

# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par  
**UNIVERSITE DE PERPIGNAN VIA DOMITIA**

Préparée au sein de l'école doctorale **544**  
Et de l'unité de recherche EA 7397 CRESEM

Spécialité :

Littérature générale et comparée

Thèse en cotutelle  
Université de Perpignan Via Domitia –  
Università degli Studi di Bergamo (Italie)

CULTURAL STUDIES IN LITERARY INTERZONES  
ERASMUS MUNDUS JOINT DOCTORATE

Présentée par  
Lucia CAMPANELLA CASAS

## TITRE DE LA THESE

**Poétique de la domestique en France et au Río de la Plata,  
de 1850 à nos jours**

Soutenue le 1 octobre 2016 devant le jury composé de

M. Camille DUMOULIE, Professeur des universités. Université Paris Ouest Nanterre – La Défense.	Président du jury
M. José GARCIA-ROMEU, Professeur des universités. Université de Toulon.	Membre du jury
Mme. Natalie SOLOMON, Professeur des universités. Université de Perpignan Via Domitia.	Directeur de Thèse
Mme. Michela GARDINI, Professeur des universités. Università degli Studi di Bergamo	Directeur de Thèse
Mme. Nella ARAMBASIN, Maître de Conférences HDR. Université de Franche-Comté	Membre du jury
Mme. Penelope LAURENT, Maître de Conférences. Université Paris-Sorbonne	Membre du jury

## Declaration of Good Academic Conduct

I, Lucia Campanella Casas, hereby certify that this dissertation, which is 199817 words in length, has been written by me, that it is a record of work carried out by me, and that it has not been submitted in any previous application for a higher degree. All sentences or passages quoted in this dissertation from other people's work (with or without trivial changes) have been placed within quotation marks, and specifically acknowledged by reference to author, work and page. I understand that plagiarism – the unacknowledged use of such passages – will be considered grounds for failure in this dissertation and in the degree programme as a whole. I also affirm that, with the exception of the specific acknowledgements, the following dissertation is entirely my own work.

Signature of candidate

## RÉSUMÉ

### *Poétique de la domestique en France et au Río de la Plata, de 1850 à nos jours*

La recherche se focalise sur l'étude d'un corpus composé d'œuvres littéraires françaises et de la région du Río de la Plata (Amérique du Sud), qui vont de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à 2015. L'étude s'appuie aussi sur l'analyse d'images iconographiques, pour analyser l'image du personnage de l'employée domestique qui se dégage dans la convergence entre la littérature et les arts plastiques. Dans une perspective comparatiste, le travail explore les formes de la représentation de cette figure d'un point de vue stylistique, thématique et politique. Les contiguïtés entre les deux corpus nationaux montrent non seulement l'existence d'une dynamique d'échanges entre le Río de la Plata et la France en ce qui concerne les débats esthétiques et politiques, mais aussi l'existence d'un partage du sensible commun. L'étude établit une périodisation des modes de représentation du personnage, depuis son accès au rôle principal, à travers l'analyse de la construction littéraire de sa voix, de son parcours de vie, de son intimité et du regard qu'il porte sur le monde. Cette recherche se fonde sur la conviction que la domesticité est un fait social total, dont l'analyse mène à une radicale interrogation ontologique. Cela marque de son empreinte le personnage et les rapports qui se tissent autour de lui et résulte dans sa puissance politique, dont les auteurs se sont emparés. Finalement, et suivant une tradition d'études qui se font sur la longue durée et en prenant compte d'une certaine « transnationalisation » de la figure, nous entendons encourager l'étude de la domestique dans le domaine de la littérature comparée.

*Mot clés* : employée domestique, domesticité, littérature comparée, imagologie, littérature française, littérature du Río de la Plata, XIX<sup>e</sup> siècle - XX<sup>e</sup> siècle - XXI<sup>e</sup> siècle, Modernité, politique.

## ABSTRACT

### *Poetics of the housemaid in France and the Río de la Plata from 1850 to the present.*

This research focuses on the study of a corpus composed of French literary works, as well as those from the Latin American region of Río de la Plata, ranging from the mid-nineteenth century to the year 2015. The study is also based on the analysis of some iconographic images, in order to analyse the image of the housemaid's character that emerges in the convergence between literature and visual arts. From a comparative perspective, the work explores the forms which represent this figure from a stylistic, thematic and political point of view. Adjacencies between the two national corpora show not only the existence of exchanges between the Río de la Plata and France regarding the aesthetic and political debate, but also the existence of a common distribution of the sensible. The study establishes a periodization of the character representation modes, from the character's access to the main role, through to the analysis of the literary construction of her voice, her course of life, her intimacy and the view she has of the world. This research is based on the belief that domestic service is a total social fact, whose analysis leads to "a radical ontological questioning". This leaves a mark on the character and on the plot that develops around her. As a result, the authors capture an image of political power. Following on from a tradition of studies that are made in the long term and also taking into account a certain "trans-nationalisation" of the character, we intend to promote the study of housemaids and domestic service in the field of comparative literature.

Key words: housemaids, domestic service, comparative literature, imagology, French literature, Río de la Plata literature, nineteenth century - twentieth century – twenty-first century, Modernity, politics.

## REMERCIEMENTS

Cette recherche a bénéficié du financement du programme *Erasmus Mundus Joint Doctorate* de la Commission Européenne dans le cadre du doctorat international *Cultural Studies in Literary Interzones*. Mes remerciements vont à son directeur et aux coordinateurs ainsi qu'au personnel administratif des universités qui m'ont accueillie : Università degli Studi di Bergamo, Université de Paris Ouest Nanterre – La Défense et Université de Perpignan Via Domitia. Mes directrices de recherche, les professeures Nathalie Solomon et Michela Gardini, ont toute ma gratitude pour avoir accepté de suivre mon cheminement, pour leur travail rigoureux, leurs commentaires et critiques éclairants, et pour la compréhension qu'elles ont montrée face à mon travail et mes doutes. Je tiens à remercier Camille Dumoulié pour les bons conseils qu'il m'a donné à tout moment, ainsi que pour son accueil à l'Université de Paris Ouest - Nanterre. Plusieurs personnes m'ont accompagnée à un moment ou à un autre de cette recherche ; je remercie spécialement Martine Gantrel, qui a partagé avec moi ses recherches sur les domestiques du XIX<sup>e</sup> siècle; Frédérique Sitri, qui m'a invitée aux séances de discussion du groupe « Représentation du dire et du discours » à Paris III ; Gabriel Saad, qui a beaucoup contribué à la dimension comparatiste de la thèse ; Pierre Michel qui a partagé avec moi son enthousiasme pour l'œuvre d'Octave Mirbeau et sa connaissance inépuisable sur le sujet ; Nella Arambasin, qui m'a encouragée dans cette voie et m'a fait connaître son travail ; ma collègue Maria Julia Rossi avec qui j'ai organisé une journée d'études autour de la représentation des domestiques et Julio Premat, qui nous a accueillis à Paris VIII. Je tiens aussi à remercier d'autres personnes qui m'ont apportée leur aide : Anne Chamayou (UPVD), Fabio Rodríguez Amaya (UNIBG), François Béchu (Théâtre de l'Échappée), Valérie Pozner (CNRS), Ian Geay (Revue Amer), Czeslaw Grzesiak (Université Maria Curie-Skłodowska), Lorena Poblete (CONICET), Raffaella Sarti (Servant Project), Jules Falquet (Paris VII) ; ainsi qu'aux artistes et critiques qui ont bien voulu se prêter à mes questions : Juan Pavletic, Millena Lízia, Véronique Mougín, Érika Vandelet, Laura MaloSETTI, Pascual Muñoz. Cette thèse n'aurait pas été possible sans l'appui et le soutien de mes professeurs de langue française et mes correctrices : Rosario Barba, Cécile Desoutter, Marie Vassord, Susana Echevarría, Sophie Vidal, Luciana Azanárez et Jody Bradford.

Ma famille : Raúl, Madelón, Inés et Dani, Mariana, Kolia et mon compagnon Nico m'ont accompagnée et soutenue pendant ces années de travail. Je tiens à remercier l'affection de mes amis : Archi, Manuela, Lucía et Tatiana (et leurs familles), Sebastián, Paola, Valentina, Guillermina (et le petit Mateo), Sara et Erri, Yanet et Marcelo, Gisele et Martin, Guy et Magali, Beta, la belle famille de Marc et Moni, Teresita, Cecilia, Ruth, Jody. Un grand merci aussi aux collègues interzones qui ont fait partie de ma vie : Natalia, Simon, Tiana, Luca, André, José, Ricardo, Kacper, Lucia, Amina, Icaro et Irina.

Je dédie cette thèse à celles qui m'ont mis sur cette voie : mes professeures de littérature française à l'Université de la République (Uruguay), Alma Bolón et Beatriz Vegh et à ma mère.

SERPINA

E pur qualche rimorso aver  
dovreste di farmi e dirmi  
ciò che dite e fate.

UBERTO

Così è, da dottoressa voi parlate.

Giovanni Battista Pergolesi et Gennaro Antonio Federico, *La serva padrona*

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	8
1. Précisions théoriques et méthodologiques .....	9
1.1. Sur le fait littéraire et sur la domestique en tant que personnage.....	10
1.2. Sur l'intérêt d'une analyse comparative des deux systèmes littéraires.....	16
1.3. Sur l'intérêt d'intégrer des images iconographiques .....	26
1.4. Sur le service domestique comme fait social total .....	29
1.4.1. La transversalité du service domestique : famille, genre et classes sociales.....	31
1.4.2. Histoire (littéraire) d'un sujet trouble .....	46
2. Structure de la thèse .....	60
PARTIE I .....	61
Introduction : La représentation de la servante : entre politique et esthétique (1850-1900)....	62
I. 1. L'enjeu politique à travers deux préfaces, un avertissement et un tableau .....	64
I.2. Les bonnes, protagonistes au XIX <sup>e</sup> siècle .....	88
I. 2.1. <i>Virtue unrewarded</i> .....	90
I.2.2. La ménade au grand cœur .....	98
I.2.3. La nièce de Colombine .....	101
I.3. Une vie qui mérite d'être dite .....	105
I.3.1. Une femme de chambre peut-elle avoir des « Mémoires » ?.....	109
I.4. Une voix qui s'autonomise et une thématique qui émerge pour rester .....	118
I.4.1. La voix de la domestique mirbellienne en rapport et en lutte avec les mots d'autrui	130
I.4.1.1. Les mots d'autrui refoulés .....	131
I.4.1.2. Les mots de soi bafoués .....	133
I.4.1.3. Les mots de soi .....	137
I.5. <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> , continuités et ruptures .....	145
I.5.1. Sur le grand écran : entre la servante comique et la servante tragique .....	148
PARTIE II .....	152
Introduction : Le XX <sup>e</sup> siècle sous le signe de la prise de parole .....	153
II.1. La servante sur la scène : « Entre la bonne ».....	155
II. 1.1. Théâtre de / pour / par / représentant le peuple .....	168
II. 1.1.1. Théâtre du peuple et influence naturaliste.....	168
II. 1.1.2. Le système du théâtre anarchiste .....	175
II.2. Une nouvelle configuration du personnage de deux côtés de l'océan.....	178
II.2.1. Littérature et anarchisme au Río de la Plata .....	183
II.2.2. Liens et contacts entre écrivains anarchisants .....	186
II.2.3. Des domestiques au premier plan, à La Prieuré comme à Montevideo.....	192

II.2.3.1. Convergences poétiques .....	196
II.2.3.2. Convergences thématiques .....	201
II.2.3.2.1. La description du métier.....	201
II.2.3.2.2. Le langage des patrons .....	203
II.2.3.2.3. Attitudes des maîtres par rapport à la conduite des servantes.....	204
II.2.3.2.4. Fausses apparences.....	206
II.2.3.2.5. Confrontations et empathie .....	209
II.2.4. L'enjeu politique dans la représentation des « bobonnes » .....	210
II.3. Itinéraires d'émancipation .....	216
II.3.1. « Il faudra bien qu'on trouve le moyen de s'évader » : l'échappée belle.....	222
II.3.1.1. Le grand théâtre du monde domestique.....	229
II.3.1.2. Les rêves des pauvres, de pauvres rêves ?.....	244
II.3.1.3. Des matériaux pour l'évasion : l'imagination feuilletonesque.....	254
II.3.2. De la réflexion et de la violence : « L'assassinat est une chose... inénarrable ! » .	265
PARTIE III.....	276
Introduction : Quand y'a plus d' bonnes, y'a plus d' bourgeois ? .....	277
III.1. Entre hommage et dénonciation, les fonctions et les formes de la prise de la parole des domestiques « réelles » .....	284
III.1.1. Les formes du témoignage dans le récit de domestiques contemporain .....	288
III.1.2. Le retour du domestique « tiers » : l'autobiographie ancillaire au service du grand écrivain.....	308
III.2. La femme de ménage en tant que femme.....	326
III.2.1. Une féminité doublée et dédoublée.....	328
III.2.2. Le patron narrateur : émergence d'une figure en France et au Río de la Plata.....	346
III.3. La haute culture comme territoire d'exploration identitaire .....	365
III.3.1. Supériorité culturelle contre supériorité économique .....	367
III.3.2. L'œuvre d'art dans les récits de domestiques contemporain : fonctions et significations .....	385
CONCLUSION.....	413
BIBLIOGRAPHIE .....	420
ANNEXE I.....	433
ANNEXE II.....	444



## INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le travail que voici se veut être une thèse en littérature comparée dans plusieurs sens. En premier lieu, il s'agit d'un travail de poétique diachronique se proposant d'interroger les évolutions d'un personnage en particulier, de 1850 jusqu'à nos jours, ce qui nous oblige à traverser plusieurs étapes de l'histoire littéraire et sociale, et plus d'un genre littéraire. En deuxième lieu, nous nous sommes proposés de suivre ces évolutions non seulement dans le champ littéraire français, mais de chercher des convergences avec un autre système littéraire, celui du Río de la Plata, dans la certitude que cette exploration d'ensemble jetterait la lumière sur les processus spécifiques qui se vérifient dans chaque champ mais aussi sur le rapport entre eux. En troisième lieu, une série d'images iconographiques se sont imposées à nous par les points de rencontre entre ce qu'elles montrent et ce que les textes proposent ; à la différence de ce que nous faisons avec les textes littéraires, les images ne sont pas abordées de façon systématique mais elles viennent renforcer notre lecture des textes, sans toutefois prétendre les illustrer. En quatrième lieu, le personnage choisi est déterminé par une identité sociale liée à une activité salariée de difficile conception et qui mérite d'être analysée en soi, pour bien saisir les enjeux de sa représentation littéraire. Les rapports entre les domestiques littéraires et l'imaginaire social qui entoure un tel métier sont intriqués et, si notre choix est celui de faire une lecture littéraire et non sociologique, les outils d'analyse qui nous viennent de la philosophie, de l'histoire des mœurs, de la sociologie du travail seront nos alliés dans la lecture.

## 1. Précisions théoriques et méthodologiques

Si dans l'ensemble tous ces choix peuvent donner le sentiment de l'arbitraire (ce qui est *in fine* le cas de toute recherche) il nous intéresse de faire remarquer que notre approche de chacune des facettes comparatistes est présidée par un esprit commun. Dans la conception du « partage du sensible », que Jacques Rancière développe dans plusieurs ouvrages<sup>1</sup>, nous avons trouvé un outil théorique qui nous permet d'analyser le fait littéraire comme instance politique, sans pour autant avoir à nous placer dans la sociocritique. Si le passage du « régime mimétique » au « régime esthétique », tel qu'il le présente semble particulièrement adéquat pour expliquer l'émergence des domestiques protagonistes que nous analysons dans la partie I, nous suivrons aussi d'autres de ses analyses, en ce qui concerne l'appropriation du code lettré de la part des classes basses au XIX<sup>e</sup> siècle, ou encore ses points de vue sur le théâtre populaire. Le partage du sensible, « système de formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. » (*Partage*, 13) est traversé par l'histoire. Si le siècle bourgeois s'est donné une littérature qui propose les servantes comme des personnages à part entière, cela ne peut pas être évoqué sans penser à la visibilité politique dans le sens traditionnel du mot, que le peuple venait d'expérimenter suite aux événements de 1789 et encore de ceux de 1830, 1848 et 1871. Cette irruption s'effectue dans l'espace de la perception, de l'esthétique et le transforme :

Or la politique commence précisément quand cet impossible est remis en cause, quand ceux et celles qui *n'ont pas le temps* de faire autre chose que leur travail prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour prouver qu'ils sont bien des êtres parlants, participant à un monde commun, et non des animaux furieux ou souffrants. [...]  
L'activité politique reconfigure le partage du sensible. (*Politique*, 12)

C'est justement un personnage de serviteur, Jacques le fataliste, qui rappelle à son maître la possibilité d'un tel renversement : « Mais pourquoi ne sortirait-il pas un Cromwell de la boutique d'un tourneur ? Celui qui fit couper la tête à son roi, n'était-il pas sorti de la boutique d'un brasseur [...] ? » (Diderot, 274-275). Bien que « L'égalité propre à la fiction nouvelle appartienne à cette redistribution des formes de l'expérience sensible dont participent aussi des formes de l'émancipation ouvrière ou la multiplicité des rebellions qui s'en prennent à la hiérarchie traditionnelle des formes de vie » (*Fil perdu*, 30), J. Rancière ne dresse pas un rapport de causalité entre ce qu'il appelle la *démocratie littéraire* et les aspirations de l'émancipation sociale. Pour nous, la présence des classes populaires dans la littérature obéit sans doute aux dynamiques historiques et sociales mais aussi et surtout aux manières dont la littérature s'empare de ces événements, à travers des dynamiques qui lui sont propres.

---

<sup>1</sup> Voir dans la Bibliographie générale : Rancière 2000, 2007, 2008, 2014.

### 1.1. Sur le fait littéraire et sur la domestique en tant que personnage

Ainsi, nous faisons appel à la théorie bakhtinienne de la littérature et du langage à plusieurs niveaux. En premier lieu, pour justifier une analyse diachronique qui cherche à établir une histoire du personnage de la domestique, une « archéologie »<sup>2</sup> qui prend tout son sens lorsqu'on comprend, avec M. Bakhtine, la littérature comme genre second (ou « énoncé artistique ») et en conséquence, faisant partie du dialogisme inhérent au langage humain, où l'énoncé artistique participe doublement au dialogue : il reprend et répond aux mots du monde pour les faire jouer dans un contexte séparé, une autre sphère d'action, en même temps qu'il reprend et répond à d'autres énoncés de sa même catégorie (ce qu'on connaît sous le nom d'intertextualité). J. Authier-Revuz a, en outre, noté comment les conceptions de « l'écriture littéraire comme un dialogue d'autres écritures, un dialogue d'écritures à l'intérieur d'une écriture » (Barthes, 1967) et de l'écriture comme pratique « citationnelle » de Barthes et Kristeva (Authier-Revuz 2012, 231-232) sont redevables du point de vue « dialogique » de M. Bakhtine sur la littérature. Au Río de la Plata, une conception également basée sur l'idée d'un dialogue entre les textes et les auteurs émerge dans l'essai de Jorge Luis Borges qui date de 1951, *Kafka et ses précurseurs*. En affirmant que « Chaque écrivain crée ses précurseurs plus qu'il ne les subit<sup>3</sup> », l'auteur argentin montre à quel point sa conception cyclique du temps ne s'oppose pas au « grand dialogue dans le temps » bakhtinien, sinon qu'elle approfondit et complexifie les formes que ce dialogue peut prendre.

Cette manière de concevoir le fait littéraire nous semble particulièrement adaptée pour l'analyse d'un personnage qui a une longue histoire et dont les évolutions ne sont pas consécutives, mais en perpétuel renouvellement grâce à la réinterprétation et à l'actualisation de la tradition qui produit chaque auteur qui s'empare de la figure. N'est-ce pas ainsi qu'en 1868 un texte de littérature comparée avant la lettre fait parler Figaro lui-même pour expliquer au lecteur quelle est sa généalogie littéraire<sup>4</sup> ? Un siècle plus tard, le livre de Jean Emelina sur les valets comiques établit lui aussi la nécessité de comprendre les personnages ancillaires dans le cadre d'une lignée : « On ne saurait comprendre [les grands valets] en se limitant à l'examen des œuvres de premier plan où on les rencontre. C'est la "race" toute entière qui demande à être étudiée » (Emelina, 7). Humblement, nous nous proposons une démarche analogue pour l'entité que nous avons dénommée « la servante tragique ». Nous décelons le moment de son apparition, ses

---

<sup>2</sup> Dans le sens de Foucault : « Tâche qui consiste à ne pas –à ne plus– traiter les discours comme des ensembles de signes (d'éléments signifiants renvoyant à des contenus où à des représentations) mais comme des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent. Certes, les discours sont faits des signes ; mais ce qu'ils font, c'est plus que d'utiliser ces signes pour désigner des choses. C'est ce plus, qui les rend irréductibles à la langue et à la parole. » C'est ce « plus » qu'il faut faire apparaître et qu'il faut décrire. » Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969 p. 66- 67.

<sup>3</sup> Borges, Jorge Luis. *Autres inquisitions, Œuvres complètes* Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, Tome I, p.753.

<sup>4</sup> Monnier, Marc. *Les Aïeux de Figaro, par Marc-Monnier* Paris : L. Hachette, 1868.

développements ultérieurs, et ses épigones stéréotypés dans la partie I.

Tout cela relève d'une analyse du personnage comme continuité (le personnage se manifeste « sous l'espèce d'un ensemble discontinu des marques », Hamon 1998, 20) non seulement à l'intérieur de chaque texte, mais aussi dans le cadre de notre analyse, dans un *continuum* qui se prolonge sur plusieurs œuvres. Ce qui ne va pas sans difficultés théoriques, puisque l'entité « personnage », bien que partie centrale de la création littéraire, n'a pas été suffisamment étudiée. C'est du moins ce que croit Philippe Hamon, qui donne, cependant, quelques pistes pour l'aborder :

[...] le personnage est une unité diffuse de signification *construite* progressivement par le récit, et nous supposons que ce signifié est accessible à l'analyse et à la description [...] Un personnage est donc le support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il *est* et ce qu'il *fait*. (Hamon, 1998, 20)

En tant que personnage, le serviteur est défini et marqué par un type particulier d'activité salariée : il accomplit une série des gestes en échange d'un salaire, et ces gestes l'obligent à un rapport continu et étroit avec ses employeurs.

L'idée d'un personnage qui se configure dans le *continuum* des textes doit être différenciée de la figure de la domestique telle qu'elle se présente dans l'imaginaire, et nous reprenons plus bas la question du genre du personnage pour expliquer les raisons qui nous ont mené à nous intéresser à la variante féminine de la figure ainsi qu'à la notion d'imaginaire. Un exemple de cette différence nous vient du traitement que fait Flaubert de cette figure, dans ses textes romanesques et dans l'inépuisable *Dictionnaire des idées reçues* (publié de manière posthume en 1913). Le même auteur qui a su élever Félicité, la bonne, du rang de personnage secondaire à celui de protagoniste (de *Madame Bovary*, 1857, à *Un cœur simple*, 1877), rappelle, non sans ironie, que pour la pensée la plus répandue les bonnes sont « toutes mauvaises » ou que les femmes de chambre sont « Plus jolies que leurs maîtresses. Connaissent tous leurs secrets et les trahissent. Toujours déshonorées par le fils de la maison. » (Flaubert 2002, 10, 35). Le *Dictionnaire* révèle comment la figure telle qu'elle apparaît dans l'imaginaire dans sa version la plus grotesque donne lieu au stéréotype littéraire ; tandis qu'elle diffère de cette représentation fixée lorsque le personnage accède au premier rang dans le récit. En effet, si Félicité, la bonne d'Emma Bovary, était justement mauvaise, plus jolie ou du moins aussi jolie qu'Emma, et réclamée par Charles après la mort de sa maîtresse, Félicité, la bonne de Mme Aubain, est bonne (moralement), laide et elle n'a jamais été séduite par ses patrons.

La première modification d'importance dans la figure de la domestique est précisément l'abandon de la condition de stéréotype, tellement associée aux personnages ancillaires qu'elle est illustrée à travers eux. Lorsque Tzvetan Todorov définit les « Typologies substantielles » des

personnages, il explique :

La plus célèbre des typologies se trouve dans la *commedia dell'arte* : les rôles et les caractères des personnages (c'est-à-dire les attributs) sont fixés une fois pour toutes (ainsi leurs noms : Arlequin, Pantalone, Colombine), seules changent les actions selon l'occasion. La même constellation de rôles, qui vient de la comédie latine, se retrouve en France à l'époque du classicisme. Plus tard, dans le théâtre de boulevard se crée une nouvelle typologie : le jeune premier, l'ingénue, la soubrette, le père noble, le cocu ; ce sont des emplois dont on retrouve les traces jusqu'aujourd'hui » (Ducrot – Todorov, 287)

La tradition est donc celle d'un personnage secondaire, comique et populaire, qui continue bien entendu à exister de nos jours. Il nous intéresse de faire ressortir à quel point la domestique correspond à un rôle fixe, qui, le moment arrivé peut être repris par d'autres personnages, ce que nous allons voir dans les textes du corpus contemporain. Le rôle, tel qu'il est défini par T. Todorov suivant la morphologie de Vladimir Propp<sup>5</sup>, se distingue du personnage, car un même rôle peut être accompli par des personnages divers ; l'exemple de rôle que Propp propose est justement, celui de l'auxiliaire, figure ancillaire qui aide le héros. Ainsi, il semble qu'il existe un lien étroit entre l'accomplissement d'un rôle et la condition de serviteur. D'autant plus que, dans les citations qui illustrent l'entrée du mot « rôle » dans le Littré<sup>6</sup>, on remarque la référence à la servitude (chevaleresque et moyenâgeuse) dans le premier exemple donné : « Cel jor firent François d'Anseys chevalier ; Car encore servoit au role d'escuier » (vers de la *Chanson des Saxons* de Jean Bodel, XII<sup>e</sup> siècle).

En outre, l'étymologie du mot *rôle* peut être lue dans ce sens, puisqu'il désignait premièrement un « papier parchemin roulé contenant quelque chose d'écrit » et bientôt « ce qu'on a à réciter dans un drame ». En d'autres termes, nous voyons ici une fructueuse coïncidence entre la fixité du rôle comme une série d'éléments inchangeables (« écrits ») et la variabilité de personnages qui peuvent assumer un même rôle auxiliaire ou ancillaire. C'est encore une fois le personnage de Jacques le Fataliste, qui n'a rien d'un stéréotype, qui ouvre la porte à la réflexion sur le personnage en tant que « machinerie » ; selon ses mots, le rôle apparaît sur la forme du « grand rouleau », métaphore d'une puissance supérieure où tout ce qui doit être est écrit : « Qui sait cela avant que d'être arrivé au dernier mot de la dernière ligne de la page qu'on remplit dans le grand rouleau ? » demande-t-il à son maître, qui le questionne sur l'avenir, et il ajoute : « [...] Je pense que, tandis que vous me parliez et que je vous répondais, vous me parliez sans le vouloir, et que je vous répondais sans le vouloir. [...] Et que nous étions deux vraies machines vivantes et pensantes. » (Diderot, 264).

---

<sup>5</sup>Cf. Todorov, Tzvetan, entrée « Personnage » (Ducrot et Todorov, 290) et Propp, Viktor. *Morphologie du conte* Paris : Seuil, 1965.

<sup>6</sup>Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française* Tome 4 Paris : Hachette 1873-1874, p. 1748.

Si la figure de Jacques et de ses pensées toujours fécondes a été évoquée jusqu'ici, la figure du serviteur littéraire se différencie, dans sa poétique, de la figure de la servante et cette dernière nous intéressera uniquement pour notre analyse. Outre les différences historiques entre le service domestique accompli par des hommes et par des femmes, dans le champ littéraire le serviteur accède à la position de protagoniste avant la servante ; c'est le cas de Figaro, créé par Beaumarchais (sa première parution dans *Le Barbier de Séville* date de 1775) et de Jacques, de Denis Diderot (*Jacques et son maître*, 1796). Ces personnages bénéficient d'un statut assez différent de celui des servantes féminines qu'on retrouvera un siècle après : ils sont autorisés à avoir des tête-à-tête avec leurs maîtres auxquels ils sont supérieurs sinon socialement, en esprit et initiative. Rien que la présence du prénom du servant — qui précède d'ailleurs celui du maître dans le titre de l'ouvrage de Diderot — en dit long sur la prépondérance du premier sur le dernier. La servitude masculine conçue par ces textes est donc différente de la féminine, ce à quoi s'ajoute une différence générique : il s'agit de textes dont le régime de représentation est bousculé par les besoins du comique et du galant, dans le cas de Beaumarchais, ou de l'esprit philosophe-satyrique dans le cas de Diderot.

Pour que la variante féminine du personnage puisse être mise au premier plan littéraire, il a fallu que Colombine « seul personnage féminin dans l'univers domestique élevé au rang de protagoniste avec quelque régularité » (Emelina, 182) cède le pas à Germinie, dans le contexte général de l'accès du peuple à la représentation romanesque. Mais avant le roman des Goncourt, le personnage de Geneviève chez Lamartine avait déjà montré que donner de la stature tragique-romanesque au personnage pour la faire parler d'elle même face à un public lecteur, impliquait de lui attribuer un rapport étroit avec la culture lettrée et la lecture. Des « servantes instruites » du XIX<sup>e</sup> siècle aux « domestiques lettrées » contemporaines, le lien que ces personnages établissent avec les œuvres littéraires et avec le langage est constitutif et nous faisons appel une fois de plus à M. Bakhtine pour en rendre compte. En effet, c'est son concept de la réflexivité de la langue, à travers l'élaboration théorique qu'en fait Jacqueline Authier-Revuz, qui nous permet d'analyser la reprise de mots d'autrui qui font très souvent ces personnages autant que leurs réflexions par rapport aux mots qui désignent leur travail et à elles-mêmes en tant que travailleuses ; tout ce que nous analysons en termes d'une prise de position politique. Parmi tous les personnages au bas de l'échelle sociale qui accèdent à la représentation romanesque à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la domestique est un personnage particulier. Sa connaissance de la parole écrite lui permet une conscience accrue sur le monde qui l'entoure et en conséquence une expression plus efficace et profonde

L'autonomie énonciative du personnage qui prend la parole de manière exclusive dans le tournant du siècle, avec le roman de Mirbeau *Journal d'une femme de chambre* et la pièce de théâtre de F. Sánchez *Puertas adentro*, confirme l'intérêt d'étudier la figure d'un point de vue non

seulement thématique mais aussi stylistique. La prise de la parole c'est aussi ce qui nous permet d'établir une évolution dans les modes de la représentation du personnage. C'est seulement au XX<sup>e</sup> siècle que l'on trouvera des domestiques qui sont à la fois protagonistes et énonciatrices principales du récit, tandis qu'au cours du siècle précédent on trouvait des textes où ces deux fonctions existaient mais séparément. Un seul roman du XIX<sup>e</sup> siècle répond au modèle qui s'installera avec le tournant du siècle et qui propose déjà une structure narrative analogue au *Journal d'une femme de chambre*, avec le sous-titre très proche de *Mémoires d'une femme de chambre*. Il a été entrepris et abandonné par un célèbre historien dans les années 1860 et ne fut publié que quatre-vingt années plus tard. Ensuite, pendant la première partie du XX<sup>e</sup> siècle la prééminence de la voix de la domestique grandit sur la scène ; en effet, ayant comme illustre précédente la version théâtrale de *Germinie Lacerteux* que nous analysons dans la partie II, c'est dans les textes dramatiques non comiques que le personnage consolide sa présence en tant que voix principale. Plus récemment, si on trouve toujours des textes où la domestique est la narratrice, une nouvelle configuration de la voix principale voit le jour : c'est la figure du patron-narrateur, où l'espace énonciatif auparavant occupé par la domestique est pris par la figure de l'employeur, qui s'exprime sur son rapport avec son ou ses employées domestiques. Dans ces cas, la voix de celles-ci est présente dans les récits à travers les discours représentés (nous préférons cette expression à celle de « discours rapporté » parce qu'elle met l'accent sur l'opacité inhérente à toute reprise des mots d'autrui<sup>7</sup>) et dans une faible proportion. Notre hypothèse est que dans ce cas, une sorte d'autonomie énonciative du personnage se trouve dans son silence, dans sa capacité à esquiver le discours de l'employeur, qui semble incapable de l'atteindre, de l'expliquer.

Les modifications dans la prise de la parole de la part de la domestique coïncident avec les évolutions de la manière dans laquelle son histoire personnelle et ses ambitions et espoirs sont présentées. En effet, si nous avons organisé ce travail en trois parties principales, ce n'est pas seulement parce que dans chacune d'entre elles nous explorons des modalités différentes de la prise de la parole mais aussi parce que celles-ci accompagnent et habilitent un récit de soi différent à chaque étape. Nous entendons par récit de soi, un ensemble ample des pratiques discursives qui proposent au lecteur de jeter un regard sur une vie qui *a priori* est différente de la sienne (nous reprenons plus bas cette idée de la domestique comme incarnation d'une certaine altérité). Il peut s'agir d'un récit qui prenne en compte entièrement la vie du personnage (ce qui arrive dans la plupart des textes plus anciens du corpus) ou d'une série d'épisodes significatifs. Il peut faire état prolixement des conditions de vie du personnage ou s'intéresser plutôt à son imagination et à ses espoirs. Dans les productions plus récentes on retrouve des cas d'autofiction ou des témoignages qui entretiennent un rapport trouble avec le statut littéraire, tandis que pour le XX<sup>e</sup> siècle les formes

---

<sup>7</sup> Cf. Nolke, Henning ; Flottum, Kjersti ; Norén, Coco. *Scapoline*. Paris : Editions Kimé, 2004, en particulier le chapitre 3, « Discours représenté »

discursives privilégiées pour le récit de soi sont le journal, le discours intérieur, le dialogue ou le soliloque. Cette mise en parole de la propre vie n'est pourtant pas seulement redevable de l'autonomie énonciative, car dans les textes du XIX<sup>e</sup> siècle il y avait déjà une forme particulière du récit de soi, devant un public particulier : un employeur, bienveillant ou ennuyé, qui entend ce que sa bonne a à dire. La mise en place d'une étude comparée de ces formes du récit de soi entre la France et le Río de la Plata ou encore entre différentes époques, intéresse dans la mesure où il a été peu pratiqué : « le champ [écriture autobiographique, autofiction, formes du roman à la première personne] dans son ensemble reste cependant peu fréquenté en tant que tel par les comparatistes français. Il en va du reste de même dans les travaux étrangers qui, très souvent, s'en tiennent à une exploration de leur domaine national » (Haddad-Wotling, 263).

Nous arrivons maintenant à notre hypothèse de travail, qui est celle d'une évolution dans la représentation de la domestique et qu'on pourrait énoncer ainsi : la domestique en tant que personnage subit une série d'évolutions depuis son émergence en tant que protagoniste et ces modifications peuvent être repérées spécialement dans la représentation de sa voix, dans l'approche à son être intime et dans la conception et l'importance attribuée à son métier. Le personnage s'autonomise de la figure du maître, perd son caractère comique et se fait protagoniste dans la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; au début du XX<sup>e</sup> siècle elle atteint un espace privilégié et jusqu'alors impensé en tant que protagoniste et narratrice ou voix principale ; pendant le XX<sup>e</sup> siècle, cette position se réaffirme jusqu'à nos jours, lorsque dans les représentations picturales aussi bien que dans les littéraires le personnage s'estompe, sans toutefois disparaître : il devient moins associé à son activité salariée tandis que l'identité en tant que domestique peut être assumé par d'autres personnages. Ce qui a un parallèle dans la manière dont sa vie privée est envisagée. Une fois devenu protagoniste, les textes font état de son histoire de vie, des faits marquants d'une existence que nous avons nommé « chaîne de souffrances » ; plus tard, lorsque le personnage contrôle le récit à travers l'autonomie énonciative, en plus des faits de sa vie, les récits rendront compte de ses espoirs et ambitions ; dans le moment contemporain, l'intimité du personnage, même dans les cas où celui-ci garde la position de narrateur, devient à nouveau un objet d'intérêt élitif, difficile à saisir pour le lecteur. Comme le reflètent les titres des différentes parties de la thèse, cela s'accompagne d'une évolution dans la conception de soi du personnage lié à son identité en tant que domestique : « Je ne suis qu'une pauvre servante et je n'ai jamais été autre chose » dit Geneviève (Lamartine, 49), tandis que Solange menace madame, incarnée par sa sœur : « C'était sans compter la révolte des bonnes » (Genet, 30) ; finalement, de nos jours, le narrateur hétérodiégétique qui rend compte de la transformation de Sonia dit « la domestique redevenait elle-même. Quasiment une femme comme une autre » (Assouline, 82). Cela explique la structure tripartite de la thèse que voici, ainsi que la place privilégiée que nous



donnons à l'analyse du service domestique comme élément central dans les textes et dans la construction du personnage.

## 1.2. Sur l'intérêt d'une analyse comparative des deux systèmes littéraires

Ces idées sur la littérature sont, bien entendu, extensibles au champ littéraire *rioplatense* sans que cela implique un parallèle absolu avec les phénomènes qu'on observe dans le champ littéraire français. L'étude d'ensemble des textes provenant de la France et du Río de la Plata, nous a été suggérée par les textes mêmes, qui rendent compte d'un partage du sensible commun. Cette coïncidence dans la distribution des objets de l'expérience sensible est pour nous l'effet de l'implantation, à échelle planétaire vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la modernité occidentale. Nous ferons appel au concept de modernité de Jean Baudrillard qui nous propose une définition brève et fonctionnelle à nos propos. Bien qu'il n'indique pas une date précise, l'événement historique qui marque la modernité est la Révolution française, qui établit « l'État bourgeois moderne, centralisé et démocratique, la nation avec son système constitutionnel, son organisation politique et bureaucratique. ». À cela s'ajoute le changement et le progrès en termes techniques et scientifiques qui génèrent « une dimension de changement permanent, de déstructuration des mœurs et de la culture traditionnelle ». Dans le même temps, les changements dans le monde du travail, la rationalisation et l'industrialisation provoquent des enjeux politiques et des luttes qui vont continuer pendant tout le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. D'autres phénomènes, comme le *boom* démographique et la croissance des centres urbains accompagnent le développement des moyens de communication et d'information. Tout cela contribue à configurer

[...] la modernité comme pratique sociale et mode de vie articulé sur le changement, l'innovation, mais aussi sur l'inquiétude, l'instabilité, la mobilisation continue, la subjectivité mouvante, la tension, la crise, et comme représentation idéale ou mythologie. À ce titre, la date d'apparition du mot lui-même (Théophile Gautier, Baudelaire, 1850 environ) est significative : c'est le moment où la société moderne se réfléchit comme telle, se pense en termes de modernité. Celle-ci devient alors une valeur transcendante, un modèle culturel, une morale – un mythe de référence partout présent, et masquant par là en partie les structures et les contradictions historiques qui lui ont donné naissance<sup>8</sup>.

Des toutes les valeurs que la modernité implique, nous allons souligner en particulier celles qui sont fondamentales pour l'évolution du personnage de la domestique : les processus de démocratisation et d'égalisation, contraints pourtant par une nouvelle organisation des classes sociales dont la bourgeoisie devient le sujet historique par excellence ; le capitalisme comme

---

<sup>8</sup> Baudrillard, Jean. « Modernité ». *Encyclopædia Universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis France, 1999. CD-ROM.

organisation non seulement économique mais aussi sociale ; la notion de pouvoir associé au savoir, et en particulier au savoir lettré qui s'exprime en une croissante alphabétisation des classes basses et à la diffusion de la parole écrite à travers les journaux et les feuillets.

Dans la région de Río de la Plata, l'implantation de la modernité est décalée par rapport à celle de l'Europe ; le XVIII<sup>e</sup> siècle, un siècle vécu sous l'égide de la colonie, sera suivi par un XIX<sup>e</sup> siècle caractérisé par la synchronisation, où la modernité occidentale trouvera dans les territoires de Río de la Plata un espace particulièrement fécond. Par « Río de la Plata » nous entendons la région comprenant l'Uruguay et une grande partie de l'Argentine, ayant comme centre le « pont » Montevideo-Buenos Aires. Ces deux villes portuaires se sont longtemps disputées la domination économique et politique de la région. Outre la rivalité par leur proximité géographique (l'Uruguay et l'Argentine sont unis et séparés par deux fleuves, l'« Uruguay » et le « río de la Plata ») et par leur histoire (aux temps de la colonie ils faisaient partie de la Vice-royauté de la couronne espagnole et le premier essor indépendantiste essaya de conserver cette unité dans une nouvelle organisation politique, les « Provinces unies »), les deux pays ne peuvent être compris que dans l'ensemble.

Si nous constatons l'existence d'un partage du sensible commun à cette région et à l'Europe occidentale, cela ne veut pas pour autant dire qu'il existe une ressemblance parfaite : les œuvres artistiques rendent compte aussi des tensions et des asymétries, dues aux caractéristiques propres d'un territoire qui se consolide en deux nations modernes seulement dans le tournant du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. L'étude de l'évolution du personnage de la servante dans le système littéraire du Río de la Plata nous permet d'interroger ce processus de modernisation qui s'effectue à travers l'adoption mais aussi à travers la mise en question des codes littéraires européens. Dans ce sens, un fait s'impose à notre considération : pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, nous ne trouvons pas, dans la littérature du Río de la Plata, la figure de la servante protagoniste. Or, autour de 1900, lorsqu'elle fait son apparition dans le rôle principal, elle détient aussi la voix principale, en parfait accord avec ce qui se passait en même temps en France. Nous allons montrer dans la partie I de notre travail qu'en France, cette apparition n'a pas été possible sans la tradition du « roman de la servante » et plus spécifiquement, sans le chemin vers l'autonomie énonciative que l'on repère dans les œuvres de Mirbeau. Deux questions se posent alors, auxquelles nous allons répondre séparément, bien qu'elles soient étroitement liées. La première, qui concerne l'absence, à laquelle nous essayerons de répondre maintenant ; la deuxième, qui regarde la « présence soudaine », nous occupera en profondeur dans la partie II, même si nous évoquerons déjà quelques éléments ici.

Comme on le disait, rapprocher les systèmes littéraires français et de la région du Río de la Plata c'est enquêter sur les modes selon lesquels la modernité s'est installée des deux côtés de

l'Atlantique. Cette perspective, qui ne nie pas l'existence de l'influence de la culture européenne, et en particulier de la culture française en Amérique Latine, nous évite toutefois de tomber dans le piège de la dépendance symbolique. Nous voyons ce processus comme un échange de biens matériels et intangibles plutôt que comme l'adoption de la part des uns, des modes ou des écoles littéraires ou picturales des autres. Dans ce sens, la mise en question du couple centre-périphérie de Carlo Ginzburg et Enrico Castelnuovo est très fructueuse. L'idée qu'il y ait un centre artistique avancé et une marge toujours en retard qui cherche à le rattraper est, pour eux, un « système subtilement tautologique » (Castelnuovo et Ginzburg, 5). En revanche, en faisant jouer d'autres facteurs (politiques, économiques, géographiques, religieux) et non seulement le facteur artistique, il serait possible de déceler non pas un mouvement de diffusion mais de conflit, même dans des situations où, à première vue, la périphérie semble suivre les indications du centre (Castelnuovo et Ginzburg, 34, 38). Nous ne considérons donc pas le fait que la servante devienne protagoniste au Río de la Plata comme une « mise à jour » nécessaire ou souhaitable avec le modèle français. Si les artistes latino-américains parlaient volontiers de « synchronisation » (Malosetti 1997, s.d.), cela ne devrait pas nous amener à lire en eux une simple volonté d'assimilation. En effet, deux éléments nous aident à réévaluer ce rapport sans avoir à utiliser comme seul outil de compréhension l'ascendance européenne. Le premier, que nous analyserons plus bas, ce sont les controverses autour du naturalisme français mais aussi local qui ont eu lieu dans les journaux de Buenos Aires dans les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle ; le seconde, la puissance esthétique des courants de la pensée politique internationales et internationalistes, qui ont connu une circulation importante entre la région du Río de la Plata et l'Europe. L'anarchisme, en particulier, a influencé d'une manière analogue les deux auteurs qui proposent pour la première fois une domestique dans le rôle principal en lui donnant aussi la parole. Nous parlons d'Octave Mirbeau et de Florencio Sánchez dont nous examinerons la filiation politico-esthétique dans la partie II.

Une interprétation exclusivement en termes d'influence semble inévitable lorsque l'on évoque de manière succincte l'histoire des rapports de la France avec la région du Río de la Plata. Des idées françaises et républicaines ont inspiré les mouvements d'indépendance qui ont surgi dans tout le continent entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ayant établi l'indépendance politique de la métropole espagnole, les jeunes nations américaines ont cherché à établir une identité culturelle propre, se tournant quelque peu paradoxalement vers les modèles européens. Ils trouvèrent que l'Europe passait par un processus de changements et de bouleversements qui provoquait parfois un écart entre l'Europe idéalisée qu'ils avaient comme modèle et les nouvelles qui arrivaient de l'autre côté de l'océan. Cependant, profitant de l'importance attribuée par la même modernité au nouveau, du fait qu'une partie de sa

population était d'origine européenne et de la comparaison peu flatteuse entre la culture créole et la « vraie » et « haute » culture, ces nations ont réussi tant bien que mal et vers le début du XX<sup>e</sup> siècle à ressembler, dans leurs traits les plus visibles, au modèle d'une nouvelle métropole, cette fois culturelle. Ce processus ne peut pas être conçu comme un développement naturel, sans problèmes ou opposition : il s'agissait d'un projet conçu par les couches éduquées et riches de la société qui ne touchait que les centres urbains et qui visait surtout la bourgeoisie créole laissant de côté la population pauvre, indigène, noire ou des campagnes et l'énorme masse d'immigrés qui venaient d'arriver. Comme l'explique la critique uruguayenne Mabel Moraña, ce schéma a influencé la culture latino-américaine jusqu'à nos jours : « Sans aucun doute, la culture française que les élites créoles imposèrent comme paradigme de progrès et de modernité dans les nations latino-américaines depuis ses origines, a laissé ses traces profondes dans nombreux aspects de ces sociétés<sup>9</sup> » (Moraña, s.d.). Le Río de la Plata est, dans ce sens, emblématique.

« Buenos Aires a été bâtie avec des modèles européens mis en jeu pour résoudre des problèmes qui n'étaient pas les mêmes qu'en Europe<sup>10</sup> » (2007, 32), dit la théoricienne argentine Beatriz Sarlo pour expliquer le développement architectural de la capitale argentine. Il en est de même pour l'adoption des théories, codes littéraires et artistiques qui, arrivés en terres américaines, trouvaient un contexte totalement différent de celui dont ils étaient originaires. Car dans la région du Río de la Plata au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, la littérature et les autres formes d'art, spécialement la peinture, ont été les outils de la consolidation des deux républiques naissantes, l'Argentine et l'Uruguay, dont la période d'établissement de l'indépendance s'étend de 1810 à 1830. Au début des années 1850, lorsqu'en France la deuxième république se terminait avec le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte et que le Second Empire s'installait, en Argentine, les libéraux instauraient une nouvelle constitution dont le mot d'ordre, « gouverner c'est peupler<sup>12</sup> », informe sur le sous-développement

---

<sup>9</sup> « A no dudarlo, la cultura francesa, que las elites criollas impusieron como paradigma de progreso y de modernidad en las naciones latinoamericanas desde sus orígenes, marcó con huellas profundas numerosos aspectos en estas sociedades »

<sup>10</sup> « Buenos Aires se construyó con modelos europeos aplicados a la resolución de problemas que no eran los mismos de Europa »

<sup>11</sup> Nous suivons ici la séparation de l'Amérique Latine en diverses « régions littéraires » du théoricien et critique littéraire uruguayen Angel Rama. Opposé aux histoires littéraires nationales en Amérique Latine, il distingue trois régions où « les éléments ethniques, la nature, les formes spontanées de la sociabilité, les traditions de la culture populaire convergent dans des formes semblables de la création littéraire ». Elles sont : le Tahuantisuyo (assimilé à la zone andine), le Caraïbe et la « région pampéenne » : « vastes territoires argentins, l'Uruguay et Rio Grande do Sur, où le "gaucho" est né avec sa manière d'interpréter le monde et sa littérature caractéristique ». (Rama, 29-30). L'autre théoricien uruguayen incontournable, Emir Rodríguez Monegal, coïncide avec cette vision d'ensemble des deux nations, lorsqu'il rappelle la naissance de l'Uruguay en tant qu'état tampon : « Depuis une optique locale, l'Uruguay appartient à la même entité nationale que l'Argentine. Il y a plus de point de contact entre l'Uruguay et les provinces argentines de la rivière occidentale du fleuve Uruguay qu'entre ces provinces et tout le reste de l'Argentine. » (« Uruguay » texte inédit accessible en ligne sur le site internet de Lisa Block de Behar *Archivo de prensa* : [www.autoresdeluruguay.uy](http://www.autoresdeluruguay.uy)).

<sup>12</sup> Juan Bautista Alberdi, auteur de la Constitution argentine de 1853 le dit clairement dans l'avant-propos de celle-ci : « Peupler c'est civiliser, lorsqu'on peuple avec des gens civilisés, c'est-à-dire, avec la population originaire de l'Europe civilisée » (« Poblar es civilizar cuando se puebla con gente civilizada, es decir, con pobladores de la Europa civilizada. Por eso he dicho en la Constitución que el gobierno debe fomentar la inmigración europea. Pero poblar no es civilizar, sino embrutecer, cuando se puebla con chinos y con indios de Asia y con negros de África. » (*Bases y puntos de partida para la reorganización nacional*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915, p.18).

d'un territoire considéré vide. Or, la *pampa*, la campagne argentine, était bel et bien peuplée par des indiens<sup>13</sup> et des *gauchos*, des hommes « sauvages », vivant du vol de bétail et de la contrebande. En ignorant ce fait, les hommes politiques de l'époque, qui étaient en même temps des intellectuels et des artistes engagés dans la construction de la patrie, prennent le parti de fonder une nation basée sur le racialisme. Ce qui se traduit en deux mouvements corrélés : l'encouragement de l'immigration d'origine européenne, qui arrive massivement à partir de 1870, tandis que s'accomplissait l'extermination et la domestication de la population des campagnes.

C'est à travers une littérature militante, qui s'est avérée être un acteur politique déterminant, que ce processus s'installe et est mis en évidence. Le texte constitutif de Domingo Faustino Sarmiento (par la suite président de la république argentine entre 1868 et 1874) *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845), construit, sur le portrait d'un *caudillo* représentant la population sauvage des campagnes, l'antinomie fondamentale qui oppose la civilisation à la barbarie, la ville<sup>14</sup> au désert<sup>15</sup>, l'esprit européen à l'esprit américain. L'origine de la culture du Río de la Plata se trouve, comme le signale B. Sarlo, dans ce vide prétendu du désert et ce « dialogue unidirectionnel<sup>16</sup> » avec l'Europe que les intellectuels argentins et uruguayens entament pour peupler métaphoriquement et idéologiquement un territoire qui, pour eux, est dépourvu de toute culture. L'idée de l'Europe que ces lettrés cultivent fait d'elle une force civilisatrice, dont le centre est la France, idéal d'état libéral et contre-figure de l'Espagne monarchique et ancienne métropole. C'est de plusieurs manières que la France se trouve engagée dans le processus de « peuplement », ce que l'on peut très bien comprendre à travers les écrits de Sarmiento. La France est pour lui, premièrement, une inspiration intellectuelle, grâce à des théoriciens comme Cousin, Guizot,

---

<sup>13</sup> La situation dans le territoire de l'Uruguay est légèrement différente car le projet d'extermination des indigènes avait déjà été conclu vers 1830. La disparition des *charrúas* étant en étroite liaison avec la France, nous nous permettons de l'évoquer ici. Les « derniers *charrúas* » arrivent à Paris emmenés par le citoyen français et résident à Montevideo, François de Curel. Il avait dû demander une permission spéciale au gouvernement uruguayen, qui l'avait octroyée volontiers. Les quatre indiens (un cacique, une sorte de chaman et un jeune couple dont la femme était enceinte : Senaqué, Vaimaca Perú, Tacuabé et Guyunusa) sont exhibés à Paris et examinés par les académiciens. Il y aurait eu une polémique en raison des conditions de cette exhibition, qui se tenait au 19 de l'Allée d'Antin, dans le IX<sup>e</sup> arrondissement, et dont les droits d'entrée étaient de 5 et puis de 2 francs. Les deux premiers et plus âgés sont morts dans les mois qui ont suivi leur arrivée à Paris. À cause du scandale, De Curel aurait vendu le jeune couple (et sa fille qui venait de naître) à un cirque. La seule certitude c'est qu'on les retrouve un an plus tard dans les archives de la ville de Lyon. C'est là que Guyunusa et sa fille meurent en 1834, victimes de la tuberculose. Le seul survivant, Tacuabé, a donné lieu à une riche légende qui veut qu'il se soit établi en France ou qu'il se soit caché, en attendant la possibilité de rentrer dans son pays.

<sup>14</sup> Buenos Aires, mais aussi Montevideo, où Sarmiento et d'autres libéraux se réfugient lors de la persécution du gouverneur de la province de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas.

<sup>15</sup> Ce mot un peu incongru (car ne correspond pas exactement à la topographie de la *pampa*) s'expliquerait par l'influence de l'orientalisme romantique européen chez les intellectuels du Río de la Plata (Oviedo, 26). Ce qui nous semble intéressant étant donné que, parallèlement à la domestication des *gauchos* qui deviennent bergers de bétail et à la « conquête du désert » (l'extermination des autochtones des ethnies *mapuches*, *ranquel* et *tehuelche*, achevée par les forces du gouvernement en 1885) un véritable « orientalisme » (dans l'acception d'Edward Said) se développe. On parle de la littérature *gauchesca*, où des auteurs éduqués et urbains s'inspirent des habitants ruraux, en leur attribuant un langage, une culture, un certain code d'honneur qui fait des *gauchos* des héros populaires, idéalisés mais farouches et empreints de mélancolie.

<sup>16</sup> « En el origen de la cultura argentina está entonces el desierto. Ésta no es una proposición descriptiva sino ideológica: es la forma en que los intelectuales vivieron su relación con la sociedad, con los otros y los diferentes. Nada de España, nada del mundo gaucho: solo letrados en diálogo de una sola vía con Europa. » (Sarlo 2007, 28).

Michelet, Tocqueville, que Sarmiento avait lu quelque peu rapidement<sup>17</sup>. À un moment donné, elle est aussi un allié militaire, c'est du moins la lecture qu'il fait du blocage français du Río de la Plata entre 1838 et 1840<sup>18</sup>, soutenant de ce fait les libéraux persécutés par le gouvernement de Rosas, « Ainsi donc, à Montevideo, la France et la République Argentine européenne s'associèrent pour abattre le monstre de l'*américanisme*, fils de la Pampa » (Sarmiento, 237). Finalement, la France est un espace d'apprentissage et de consécration, son enthousiasme transparait dans ses *Viajes* (1851) dans le chapitre consacré à Paris qu'il décrit comme « un pandémonium, un caméléon et un prisme<sup>19</sup> ».

Ce contexte donne lieu à une littérature qui, bien que suivant les tendances européennes (l'on retrouve ainsi un Romantisme, un Réalisme, un Naturalisme latino-américains, et plus spécifiquement, *rioplatenses*) se centre sur les problèmes de la région et des nations qui peinaient à établir un ordre institutionnel durable<sup>20</sup>. Ainsi, l'antinomie entre ville et désert va engendrer une figure féminine très précise, blanche, civilisée, virginale et pure, enlevée par les Indiens : la captive. Tout au long du siècle, de *La cautiva* (Esteban Echeverría, 1837), en passant par *La leyenda patria* (Juan Zorilla de San Martín, 1879) et jusqu'au tableau *La vuelta del malón* (Angel del Valle, 1892), la captive va dominer l'espace de la représentation du féminin<sup>21</sup>. Bien entendu, ce personnage condense la peur d'autrui et justifie le massacre, mettant en scène l'action de l'indigène ravisseur, ce qu'inversait la donne par rapport à ce qui se vérifiait dans la réalité : dans

---

<sup>17</sup> « De las muchas y apresuradas lecturas que hizo Sarmiento, es el pensamiento social y filosófico francés -que impregnó a toda la generación de "proscritos"- el que se transparenta más en el *Facundo*, particularmente el de Victor Cousin (a quien cita admirativamente), en cuyas ideas sobre educación y sociedad, a su vez, se notaba la impronta de Hegel, Herder y otros filósofos germanos. Las huellas de otros pensadores franceses como Guizot, Michelet y Tocqueville son también visibles; el último era el modelo de la objetividad que Sarmiento pretendía - sin fortuna - alcanzar. La idea de que en toda nación hay una pugna constante entre sectores civilizados y otros carentes de organización, proviene de Cousin y está en el centro de su propia concepción social. » (Oviedo, 32)

<sup>18</sup> À l'origine du conflit se trouve une loi de 1821 qui obligeait les étrangers résidant en Argentine à accomplir le service militaire. Les britanniques ayant obtenu l'exemption à travers un accord en 1825, les représentants du gouvernement français ont voulu eux aussi éviter la conscription à leurs concitoyens habitant l'Argentine. Le gouvernement de Rosas (ennemi personnel de Sarmiento) ne se montrant pas favorable à un tel accord avec la France, le roi Louis-Philippe reconnaît l'indépendance des républiques sud-américaines en 1830, comme geste de bonne volonté, sans succès pourtant. Le blocage fluvial débute le 28 mars 1838 et finit le 29 octobre 1840 avec le traité Mackau - Arana. L'installation de l'armée française à Montevideo, évoquée par Sarmiento, ne va pas sans problèmes : face au refus du président de l'Uruguay, Manuel Oribe, de collaborer avec eux, les Français ont soutenu le général Fructuoso Rivera et sa campagne pour prendre le pouvoir. Cette association de la France civilisatrice et garantie de la liberté avec les libéraux argentins se soutient dans les faits dans une ingérence de la part de la France dans la politique interne de l'Uruguay et dans le patronage que la France donnait, dans les faits, au coup d'état de Rivera. De quoi lire avec un peu de précaution les enflammées lignes suivantes : « Cette jeunesse, imprégnée des idées civilisatrices de la littérature européenne, allait chercher parmi les Européens ennemis de Rosas ses devanciers, ses pères, ses modèles, un appui contre l'Amérique telle que la présentait Rosas : barbare comme l'Asie, despotique et sanguinaire comme la Turquie, persécutant et méprisant l'intelligence comme le mahométisme » (Sarmiento, 236).

<sup>19</sup> Sarmiento, Domingo. Faustino. *Viajes por Europa, Africa I América*. Buenos Aires: Felix Lajouane editor, 1886, p.119.

<sup>20</sup> Le roman d'Alexandre Dumas *Montevideo ou une nouvelle Troie* (1850) est très explicite par rapport aux interminables luttes de pouvoir entre la ville et la campagne, dans l'Uruguay de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le titre fait référence au siège de Montevideo qui eût lieu entre 1843 et 1851.

<sup>21</sup> Avec quelques exceptions, notamment les femmes « exotiques » de l'ethnie *ranquel* chez Lucio V. Mansilla (*Una expedición a los indios ranqueles*, 1870) ou les femmes-soldat masculinisées de l'uruguayen Eduardo Acevedo Díaz (*El combate de la tapera*, 1892)

la fiction, ce sont les *criollos*<sup>22</sup> à être dépossédés de leurs biens. La force de cette figure colonise les rôles féminins et ne laisse que peu de place à la femme urbaine, travailleuse, détachée de l'intrigue amoureuse ou sexuelle. Cependant, ce type de femmes était en train d'augmenter prodigieusement en termes sociaux : une partie de l'immigration était composée de femmes célibataires qui devaient gagner leur vie et parfois rendre l'argent emprunté pour le voyage. C'est cette immigration (pas exactement celle que les libéraux auraient souhaité), qui a presque triplé la population de Buenos Aires en vingt ans<sup>23</sup>, qui a déterminé l'entrée dans la modernité de toute la région, dans un processus accéléré de synchronisation avec le modèle européen qui continue à être déterminant dans cette nouvelle phase. La France joue également dans cette seconde étape un rôle important.

La modernisation culturelle sous l'égide française en Amérique Latine a été étudiée par plusieurs théoriciens qui ont proposé des périodisations différentes. Angel Rama considère que celle-ci correspond à la période 1870-1910 : « c'est juste de l'appeler, dans la littérature et dans les arts ainsi que dans d'autres aspects de la vie sociale, la *période de modernisation*.<sup>24</sup> » (Rama 1972, 84). Il ne s'agit pas d'un processus homogène, comme le remarque Hugo Achugar, qui parle de plusieurs « tentatives modernisatrices successives de la société latino-américaine » qui s'entrecroisent avec des « faits et de lignes de développement pas toujours hégémoniques qui complètent le panorama<sup>25</sup> » (Achugar, 35). Il y a une coïncidence entre les critiques sur l'importance de l'influence française pendant toute cette période : si l'Europe était le pôle culturel dont on devait tenir compte, Paris était son centre rayonnant, ce que confirment les mots d'A. Rama : « À cette période correspond une incorporation ample et immodérée des littératures modernes. Sa source prédominante était la production française et en second lieu espagnole, laquelle répondait, elle aussi, à l'influence de ce que Walter Benjamin devrait appeler la "capitale culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle", c'est-à-dire, Paris<sup>26</sup> » (Rama 1972, 85). Mais cette influence ne fut pas seulement unidirectionnelle et directe : en important la mode littéraire de l'époque, les sociétés du

---

<sup>22</sup> Nous préférons laisser ici le mot en espagnol, car le français « créole » a des nuances qui font référence aux peuples des colonies tropicales.

<sup>23</sup> La population passe de 663 854 en 1895 à 1 575 814 en 1914. En 1914, la population étrangère de Buenos Aires représentait plus de 60 % de la population totale (source : Censos Nacionales de Población de l'INDEC, Argentine).

<sup>24</sup> « Al período que se extiende desde ese 1870 augural hasta las conmemoraciones ostentosas de 1910, cabe denominarlo en literatura y arte, al igual que en los demás aspectos de la vida social, el período de modernización » B. Sarlo pour sa part dénomme « modernité périphérique » le positionnement de l'élite illustrée de la capitale argentine entre 1920 et 1930, Cf. Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1988.

<sup>25</sup> « Ese proceso de la modernidad en el sentido amplio se corresponde con los sucesivos intentos modernizadores de la sociedad latinoamericana y supone la existencia de hechos y líneas de desarrollo no siempre hegemónicos que completan el panorama. »

<sup>26</sup> « Al período correspondió una amplísima e indiscriminada incorporación de las literaturas modernas. Su mayor fuente estuvo en la producción francesa y secundariamente en la española que también respondía a la influencia de la que Walter Benjamin habría de llamar "capital cultural del siglo XIX", es decir, París.»

Río de la Plata importaient aussi des problèmes esthétiques, des discussions vives, et avec cela, ils conquièrent un espace de débat artistique-social qui évaluait les modèles européens et discutait leur pertinence, entrant, de cette manière, dans la tendance éminemment moderne du questionnement des canons de beauté et des normes de la représentation établies par la tradition.

Le débat sur le naturalisme littéraire et pictural, qui s'installe parallèlement au début du processus de modernisation, est symptomatique de cette double visée du fait artistique comme élément modernisateur mais aussi comme acteur incontournable dans l'instauration de nouvelles configurations nationales. C'est avec *L'Assommoir* (que le journal de Buenos Aires *La Nación* publie en feuilleton traduit en espagnol à partir du mois d'août de 1879, trois ans après la France) qu'une véritable bataille (le terme est de Rita Gnutzmann<sup>27</sup>) s'installe, à coup d'articles dans les journaux entre les écrivains et les intellectuels argentins. Les polémistes reprenaient les arguments du débat français sur l'utilisation du langage vulgaire, la pertinence et l'acuité de la méthode expérimentale ou la composante éthique d'une telle littérature, suivant ainsi les positions de Ferdinand Brunetière ou du *Manifeste des Cinq*. Le débat passe rapidement aux naturalistes argentins, se centrant en particulier sur la production romanesque francisante d'Eugenio Cambaceres, introducteur en Argentine des textes de Zola et des frères Goncourt (on compte même parmi ses œuvres un roman titré *Pot-pourri*, en français dans le texte, qui date de 1882). Ce sont en particulier les derniers mots<sup>28</sup> du protagoniste suicidaire de *Sin rumbo* (roman qui date de 1885 et qui est considéré comme l'initiateur du roman moderne argentin<sup>29</sup>), qui sont mis en question et même censurés dans plusieurs éditions. Deux années plus tard, à l'occasion de l'arrivée d'une toile peinte à Paris par l'Argentin Eduardo Sívori, le même débat aura lieu dans le champ pictural. *Le lever de la bonne* (1887), tableau qualifié par les critiques comme « naturaliste », fut récompensé au Salon et provoqua une polémique des deux côtés de l'océan, que nous analysons dans la partie I. Ces deux épisodes s'inscrivent donc dans l'élaboration théorique et critique du modèle européen qui se faisait dans le contexte bien particulier du Río de la Plata à la fin du siècle. Si la représentation des pauvres et des marginaux était l'un des enjeux majeurs du naturalisme en France, les écrivains du Río de la Plata avaient devant eux un contingent d'affamés qui arrivaient depuis l'Italie, l'Espagne et la France pour « faire l'Amérique ». Les naturalistes argentins ont adopté la figure du migrant, souvent seulement dans la version masculine du personnage et dans

---

<sup>27</sup> Cf. son article « La batalla del Naturalismo en Buenos Aires. » Éd. Trevor J. Dadson. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. VI.* Birmingham: University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1998. 246-252.

<sup>28</sup> « – Vida perra, puta... – rugió Andrés –, ¡yo te he de arrancar de cuajo!...

Y recogiénoselas las tripas y envolviéndoselas en torno de las manos, violentamente, como quien rompe una piola, pegó un tirón.

Un chorro de sangre y de excrementos saltó, le ensució la cara, la ropa, fue a salpicar sobre la cama el cadáver de su hija, mientras él, boqueando, rodaba por el suelo... » Cambaceres, Eugenio. *Sin rumbo*. Madrid : Cátedra, 1999, p. 229.

<sup>29</sup> Gnutzmann, Rita. *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Atlanta: Rodopi, 1998, p. 114.



les deux versants du bon et du mauvais étranger<sup>30</sup>. Ce dernier domine la vision du roman *¿Inocentes o culpables?* d'Antonio Argerich (1884), dont la préface est une sorte d'extension des théories de l'opposition civilisation-barbarie, où les barbares sont devenus des paysans italiens ignorants et sales<sup>31</sup>. De cette manière, les codes naturalistes sont mis en jeu dans la continuation du débat sur l'identité nationale et la construction du sujet modèle argentin ou uruguayen dans la littérature.

Cependant, même si une grande partie des immigrés s'insérait dans le service domestique, les écrivains du Río de la Plata n'ont pas prêté attention à la figure féminine de la servante, dans le cadre général de la représentation des dépourvus. Dans les romans de Cambaceres les domestiques n'ont pas autre place que celle du bouffon, comme c'est le cas du valet du narrateur, Taniete, dans *Pot-Pourri*. Dans la thématique décadente de *Sin rumbo*, un grand propriétaire rural atteint du mal du siècle se lie avec Donata, une *china* (une fille paysanne) qui accomplit dans la maison du patron quelques tâches ménagères. Donata est amoureuse de lui et tombe enceinte : sa chaîne de souffrances est similaire à celle des servantes de la littérature française. Toutefois, son allure franchement animale ne lui permet pas de l'importance dans un récit dont le centre est accaparé par le propriétaire rural, comme l'a bien vu le critique argentin Noé Jitrik<sup>32</sup>.

Dans la peinture, en revanche, le tableau de Sívori met déjà en scène en 1887 une servante protagoniste. Pour les peintres du Río de la Plata, aussi, le canon européen est l'objet d'une discussion passionnée, ce qui prouve l'existence de la polémique autour du positivisme en peinture, qui serait à la base du naturalisme pictural de Sívori. Le peintre argentin Martín Malharro, par exemple, qui avait lui aussi effectué son séjour d'études en Europe, s'appuyait dans sa critique notamment sur les reproches que Jean-Marie Guyau adressait en France à Zola et à Goncourt dans son livre *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* de 1884 ou encore dans *L'Art au point de vue sociologique* de 1889, textes que l'Argentin citait le lendemain de sa parution en France<sup>33</sup>. Il s'agit là de l'échange entre un groupe de peintres et de critiques qui questionnaient aussi la pertinence de la technique naturaliste ou impressionniste (que Malharro cultive dans ses tableaux représentant la *Pampa*) dans la représentation de leurs paysages et qui ont intériorisé la

---

<sup>30</sup> Cf. Villanueva, Graciela. « La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910. » *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. n°1 (2000). Web. 12 janvier 2015.

<sup>31</sup> Cf. Berg, Edgardo H. « Literatura infecta (sobre *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich). » *Espéculo. Revista de estudios literarios*. n° 37 (2007). Web. 4 février 2015.

<sup>32</sup> « Andrés es aquel a quien le pasa todo, no solo en cuanto a la acción sino también en el interior de una subjetividad que cubre las diversas alternativas del mundo, mientras que los demás no cumplen otro papel que el de sombras que se adecuan a sus necesidades, el de siervos que por naturaleza y sin inquietudes responden al menor estímulo del señor feudal » Jitrik, Noé. « Cambaceres : adentro y afuera. » *Ensayos y Estudios de Literatura Argentina*. Buenos Aires : Galerna, 1970. 5-21, p.7.

<sup>33</sup> Cf. Burucúa, José Emilio et Telesca, Ana María. « El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica. » *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*. n° 3 (1988). Sans numéro de page.

problématique de la représentation, spécialement concernant les sujets désagréables et les personnages pauvres. Comme l'a remarqué la critique Laura Malosetti, ce sont ces peintres, appartenant à la même génération, et leur « réception critique » du modèle européen (et spécialement français), qui doivent être considérés comme les « premiers modernes » (titre de son livre) dans la construction de l'identité culturelle du Río de la Plata. Dans cette étape de modernisation, l'absence de la figure de la servante protagoniste s'explique par la manière dont la littérature *rioplatense* s'était engagée dans la construction d'un sujet national masculin, civilisé, vainqueur de la barbarie, qui crée, à son tour, un sujet féminin lié aux valeurs du foyer et de la famille (ou sa contre-figure manichéenne, la femme fatale) et nécessitant une protection constante, dans une prolongation de la figure de la captive.

L'adoption de la figure de la bonne protagoniste de la part de Sívori est tout aussi inédite dans le contexte de la peinture française, où d'autres femmes travailleuses avaient trouvé un espace de représentation (*Les criblées de blé* de Courbet est de 1854), mais pas les servantes. C'est de cela que Laura Malosetti parle lorsqu'elle qualifie le tableau de « geste moderne ». Ce geste original, dans un champ pictural hybride (car l'œuvre appartient au système artistique français aussi bien qu'à celui du Río de la Plata), sera rejoint par la littérature (spécialement par la littérature dramatique) *rioplatense* au début du siècle avec les pièces *Puertas adentro* (1900) de Florencio Sánchez, *Babilonia, una hora entre criados* (1925) d'Armando Discépolo et *Trescientos millones* de Roberto Arlt (1932). Dans ces deux dernières, les domestiques protagonistes sont aussi des immigrés ; les trois pièces sont en étroit rapport avec le théâtre politiquement engagé, ce que nous analyserons dans la partie II.

C'est ainsi que l'analyse qui prend en compte les deux systèmes littéraires ne commence que dans la deuxième partie de ce travail, où nous verrons comment la dynamique de synchronisation et d'influences mutuelles se met en œuvre. Il s'agit d'un mouvement qui se prolonge et évolue également dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme on peut le voir dans la nouvelle *Los buenos servicios* (1959) de Julio Cortázar, écrit en espagnol, à Paris, et ayant pour protagoniste une bonne française : Paris continue à être une capitale culturelle pour les écrivains latino-américains jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Significativement, de nos jours, le seul texte *rioplatense* de notre corpus se set du tableau de Sívori, et cela à un tel point que la nouvelle porte comme titre le titre du tableau, mais en espagnol : *El despertar de la criada* (Daniel Briguet, 2010). De plus, de la même manière que l'autonomie énonciative de la domestique protagoniste s'établit simultanément en France et au Río de la Plata, l'émergence d'une nouvelle voix narrative, celle du patron, est avérée dans la nouvelle de Daniel Briguet ainsi que dans les textes de certains auteurs français : Christian Oster et Yves Ravey, ce que nous analysons dans la partie III. Nous croyons

---

<sup>34</sup> Cf. Villegas, Jean-Claude. *Paris, capitale littéraire de l'Amérique Latine*. Dijon : Éditions de l'Université de Dijon, 2007 et le chapitre « Paris, ville-littérature » dans Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. 41-56.

que cette coïncidence montre à quel point, et au-delà des influences mutuelles, la thématique de la domestique et les modes de sa représentation se sont installés durablement dans des modalités analogues, en France et au Río de la Plata.

### 1.3. Sur l'intérêt d'intégrer des images iconographiques

L'intégration de l'analyse d'images iconographiques dans le cadre de notre étude ne va pas sans certains problèmes théoriques que nous ne souhaitons pas ignorer : l'intermédialité ajoute aux enjeux de la représentation littéraire une autre dimension, qui problématise notre point de vue mais qui, en même temps, le rend plus profond et légitime. Comme l'explique Evanghelia Stead, « le gain interprétatif est considérable » lorsqu'on intègre « textes et images approchés sur un pied d'égalité et analysés par le biais des méthodes propres à chacun [...] dans une démarche qui relève de l'histoire des idées et des mentalités, de la mythocritique, de la représentation, de l'étude de thèmes et de motifs, de l'interprétation des figures de l'imaginaire, du livre comme objet global, ou de lecture. » (Stead, 96). La méthodologie de travail doit être donc adaptée pour rendre compte des particularités de la représentation du personnage dans deux systèmes sémiotiques divers : celui de la langue et celui de l'image. Ne prétendant pas trouver des analogies qui d'ailleurs relèveraient d'une conception de « traductibilité » entre les arts qui est désormais datée, nous constatons néanmoins des régularités et des coïncidences qui nous ont frappé au tout premier moment de notre recherche. Il n'y aura néanmoins pas une image en correspondance avec chaque texte : celles-ci seront évoquées en raison de leur relation, air de famille ou trait d'union avec ce que les textes présentent. Deux éléments présents dans les textes littéraires comme dans les toiles sont centraux pour ce rapprochement : la position de la domestique en tant que protagoniste et le point de vue adopté qui cherche à rendre compte de son être intime. Dans la partie I nous analysons en détail les points de contact entre le roman des Goncourt et le tableau de Sívori, tous les deux paradigmatiques par rapport à ces éléments que l'on vient d'énoncer<sup>35</sup>. Au moment de la parution du roman et du tableau, le regard qui s'intéresse à l'intimé d'un personnage ancillaire est inédite tout autant dans le domaine littéraire comme dans le domaine pictural<sup>36</sup>. Dans l'*Atlas*

---

<sup>35</sup> Un autre critère à considérer dans les deux systèmes serait celui de la contemporanéité entre ce qui est représenté par la fiction littéraire ou picturale et le moment historique qui l'a vu naître ; nous excluons de ce fait la peinture d'histoire ainsi que les textes qui se situent en décalage chronologique par rapport à leur moment de production.

<sup>36</sup> Le tableau de Nicolas-Bernard Lépicier *Le lever de Fanchon* (1773), qui représente, comme celui de Sívori, une domestique en train de se lever, n'est pas significatif en ce qui concerne l'intimité du personnage selon nous. Bien au contraire, c'est l'élan érotique qui, dans cette toile, est privilégié. Nous sommes conscients que notre lecture s'éloigne sur ce point de celle, très lucide par ailleurs, d'Arlette Farge dans *Le Silence, le souffle* (Paris : La Pionnière, 2008). Nous l'avons pris toutefois en compte dans notre présentation « Évolution dans la représentation du corps ancillaire féminin : réflexions autour de trois *levers* » au Colloque international « Cuerpos de mujeres, imagen y tiempo » Université de Granada (Espagne) 26 au 28 juin 2014.

*Mnemosyne*<sup>37</sup>, large corpus d'images qu'Aby Warburg avait compilé et organisé pendant les années vingt avec l'objectif d'étudier les thèmes récurrents de l'histoire de l'art à travers les images, on trouve la planche 46, organisée autour du sujet de la jeune femme qui apporte quelque chose dans les mains. Cette représentation, où l'on voit une figure féminine en train de rendre un service<sup>38</sup>, ne se limite pas à des images de la tradition biblique ou mythologique : elle inclut une photographie contemporaine à la création de la planche, prise par Warburg lui-même, où l'on voit une femme paysanne. Si l'approche de Warburg à la figure de la « nymphe *ancilla* », comme il l'appelle, est très fructueuse (nous suggérons à ce sujet la lecture d'Andrea Pinotti, qui reprend quelques thèmes inhérents au rapport de domesticité que nous analysons aussi dans les textes de notre corpus<sup>39</sup>), l'exploration de la vie privée de la domestique n'est pas du tout évoquée par les images de la planche 46. En revanche, dans notre corpus d'images, ce que nous retrouvons, dans la plupart des cas, ce n'est pas le personnage en train d'accomplir une action en rapport avec son métier. Si celui-ci n'est pas exclu (le spectateur sait toutefois qu'il s'agit d'une domestique, à travers le titres de l'image, des vêtements ou d'autres indices), le portrait privilégie une autre circonstance de sa vie, dans un regard qui va au-delà de sa condition de travailleuse.

Le fait de prendre en compte les images repositionne notre étude dans le domaine de la recherche sur l'imaginaire, dans le sens proposé par Daniel-Henri Pageaux : « L'imaginaire que nous étudions est le théâtre, le lieu où s'expriment, de manière imagée (assumons le jeu de mots), c'est-à-dire à l'aide des images, des représentations, les façons (la littérature, entre autres) dont une société se voit, se définit, se rêve. » (Pageaux, 135-136). L'imaginaire est sans doute une construction de nature politique, puisque D-H. Pageaux postule l'image comme procédant « d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un

---

<sup>37</sup> Nous suivons ici deux éditions digitales très soignées de l'*Atlas Mnemosyne* : celle de dix planches faite par la Bibliothèque de l'Université Cornell en 2013, *Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas* (warburg.library.cornell.edu) et celle de la revue en ligne *Engramma* publiée par le groupe d'études ClasicA de l'Université IUAV de Venise (engramma.it/eOS2/atlante/)

<sup>38</sup> Dans les notes d'A. Warburg sur cette planche, l'idée de la servante est centrale : « Ninfa. "Eilbringitte" im Tornabuoni-Kreise. Domestizierung. », ce que nous traduisons comme « Nymphé, "Brigitte-amène-ça-immédiatement" [sur la base de la traduction italienne 'Brigitta-porta-in-fretta'] telle qu'on la rencontre dans la "Cerchia Tornabuoni" [il parle de la fresque qui représente la naissance de Jean Baptiste dans la chapelle Tornabuoni de l'église Santa Maria Novella, à Florence, inclus dans la planche 46]. Domesticité. ».

<sup>39</sup> « From a functional perspective, the panel collects complex variations of a peculiar movement-theme: the gesture of "bringing or carrying or bearing something/someone to something/someone else." The importance of such an action can hardly be overestimated in Warburg's thought. If we peruse the whole spectrum of its syntactic, semantic, symbolic, and pragmatic implications, we will find a range of meanings—all crucial in his research—stretching from the simple physical activity of a human being carrying an inert material object for some purpose to the most spiritualized transmission of a cultural meaning through an 'image-vehicle' [Bilderfahrzeug]. Bearing is bearing oneself in terms of personal conduct or behavior or posture (physical, but also social and cultural); bearing in the sense of enduring pain or carrying the weight of pathos; bearing as the direction or position of something, thus evoking the cardinal notion of "orientation"; but also the bearing of one human being by another human being (in the sense of giving birth: or re-birth/Renaissance). Although panel 46 insists on the beneficial consequences of such a gesture, the antithetical, polar meaning of such an action should not be neglected: "gift" (from the Old Norse *gipt*; related to *give*, German *geben*), in English connotes "present" or "donation"; but in German *Gift* antonymously means "poison," "toxin," suggesting, then, a potential dramatic inversion of its axiological structure (see Mauss 1924; Benveniste 1948-1949). » Présentation de la Planche 46 par Andrea Pinotti sur le site de la Bibliothèque de l'Université Cornell déjà cité.

Ailleurs. L'image est donc l'expression littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle. » (135). Selon nous, la servante ou la domestique peut très bien se rapprocher de cet « autre », figure à la fois familière et étrangère, dont tous les textes que nous présentons cherchent, avec des résultats divers, de percer l'intimité. Or, cet « écart significatif » dont parle D-H. Pageaux se présente, dans les textes du XIX<sup>e</sup> siècle comme dans les textes contemporains, comme une distance infranchissable, un élément significatif que nous reprendrons lors des conclusions finales.

Nous allons nous appuyer aussi sur les concepts de William John Thomas Mitchell, ce qui nous oblige à préciser et à modifier la terminologie jusqu'ici utilisée. Où nous avons dit *image* (signifiant « représentation visuelle »), W.J.T. Mitchell dirait plutôt *picture* :

*Picture*, est l'image dans la façon dont elle apparaît sur un support matériel ou dans un lieu spécifique [...] L'image n'apparaît jamais sans un *medium* déterminé mais elle est aussi ce qui dépasse les *media* et peut être transférée d'un *medium* à un autre. [...] L'image [*image*] est, par conséquent, hautement abstraite, une entité minime qui peut être évoquée avec un seul mot. C'est suffisant de nommer une image pour la faire revenir à la pensée, pour ainsi dire, pour la conduire à la conscience d'un corps qui perçoit ou se souvient<sup>40</sup>. (Mitchell 2008, 9).

Il faut remarquer que les tableaux et dessins sont des *media* hybrides : « Les *media* sont toujours un mélange d'éléments sensoriels et sémiotiques<sup>41</sup> » (Mitchell 2008, 6), c'est pour cela que nous tiendrons compte des titres des tableaux, élément linguistique qui ne saurait passer inaperçu. On pourrait dessiner ici une relation entre ce qu'on appelait jusqu'ici « textes » (les romans, les contes, les pièces de théâtre) et « images » (tableaux, dessins, photographies), tous les deux *media* de la même *image* : celle de la domestique dans l'intimité de son être. Les concepts clé de W.T.J. Mitchell dont nous nous servons sont d'autant plus utiles, dès lors que lui-même se réclame d'une conception de la circulation des *images* plus ample, analogue au partage du sensible de J. Rancière, qu'il appelle « ratio of senses and signs » (Mitchell 2012, 38).

Comme il a été déjà dit, cette étude ne cherche pas à faire des analogies entre la maîtrise du discours vérifiée dans les textes littéraires et les images, étant donné le silence fondamental du tableau. Par contre, nous croyons retrouver dans cet intérêt à la représentation de la bonne hors de sa fonction de domestique un lien avec le discours qu'elle contrôle : l'exploration d'un monde intime qui lui est propre et inconnu à ses maîtres. Dans cette perspective, le corps représenté —

---

<sup>40</sup> « *Picture*, pertanto, è l'immagine come appare su un supporto materiale o in un luogo specifico. [...] L'immagine non appare mai se non in un determinato *medium*, ma è anche ciò che trascende i *media* e può essere trasferito da un *medium* all'altro. [...] L'immagine [*image*], pertanto, è altamente astratta, un'entità minima che può essere evocata da una singola parola. È sufficiente nominare un'immagine per riportarla alla mente, ovvero, per condurla alla coscienza in un corpo che percepisce o ricorda. »

<sup>41</sup> « I *media* sono sempre una miscela di elementi sensoriali e semiotici. »

qui devient incontournable dans les médias visuels— s'assimile à la voix, également incontournable dans la représentation littéraire de la domestique.

#### 1.4. Sur le service domestique comme fait social total

Il ne serait pas exagéré de dire que le service domestique est une caisse de résonance privilégiée pour les conflits qui traversent la société, que ce soit entre classes sociales, entre genres ou entre populations privilégiées et populations marginalisées par leur origines nationales, culturelles, ethniques ou religieuses. Dans ce sens, nous croyons qu'il faut la définir<sup>42</sup> comme un de ces « faits sociaux totaux », phénomènes où

s'expriment à la fois et d'un coup toutes sortes d'institutions : religieuses, juridiques et morales —et celles-ci politiques et familiales en même temps ; économiques et celles-ci supposent des formes particulières de la production et de la consommation, ou plutôt de la prestation et de la distribution ; sans compter les phénomènes esthétiques auxquels aboutissent ces faits et les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions. (Mauss, 147).

Ce concept, que l'on doit à Marcel Mauss, nous semble particulièrement utile, d'autant plus qu'il apparaît dans le cadre de son étude sur le don, élément primordial dans les sociétés primitives mais qui peut s'associer dans notre société actuelle au travail domestique et, par extension, au service domestique. La capacité des « faits sociaux totaux » de mettre « en branle la totalité de la société et de ses institutions »<sup>43</sup> aide à comprendre à quel point il est difficile de décider si le service domestique appartient au monde de l'emploi (on peut se référer dans ce sens à l'étude de Geneviève Fraisse<sup>44</sup> qui fait état du difficile chemin parcouru par les syndicats de gens de maison pour se faire valoir en tant que travailleurs « comme les autres ») ou à celui des échanges non économiques (le travail domestique, centre de la domesticité est, comme l'a montré Silvia Federicci<sup>45</sup>, un travail non reconnu comme tel et par conséquent « naturellement » gratuit) ou à la sphère des rapports humains (étant donné par exemple son lien historique avec certaines formes de la parenté, le mot même « famille » faisant référence dans son étymologie latine aux servants).

Toujours est-il que le service domestique est « un poste d'observation sociale » (Fraisse 2009, 14) qui nous permet une approche fructueuse à plusieurs niveaux. En termes diachroniques,

---

<sup>42</sup> Cf. Wendling, Thierry. « Us et abus de la notion de fait social total. Turbulences critiques. » *Revue du MAUSS*. n° 36 (2010) : 87-99.

<sup>43</sup> Gresle et al. *Dictionnaire des sciences humaines Anthropologie/Sociologie*. Paris : Nathan Université, 1994, p.130.

<sup>44</sup> Publié en 1979 sous le titre *Femmes toutes mains. Essai sur le service domestique* (Paris : Seuil), nous citons la nouvelle édition, augmentée d'une préface, *Service ou Servitude. Essai sur les femmes toutes mains* (Paris : Le bord de l'eau, 2009).

<sup>45</sup> *Caliban and the witch : Women, the Body and Primitive Accumulation* New York : Autonomedia, 2004.

les variations que cette pratique sociale subit sont riches et gardent une correspondance avec les évolutions de la société, de la famille et de la vie privée. De la domesticité d'apparat propre à la noblesse que la Révolution interdit : « la loi ne reconnaît point de domesticité » déclare la Constitution de 1793 dans son article 18 (Fraisie 2009, 32) ; en passant par la bonne à tout faire, que la petite bourgeoisie adopte au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, voulant émuler l'aristocratie mais sans avoir les moyens de payer plus d'un employé ; en arrivant, finalement, à la femme de ménage qui s'impose à partir des années 1970 et qui est un effet paradoxal de l'entrée massive de la femme au marché de travail. Plus récemment, les emplois de service en général souffrent eux aussi les bouleversements d'un marché de plus en plus dérégulé. « L'uberisation » du service domestique serait en cours aux États-Unis, où plusieurs compagnies, se réclamant de ce qu'on appelle « l'économie collaborative », mettent en rapport des femmes de ménage avec des potentiels employeurs, en se constituant dans les faits comme des bureaux de placement numérique... Métier historiquement flexible et sans garanties d'aucun type (absence de sécurité sociale jusque dans les années soixante-dix en France et quatre-vingt-dix au Río de la Plata et à partir de ce moment dans des conditions notamment pires que le reste des salariés ; travail très souvent non déclaré ou sous-déclaré ; la modalité « logée et nourrie » présente des difficultés de régulation encore plus importantes), le service domestique serait-il depuis toujours le modèle des emplois à venir ? C'est du moins ce que croit y voir G. Fraisie, qui s'intéresse à la manière dont la notion de « service » prend le pas dans le monde de l'emploi actuel. Ce qui est intéressant lorsqu'on considère ce que Philippe Ariès écrivait en 1980 : « La notion traditionnelle de service survit dans le monde contemporain, y maintenant longtemps un état d'esprit de clientèle quasi féodal. Nous donnerons [...] l'exemple du service domestique » (Ariès, 367). Le service domestique ouvre un champ d'études richissime à la sociologie du travail, dont nous faisons mention seulement du grand projet de recherche coordonné à niveau européen par Raffaella Sarti, *The Servant projet* et les études en France de ces dernières années par François-Xavier Devetter, Caroline Ibos, ou Jules Falquet, entre autres et au Río de la Plata par Lorena Poblete et Inés Cutuli.

Depuis une perspective qui privilégie les rapports humains (que les recherches que nous venons de mentionner ne laissent toutefois pas de côté), il est important de comprendre que le service domestique affecte ce que Marguerite Duras a appelé poétiquement « la vie matérielle », ensemble de gestes qui se reproduisent chaque jour et qui font à l'ordre externe mais aussi interne de la maison. Ce travail, historiquement attribué aux femmes, est souvent géré à deux par une femme-employeuse et son double, une femme-employée. La revalorisation des emplois de service comme modèles de l'emploi contemporain, les théories du *care* qui entendent aussi revaloriser ces tâches, sont-elles suffisantes à l'égard d'une réalité faite d'exploitation quotidienne ? Quid des hommes et de la répartition de tâches (qui continue à être un facteur d'inégalité dans les couples

selon les dernières données de l'Insee en France comme dans le Río de la Plata) ? Chacune de ces questions nous mène naturellement à une autre. Or, c'est là le potentiel de la réflexion sur le service domestique en tant que fait social total.

En premier lieu, nous allons examiner en détail quelques aspects qui nous semblent essentiels pour une bonne compréhension des enjeux de la domesticité, et par conséquent, du rôle de celle-ci lorsqu'elle apparaît dans les représentations artistiques. Nous nous intéressons aux dynamiques sociales qui se voient affectées par le service domestique : les rapports de famille, la féminisation du service domestique (qui détermine notre intérêt pour les personnages féminins) et les rapports entre classes sociales. Nous en profiterons pour faire le point sur les continuités dans le service domestique tel qu'il existe actuellement dans le monde occidental, en France et au Río de la Plata en particulier. En second lieu, nous présenterons une brève histoire des conceptions qui se nouent autour du service domestique, à travers la lecture de quelques fragments littéraires révélateurs.

#### 1.4.1. La transversalité du service domestique : famille, genre et classes sociales.

Il y a au moins trois dynamiques sociales qui se voient largement interpellées et organisées autour de la domesticité : la relation entre le propre et le sale, qui est comme nous le verrons, essentiellement une relation entre le privé et le public, ce qui entraîne les relations de famille (dans un sens large du terme, que nous reprenons plus bas) ; les rapports entre hommes et femmes, qui reposent sur une nouvelle conception de la féminité et en conséquence de la sphère d'activité qui leur serait réservée ; la relation entre classes sociales (y compris la relation entre hommes et femmes, entre citoyens et non-citoyens, entre des personnes et des êtres non considérés comme telles). S'il n'est pas toujours aisé de séparer ces trois domaines, nous le croyons fondamental pour la suite. Chacune de ces dynamiques bien que marquée par les caractéristiques particulières de chaque époque, peut être prise comme constante au cours du temps dans la société occidentale. Qu'il nous soit donc permis de commencer par une analyse « a-historique » pour reprendre après une périodisation qui n'est pas étrangère aux dynamiques qui viennent d'être énoncées.

Dans *La poétique de l'espace* Gaston Bachelard défend ce qu'il appelle « l'action ménagère » en tant qu'« activité créatrice ». Dans un long panégyrique sur le plaisir de cirer un meuble, il explique le caractère civilisateur de cette action : « Ainsi, quand un poète frotte un meuble –serait-ce que par personne interposée– [...] il crée un nouvel objet, il augmente la dignité humaine d'un objet, il inscrit l'objet dans l'état civil de la maison humaine. » (Bachelard, 73). La



« personne interposée » est, dans ce cas, un personnage d'Henri Bosco. Mais l'écrivain lui-même n'est pas étranger au plaisir des tâches ménagères : Reiner Maria Rilke, on l'apprend, aimait dans son enfance épousseter un piano, comme il l'avoue dans ses *Lettres à une musicienne* ; il se sentait fier de cette activité et des habits endossés à cet effet. Dans sa lettre, le nettoyage d'un objet prestigieux se rapproche des tâches accomplies dans la grandiose humilité des rois et des saints : « un empereur lavant les pieds de vieilles gens ou saint Bonaventure, la vaisselle de son couvent. » (Bachelard, 76). Dans ce passage lyrique, qui rend toute sa beauté à l'activité manuelle du nettoyage, la division sexuelle du travail est implicite : la ménagère est celle qui s'occupe en priorité et de façon continue de ces activités, tandis que l'homme, (l'homme de lettres y compris) peut s'engager dans les tâches ménagères seulement à travers la poétisation de celles-ci. Que ce soit par personne interposée, comme le fait le romancier, ou à travers le nettoyage d'un objet prestigieux dont l'interaction rehausse le prestige du ménage, ou encore, comme le fait Gaston Bachelard dans son texte, avec un hymne de l'action ménagère, les tâches ménagères sont, dans cette conception, une forme de l'illumination quotidienne à la portée de tout le monde qui, par une heureuse coïncidence, serait attribuée aux femmes.

Il faut mentionner que cette réflexion de Gaston Bachelard s'inscrit dans le chapitre titré « Maison et univers » : effectivement, penser aux tâches ménagères ne peut se faire qu'en partant de l'idée du ménage. L'espace privé serait donc l'espace de la saleté et de l'impur que l'on peut bien convertir en harmonie et en propreté grâce à une série d'actions, qui peuvent être considérées soit comme désagréables, soit comme sublimes. Ou plus précisément, comme toujours désagréables et, pour cette raison, sublimes et rehaussées, donnant ainsi le prestige à qui les accomplit, pourvu que ce soit occasionnellement. Ces actions accomplies à l'intérieur nous préparent au monde extérieur mais doivent rester strictement privées. Dans sa version espagnole, le proverbe souligne l'espace de la maison « los trapos sucios se lavan en casa » tandis que dans la version française *maison* se change en *famille*, « Laver son linge sale en famille ». Qu'il nous soit permis d'affirmer que famille et maison sont dans ce contexte équivalents et que toutes les deux comprennent le personnel de service, ce que nous allons reprendre à l'aide de l'étymologie ci-dessous. Il est évident que le sens du proverbe ne concerne pas les tâches ménagères mais les misères de la vie familiale ; bien plus qu'omettre ce lien nous voulions le souligner : la saleté « spirituelle » n'est pas plus susceptible d'être rendue publique que la saleté matérielle, et pour la même raison il n'est pas aisé de la cacher aux membres du foyer. Si l'on considère ensemble le besoin de maintenir cachée la saleté (et son nettoyage) et les misères de la vie familiale (et ses conséquences possibles) il est évident que celui qui s'occupe du ménage (dans le sens des tâches ménagères) ne peut pas ignorer le ménage (dans le sens d'espace de vie en commun). Ce qui explique l'utilité et l'efficacité du personnage du domestique lorsqu'il est l'énonciateur principal dans des textes qui se proposent la critique des mœurs ou dans le récit galant et même érotique.

Cette première fonction en tant que témoin privilégié de la vie privée des autres ne se perd pourtant pas avec l'émergence du personnage comme protagoniste ; bien que le centre d'attention se déplace vers l'intériorité du domestique, l'intimité des maîtres est toujours un élément pertinent pour ces récits, comme nous le verrons.

La sémantique historique confirme l'association entre le serviteur et le foyer, selon Émile Benveniste si le mot étranger *doûlos* désigne l'esclave et en même temps sa qualité d'étranger « l'esclave est nécessairement un étranger : les peuples indo-européens n'ont connu que l'*exodoulie*. » (Benveniste, 359), il peut bien être mis en rapport avec deux autres termes désignant les serviteurs :  $\delta\mu\acute{o}\varsigma$  et  $\omicron\iota\kappa\acute{\epsilon}\tau\eta\varsigma$ , qui « sont dérivés clairement du nom de la "maison". » (Benveniste, 358) :

Il semble qu'on puisse associer à cette notion [celle latine de *familia*] le terme *doûlos*, nom spécifique de l'esclave, si l'on accepte le témoignage d'Hésychius qui donne *doûlos* glosé *oikía* « maison » et un composé *dōlodomeîs*, glosé *oikogeneîs* « nés à la maison ». En conséquence *doûlos* serait voisin par le sens de *oikētēs*, à quelque dialecte grec qu'il ait appartenu d'abord. (*ibid.*).

Si le sens contemporain est bien plus restrictif, la notion de famille a pourtant gardé jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle la référence à un ensemble de personnes vivant sous le même toit. En effet, le mot latin « famille » provient du « *famulus* », servant, la famille est donc l'« ensemble de *famuli*, des serviteurs qui vivent au même foyer » (*ibid.*). Ce que R. Williams le remarque aussi ; dans l'entrée « famille » de son *Keywords* il rappelle que le terme *familier* encore aujourd'hui ne réfère pas au groupe de parenté<sup>46</sup>. Nous n'affirmons pas l'appartenance définitive des serviteurs au groupe familial, mais nous voulons mettre l'accent sur sa position extrêmement hybride et paradoxale, que l'étymologie permet d'apprécier tout en consignait cette double qualité d'étranger et familier. Ce qui fait à la dualité essentielle du domestique, faisant partie de la famille mais toujours considéré comme étranger à cette dernière. Il ne serait pas osé de rapprocher l'essence du domestique au concept de « l'inquiétante étrangeté » (*unheimliche*) freudienne, « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. » (Freud 1971, 165). La nomenclature espagnole le montre dans le mot « criada » (le terme est aujourd'hui désuet), participe substantivé du verbe « dresser, élever », qui fait état de ces jeunes femmes qui étaient éduquées par la famille qu'elles servaient. Dans la langue française un usage similaire subsiste aussi, comme le signale Ph. Ariès : « Le mot garçon signifiait à la fois un très jeune homme et un

---

<sup>46</sup> « There is the direct sense of the Latin *household*, either in the sense of a group of servants or a group of blood-relations and servants together in one house. [...] *familiar* still does not relate to the sense of a blood-group. » (Williams, 131).

jeune domestique dans la langue du XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle : nous l'avons conservé pour interpeller les serveurs de café »<sup>47</sup>. Ce qui nous mène à la passionnante variabilité dans la dénomination de la domestique. Choix sémantique majeur, qui a été un champ de bataille pour les domestiques fictives, ce que nous analyserons tout au long de cette thèse, tout comme pour les domestiques réelles. « Vous souffrez certainement quand les employées de maison vous appellent "ma patronne". "Patronne" correspond à "bonne". Un nom suit l'autre », dit une lettre de domestiques adressée à des employeuses dans l'après-guerre et qui revendique le droit à être nommées « employée de maison ou aide familiale » (Fraisie 2009, 74).

Ce que l'on conçoit comme famille a sans doute beaucoup changé de l'antiquité jusqu'à nos jours et l'on pourrait tout de même dire que la saleté et la propreté ne sont pas des conceptions stables depuis toujours<sup>48</sup>. La relation de l'humanité avec ses déchets est variable et sans doute pittoresque mais poussière, crasse, excrément, puanteur sont des réalités avec lesquelles on a toujours dû avoir à faire, en haussant ou en abaissant le seuil de tolérance. Sans préjudice de l'existence d'une étape très récente où l'hygiène règne, les concepts de propre / sale ou pur / impur ont une longue existence dans le monde occidental et qu'il leur revient sans doute la responsabilité de la marginalité associée aux tâches ménagères. De la même façon, la famille comme institution sociale subit actuellement des changements inattendus mais n'est pas pour autant moins connecté au monde privé, aux nécessités les plus basiques et les moins agréables.

Si l'on accepte que les tâches ménagères sont à la fois une activité fort nécessaire et fort désagréable<sup>49</sup>, leur attribution dans le cadre du foyer est loin d'être une évidence. On verra comment le service en soi se charge progressivement d'un sens négatif mais il est possible d'affirmer que certaines tâches ont eu depuis toujours un rejet universel. Tout de même, quelqu'un doit les accomplir : caste d'intouchables<sup>50</sup>, esclaves étrangers, bonnes à tout faire, femmes de

---

<sup>47</sup> Ariès, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1973, cité par Fauve-Chamoux, 1997. Il faut dire que ces deux mots informent aussi sur une caractéristique pas négligeable de la domesticité comme occupation propice aux jeunes gens car formative ; ceci impliquerait la sortie de l'état de domesticité dans l'âge adulte, pour les femmes à travers le mariage. Si cette tendance a été très claire dans le passé (cf. Mc Bride 1976, spécialement le chapitre 5 « Social mobility » pp. 82-98), il ne l'est plus aujourd'hui.

<sup>48</sup> Cf. Vigarello, Georges. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*. Paris: Seuil, 1985 et Laporte, Dominique. *Histoire de la Merde*. Paris: Christian Bourgois, 1978.

<sup>49</sup> Il serait cependant possible, et même utile de remettre en question le refus et le dégoût éprouvés face aux tâches essentielles et sales ; nous n'avons pas trouvé des discours d'acquiescement pour celles-ci si ce n'est pas dans le cadre des discours adressés aux femmes avec l'intention de les convaincre de l'utilité ou même de la dignité d'accomplir ces tâches, par exemple les discours publicitaires qui montrent inévitablement une femme au foyer heureuse et fière de la propreté qu'elle produit. L'accumulation de stéréotypes sur la féminité est la marque de fabrique de ces discours : remarquons dans ce sens l'existence en Espagne d'un programme d'exercices (pour les femmes) « fregogym » qui invite à « se maintenir en ligne tout en faisant le ménage ».

<sup>50</sup> Les dalits (« intouchables ») de l'Inde s'occupent particulièrement des tâches considérées sales, comme le nettoyage (à la main) des déchets humains. Malgré son illégalité, cette pratique se poursuit dans les classes les plus basses et entre les femmes en particulier : « It is estimated that around 1.3 million Dalits in India, mostly women, make their living through manual scavenging - a term used to describe the job of removing human excrement from dry toilets and sewers using basic tools such as thin boards, buckets and baskets, lined with sacking, carried on the head. » Article « Manual Scavenging » [www.idsn.org](http://www.idsn.org). International Dalit Solidarity Network, s.d. Web. 23 juin 2014.

ménage, femmes au foyer et... femmes, tout simplement. Si l'on consulte les sondages et les études faits sur le partage des tâches dans la France contemporaine, on retrouvera que seulement 9 % des hommes déclare s'occuper intégralement des tâches, contre 26 % des femmes et seuls 30 % des couples s'occupent des tâches de façon équitable<sup>51</sup>. En Uruguay la situation n'est guère plus juste : le temps dédié au travail non rémunéré à la maison est de 73,2 % consacré par des femmes tandis que seulement 26,8 % l'est par des hommes<sup>52</sup>. Dans une analyse des données allant de 1986 à 2010, l'Insee conclut que « Depuis vingt-cinq ans, l'écart de situation entre les hommes et les femmes s'est réduit, pour l'essentiel du fait de la diminution du temps passé par les femmes aux tâches domestiques et non d'une augmentation du temps masculin »<sup>53</sup>.

Si au sein de la famille contemporaine il existe un mouvement qui recherche l'égalité pour ce qui est de l'accomplissement des tâches ménagères, il n'en va pas de même quand l'on délègue ces tâches à une autre personne. Ce qui met en évidence que le lien entre féminité et tâches ménagères n'est pas seulement dû à une classification fondée sur la différence sexuelle, mais qu'il repose aussi fortement sur la différence de classe sociale. Nous nous proposons d'approfondir cette double marginalisation de la personne qui accomplit les tâches ménagères dans une maison autre que la sienne, en soulignant qu'il est difficile de séparer la marginalisation historique des femmes de celle des démunis. En ce qui concerne la différence sexuelle, nous nous appuyons sur l'analyse faite par Pierre Bourdieu qui, à travers l'étude de la société Kabyle, conçoit la domination masculine comme l'effet d'une conception binaire du monde où,

La différence biologique entre les sexes, c'est-à-dire entre le corps masculin et féminin, et, tout particulièrement, la différence anatomique entre les organes sexuels, peut ainsi apparaître comme la justification naturelle de la différence socialement construite entre les genres, et en particulier, de la division sexuelle du travail. (Bourdieu, 16)

La division sexuelle du travail établit une correspondance entre le féminin et la sphère de la vie privée et de la famille. Dans les sociétés occidentales modernes, cette correspondance s'explique, plus qu'à travers la différence anatomique (qui continue cependant à être invoquée), à

---

<sup>51</sup> « Enquête réalisée par Internet du 14 au 17 décembre 2012. Échantillon de 1 878 individus représentatifs de la population française âgée de 18 ans et plus, à partir de l'accès panel Harris Interactive. Méthode des quotas et redressement appliquée aux variables suivantes : sexe, âge, catégorie socioprofessionnelle et région de l'interviewé(e) ». [www.harrisinteractive.fr](http://www.harrisinteractive.fr). Harris Interactive France, 2 janvier 2013. Web. 3 avril 2014.

<sup>52</sup> Il faut souligner que les deux études présentées ne sont pas comparables entre elles car tandis que l'une s'intéresse au temps dédié aux tâches ménagères, l'autre demande par le niveau de la prise en charge. En effet, l'enquête uruguayenne (réalisée en format papier avec soixante questions, échantillon de 4200 foyers en septembre 2007) s'intéresse aux quantités de temps consacrées aux travaux non rémunérés : « *Uso del tiempo y trabajo no remunerado.* » [www.ine.gub.uy](http://www.ine.gub.uy). Instituto Nacional de Estadística, s.d. Web. 4 avril 2014.

<sup>53</sup> Dossier « En 25 ans, moins de tâches domestiques pour les femmes, l'écart de situation avec les hommes se réduit. » [www.insee.fr](http://www.insee.fr). INSEE, 2012. Web. 10 avril 2014.

travers un certain sens de la moralité, dont seulement la femme est censée être la représentante dans la société : ce que N. Armstrong appelle « le projet de doter la subjectivité avec un genre » (« gendering subjectivity »). Pour cette critique, il est possible de dater au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Europe mais plus précisément en Angleterre, la création d'un idéal de féminité qui réunit l'espace domestique et une morale du service aux autres. Les manuels de conduite ou *conduct books* comme *Pamela*<sup>54</sup> seraient la cause de cette naissance, qui selon N. Armstrong se produit à partir de la défaite et de la critique de l'idéal féminin aristocratique pour proposer un nouvel idéal bourgeois avant la lettre. Le roman de Richardson et autres manuels de conduite, prennent de l'importance dans la création de cette nouvelle classe sociale. « En divisant le monde social à travers les catégories du sexe, ce corpus d'écritures a produit une idée unique de l'intérieur domestique », qui propose l'existence d'une classe moyenne « avec des intérêts clairement établis » lorsque celle-ci n'existait pas encore dans la réalité sociale<sup>55</sup>. Cet idéal est fondé sur la différence essentielle entre hommes et femmes, qui s'exprime en termes biologiques, moraux et sociaux, aussi bien que dans la complémentarité entre hommes et femmes, qui se partageraient les domaines du privé et du public. Ainsi, Edmond Burke explique l'écart entre les « vertus plus douces » et féminines à l'encontre des « grandes vertus »<sup>56</sup> masculines. L'approche entre féminité, souci des autres et domesticité s'est amorcé grâce aux textes tels que celui d'E. Burke, qui ne parle pas spécifiquement des femmes sinon de l'expérience esthétique, tout en considérant la différence sexuelle comme allant de soi. Il faudrait ajouter que cette dynamique que l'on vient de décrire est présentée et

---

<sup>54</sup> Il ne serait pas osé de rapprocher le phénomène *Pamela* (comme ouvrage et comme personnage désignant et créant une personne « sociale ») à la « femme de trente ans » balzacienne, sujet féminin et domestique, « reine et esclave » de ce domaine auquel elle ne peut pas échapper, comme le montrent les passages suivants : « Puis ils arrivèrent par une pente insensible au sujet éternel des causeries françaises et étrangères, à l'amour, aux sentiments et aux femmes. "Nous sommes esclaves. – Vous êtes reines." » ; « La démarche la plus capitale et la plus décisive dans la vie des femmes est précisément celle qu'une femme regarde toujours comme la plus insignifiante. Mariée, elle ne s'appartient plus, elle est la reine et l'esclave du foyer domestique. La sainteté des femmes est inconciliable avec les devoirs et les libertés du monde. Émanciper les femmes, c'est les corrompre. » Balzac, Honoré de. « La Femme de trente ans » [1842] *La Comédie humaine*. Vol. II, Paris : La Bibliothèque de la Pléiade – Gallimard, 1976, p.1127 et pp. 1129-1130 respectivement. Sainte-Beuve lui-même avait vu l'influence de cette découverte-création : « La théorie de la femme de trente ans, avec tous ses avantages, ses supériorités et ses perfections définitives, ne date que d'aujourd'hui. M Balzac en est l'inventeur, et c'est là une de ses découvertes les plus réelles dans l'ordre du roman intime. » Sainte-Beuve, Charles Augustin. *Causeries du lundi*, tome II, cité dans l'introduction de Gagnebin, Bernard et Guise, René, Balzac, op.cit., p. 1017.

<sup>55</sup> « By dividing the social world on the basis of sex, this body of writing produced a single idea of the household. But the domestic ideal did not so much speak to middle-class interests, as we now understand them. In fact, it is accurate to say that such writing as the conduct books helped to generate the belief that there was such a thing as a middle class with clearly established affiliations before it actually existed. » (Armstrong, 66).

<sup>56</sup> Dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Selon Vivien Jones : « The "softer virtues" become the "subordinate virtues"; complementarity gives way to hierarchy. In a version of the of the familiar sexual division of labour, for example, the softer virtues are associated with domesticity, or more generally with the private sphere, and are "of less immediate and momentous concern to society" than the "highly venerable" public virtues; and implicit throughout is a moral evaluation of masculine discipline and responsibility over feminine "gratifications and indulgences" ». Jones, Vivien. « Introduction. » *Women in the Eighteen Century. Constructions of femininity*. Londres: Routledge, 1990. 1-13, p. 4.

étudiée dans le cadre de la plus stricte hétéronormativité : la complémentarité entre hommes et femmes est une rouelle fondamentale dans un mécanisme où l'une est au service de l'autre<sup>57</sup>.

Cependant, les « vertus douces » exercées dans l'espace domestique de la femme idéale impliquent une corvée de travail physique et dur, une relation avec la saleté et l'immondice qui ne correspond nullement à la présence angélique que l'on supposait inhérente à toute femme. L'écrivaine américaine Charlotte Perkins Gilman avait à juste titre remarqué cette contradiction qui apparaît dans la réponse ironique qu'elle écrit à l'un des textes les plus fameux de consécration de l'idéal féminin, le long poème *The Angel in the House* (1854) de l'écrivain anglais Coventry Patmore. Elle joue ainsi sur l'analogie ange – femme, en remarquant que cet idéal était près de disparaître ; nous sommes en 1891 et le titre du texte est *An extinct angel* :

À cause d'une fâcheuse limitation de l'humanité, l'ange était censé, à part de si célestes responsabilités comme sourire et reconforter, faire le service de la cuisine, nettoyer, coudre, soigner, et d'autres tâches prosaïques [...] La quantité de travail physique dur et dégradant requis d'un de ces esprits brillants était étonnante. Certains types de travail –toujours et essentiellement sales- étaient complètement relégués à elle. (Perkins Gilman, 48-50)<sup>58</sup>

Très récemment, la théoricienne Silvia Federici reprenait le sujet dans l'introduction d'une réédition de ses travaux des quarante dernières années : « les attributs de la féminité sont, en effet, des fonctions du travail<sup>59</sup> ». Perkins Gilman se trompait, donc, sur l'extinction prochaine des anges du foyer et des fées du logis ; ce projet, bien que contesté, n'était qu'en voie d'affirmation. En effet, c'est seulement après la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que « le projet de doter la subjectivité d'un genre commence à acquérir l'énorme influence politique qu'il exerce encore aujourd'hui.<sup>60</sup> » (Armstrong, 20). Il n'y a qu'à voir comment, quarante ans après, Virginia Woolf, elle aussi s'empare de l'analogie pour dénoncer les limites posées aux femmes écrivaines. Ce qui est important pour nous

---

<sup>57</sup> « Il condizionamento delle donne perché si pongano volentieri al servizio dei maschi deve cominciare per tempo perché dia i suoi frutti. In famiglia è precocissimo. Nella scuola materna viene confermato e stabilizzato. » Gianini Belotti, Elena. *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milan : Feltrinelli, 1973, p.157.

<sup>58</sup> « By an unfortunate limitation of humanity the angel was required, in addition to such celestial duties as smiling and soothing, to do kitchen service, cleaning, sewing, nursing, and other mundane tasks. [...] The amount of physical labor of a severe and degrading sort required of one of this bright spirits was amazing. Certain kinds of work –always and essentially dirty- were relegated wholly to her. »

<sup>59</sup> « Most importantly, these essays [elle parle des essais des années soixante-dix, autour de la demande pour un salaire pour la femme au foyer, nous reprenons ce sujet dans la partie III] attempted to establish that the attributes of femininity are in effect work functions » Federici, Silvia. *Revolution at point zero. Housework, reproduction and feminist struggle*. New York : PM Press, 2013, p. 8

<sup>60</sup> « But it was not until the mid-nineteenth century that the project of gendering subjectivity began to acquire the immense political influence it still exercises today. »

car c'est à travers l'écriture que cet idéal féminin va être prôné mais aussitôt démenti : « Tuer l'Ange de la Maison faisait partie de l'occupation d'une écrivaine<sup>61</sup> » (Woolf, 59-60).

Jusqu'ici nous avons vu l'imbrication des phénomènes qui ont donné naissance à cet idéal féminin. La différence sexuelle biologique permet de concevoir une différence psychologique et par conséquent une place déterminée dans la vie sociale, à côté de l'homme comme compagne naturelle. Nous avons remarqué en particulier l'attribution aux femmes de sentiments analogues au sentiment maternel<sup>62</sup> et d'un sens moral qui les porterait tout naturellement vers la sollicitude, le souci des autres, l'attention et le sacrifice. Cette intronisation des femmes qui un beau jour se voient considérées comme êtres essentiellement moraux, n'est pas sans danger et sans comporter un piège. En premier lieu, parce que le prix pour accéder à la catégorie d'être moral est justement celui d'avoir une morale de seconde catégorie (« vertus douces » contre « vertus sublimes »). En second lieu parce qu'il ne s'agit pas seulement comme le dit Fabienne Brugère d'un changement magique et qui concerne toutes les femmes de la même façon :

Peut-être qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, moment où la société se sécularise énormément, il faut imaginer un bien-être précaire, mais dans lequel les femmes, souvent sorcières parce que semeuses de troubles, se transformeraient en fées et rendraient possible l'impossible : rendre complémentaires des catégories opposées, les femmes et les hommes par un coup de baguette magique qui transformerait tout antagonisme en amour, tout désarrangement en arrangement. (Brugère, 92)

En effet, pendant que l'idéal domestique féminin se développe on assiste à la naissance du modèle Marie – Madeleine ou Madone – Eve, exprimé par F. Brugère en termes de sorcière – fée, c'est à dire la contre-figure de la femme au foyer respectable et morale. Depuis cette optique, la femme au foyer idéale, toute comme *la femme fatale* est avant tout un stéréotype littéraire et artistique<sup>63</sup>. Le même problème du double en relation à la morale se pose entre l'idéal de la femme au foyer et la ménagère, femme travailleuse. Dans cette lecture l'idéal féminin est inséparable de la bourgeoisie ou de la classe moyenne et il a été construit contre l'idéal de la femme aristocrate mais aussi contre la femme de classe inférieure. D'un côté, la femme aristocratique était considérée « superficielle » et éloignée du souci des autres propre à la femme bourgeoise, qui est avant tout, nous le rappelons, un être morale : « Une femme comme celle-là [qui n'avait pas des sentiments

---

<sup>61</sup> « I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing. (...) Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer. »

<sup>62</sup> Alors que le sentiment maternel même peut être conçu comme produit de cette époque, comme l'a montré Élisabeth Badinter dans *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel*. Paris : Flammarion, 1980.

<sup>63</sup> Sur la représentation de ce type de féminité dans la peinture cf. Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986 et Bornay, Erika. *Hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

profonds] n'était pas une vraie femme<sup>64</sup>». (Armstrong, 20). De l'autre côté, la femme de classe basse, celle qui par exemple doit s'employer comme domestique pour gagner sa vie, n'est pas non plus considérée comme femme : « En analysant la condition des classes travailleuses, les auteurs faisaient très souvent le portrait des femmes comme masculines<sup>65</sup> » (*ibid.*). D'autant plus que, si les manuels de conduite représentaient souvent la conduite aristocratique comme l'antithèse de la femme au foyer, ils ne louent pas une seule fois le travail, car « Ils trouvaient pour la plupart que les femmes qui travaillaient pour gagner leur vie étaient moralement corrompues elles aussi.<sup>66</sup> » (Armstrong, 78). Ce qui signifie que la moralité rattachée à l'accomplissement des tâches domestiques est pertinente seulement si rien n'est reçu en contrepartie. En effet, « Les motivations de n'importe quelle femme qui travaillait hors de sa maison pour un désir d'argent étaient automatiquement mises en question.<sup>67</sup> » (Armstrong, 79).

Récapitulons : la femme idéale des *conducts books* est un être domestique, appartenant à la classe moyenne, guidé par un sens moral très développé, qui s'occupe des autres (ses proches, sa famille) en priorité. Ce souci des autres se traduit par une éthique du travail domestique qui a deux conditions : être gratuit et désintéressé et être invisible, ne pas laisser de traces dans l'apparence de la ménagère. C'est presque dire la nécessité d'un autre être féminin (mais pas une « femme ») qui, de façon mercenaire, doit assumer la charge du travail domestique rémunéré pour que la patronne puisse continuer à être l'incarnation de la féminité idéale. Situation qui, malgré les apparences, est bel et bien contemporaine, comme le rappelle Elsa Dorlin en se référant à ce phénomène présent aux États Unis :

[...] dans les années 1940 et 1950, les femmes de classe moyenne sont confrontées à une réelle contradiction entre la domesticité d'une part et les « vertus féminines » d'autre part. La norme dominante de la féminité, celle de la bonne épouse, de la maîtresse de maison, recèle une contradiction entre des tâches domestiques extrêmement éprouvantes, physiquement dures et toujours plus nombreuses (notamment en raison de l'idéal de l'intérieur bourgeois *cosy* et de la multiplication des tâches domestiques), et une norme de la féminité qui dresse le portrait d'une femme mince, élancée, toujours élégante et très apprêtée (mains immaculées, ongles

---

<sup>64</sup> « As femaleness was redefined in these terms [« a woman whose value resided chiefly in her femaleness », « a woman who possessed psychological depth rather than a physically attractive surface »], the woman exalted by an aristocratic tradition of letters ceased to appear so desirable. In becoming the other side of this new sexual coin, the aristocratic woman represented surface instead of depth, embodied material instead of moral value, and displayed idle sensuality instead of constant vigilance and tireless concern for the well-being of others. Such a woman was not truly a female. »

<sup>65</sup> « In analyzing the condition of the working classes, authors commonly portrayed women as masculine »

<sup>66</sup> « [...] even though conduct books represented aristocratic behavior as the very antithesis of the domestic woman, they never once exalted labor. They generally found women who work for their living to be morally bankrupt too. »

<sup>67</sup> « She [the governess] seemed to call into question an absolutely rigid distinction between domestic duty and labor that was performed for money, a distinction so deeply engraved upon the public mind that the figure of the prostitute could be freely invoked to describe any woman who dared to labor for money. One sweeping condemnation of female servants claimed that “Half of the wretched beings of their sex, who live on the deplorable wages of iniquity, for the short time they live at all, are there being discharged out of service to pride”. The motivations of any woman who worked out of a desire for money were automatically in doubt »



soignés, cheveux brushés, buste et taille serrés dans des gaines ou des plastrons, etc.), aux vertus morales bien définies : douceur, compassion, sollicitude, écoute. La contradiction de la figure de la *housewife* et de la *household* est ainsi caractéristique de la genèse de la féminité moderne, telle qu'elle se construit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et qui atteint son paroxysme au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. (Dorlin, 92)<sup>68</sup>

À cela s'ajoute que c'est au début de la Modernité que s'amorce la féminisation définitive du service domestique : « selon plusieurs spécialistes le passage à la modernité a été caractérisé par une féminisation du service domestique [...] les données disponibles confirment une tendance à long terme vers la féminisation<sup>69</sup> » (Sarti 1997, 128). Une domesticité d'apparat (incluant des hommes et des femmes dans tâches spécialisées selon le sexe<sup>70</sup>) qui était la marque de la richesse et de la noblesse sous l'ancien régime tend à disparaître et les petits bourgeois cherchent à se faire servir sans avoir pour autant les moyens de payer un personnel si nombreux : c'est la naissance de la « bonne à tout faire ». Cette expression suppose en premier lieu un rapport de confiance, signalé par le noyau « bonne » mais qui s'augmente d'un certain mépris : si elle peut tout faire c'est qu'il ne s'agit pas de tâches bien importantes ; en outre l'expression rime avec « bon à rien ». Nous pourrions ajouter que même quand le service domestique a été accompli aussi bien par des femmes que par des hommes, ce sont les femmes qui s'occupent de la partie la moins agréable : lorsqu'une tâche de nettoyage est accomplie par un domestique homme, il est presque certain qu'il s'agit d'une tâche prestigieuse, assimilable au nettoyage du piano de R. M. Rilke.

Nous arrivons donc à l'époque contemporaine où le nombre de femmes au foyer diminue toujours davantage, mais où l'idéal de la femme à la morale serviable et dévouée à la vie familiale survit et est loin d'être en crise. La « double journée », celle du travail en dehors de la maison et du travail domestique, est la réalité de la plupart des femmes dans les pays occidentaux, alors que les tentatives de partage égalitaire des tâches ne vont pas plus loin que les bonnes intentions. Dans ce contexte, l'embauche d'une femme de ménage (il devient clair alors pour nous pourquoi les « hommes de ménage », s'ils existent, sont toujours très minoritaires par rapport aux femmes) s'avère une solution qui, comme l'expliquent François-Xavier Devetter et Sandrine Rousseau

---

<sup>68</sup> Dans la même ligne G. Fraisse renchérit : « les exigences de propreté, de rangement, d'entretien n'ont sans doute jamais été aussi draconiennes qu'au XX<sup>e</sup> siècle. » (2009, 106). Elle remarque aussi cette propreté comme marque d'appartenance à la bourgeoisie.

<sup>69</sup> « Indeed, according to many scholars the passage to modernity was characterised by a feminization of domestic service. [...] generally speaking the available data confirm a long-term trend toward feminization. ». L'auteure cependant précise que les oscillations dans le pourcentage des femmes dans le service domestique sont dues aussi à d'autres facteurs et qu'il est bien possible que la féminisation première et plus importante ce soit accomplie avant qu'il n'existât des sondages de population (Sarti, 131, note 19)

<sup>70</sup> L'hypothèse de R. Sarti en effet, parle d'une féminisation qui s'accomplit à travers la professionnalisation des tâches domestiques « masculines » (clerc, chauffeur) sans qu'il ait une appropriation des tâches masculines de la part des femmes. Au même temps, la valeur symbolique des domestiques masculins s'avère bien plus importante que celle des domestiques féminins et cela cause une régularisation anti ostentatoire par le biais des impôts qui devait payer celui qui voulait des servants masculins, dans le cas italien, que R. Sarti analyse. Un phénomène similaire se vérifie aussi en France, comme l'explique G. Fraisse (2009, 72).

s'applique en France dans les foyers les plus aisés : « plus la contribution monétaire de la femme au revenu du ménage est élevée, plus la propension à externaliser une partie des tâches domestiques est grande [...] dans les classes aisées, a fortiori quand la femme travaille, on achète la parité, ou plutôt ce qui s'en approche : la double journée féminine masque souvent deux femmes ou plus, pour qu'une seule, la "patronne" s'en sorte. » (Devetter et Rousseau, 24). Il faut remarquer que dans la plupart de ces cas c'est la femme employeuse qui traite avec l'employée : le ménage est toujours une affaire de femmes où l'une dirige, organise, donne des ordres et la seconde obéit et s'occupe de la partie la plus sale et la plus éprouvante physiquement. Nous verrons comment, depuis les textes du XIX<sup>e</sup> siècle, ce couple peut prendre plusieurs formes, de la guerre domestique à l'alliance inaltérable et même à l'amour homosexuel. Cette atomisation a posé des problèmes pour les féministes qui, comme le signale G. Fraisse<sup>71</sup>, ont eu du mal à reconnaître que la libération de la femme qui sortait de son foyer pour se plonger dans le monde public du travail, entraînait de ce fait l'exploitation d'une autre femme, elle aussi ayant droit de s'émanciper ; E. Dorlin appelle ce mécanisme le *care to care* :

Mon hypothèse est que l'économie du soin, effectuée par certaines femmes, est la condition matérielle de l'éthique du *care*, incarnée par d'autres. Ce dispositif produit des tensions et des injonctions contradictoires relativement aux normes du genre, faisant de la féminité un enjeu politique de pouvoir qui marque une hiérarchisation entre les femmes elles-mêmes. (Dorlin, 90)

Pour comprendre son point de vue il faut expliquer ce qu'implique la philosophie du *care* ou de la sollicitude. Sa source remonte aux études de Carol Gillian, chercheuse américaine, autour de la moralité féminine, qu'elle considère comme plus juste que celle masculine. De nombreux problèmes se posent alors dont le premier est celui du déterminisme du genre qui suppose l'existence d'une morale exclusivement féminine. Mais les critiques sur l'attribution de certains caractères moraux aux femmes seulement, ne rendent pas ces caractères moins justes. Dans *In a different voice* (1982) C. Gillian défend une morale du souci des autres, de l'attention à la souffrance d'autrui, rappelant que nous sommes tous impliqués dans des réseaux de la sollicitude à un moment donné de notre existence. Que cette morale ne doive pas appartenir seulement aux

---

<sup>71</sup> Cf. le sous-chapitre « Une bonne foi de féministe » où l'auteure revient sur les réactions du féminisme français à l'égard de la question domestique, à partir des congrès des femmes qui datent de 1900. Sur le moment contemporain, elle se demande : « Féministes, il leur paraît évident que, si elles luttent contre l'oppression masculine, elles sont nécessairement attentives à l'oppression des femmes où sont impliquées des autres femmes ; ou qu'en tout cas, le féminisme c'est aussi la solidarité avec des femmes plus opprimées que soi. Mais quelle peut être cette solidarité ? » (Fraisse 2009, 50).

femmes est la tournure qu'en fait Joan Tronto<sup>72</sup> quand elle demande que le *care* soit « dé-genré »<sup>73</sup> et qu'il puisse donc se proposer comme modèle de conduite pour tous.

Or, pour reprendre les mots de E. Dorlin, économie du soin et éthique du *care* sont différentes et l'une ne peut exister sans l'autre. Cela veut dire que la différence politique et économique entre les femmes condamne une partie d'entre elles aux métiers subordonnés du ménage, ce qui permet à d'autres femmes d'accéder à une éthique du *care* dans le sens qu'elles peuvent désormais continuer à exercer la sollicitude exemptés de la corvée que cela implique. En effet, les théoriciens de l'éthique du *care* mettent très souvent l'accent sur les services à la personne (malades, handicapés, personnes âgées, enfants) qui sont des tâches bien plus susceptibles de devenir dignes que les tâches sales et qui pourtant relèvent elles-aussi du soin, du *care* aux autres : avoir du linge frais, des toilettes propres, de la vaisselle prête à être utilisée, tout cela ne contribue-t-il pas à notre bien-être ? Pourtant, peu nombreuses sont les incitations à revoir l'importance de ces tâches. C'est pour cela qu'il s'avère nécessaire une révision des implicites de la différence de classe, d'éducation et de niveau économique, sans oublier le côté ethnique qui différencie employeuses et employées domestiques. Car, comme le signale encore E. Dorlin :

Si toutes les femmes supportent une même domination de genre, toutes ne le supportent pas selon les mêmes modalités sociales et historiques d'effectuation. [...] Or, ce qui nous intéresse ici c'est la division du travail entre les femmes elles-mêmes dans la sphère domestique, c'est-à-dire le rapport au travail domestique payé : qui, parmi les femmes, est quasi systématiquement assignée aux emplois domestiques ? (Dorlin, 90)

Exerçant un métier peu prestigieux et faiblement rémunéré, mais qui n'exige pas de formation particulière, la pauvreté inhérente à la personne qui exerce le service domestique se reflète dans les personnages de domestiques que nous retrouvons dans les textes de notre corpus, qui ne manquent presque jamais de faire état de leurs origines misérables. Au XIX<sup>e</sup> siècle elles sont orphelines de mère (comme Geneviève ou Germinie), bientôt des jeunes filles qui fuient des parents peu responsables (la mère de Célestine est une prostituée alcoolique) ; plus récemment elles sont les filles d'anciens domestiques (tels que les parents de Sonia ou de la Cuningham). Le

---

<sup>72</sup> Cf. Tronto, Joan C. « Au-delà d'une différence de genre. Vers une théorie du *care*. » Éd. Patricia Paperman et Sandra Laugier. *Le souci des autres. Éthique et politique du care*. Paris : EEHESS, 2005 : 25-51.

<sup>73</sup> Il s'agit d'un retournement intéressant lorsqu'on le met en rapport avec les idées de N. Armstrong qui signalent que la conception moderne de la femme naît grâce à l'attribution de la subjectivité et du souci des autres au genre féminin. Son « *gendering subjectivity* » fait écho à l'appel de J. Tronto pour sortir la sollicitude du domaine du féminin « dé-genrer le *care* ». Dans le fond, le souci des autres associé à la femme au foyer est difficilement détachable de ses origines bourgeoises : c'est un souci de *certain*s autres, enfants, mari, famille proche, qui s'exerce depuis une position de supériorité, car il implique l'impossibilité de l'autre de s'occuper de soi correctement. Si cela est vrai en plusieurs circonstances, très souvent, il amène à s'occuper en priorité de celui qui ne *veut* pas s'occuper de lui : un mari qui travaille trop et qui n'a pas le temps de préparer sa nourriture, laver son linge, garder ses enfants ou entretenir les lieux où il habite.

fait que dans le corpus contemporain il y ait des femmes qui se caractérisent par leur conditions de migrantes (comme la protagoniste des récits de Fatou Diome) ne devrait pas nous faire oublier que le service domestique a eu très souvent pour origine des déplacements : au XIX<sup>e</sup> siècle c'était de la campagne à la ville et ensuite entre les pays : Sofía, la protagoniste de la pièce d'Arlt est inspirée par une bonne espagnole immigrée à Buenos Aires. C'est dans le corpus contemporain que les textes commencent à trouver fructueuse l'approche de l'étrangeté de la domestique, tandis qu'avant c'était surtout l'altérité de classe qui était remarquée. La même Sofía n'est pas présentée comme migrante dans la pièce (c'est dans la préface qu'Arlt y fait référence) si ce n'est qu'elle s'identifie comme femme pauvre depuis sa première tirade : « Si j'étais riche, cela ne m'arriverait pas ». Ce que confirment les analyses récentes sur le sujet, au Río de la Plata : « la position subordonnée des travailleuses domestiques dans le cadre de ce rapport de travail est fondée sur une inégalité de classes fortement liée à d'autres critères de classification associés aux appartenances ethniques et raciales et de plus en plus, aux origines géographiques<sup>74</sup> » (Poblete et Tizziani, 11)

Or, pour pouvoir mettre en rapport les domestiques littéraires françaises et du Río de la Plata, il s'avère nécessaire de montrer à quel point l'expérience de la domesticité est analogue dans les deux régions. Une analyse en ce sens est en cours, sous le titre *Domestic Work and Social Inequalities. French and Argentinian Cases Analysed in a Comparative Perspective*, menée par Lorena Poblete et François-Xavier Devetter. Malheureusement, ce travail n'a pas encore produit une publication à laquelle se référer, quoique F-X. Devetter ait publié un article qui reprend les points les plus importants du livre qu'il a publié avec S. Rousseau (cité ci-dessus) dans une traduction en espagnol dans le dossier de la revue « Revista de estudios sociales » n°45, sur le travail domestique et les inégalités<sup>75</sup>. Ce qui montre que les spécialistes du sujet de l'un et l'autre pays considèrent utile et possible de les rapprocher pour l'étude.

Nous avons expliqué avant quels sont les mouvements de modernisation accélérée qui ont permis à la région du Río de la Plata de se repositionner comme faisant partie d'une modernité internationale dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières du XX<sup>e</sup> siècle. Jusqu'ici nous avons privilégié le lien entre la formation de l'idéal féminin et de la bourgeoisie moderne comme façon de comprendre la domesticité et l'on peut appliquer la même grille de lecture à la réalité de Río de la Plata à partir de 1880. En effet, les raisons invoquées par Romina Cutuli et Inés Pérez pour expliquer l'invisibilité des domestiques dans les analyses sociologiques argentines

---

<sup>74</sup> « La construcción de la posición subordinada de las trabajadoras domésticas en el marco de esta relación laboral se basa en una desigualdad de clase que está fuertemente imbricada con otros criterios de categorización asociados con las pertenencias étnicas, raciales y, cada vez más, el origen geográfico »

<sup>75</sup> Nous avons eu recours aussi au *Cuaderno del IDES* (Instituto de Desarrollo Económico y Social, CONICET, Argentine) n° 30, qui aborde longuement le sujet sous le titre *El trabajo doméstico: entre regulaciones formales e informales Miradas desde la historia y la sociología*, publié en octobre 2015.

et latino-américaines sont similaires à celles que l'on retrouve en Europe : l'ambiguïté du lien, la survivance des conceptions dégradées du service, la vulnérabilité inhérente aux femmes qui choisissent ce métier (pauvres, migrantes, ayant un bas niveau éducatif, étant passés par des périodes prolongées d'inactivité pour cause de maternité), la double journée féminine qui provoque une « double féminité » dans certains cas et enfin, la naturalisation de la division sexuelle du travail.

De même, on pourrait dire que les différences entre l'expérience de la domesticité en France et dans le Río de la Plata au siècle dernier sont dues au processus de synchronisation avec la modernité européenne qui se vérifie tardivement dans cette dernière région. Cela signifie d'une part, un décalage dans la chute des emplois ménagers : en Argentine en 2011, 18 % des femmes économiquement actives sont des domestiques (Cutuli et Pérez, 4) tandis qu'en France métropolitaine en 2008 on ne trouve que 436220 femmes travaillant comme aides à domicile ou aides ménagères, soit 4 % de la population des femmes actives<sup>76</sup>. Une autre différence se vérifie en ce qui concerne l'origine ethnique ou culturelle des femmes qui travaillent souvent comme domestiques. Dans le Río de la Plata, il s'agit des minorités locales, indigènes et afro-descendants mais aussi en provenance de quelques pays limitrophes (notamment le Paraguay pour l'Argentine<sup>77</sup>). Pour la France, la présence des migrants dans le service domestique est une réalité depuis toujours, des bonnes bretonnes allant à Paris jusqu'aux Espagnoles, Portugaises, Philippines et Nord-Africaines des dernières décennies. Or, l'interdiction en France d'établir des données ethniques dans les sondages ne permet pas de faire plus qu'allusion à cette présence, que les textes littéraires en revanche, comme on va le voir, soulignent.

Toutefois, les modèles du rôle féminin et du rôle masculin, la division sexuelle du travail, le problème du partage des tâches à la maison et la quantité de femmes ayant un travail hors de la maison semblent suffisamment parallèles pour permettre une analyse d'ensemble à condition que celle-ci ne remonte pas plus loin que 1880. En effet, la modernité du Río de la Plata peut dater de ce moment-là alors que dans les époques précédentes on trouverait des différences assez importantes, la présence d'esclaves ou de descendants d'esclaves étant l'une des plus significatives<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> INSEE, recensement de la population 2008, information complémentaire. Il faut cependant souligner qu'en France comme ailleurs le travail domestique est une des activités le plus touchées par l'irrégularité et les emplois non déclarés.

<sup>77</sup> Il y a cependant des différences lorsqu'on compare la situation argentine au cas uruguayen, pays où la présence indigène a été presque totalement effacée de la population. Par contre, la population noire étant plus importante en Uruguay, sans avoir des données spécifiques à ce sujet, il ne serait pas osé de dire que cette minorité est surreprésentée dans le service domestique en Uruguay.

<sup>78</sup> Les lois d'abolition de l'esclavage datent de 1842 en Uruguay et de 1813 pour l'Argentine, quand on décrète la « liberté des ventres », c'est à dire, que les fils des esclaves ne seront pas, eux, des esclaves, mais cela ne fait qu'inaugurer un long processus qui n'aboutira pas à sa fin avant 1860.

Une analyse comparée des accords de branche signés récemment en France et en Uruguay confirment la contiguïté en ce qui concerne la conception actuelle du service domestique dans les deux pays. Il faut dire que l'Uruguay a été remarqué par son engagement dans la régularisation du métier ; c'est le premier pays à avoir signé la « Convention internationale 189 : un travail décent pour les travailleurs domestiques » en 2012 et, en 2013, il a accueilli la naissance de la « Fédération internationale des employé-e-s de maison ». Déjà en 2006, le pays avait adopté une loi (n° 18065) inédite pour le service domestique (salaire minimum, contrôles, information, sanctions, etc.). À la différence de ce qui se passe en France, où une nouvelle « grille de métiers et de salaires » en application depuis le 1er avril 2016, invite les employeurs à classer quelles sont les activités accomplies par leurs employés<sup>79</sup>, la loi uruguayenne donne une description très générale et assez floue des tâches concernées. Elle établit aussi une dénomination officielle et « neutre » : « travailleur / travailleuse domestique » (« *trabajador/a doméstico* »), tandis que la grille française, se préoccupe aussi de nommer, un peu plus prolixement : une domestique gardant aussi des enfants y est connue sous le nom d'« Employé(e) familial(e) auprès d'enfant(s) appartenant au domaine "Espaces de vie" », titre quelque peu pompeux qui suggère que la normalisation d'un tel métier est loin d'être un fait accompli.

Pour reprendre finalement ce qui nous occupait au début de cette sous-partie, la différence de classes entre employées et employeurs, il est utile de se pencher sur les salaires. Selon les dernières dispositions à ce propos, le service domestique est payé au Smic horaire en France (soit 9,67 euros net et 7,54 brut) et un peu au-dessous du salaire minimum en Uruguay (fixé en 11.150 *pesos uruguayos* au début de 2016, le salaire minimum de la branche est actuellement 13.206,78 *pesos* soit 69,48 *pesos* à l'heure, ce qui équivaut à 2,06 euros net). Il ne nous semble pas nécessaire de commenter ce qu'impliquent ces chiffres qui sont éloquentes, surtout à la vue du travail fourni en contrepartie : quoique de plus en plus régulé, le service domestique en tant que travail est un métier pour femmes pauvres qui sortent très difficilement de cette condition.

---

<sup>79</sup> Deux choses attirent notre attention lorsqu'on regarde de près la grille. L'une est qu'avoir une certification professionnelle de la branche (en tant que garde d'enfant, assistant maternel, employé familial, assistant de vie) est récompensé par une majoration de salaire de 3 ou 4% seulement. La seconde, est qu'accomplir une garde d'enfants de plus de 3 ans et l'aide aux devoirs ne signifie par une grande différence en termes économiques par rapport à la seule activité comme domestique. Si le salaire horaire brut minimal est fixé au Smic, soit 9,67 euros, la personne qui en plus garde les enfants sera payée 9.98 euros bruts. Suivant le simulateur mis en ligne par « La branche professionnelle des salariés du particulier employeur », voici les tâches qui correspondent à un tel salaire : entretenir les espaces de vie (par exemple nettoyer les sols, les meubles, les objets, les vitres, les sanitaires, les terrasses, s'occuper de la literie) ; repasser le linge courant ou dont les matières ne demandent pas de technique particulière de repassage, le plier et le ranger ; entretenir le linge (par exemple effectuer l'entretien du linge courant et délicat, tri, lavage, séchage) ; repasser le linge délicat ou dont les matières demandent des techniques particulières de repassage, le plier et le ranger ; préparer des repas courants ; effectuer les courses ; surveiller et assurer une présence auprès d'un ou de plusieurs enfants de plus de 3 ans (par exemple accompagner l'enfant dans ses activités (jeux, travaux manuels,...), lors d'une promenade, aider l'enfant dans la prise de son repas (goûter, dîner,...), aider l'enfant dans les actes courants d'hygiène) ; surveiller un ou plusieurs enfants dans la réalisation des devoirs (par exemple lecture, exercices). Consulté en ligne : [www.simulateur-emploisalarieduparticulieremployeur.fr](http://www.simulateur-emploisalarieduparticulieremployeur.fr).

#### 1.4.2. Histoire (littéraire) d'un sujet trouble

Selon notre hypothèse, le rapport de domesticité tel qu'on le connaît à partir de la Modernité crée les conditions d'existence des sujets et des entités qui n'existaient pas avant, notamment un nouveau sujet féminin qui est à la fois lettré, serviable et domestique. Avec lui, il émerge une politique de la vie privée et une logique de sa relation avec la vie publique ; et non moins important, un modèle des échanges entre les classes sociales, entre les gens servis et ceux qui servent, entre les femmes et les hommes servis et les femmes qui les servent ; entre les hommes et les femmes en général. Nous nous inspirons ici de l'interprétation que Nancy Armstrong donne à *Pamela* (Samuel Richardson, 1740) en tant que *conduct book*, texte qui propose un modèle féminin organisé autour les notions de domesticité et de sollicitude. Le roman de Richardson joue ainsi un double rôle, dans l'histoire sociale et dans l'histoire littéraire. D'autant plus que, d'un point de vue littéraire, on ne saurait pas sous-estimer l'importance de ce roman (reconnu comme le premier roman anglais moderne) en tant que prédécesseur des textes de notre corpus : son protagoniste est une jeune domestique qui occupe la place d'énonciateur principal par le biais des lettres qu'elle écrit à sa famille<sup>80</sup>.

Les textes littéraires qui se sont emparés du service domestique montrent la puissance du sujet lorsqu'il devient un objet artistique et permettent, en même temps, une approche en termes socio-historiques. Si dans le reste de la thèse nous explorons les formes et les effets exclusivement littéraires de la domestique en tant que personnage, nous nous proposons ici de retracer l'histoire du rapport de domesticité sans l'écarter et même en l'insérant dans l'histoire littéraire. Dans la littérature, le rapport de domesticité est mis en parole, ce qui ne va pas sans problèmes, car la difficulté à donner une définition précise de cette activité salariée s'étend aux mots qu'on utilise pour la désigner, ainsi que pour nommer la personne qui l'accomplit. Cette variabilité nous l'avons rendu évidente dans les titres des trois parties qui composent cette thèse : Geneviève est une « servante », tandis que Solange est une « bonne » et Sonia, finalement, une « domestique ». Ces variations sont sans doute l'effet de l'évolution historique du métier, mais elles deviennent un élément incontournable des textes lorsque les personnages de domestiques, à partir de Célestine, se mettent à interroger et à mettre en question les mots utilisés pour parler d'elles et de leur travail, comme on va le voir. En prenant ce parti, les domestiques littéraires répondent presque à ce que se propose G. Fraisse au début de la récente préface de son livre de 1979 : « Rendre au mot service toute son opacité » (Fraisse 2009, 7).

---

<sup>80</sup> La lecture qui fait Pascal Noizet de *Pamela* en tant que « roman d'amour » souligne aussi l'importance de l'éducation de la protagoniste : « Paméla, si son charme tient de la beauté physique, est aussi celle qui a reçu une éducation livresque. » (Noizet, 39).

Dès le début, nous avons conçu ce projet de recherche comme faisant partie d'une interrogation sur la Modernité, la bourgeoisie et ses pratiques : à nous de démontrer comment la domesticité est un objet de discours en mutation constante et que les diverses optiques depuis lesquelles on le conçoit n'ont cessé de changer dans l'histoire des sociétés. En effet, selon Philippe Ariès, « La mentalité de service est sans doute l'une des variables qui ont le plus changé dans le passage à la modernité » (Ariès, 355). Les changements qu'il a identifiés marquent un tournant dans les relations humaines et cette mutation se fait évidente, encore cette fois-ci, autour du mot « service » :

L'usage le plus commun du mot "service" se trouve dans l'expression *rendre service*. Elle n'est plus tolérée aujourd'hui que dans un petit espace privé, entre pairs ou parents proches. Elle est rejetée dès qu'une distance existe entre les partenaires et elle est dans ce cas considérée comme une humiliation ou un piège. (Ariès, 356).

Pour bien comprendre ce tournant, nous nous proposons d'établir une chronologie historico-littéraire, puisque les continuités entre ce que disent les historiens peu nombreux qui ont écrit à ce sujet et les données littéraires semblent incontournables. Nous croyons que les transformations dans l'institution de la domesticité entre les époques pré-moderne, moderne et contemporaine, peuvent être exprimées en termes de service, servitude et sollicitude. Il ne s'agit pas d'étapes historiquement délimitées (bien que son émergence soit d'ordre historique), mais des manières de percevoir et de comprendre une activité sur laquelle la société occidentale moderne s'est construite. Ainsi, nous avons choisi une série de textes qui mettent en scène et produisent, en même temps, des perceptions sur la domesticité, mettant en évidence ces stades que l'on vient d'énoncer.

Bien que cela implique de remonter à l'époque classique, il nous semble indispensable de commencer ce parcours avec le commentaire de la célèbre anecdote du dialogue platonicien *Théétète*. Socrate y raconte à Théodore que le philosophe Thalès serait tombé dans un puits pendant qu'il observait le ciel et les étoiles. Il devient alors objet de l'hilarité d'une jeune et gracieuse « domestique » d'origine thrace :

L'exemple de Thalès te le fera comprendre, Théodore. Il observait les astres et, comme il avait les yeux au ciel, il tomba dans un puits. Une servante de Thrace, fine et spirituelle, le railla, dit-on, en disant qu'il s'évertuait à savoir ce qui se passait dans le ciel, et qu'il ne prenait pas garde à ce qui était devant lui et à ses pieds. La même plaisanterie s'applique à tous ceux qui passent leur vie à philosopher. (Platon *Théétète*, 174a)



Ce personnage réunit trois caractéristiques qui semblent inséparables dans l'antiquité et peut-être même de nos jours : sa condition de femme, de travailleuse domestique et d'étrangère. L'anecdote en question a permis maintes lectures : la première, celle de la différence essentielle entre les préoccupations du philosophe, bien éloignées de la vie quotidienne et celles de la jeune femme qui en raison de sa triple condition sont limitées aux nécessités les plus immédiates et terrestres. La dynamique symbolique se formule entre le haut et le bas, le philosophe et la travailleuse, l'homme et la femme, l'homme libre et l'homme (la femme plutôt) assujetti. Il y a non seulement la moquerie de la femme, mais aussi un mot d'esprit où elle reproche au philosophe sa distraction. Nous pouvons lire dans cette réplique une capacité non particulièrement inculte pour le jeu rhétorique : en effet, le haut et le bas mentionnés n'appartiennent pas à la même catégorie et seulement dans le jeu de mots le ciel observé par le philosophe peut s'opposer au puits creusé dans la terre.

Dans son commentaire à ce passage dans *Nonostante Platone* la philosophe Adriana Cavarero remarque que dans la traduction italienne le mot qui désigne la jeune domestique, *servetta*<sup>81</sup>, est une « gentille traduction italienne du terme grec pour esclave » (Cavarero, 55)<sup>82</sup>. Cependant, le terme utilisé par Platon est *θεραπεινικς*, dérivé de *θεραπεία*, service, l'ancêtre de notre « thérapie » actuelle. Il est utile de voir quels sont les usages de ce mot appliqué par Platon lui-même dans d'autres domaines : les rites religieux, la sollicitude, la médecine, l'élevage et l'agriculture<sup>83</sup>. Le terme utilisé par Platon englobe donc une série de significations qui sont toutes proches bien que très différentes, qui vont du domaine du sacré à celui des activités de la vie quotidienne. Le personnage en question est, selon l'étymologie, une servante et non pas une esclave, mais il est vrai aussi que sa condition d'étrangère la signale comme esclave.

Cette anecdote, largement exploitée et commentée, a pour nous au moins deux éléments remarquables : le premier, que la jeune thrace est identifiée comme porte-parole de tous les non-philosophes, c'est-à-dire du monde. Le second, que ce rire semble être la première et la plus forte critique de la métaphysique naissante, qui déclarait réel (« les choses qui sont<sup>84</sup> ») ce qui ne se perçoit pas et qui relègue dans l'inexistence le monde de l'expérience sensible :

---

<sup>81</sup> « [...] la frontière entre esclave et domestique libre est longtemps restée très floue. D'ailleurs, en Italie au XVIIe siècle, les serveurs domestiques apparaissent encore sous le vocable *servo* et *serva* dans les *Status animarum*. » (Fauve-Chamoux 2009, 8).

<sup>82</sup> « gentile traduzione italiana del greco termine schiavo »

<sup>83</sup> « service done to the gods, divine worship »; « a fostering, tending, nurture, care [...] »; « medical treatment, service done to the sick »; « tending [...] a rearing or bringing up, tendance ». Liddell et Scott. *An Intermediate Greek-English Lexicon* Oxford: Clarendon Press, 1889. Web. ([www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu)).

<sup>84</sup> « Si prospettano così due mondi, uno apparente e uno reale, che il lessico platonico è ormai in grado di indicare agevolmente : il mondo dalla *servetta* tracia, fatto di cose che « stanno dappresso » (in basso) e il mondo del filosofo, fatto di « cose che sono » (e che stanno in alto e in profondità). Il nodo cruciale di questa distinzione consiste nel ritenere vero e reale l'ambito delle « cose che sono », mentre l'ambito delle « cose che stanno dappresso » è svalutato come mera apparenza superficiale, ossia come ciò che appartiene all'esperienza ingannevole dei sensi. » (Cavarero, 37).

Le résultat n'est pas seulement un dualisme – très tenace à niveau philosophique – entre l'être et l'apparence, mais surtout une inversion du sens de la réalité, à cause duquel le monde de la vie devient la croûte phénoménique d'une vérité désensibilisée accessible seulement à la pensée<sup>85</sup>. (Cavarero, 37)

Selon A. Cavarero, la jeune domestique thrace fait preuve non seulement d'une intelligence précoce mais aussi d'un certain sens de la prophétie, anticipant l'arrivée de Parménide, qui annihile « le monde de la vie, sacrifié à l'absolue règne de l'être ». Ce qui est important parce que ce que traduit sa risée, c'est justement l'existence ineffaçable du monde sensible dont le puits est l'expression la plus crue. Le jeu de mots n'est pas seulement entre le bas et le haut mais entre deux possibilités du réel, dont l'une se manifeste à travers l'expérience sensible, que l'on peut mépriser mais à laquelle on ne peut pas se soustraire.

Nous ajouterons quelques mots sur le caractère « littéraire » du texte platonicien : si Socrate est un « personnage conceptuel » pour G. Deleuze<sup>86</sup>, la domestique est pour nous un personnage littéraire de tout droit, surtout si l'on pense à la qualité d'apologue que prend rapidement l'anecdote. Son intervention comme personnage populaire bouleverse par la risée la solennité masculine et philosophique, et de cette carnavalisation ressort l'essence de Colombine, de Jacques le fataliste et des soubrettes de Marivaux, comme l'ont fait noter A. Badiou et N. Truong :

Et c'est bien d'une comédie qu'il s'agit, car à ce spectacle [« Thalès, tombant dans un puits qu'il n'a pas vu, parce qu'il marche, pris dans ses pensées d'astronome, la tête en l'air, scrutant dans le ciel le mouvement des astres »], le peuple, représenté chez Platon par une servante thrace, éclate de rire. À cet égard, la philosophie se montre aussi lucide que la comédie : le philosophe singulièrement le philosophe reclus dans l'Université, n'a pas plus de raisons d'être épargné que le vieux barbon, le politicien, le militaire matamore, le vieil avare ou la coquette hypocrite, dès lors qu'on tente d'échapper aux lieux communs moralisants. (Badiou et Truong : 47 – 48)

L'anecdote de la servante thrace est par conséquent en étroit rapport non seulement avec la naissance d'une manière de comprendre le réel qui rejette son côté matériel (ce qui explique en partie la répugnance de toute notre société envers les tâches domestiques, manuelles et sales) mais

---

<sup>85</sup> « Il risultato è non solo un dualismo –filosoficamente tenacissimo– fra essere e apparire, ma soprattutto una inversione del senso de la realtà, per cui il mondo della vita diventa la crosta fenomenica di una verità desensibilizzata accessibile solo al pensiero. »

<sup>86</sup> « Le personnage conceptuel est le devenir ou le sujet d'une philosophie, qui vaut pour le philosophe » Deleuze, Gilles et Guattari, Felix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991, p. 63.

aussi avec une représentation d'un personnage populaire qui désacralise et démocratise l'espace du savoir et du pouvoir.

Revenant à la chronologie de la domesticité dressée par Ph. Ariès, elle se structure autour de trois grands changements qui supposent un éloignement progressif entre la figure du serviteur et du maître. L'historien commence par l'analyse de la fin du Moyen Âge où, « dans les maisons nobles le service domestique, le service de la maison, était assuré par des valets ou demoiselles, mots qui n'avaient pas de sens mercenaire [...] tous des jeunes à peu près de même condition que leurs maîtres » (Ariès, 357). Le service « compagnonique » est conçu comme une notion non dégradée, ce qui se perd avec le début de la Modernité. Ce phénomène nous semble important spécialement à la lumière des efforts actuels pour réhabiliter le service à la personne : le *care* semble vouloir récupérer l'esprit du « service entre pairs ». Or, au Moyen Âge, cette conception du service est ancrée dans la pensée religieuse, et elle peut fonctionner dans une société chrétienne qui considère tous ses membres comme des serviteurs de Dieu en dernier instance et Jésus-Christ comme l'incarnation du service désintéressé envers les autres. La condition ancillaire ne pourrait nuire à personne quand la mère de Jésus-Christ se désigne elle-même comme servante de Dieu : « ecce ancilla domini » répond-elle à l'occasion de l'annonciation. Dans le roman *Geneviève* de Lamartine qui date de 1850, on peut voir encore comment la religion chrétienne est invoquée non seulement pour justifier l'existence du service domestique mais aussi pour convaincre la domestique de l'importance religieuse de sa place dans la société. Un deuxième élément vient s'ajouter à cette considération : le « service entre pairs », qui s'accomplit de manière transitoire, ne fait pas disparaître un autre service, qui n'a rien de temporaire et qui est accompli par des personnes issues des milieux moins favorisés : « Ces jeunes de bonne naissance étaient assistés dans leurs tâches ménagères par des serviteurs de plus basse condition, sortis de vilainage, sans que d'ailleurs le langage les distinguât clairement. Les uns restaient toute leur vie dans des fonctions subalternes où les deux fils ne faisaient que passer. » (Ariès, 358).

La mise en service permettait dans ce cas non pas la préparation pour devenir maître à son tour, mais de bénéficier de la protection féodale du maître, comme l'explique A. Fauve-Chamoux :

Mais le chef de famille était aussi responsable des actes de ses domestiques, autant que de ses enfants, un phénomène que les décisions de la justice confirment encore au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il avait également un devoir de protection qui l'obligeait –au moins moralement comme le rappellent expressément certaines lois et manuels sur les domestiques–, à garder tout domestique malade dans sa maison et à le faire soigner. (Fauve-Chamoux 2009, 9)

Or cette situation qui encourageait un certain bien-être pour les domestiques changera bientôt. En effet, la trace du « premier grand changement » se manifeste par l'éloignement des parents et familiers du service domestique qui sera « de plus en plus confié à des mercenaires de basse condition qui en font un métier. [...] font-ils toujours partie de la maison.» (Ariès, 359). Cette première dégradation de la notion de service n'empêche pas que les conceptions féodales puissent se retrouver encore tout au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : « La servante faisait partie du corps des maîtres. Manière de dire qu'elle appartenait à la maison et à ses maîtres, qui avaient aussi des responsabilités médicales, morales et religieuses à son égard – comme membre de la famille, à elle confiée. » (*ibid.*). Or, ce qui a survécu des rapports anciens bien plus que la protection, c'est le contrôle et le patronage exercé sur les servants. Cependant, ce qui distingue le rapport moyenâgeux du rapport moderne (et nous remarquons ici qu'il y a un certain nombre de pays dans le monde où les relations entre maîtres et domestiques ne semblent pas être différentes de celles que l'on vient de décrire) c'est la résistance qui s'affiche face à un rapport vécu comme inégal. Le service se dégrade définitivement et devient servitude :

Des relations intenses, de personne à personne, consolidées ou non par des alliances de famille, entretenaient les réseaux de fidélité, de dépendance, qui formaient le fond des sociétés d'Ancien Régime. Ces réseaux de clientèles se sont peu à peu disloqués dans les sociétés marchandes, puis industrielles, et surtout la notion de service personnel, d'homme à homme, n'a cessé de se dégrader, de se charger de sens péjoratif, tandis qu'au contraire les notions de contrat, de correspondance exacte entre les fonctions et leurs rémunérations, de juste prix du mérite, de recrutement égalitaire par concours ou par test, de marché du travail, de barèmes des salaires, d'indexation, etc., étaient valorisées. (Ariès, 355)

Ces éléments que Ph. Ariès présente de façon si claire, répondent à une série de modifications majeures de l'histoire, en ce qui concerne les modes de production et l'économie des sociétés mais aussi dans la conception de l'individu en tant que citoyen et détenteur de droits. Pour ce qui est des modes de production et du monde du travail, il est important de remarquer que dans les réflexions du matérialisme historique, c'est-à-dire, une des premières théories à réfléchir sur les échanges économiques entre classe sociales, l'accomplissement des tâches domestiques pour autrui n'est pas un travail :

Dans un manuscrit préparatoire au *Capital*, connu sous le titre de *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie* (1857-58), tout particulièrement dans un chapitre intitulé "Les formes [Formen] qui précèdent la production capitaliste", Marx en vient à s'interroger sur les formes du développement précapitaliste. Il y reprend une idée déjà exprimée avec force par Adam Smith dans la *Richesse des Nations* : le travail du domestique est non productif – idée allègrement reprise par Malthus dans les *Principes d'économie politique*

en 1820 –, étant donné que les serviteurs et servantes ne créent pas de valeur ajoutée. (Fauve-Chamoux 2009,10)

Selon K. Marx, cité par A. Fauve-Chamoux, il existerait un type de travail « à valeur minorée, de relatif désœuvrement (au mieux de travail non productif) » exercé par « des pauvres, des larbins, flagorneurs, etc. qui vivent de la valeur ajoutée – bref tout le train des suiveurs ; c'est aussi la part de la classe des domestiques qui vivent non du capital, mais du revenu de celui-ci » (*ibid.*). Ainsi, les domestiques se voient dépouillés de leur condition de travailleurs ; sans que Marx n'ait pu le prévoir, les conséquences de son opinion furent d'une haute importance :

puisque seuls étaient susceptibles d'être exploités les travailleurs qui créaient un surplus, comme les ouvriers des usines et manufactures : c'était donc eux qui attiraient l'intérêt des syndicats et constituaient la classe laborieuse. D'ailleurs valets et servantes se trouvaient physiquement coupés du monde ouvrier et de sa mentalité. (Fauve-Chamoux 2009,11)

Les difficultés constatées par G. Fraisse quant à la création des syndicats des domestiques en France depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle témoignent de la force de l'assertion du penseur allemand et de son influence dans les cercles ouvriers : « On y voit comment cette syndicalisation n'a jamais correspondu aux voies classiques des luttes ouvrières » (Fraisse 2009, 229). Elle explique aussi que faire de la domesticité un travail « comme un autre » a été une des batailles historiques des syndicats de domestiques.

Mais avant cela, c'était le statut d'homme libre comme un autre, c'est à dire, de citoyen, qui était en question. L'abolition des corporations en 1776 pouvait bien faire espérer aux domestiques l'égalité avec les maîtres, mais en dépit de cela la Constitution de 1791 est claire à ce sujet, pour avoir accès à la citoyenneté active il faut : « n'être point dans l'état de domesticité, c'est-à-dire de serviteur à gages. » (Section II, article 2, cité par Fraisse 2009, 32). Un peu plus tard, la Convention bien que niant l'existence de la domesticité « la loi ne reconnaît point de domesticité » (Constitution de 1793, article 18, *ibid.*) mettait l'accent sur le contrat de travail des domestiques comme manière d'exorciser une pratique qui n'avait pas sa place dans la république : « Tout homme peut engager ses services, son temps [...] il ne peut exister qu'un engagement de soins et de reconnaissance, entre l'homme qui travaille et celui qui l'emploie » (*ibid.*). Comme l'explique G. Fraisse « On supprime la domesticité mais pas les domestiques. [...] la démocratie, on le sait, fut l'avènement de la bourgeoisie, pas du peuple tout entier. » (Fraisse 2009, 33). Justement, une bourgeoisie pour laquelle il n'était pas du tout convenable que le service domestique devînt un travail « comme un autre ». Il faut dire que les « patriotes » étaient eux aussi des bourgeois, qui

rapidement ont vu dans le maintien de la domesticité un avantage pour eux-mêmes. La méfiance envers les domestiques, trop proches des nobles pour être considérés comme des citoyens à part entière (Petitfrère, 193), pouvait bien être légitime, il n'empêche que la situation profitait aux locuteurs.

En effet, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle ce seront eux, les nouveaux maîtres à refuser systématiquement la régularisation du service domestique, arguant que l'espace privé de la maison n'était pas passible d'être violé par les inspecteurs du travail et que la journée d'un domestique ne pouvait pas être mesurée de la même façon que des journées d'un tout autre travail. Il en était de même lorsque les maîtres faisaient partie de la noblesse ; depuis la révolution la situation des domestiques resta inchangée malgré le changement des patrons. Or, il y a cependant des modifications dans la manière de subir le rapport de service, l'adhésion dans le lien entre domestiques et maîtres ; il serait en effet impossible que ce rapport demeure inchangé suite à l'événement historique qui a fait découvrir aux domestiques la dignité de citoyen tout en soulignant que pour eux cette dignité était inaccessible. La dégradation définitive de l'idéal de service est à l'origine de la productivité littéraire du personnage tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et même dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle : d'un côté on retrouve des textes qui prêchent la figure de la « perle », le domestique qui continue à servir ses nouveaux maîtres bourgeois avec le même dévouement qu'avant la Révolution ; de l'autre côté, le roman s'empare de la souffrance intime d'un être qui doit se résigner à une condition de serviteur qui semble incompatible avec celle de citoyen.

L'absence ou la faiblesse de l'adhésion aux maîtres ne veut pas dire manque d'influence. Cette ambiguïté entre écart et proximité se manifeste dans la relation tout à fait particulière entre serviteur et servi. L'adage, repris par Montaigne, Hegel et Goethe, veut qu'il « n'existe pas de héros pour son valet de chambre » et c'est peut-être vrai. Mais si le maître n'est pas un héros, il n'en est pas moins maître, dans le sens didactique du mot : l'employeur peut bien devenir modèle pour l'employé. En effet, il faut penser que les relations de domesticité ont historiquement fonctionné comme des réseaux capillaires de transmission d'une culture éduquée à une autre moins éduquée. L'attachement des domestiques aux idéaux bourgeois n'est pas seulement une affaire d'influence inévitable, il est avant tout un projet utile aux intérêts de ces derniers. Or il comporte aussi des avantages pour les domestiques, au moins à un point crucial de notre thèse : l'éducation reçue et en particulier l'alphabétisation et l'accès aux livres. D'autres conséquences en émanent comme le montre T. Mc Bride, lorsque la bourgeoisie exaltait ses propres valeurs devant ses domestiques : le contrôle de la natalité, l'épargne, la discipline et le contrôle de soi. Si on ne peut pas assurer la réussite d'une telle « campagne de moralisation » bourgeoise, ces idées ont sans doute influencé

quelques domestiques, en leur communiquant l'aspiration bourgeoise à la mobilité sociale<sup>87</sup> (Mc Bride, 84). Le personnage de Célestine, la femme de chambre de Mirbeau, fait une éloquente réflexion sur cette dissociation propre aux domestiques, vivant au milieu d'une culture bourgeoise mais appartenant à la classe basse.

Sans prendre en compte les effets que cela peut avoir dans les sentiments des domestiques, ce partage obligé qu'ils font de la culture des maîtres donne lieu à une fonction d'intermédiaire entre les classes sociales. C'est ce que propose Daniel Roche, qui a montré, à travers de l'analyse des inventaires des possessions des personnes décédées, que les servants du XVIII<sup>e</sup> siècle possédaient plus de livres, de vêtements élégants et de meubles raffinés que d'autres membres du peuple de Paris<sup>88</sup>. Cette idée a l'avantage de concéder aux domestiques non seulement la faculté d'adopter les points de vue des maîtres mais aussi de pouvoir eux-mêmes exercer une certaine influence. Plus difficile à voir et sans doute de moindre importance, ces échanges plus « égalitaires » se manifesteraient par exemple dans la garde des enfants et seraient mieux repérables quand le domestique provient d'une culture étrangère.

L'hybridité du serviteur pèse sur toutes les appartenances possibles et le cantonne à un espace de solitude et d'étrangeté. G. Fraisse rappelle qu'il y a seulement quarante-cinq ans, un avis paru à Lyon priait les citoyens de déclarer leurs chiens et leurs domestiques, « Avis humiliant pour l'employée de maison qui peut se demander si elle appartient à l'espèce humaine ou à l'espèce animale. » (Fraisse 2009, 121). Elle ajoute, et nous l'analyserons spécialement dans la Partie II, que « La comparaison avec le chien est obsédante dans le roman ou témoignages d'hier comme dans les réflexions d'aujourd'hui. » (*ibid.*). Ce n'est donc seulement sa condition de travailleur ou de citoyen qui est mise en question, sinon sa qualité humaine. Sans tomber dans le dramatisme ou dans le plaidoyer pour la cause des domestiques, il nous semble important de souligner à quel point leurs existences sont des objets flous. Or, cette dernière caractéristique n'empêche pas que les domestiques remplissent aussi une fonction symbolique d'importance. Paradoxalement et à cause de ce manque de visibilité les domestiques se révèlent des outils sémiotiques d'importance pour indiquer la condition du maître. En effet, de la domesticité d'apparat à la bonne à tout faire, le domestique marque et rehausse la condition sociale du maître. Les livrées sont paradigmatiques de ce phénomène : indiquant l'appartenance du domestique à une maison en particulier, elles ne

---

<sup>87</sup> « The middle classes often proselytized among the servant class for their values of family limitation, encouragement of their children's achievement, saving for the future and personal self-discipline, in contrast to the lower-class focus on immediate rewards. However effective the middle-class moralization campaign overall, the servants' interaction with the middle class must have communicated to some servants the middle-class aspirations for upward mobility. »

<sup>88</sup> « Daniel Roche has shown, thanks to a thorough analysis of probate inventories, that 18th century servants possessed more books, elegant clothes and refined furniture than other members of the *peuple de Paris*, and has suggested that they were cultural mediators (intermédiaires culturels) between the upper and lower social strata. » Cf. Roche, Daniel. « Les domestiques comme intermédiaires culturels. » *Les intermédiaires culturels. Actes du Colloque du Centre Méridional d'Histoire Sociale, des Mentalités et des Cultures*. Aix-en-Provence – Paris : 1978 : 189-202, cité par Sarti (2005, 205).

signalent pas l'existence de celui qui porte la livrée sinon qu'exaltent le statut du maître. La Révolution eut beau défendre l'utilisation des livrées sans pour autant réussir à anéantir la capacité symbolique des domestiques, qu'ils conservent encore de nos jours.

De tout ce qu'on vient de voir il résulte un personnage littéraire très puissant, traversé par des envies d'ascension sociale, déchiré par son appartenance ineffaçable à la classe basse, désireux de se faire remarquer comme individu à part entière, tout comme Julien Sorel, que son employeuse et bientôt maîtresse ne veut pas considérer comme membre du service domestique :

— Comment, reprit M. de Rênal vivement piqué, avez-vous pu tolérer un refus de la part d'un domestique ?

Et comme Mme de Rênal se récriait sur ce mot :

— Je parle, madame, comme feu M. le prince de Condé, présentant ses chambellans à sa nouvelle épouse : « Tous ces gens-là, lui dit-il, sont nos domestiques. » Je vous ai lu ce passage des *Mémoires de Besenval*, essentiel pour les préséances. Tout ce qui n'est pas gentilhomme, qui vit chez vous et reçoit un salaire, est votre domestique. Je vais dire deux mots à ce monsieur Julien, et lui donner cent francs.

— Ah ! mon ami, dit Mme de Rênal tremblante, que ce ne soit pas du moins devant les domestiques ! (Stendhal, 58)

Le passage cité illustre les conceptions au sujet de la domesticité dans un contexte donné, le dialogue entre monsieur de Rênal, maire de Verrières et son épouse, membres de la haute bourgeoisie de province. On remarquera que le besoin de monsieur de Rênal de donner une définition de ce qu'est un domestique, répond non seulement à son caractère pédant mais aussi à la difficulté éprouvée à démarquer les limites d'un métier caractérisé par son ambiguïté. La définition invoquée<sup>89</sup>, empruntée à un aristocrate du siècle précédent est nécessaire lorsque le statut de Julien Sorel en tant que domestique est mis en question par madame de Rênal. Si elle ne met pas en cause que Julien est son subalterne (rappelons qu'il a été engagé comme précepteur des enfants du couple), c'est le mot « domestique » qu'elle met en cause.

L'élargissement du référent du mot s'étendant jusqu'aux chambellans prôné par son époux repose sur trois critères : la différence de classe, le fait de recevoir un salaire et le partage de la maison du maître. La raison d'être de ce découpage si clair : « les préséances », les prérogatives liées à la condition sociale, à l'âge, au rang ; un ordre qui ne saurait pas être perturbé. Cependant, la tendre madame de Rênal ne se laisse pas convaincre, bien qu'elle ne conteste pas la définition de son mari : quand elle mentionne encore le mot « domestique » c'est pour désigner les autres

---

<sup>89</sup> Nous signalons toutefois qu'il ne semble pas exister une référence réelle de cette définition, au moins nous n'avons pas pu la trouver dans un rapide examen des *Mémoires de Besenval*. Ce qui relève d'une fiction littéraire « de deuxième degré » qui ajoute de la complexité aux relations entre le roman-miroir et la réalité reflétée.



serviteurs de la maison, collectivité dont Julien ne fait pas partie, au moins en ce qui la concerne. Cette référence aux (autres) domestiques est importante car il s'agit de cacher à leurs yeux l'argent accordé à Julien, ce que monsieur de Rênal trouve judicieux ; sa définition n'incluait pourtant pas « ceux à qui on doit cacher parfois des choses » ou « ceux qui nous regardent sans que nous le voulions ». C'est-à-dire que les domestiques peuvent incarner un rôle bien plus inquiétant, outre que la définition à caractère absolu qu'il avait donnée auparavant. Le discours du maître de monsieur de Rênal et ce qui se passe sous son toit semblent se contredire dans ce passage et cette contradiction est constitutive de la structure du roman : le désir de ne pas être reconnu comme domestique est partie centrale de la motivation (dans le sens genettien) de Julien Sorel et en même temps, l'intérêt que Mathilde de la Môle porte sur lui dérive de sa condition ancillaire. Le domestique est devenu un individu et comme tel, réclame de ne pas être considéré comme serviteur.

Ce décalage entre une position sociale méprisée et une perception de soi comme individu et comme personne humaine digne de droit ne se doit pas exclusivement à la Révolution qui prônait l'existence, en tant que citoyen, du bourgeois mais non pas celle de son valet de chambre. Ph. Ariès remarque que la contraction et le déclin de la fonction de service datent « du début des Temps modernes, donc bien avant les révolutions politiques, économiques, culturelles des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, que nous rendons d'habitude responsables de tous les grands changements psychologiques. » (Ariès, 357). Or, si la perception du service a changé pour les serviteurs, les maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle, regrettant les bons domestiques du temps jadis, semblent ne pas modifier leurs comportements :

[...] le paternalisme des maîtres, le rapport érotique entre le maître et la servante, la dureté du dressage, le mélange des temps de travail, de repos et de vie privée, tout cela nous apparaît comme une survivance des anciennes coutumes de patronage qui régissaient les rapports de dépendance. Celles-ci ne donnaient pas aux maîtres un vrai droit sur le corps de celles qui dépendaient d'eux, mais elles leur assuraient l'indulgence, sinon l'approbation de la société quand ils étaient tentés d'en user. (Ariès, 360).

La raison de cette survivance est, pour l'auteur, liée à l'espace où la relation domestique – maître se développe. Ce sera donc la perte de cette proximité qui marque un second changement, que Ph. Ariès assure, transforme le « service à l'ancienne » qui devient « un travail comme un autre, soumis aux mêmes règles, aux mêmes usages, aux mêmes exactitudes » (Ariès, 361). Nous sommes obligés de nuancer cette affirmation, car la bataille des syndicats « des gens de maison » pour régulariser le travail domestique date du début du XX<sup>e</sup> siècle mais ne s'arrête pas là : les premiers acquis à ce sujet datent des années cinquante en France. Ph. Ariès fonde la fin du rapport de servitude dans l'éloignement entre maîtres et serviteurs : « L'appartement du début du XX<sup>e</sup>

siècle sépare radicalement l'espace des maîtres (pièces de réception et de réunion, chambres sur la rue ou sur une cour large) de l'espace des serviteurs » (Ariès, 362). Or, il ne prend pas en compte que cet éloignement développé grâce à des moyens architecturaux existait depuis 1880 environ<sup>90</sup>, et même avant : on cite des exemples de ce type d'architecture depuis les Lumières et d'autres dispositifs d'éloignement comme la sonnette s'installent au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle (Petitfrère, 206-207).

Quoiqu'il en soit, cette cohabitation ne dure pas longtemps et se solde par un éloignement radical et définitif, « La zone qu'on appelait encore "de service" disparut après la dernière guerre, faute d'occupants » (Ariès, 362), les serviteurs s'installent ailleurs, car « ils étaient de la maison sans appartenir tout à fait vraiment à la famille. Après leur départ, rien ne troubla plus l'intégrité du refuge. » (*ibid.*). Et pourtant, « l'intégrité du refuge » n'a jamais été si troublée qu'aujourd'hui. La domesticité continue à exister sous la forme de femmes de ménage à l'heure, mais aussi de domestiques logées et nourries, c'est surtout le cas des femmes migrantes<sup>91</sup> qu'y trouvent non seulement un travail mais aussi un toit. Comme nous l'avons vu, tant que la double journée féminine ne change pas et que le partage des tâches ne progresse pas, la domesticité continue à être une réalité incontournable. Il est central pour notre analyse de remarquer non seulement la survivance du service domestique de nos jours, mais que la normalisation du métier, bien qu'accomplie en partie à travers la législation, n'est pas définitive. Là réside le potentiel de la domesticité et du domestique comme objet littéraire dans les textes contemporains, comme celui-ci :

Je vais vous raconter ce qui s'est passé un samedi de mai dans un grand hôtel de Manhattan et comment une jeune femme de chambre a envoyé malgré elle en prison un futur président de la République française. Je le vois comme si j'y étais parce que la femme de chambre en question, c'est moi. (Cosse, Laurence « La femme de chambre, c'est moi »<sup>92</sup>)

---

<sup>90</sup> Cf. Cox, Pamela *Servants: The True Story of Life Below Stairs* documentaire airé par la BBC en septembre 2012 où l'on montre en détail la maison Lanhydrock (Cornwall, Angleterre), reconstruite en 1882 lors d'un incendie, exemple de ce que les victoriens appelaient « moral architecture » et qui permettait la séparation des classes dans des espaces clos. En France, l'immeuble haussmannien accomplit une fonction similaire, comme on peut le voir dans le roman *Pot-bouille* de Zola, publié en 1882.

<sup>91</sup> Il faudrait dédier un chapitre entier à la relation entre migration et domesticité, à partir de *l'exodoulie*, passant par les migrations internes depuis les campagnes à la ville, les bonnes bretonnes du XIX<sup>e</sup> siècle, les portugaises et espagnoles de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux philippines, roumaines, sénégalaises d'aujourd'hui. La marque de l'étrangeté du domestique est dans ces cas doublée par la distance culturelle, ce que nous analysons dans plusieurs textes du corpus contemporain dans la partie III.

<sup>92</sup> Tribune / récit paru en *Libération*, en plein essor de l'affaire DSK. Cosse, Laurence « La femme de chambre c'est moi » [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr). Libération, le 28 mai 2011. Web. 17 février 2014.

Personne n'ignore à quelle occasion ont été écrits les mots que l'on vient de citer. La femme de ménage invoquée, c'est vrai, ne travaille pas dans le contexte du foyer familial mais dans un hôtel de luxe. Elle n'est pas Nafissatou Diallo, immigrée, noire, mère célibataire, et femme de ménage, mais une construction littéraire où la voix narrative, l'auteure et la femme qui faisait la une des journaux français ces jours-là, s'embrouillent. Analysant l'affaire qui donne lieu à ce texte et tenant compte des différences entre la domestique du foyer et la femme de ménage d'hôtel, nous voulons signaler l'une des premières réactions du monde politique français. En effet, le journaliste Jean-François Kahn justifiait les actions de Dominique Strauss Kahn en les qualifiant de « trousseage de domestique »<sup>93</sup>. Si quelques jours après il s'est corrigé en qualifiant ces mots comme « expression condamnable », ces propos n'en restent pas moins intéressantes pour nous.

L'expression « trousseur quelqu'un » se réfère à la possession sexuelle et ce n'est pas un hasard si le Trésor de la Langue Française informatisé (désormais, TLFi) donne comme exemple justement quelques mots de Célestine, où elle semble trouver tout à fait naturel cette action de la part des maîtres : « Je ne sais pas si, comme le prétend madame, monsieur trousse les petites filles dans la campagne... Quand cela serait, il n'aurait pas tort, si tel est son plaisir » (Mirbeau *Journal*, 121). La femme de ménage devient donc assimilée à une domestique et en tant que telle passible d'agression sexuelle : il n'est pas surprenant que les premières critiques à ces propos aient mis en cause la survivance du « droit de cuissage ».

Dans la conception contemporaine du service domestique il existe une cohabitation des conceptions. Ce que nous avons défini comme service, relation compagnonique qui met la personne du serviteur toute entière à disposition du maître, qui a un devoir de protection envers elle, ne semble pas avoir perdu de sa vigueur. En même temps survit la servitude, perception dégradée du service, qui rend ignoble la personne qui accomplit ces travaux et en conséquence fait d'elle une non-personne, un non-citoyen et même un non-travailleur. Un dernier stade, représenté par la sollicitude et la philosophie du *care*, promet et propose une revalorisation du service, dans la croyance en son interchangeabilité (tous peuvent être servis, tous serviteurs) et dans la « décorporalisation » qui différencie le service prêté de la personne qui le rend. Pourtant, ce passage ne semble pas si facile, car, comme nous l'avons remarqué, les services à la personne sont bien plus passibles d'être compris comme dignes que ne le sont les tâches de nettoyage et d'entretien de la maison. D'ailleurs, les services à la personne impliquant l'aide à qui n'est pas en conditions de se suffire à soi-même, comment justifier alors une aide à qui ne se trouve pas dans

---

<sup>93</sup> Ces propos furent exprimés le 16 mai 2011 dans *Les matins de France-Culture*. Nous nous appuyons dans le livre que Christine Delphy a coordonné à ce sujet (*Un trousseage de domestique*. Paris : Syllepse, 2011) tout en adoptant son point de vue qui ne met pas en cause la véracité des faits, l'innocence ou la culpabilité de Dominique Strauss Kahn mais qui analyse les discours notamment les discours justificatifs que l'affaire a suscité.

cette condition de nécessité ? Comment désigner la limite entre la nécessité et le luxe ? Comment recevoir comme nécessaire et donc justifié l'aide ménagère dans un foyer où il n'y a aucun partage de tâches ?

En effet, le travail des employées de maison est le plus souvent inclus dans ce vaste ensemble du *care*, ce qui en donne une vision moderne et pacifiée. Non seulement la dimension collective et socialisée de la protection et de l'assistance s'en trouve effacée, mais le terme gomme également les rapports de domination qui caractérisent le partage de ces tâches, tout en développant une conception très consensuelle de la « vulnérabilité » (celle-ci touchant plus ou moins indistinctement tous les individus). Plus largement, le recours aux champs lexicaux du soin, du *care* ou de l'aide dans le cas des services marchands très peu relationnels, et destinés à des personnes bien moins vulnérables nous semble particulièrement gênant. (Devetter et Rousseau,18).

G. Fraisse reprend le problème expliquant comment, lors de la parution de son livre sur le sujet, vers la fin des années soixante-dix, elle n'était pas en mesure de prévoir les acceptions qu'adopterait le terme service de nos jours, et non plus d'anticiper l'écart actuel entre la personne qui rend un service et les pratiques de servitude. Mais tout comme F. Devetter et S. Rousseau elle n'est pas très optimiste à ce sujet :

Voilà ! Puisque nous sommes entrés dans l'ère du service, démonétisant la propriété de soi. L'échange s'éloigne de l'identification des corps, corps servi et corps qui sert. Et pourtant, la matérialité de ces corps, pris dans un espace très particulier, espace familial, intimité des besoins, saleté du ménage domestique, subsiste, dans sa radicale interrogation ontologique. (Fraisse 2009, 13-14).

Si nous ne sommes pas non plus optimistes, notre objectif n'était pas celui de dresser un tableau des inégalités et des difficultés inhérentes à la vie des domestiques mais d'essayer de comprendre quels sont les enjeux qui traversent la domesticité de nos jours. Et nous trouvons qu'aujourd'hui comme dans le passé, la question de l'individu et de sa mise en service est loin d'être réglée. Nous croyons que le malaise et l'étrangeté que suscite la figure du domestique est en grande partie responsable de sa mise en scène littéraire à partir du XIX<sup>e</sup> siècle en France et à partir du XX<sup>e</sup> siècle au Río de la Plata. Les modes de représentation du personnage de la domestique qui se succèdent depuis sa naissance en tant que personnage principal et non comique sont en étroite liaison avec les conceptions de la domesticité comme fait social. Si de nos jours, les textes mettent moins l'accent sur une expérience négative de ce métier de la part des domestiques, c'est qu'eux aussi tiennent compte du tournant qu'on vient d'analyser. Cependant, le personnage survit et

continue à être productif en termes littéraires, ce qui nous permet de dire que le trouble inhérent au service a la vie dure. Élément essentiel pour la bonne compréhension des dynamiques littéraires qui s'attachent à la figure du domestique, les significations attribués depuis longtemps à la réalité du service, de la servitude et de la sollicitude aident à mieux comprendre un objet d'étude qui comme les domestiques eux-mêmes, se révèle étranger et familier à la fois.

## 2. Structure de la thèse

Cette thèse se compose d'une introduction générale, trois parties principales, (correspondant chacune, comme nous l'avons expliqué, aux modes successifs de représentation du personnage), une conclusion, une bibliographie raisonnée et deux annexes. Dans l'Annexe I nous présentons les images iconographiques que nous avons évoquées dans le corps de texte. Dans l'Annexe II, le lecteur trouvera un résumé de quelques œuvres littéraires du corpus. La sélection obéit à plusieurs critères, nous avons veillé à ce que les textes les plus contemporains et les moins connus y soient présentés, ainsi que la plupart des textes du Río de la Plata, étant donné qu'une majorité d'entre eux n'ont pas été traduits en français. Pour ce qui est des traductions en français des textes en langue espagnole, anglaise ou italienne que l'on trouve dans le corps de texte, elles nous appartiennent, sauf dans les cas où le texte traduit apparaît mentionné dans la Bibliographie. Pour ce qui est des citations dans le corps de texte, nous avons choisi le système MLA ; dès que nous citons plusieurs ouvrages du même auteur (plus de deux), chacun est identifié par quelques mots du titre de l'ouvrage cité.

## **PARTIE I**

**« Je ne suis qu'une pauvre servante et je n'ai jamais été autre chose »**

## Introduction : La représentation de la servante : entre politique et esthétique (1850-1900)

Entre *Geneviève. Histoire d'une servante* d'Alphonse de Lamartine (1850) et *Le Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau (1900), nous pouvons repérer, dans le panorama littéraire, une série de modifications dans les modes de représentation du personnage de la servante. Ces évolutions sont le signe de la valeur politique, dans plus d'une acception du mot, qu'incarne ce personnage. C'est à travers de celui-ci que Lamartine, désormais en déclin, tente de retrouver la faveur politique d'un peuple qui ne vote plus pour lui. Geneviève, tout en étant une digne représentante des protagonistes des *conduct books* adressés aux servantes, s'empresse à préserver un ordre politique du monde, qui, au lendemain de 1848, semble plus que jamais menacé. À peine quinze années plus tard, les Goncourt brisent avec violence ce modèle pour se placer dans la bataille politique, cette fois comprise comme une forme de la perception : en affirmant le droit au roman des classes basses, ils plaident pour une visibilité littéraire qui essaierait de rattraper celle de la vie publique. Germinie inaugure une « période d'or » des domestiques littéraires, déclinées selon des types constants. Aucune d'entre elles, à l'exception de Félicité dans *Un cœur simple* de Flaubert, ne l'égale en puissance littéraire : la bonne est devenue un stéréotype. Parallèlement, dans le domaine de la peinture, on produit pour la première fois l'image d'une servante dans son intimité —qui de plus n'est pas idéalisée— et nous devons cela à l'heureuse convergence qui est au centre de notre travail : c'est un peintre argentin faisant ses études à Paris qui en est l'auteur. Comme nous l'avons expliqué précédemment, ce tableau sera la seule œuvre *rioplatense* à être analysée dans cette première partie ; les histoires de la représentation littéraire de la domestique entre la France et Río de la Plata ne coïncident qu'au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, une fois la période de modernisation achevée, et c'est à cause de cela que l'apparition de la servante —protagoniste et voix principale— est pour nous un signe d'appartenance à la modernité occidentale. C'est en mettant cette apparition en étroite relation avec l'œuvre de Mirbeau que nous allons fermer cette première partie.

Mirbeau a accompli un changement majeur dans l'histoire littéraire française car ce ne sera qu'avec son œuvre que, lentement, en approximations successives et à travers l'usage de la parole et du pouvoir que celle-ci confère, le personnage de la servante aura un nouveau rebondissement. Le phénomène que nous appelons « autonomie énonciative » est le résultat d'un processus repérable dans une série de textes de Mirbeau qui a su puiser dans la tradition romanesque et théâtrale pour créer un nouveau type. La nouvelle stratégie de représentation déplace les centres d'intérêt traditionnels (ce que nous avons appelé la « chaîne de souffrances » : enfance pauvre et malheureuse, viol et grossesse non désirée, maternité manquée, amours dégradés, dévotion aux maîtres) et opère des modifications dans les relations que le personnage établit avec son entourage.

Cette nouvelle représentation va se structurer chez Mirbeau autour de la notion de la servante comme porte-parole et comme agent politique, fonctions que le personnage conservera tout au long de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui souligne le rôle charnière d'un roman qui peut être considéré à la fois comme l'aboutissement d'une évolution du siècle antérieur et comme le déclencheur des représentations du siècle à venir. Par ailleurs, l'aboutissement du processus représenté par la parution du *Journal d'une femme de chambre* en 1900 trouve son parallèle dans la région de Río de la Plata, ce qui nous permet de confirmer la pertinence de cette étude comparatiste qui prend en compte deux systèmes littéraires.

Nous allons travailler, dans cette première partie, avec un corpus de textes de diverse envergure. En effet, il est impossible de comparer la qualité littéraire des meilleurs d'entre eux, par la suite devenus canoniques, avec d'autres textes qui ont été moins fortunés dans la postérité (souvent parce que d'un moindre intérêt littéraire). Nous distinguerons les œuvres susceptibles d'avoir créé des modèles ou qui ont produit une différence importante, voire une rupture avec les précédentes, des autres œuvres qui suivent tout simplement un mouvement existant, en mettant ainsi en évidence un processus de *stéréotypation* du personnage, qui redevient un personnage-type. Ainsi, dans cette première partie, nous mettrons en rapport une douzaine de textes : *Geneviève* (Lamartine, 1850), *Germinie Lacerteux* (Frères Goncourt, 1865), *Mémoires d'une femme de chambre* (Henri de Pène, 1864), *Sylvine ou mémoires d'une femme de chambre* (Michelet, 1861-1863), *Un cœur simple* (Gustave Flaubert, 1877), *La femme de chambre* (Pierre Ferrier, 1878), *Mam'zelle Vertu* (Henri Lavedan, 1886), *Grande Maguet* (Catulle Mendès, 1888), *Victoire la Rouge* (Georges de Peyrebrune, 1883), *La bonne* (Octave Mirbeau, 1885) et *Nos domestiques* (Octave Mirbeau, 1890).

*Le journal d'une femme de chambre* (Octave Mirbeau, 1900) est considéré, dans le cadre de cette thèse, comme l'aboutissement de l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle et comme la clé de lecture pour les œuvres du corpus du XX<sup>e</sup> siècle. Tous ces textes ont en commun d'avoir comme protagoniste une servante mais, comme il est évident, le fait de jouer le rôle principal a des conséquences différentes à chaque fois. C'est pourquoi nous n'envisageons pas de mettre ces textes en pied d'égalité et de les soumettre aux mêmes questions de façon prolix et encyclopédique : ils seront évoqués au fur et à mesure qu'ils pourront nous fournir des réponses.

Nous allons commencer par faire l'exposition de notre grille de lecture à travers l'analyse des paratextes des trois œuvres qui vont ponctuer notre parcours tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle ; nous nous occuperons ensuite des modèles créés et des déclinaisons que le personnage subit dans les textes de notre corpus ; après cela, il s'agira d'effectuer une lecture transversale de plusieurs « romans de la servante » tout en considérant particulièrement les motifs qui les structurent et les



stratégies de représentation de la voix dans chaque cas. Nous allons clore notre exposition en démontrant quels sont les éléments innovateurs dans l'autonomie énonciative que Mirbeau construit, quel a été le chemin parcouru pour y arriver et quelles sont les perspectives que son roman ouvre aux portes du nouveau siècle.

### I. 1. L'enjeu politique à travers deux préfaces, un avertissement et un tableau.

Il est impossible d'ignorer que les deux premiers textes de notre sélection (*Geneviève*, Lamartine, 1850 ; *Germinie Lacerteux*, frères Goncourt, 1865) font partie d'un enjeu qui nous ramène à la relation entre l'esthétique et la politique tel que l'exprime Jacques Rancière. Sa conception du « partage du sensible », « système de formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir » (*Partage*, 13) est pour nous un outil fondamental dans l'analyse de l'émergence de la domestique en tant que protagoniste, et plus tard, en tant que narratrice. En effet, J. Rancière considère que ces émergences —qui sont propres à un régime de représentation en particulier, historiquement déterminé— sont politiques. Or, le politique fait référence, dans ce contexte, à un ordre qui s'établit autour des sensations et des perceptions, c'est-à-dire, finalement, à une esthétique : « La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. » (*Partage*, 14). Ainsi, la politique aristotélicienne établit une hiérarchie en distinguant entre les « hommes mécaniques » qui « ne font rien d'autre que faire, qui sont exclus de l'ordre des fins qui est celui de l'action » (*Fil perdu*, 22) et qui « vivent dans la seule sphère de la reproduction de la vie au jour le jour et que leurs activités ne sont jamais que des moyens d'assurer cette reproduction » (*ibid.*) ; et des hommes actifs, « qui vivent au niveau de la totalité, parce qu'ils sont capables de concevoir de grandes fins et de chercher à les réaliser en affrontant d'autres volontés et le coups de la fortune » (*ibid.*). Dans un cas comme dans l'autre, l'activité est celle qui détermine la possibilité tant de percevoir comme d'être perçus, c'est-à-dire la position dans le partage du sensible. Ce qui se révèle fondamental dans l'analyse d'un personnage qui se définit en tant que travailleur de type reproductif (le travail domestique est le travail reproductif par excellence), car « avoir telle ou telle "occupation" définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune » (*Partage*, 13).

Une correspondance, évidente pour Aristote et mise en valeur par J. Rancière, s'établit donc entre l'occupation d'un individu et la possibilité d'être perçu, et par conséquent, représenté. Or cette correspondance ne reste pas inchangée et c'est son évolution ce que nous allons utiliser

comme élément indicateur pour étudier le changement dans le statut des servantes comme personnages aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Dans ce sens, la tragédie ancienne est le genre littéraire qui montre le plus clairement un partage du sensible en proscrivant de l'espace de la représentation les êtres médiocres et reproductifs. J. Rancière appelle cette modalité de représentation le « régime représentatif » car elle repose sur la *mimesis* non pas du réel mais des hiérarchies du réel. Or ce régime sera, avec la modernité, remplacé par un autre régime : le « régime esthétique » qui connaît son premier essor dans le dit « réalisme ». Il s'agit d'un régime « démocratique » qui proclame « le renversement des hiérarchies de la représentation (le primat du narratif sur le descriptif ou la hiérarchie des sujets) et l'adoption d'un mode de focalisation fragmenté ou rapproché qui impose la présence brute au détriment des enchaînements rationnels de l'histoire. » (*Partage*, 34-35). Lorsque Lamartine s'essaie à la littérature populaire comme voie alternative à la politique parlementaire, et lorsque les Goncourt proposent leur roman en tant que tragédie des temps « démocratiques » qui courent, ils ne sont que très conscients de cet enjeu et de cette proscription. Ce que J. Rancière appelle simplement « littérature », met en question ce partage du sensible auquel se substitue un autre, celui où n'importe quel personnage peut accéder à n'importe quel type d'expérience sensible. Tout cela relève de la politique qui, dans la conception de J. Rancière, n'est pas autre chose que la capacité assignée aux individus de prendre partie à l'univers du sensible, à sa génération et à sa perception.

Les textes que nous allons analyser se situent de façon différente par rapport à ce nouveau « régime esthétique ». Nous montrerons que, tandis que le texte de Lamartine se veut un rempart contre le renversement des hiérarchies littéraires et sociales, celui des Goncourt, faisant référence explicite à la tragédie et à son inadéquation au monde contemporain, donne la bienvenue et inaugure ce nouveau partage du sensible. C'est pourquoi nous soulignons la dimension politique des deux préfaces : elles participent activement à la démarcation des limites entre le représentable et l'irreprésentable, entre ce qui a le droit d'être vu et entendu ou pas : « En un sens, toute l'activité politique est un conflit pour décider de ce qui est parole ou cri, pour retracer donc les frontières sensibles par lesquelles s'atteste la capacité politique. » (*Politique*, 12). Les préfaces font état de la conscience des auteurs sur le défi que représente pour eux le fait de choisir une servante comme protagoniste, enjeu qui se situe dans le cadre de la représentation des pauvres en général. Sans avoir l'importance des deux paratextes que l'on vient de mentionner, l'avertissement qu'ouvre le roman de Mirbeau mérite aussi notre attention. L'auteur doit justifier maintenant non seulement le choix de sa protagoniste mais aussi celui de faire d'elle la narratrice. Les préfaces et l'avertissement étant des textes de nature liminaire, ils s'érigent en espaces privilégiés pour le positionnement du texte fictionnel par rapport au réel, ce que ces trois paratextes font de manière très différente. Nous proposons donc une lecture d'ensemble pour mieux saisir quelles sont les

différences et ajouter à cela la parution d'un tableau qui, lui aussi, s'inscrit dans cette bataille esthétique-politique qui suppose faire de la servante, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le centre de l'œuvre.

Le roman *Geneviève* est la première œuvre de notre corpus par ordre chronologique ; ce roman prend position face à un monde social en pleine évolution et s'insère dans un contexte politique particulier (dans le sens traditionnel du mot). Son auteur était, au moment de la rédaction, non seulement un écrivain reconnu mais un homme politique qui venait de subir une défaite aux urnes aussi spectaculaire que l'ont été ses derniers succès. S'il nous est impossible d'approfondir la trajectoire de Lamartine en tant qu'homme politique, nous allons néanmoins repasser quelques éléments incontournables<sup>94</sup>. La situation de l'auteur en 1850 est en relation directe avec les événements de 1848. Il avait alors joué un rôle déterminant en se portant garant d'une transition pacifique entre la Monarchie et la République (l'épisode du refus du drapeau rouge étant l'un des points remarquables de cette période). Mais cette performance en tant que député —qui avait été cautionnée par l'étonnante quantité d'un million six cent mille voix en avril 1848 (élu par dix départements)— ne sut pas surmonter les effets de l'insurrection populaire du mois de juin de la même année ; Lamartine ne put renouveler son succès populaire pour les élections nationales de décembre 1848 où il obtint seulement dix-huit mille voix, ce qui en dit beaucoup sur un contexte où l'on percevait son humanisme chrétien et sa conception de la bonne entente entre classes sociales soit comme un barrage pour la révolution, soit du point de vue opposé, c'est-à-dire comme un dangereux aiguillon pour la violence et les émeutes.

Son activité politique allait donc se poursuivre à travers l'activité littéraire : il abandonne à ce moment-là la poésie comme mode d'expression, cherchant à renouer la relation avec ses électeurs et à exercer ainsi son influence. Pour cela, deux conditions préalables étaient utiles à son dessein : celle d'être un auteur connu et lu par les classes populaires (mais pas seulement : son *Jocelyn* (1836) passe des mains de Mme Josserand à celles d'Adèle, sa bonne, dans *Pot-Bouille* de Zola) et celle d'avoir un parcours politique marqué par la quête de mesures utiles en faveur des plus démunis : l'abolition de l'esclavage et de la peine de mort, le suffrage universel (où il avait été entendu spécifiquement en faveur du droit des domestiques de voter<sup>95</sup>), l'harmonie entre les

---

<sup>94</sup> Cf. « Chronologie » Lamartine, Alphonse de. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, 1963. 28-38., et Gantrel, 1999.

<sup>95</sup> Tel qu'il l'explique dans le troisième chapitre du roman « 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 bien 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, des amis d'adoption. J'ai dit : Honorez le domestique, vous fortifierez la famille, ce pivot de toute démocratie morale ; car le domestique est à la famille ce que la cour intérieure est à la maison. » Cette dernière analogie a été adoptée et inversée par Zola dans la construction de la structure narrative de *Pot-Bouille*, cf. Rachwalska von Rejchwald, Jolanta. « Système de la maison dans *Pot-Bouille* de Zola : le corps nié des domestiques. » *Statut et fonctions du domestique dans les littératures romanes : Actes du colloque international*.

classes sociales. Lamartine entame alors une production littéraire adressée spécifiquement aux classes populaires, empreinte de paternalisme et de didactisme : les revues *Le Conseiller du peuple*, *Les Foyers du peuple* et *Le Civilisateur* et les romans *Geneviève, histoire d'une servante* (publié pour la première fois en feuilleton dans *Le Conseiller*, 1850) et *Le tailleur de pierres de Saint-Point* (1851). Cependant, son activité littéraire à partir de 1848 est reçue avec méfiance et, de la même façon dont il avait été considéré opportuniste en politique, il sera considéré opportuniste en littérature ; il persévéra dans cette voie pendant des années, celles qui auront été dédiées à la rédaction du *Cours familial de littérature* (1856-1869, année de sa mort), censé rapprocher les lecteurs pauvres de la littérature française.

La préface de *Geneviève* intègre un discours éminemment politique à une structure narrative de plusieurs niveaux, proposant une mise en abyme où les degrés de fiction s'entremêlent : l'appareil métatextuel a pour objectif de brouiller les frontières entre le texte fictif et l'existence réelle de l'auteur. Il faut donc considérer cette préface non seulement comme un paratexte en dehors du pacte fictionnel, mais bel et bien comme instaurateur du même pacte. Ce qui se renforce par la métalepse<sup>96</sup> de l'auteur qui se met en scène lui-même dans la préface. De cette manière une stratégie narrative de superposition de couches se met en œuvre, constituant la figure de la servante. Au moins trois personnages sont impliqués : dans la préface et la dédicace nous trouvons Reine Garde<sup>97</sup>, couturière et « autrefois servante » à Aix, qui rend visite à Lamartine dans sa retraite de Marseille pour lui faire part de son admiration et qui finit par converser avec l'auteur de littérature. Dans le premier chapitre du roman le narrateur (encore associé à Lamartine, auteur de la préface) confesse qu'il va dévoiler « l'histoire réelle » concernant le personnage de Marthe, la bonne du curé Jocelyn, héros de son roman éponyme (1836) ; finalement, nous apprenons que le personnage de Geneviève (celui évoqué dans le titre) est le modèle réel à partir duquel le personnage de Marthe (du roman publié quinze ans auparavant) a été conçu. Le lecteur arrive alors par approximations successives au personnage de Geneviève qui, de cette façon, demeure empreint des personnages de Reine et de Marthe. Une telle complication ne répond pas seulement à l'intérêt de l'auteur de lier sa nouvelle production à sa production précédente et plus célèbre ; la longue préface où Lamartine dialogue avec Reine établit les conditions de lecture pour tout le roman aussi bien qu'une véritable théorie de la littérature populaire.

---

Lublin, du 27 au 28 octobre 2003. Lublin : Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004. 107-118.

<sup>96</sup> Cf. Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil, 2004. Lamartine inaugure ici une procédure fictionnelle qui sera reprise par Octave Mirbeau : celle de la relation entre l'auteur et la servante, qui permettrait à l'homme de lettres de verser *verbatim* les mots d'une autre qui, bien que lettrée, ne saurait pas se faire entendre par elle-même.

<sup>97</sup> Il faudrait lire le prénom de la couturière-servante de deux manières : exemple du lien entre l'idée républicaine du peuple comme roi et la notion chrétienne du peuple comme sujet choisi par Dieu (le prénom dans ce cas serait une référence à Marie, elle aussi servante, « ancilla Domini » dans Luc 1:38) Ces deux idées se rejoignent dans la définition que Lamartine donne de la littérature populaire : « je veux dire la plus saine et la plus épurée des littératures, 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. » (Lamartine, 32)

Nous pouvons noter, dans la démarche de Lamartine, une tentative désespérée de contrer, par le biais de la littérature, un phénomène que la littérature même était censée avoir causé. Le nouvel accès à la lecture pour une plus grande partie de la population aurait eu comme conséquence l'intérêt pour la chose publique et l'agissement politique. C'est au moins ce que pensaient les contemporains, comme ce libraire suisse cité par R. Wittman, sûr que « ce n'étaient pas les jacobins qui avaient porté à l'Ancien régime le coup fatal, mais bien les lecteurs » (Wittman, 331). En effet, avec la Révolution,

on vit se développer un intérêt élémentaire pour les nouveautés à sensations, qui traitaient de la liberté, de l'égalité, de la fraternité [...] Tout cela contribua considérablement à motiver les gens à apprendre à lire par eux-mêmes [...] ce qui déplaisait beaucoup aux classes dirigeantes politiques et sociales qui tentaient de s'opposer de plus en plus énergiquement à cette émancipation intellectuelle. (Wittman, 339)

Cette lecture, qualifiée au début comme « sauvage », a subi des tentatives, infructueuses, d'être reconduite vers l'utilitaire (la préface de Lamartine en est un exemple évident). L'élection de Reine Garde comme protagoniste de la préface est, à l'évidence, guidée non seulement par la condition ancillaire mais aussi et surtout par sa condition de lectrice. Or, ces deux circonstances vont ensemble depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque les domestiques ont la possibilité d'avoir un accès à la lecture grâce au contact quotidien avec un milieu social plus cultivé :

En milieu urbain, le mode de lecture évolua plus vite et plus tôt [...] en particulier parmi le personnel domestique [...] Elles remplissent aussi les conditions extérieures nécessaires à l'exercice de la lecture : elles disposaient de lumière, chose précieuse, et de petits moments de lecture répartis sur l'ensemble de la journée et souvent aussi, lorsqu'elles étaient nourries et logées, d'un petit budget pour la bibliothèque. Sur le modèle de leurs maîtres, les domestiques s'adonnaient aux modes de lecture du moment, en particulier à la consommation extensive des belles-lettres. (Wittman, 339-340)

Dans l'utilisation littéraire et politique que Lamartine fait de cette figure, issue de sa réalité immédiate, nous voyons la naissance de la « bonne instruite », figure à laquelle nous allons faire référence tout au long de notre argumentation. Lamartine part de la constatation de l'existence de cette nouvelle « masse lettrée »<sup>98</sup> dont Reine Garde est l'exemple vivant : elle a appris à lire grâce à ses maîtres quand elle était servante (elle a lu le roman *Jocelyn* de l'auteur qu'elle vient rencontrer, entre autres). Elle écrit des vers à l'occasion des fêtes nationales ou de la mort de son oiseau ; lire, c'est pour elle « [son] plus grand plaisir après celui de prier Dieu et de travailler pour obéir à la loi de la Providence » (Lamartine, 18). Dans cette phrase nous trouvons la synthèse de la vision idéalisée du peuple en « version Lamartine » : lettrée, mais refusant se voir comme

---

<sup>98</sup> Dont l'accès à la lecture n'empêche qu'elle soit, pour l'auteur, touchée d'une « inintelligence historique » (Lamartine, 21).

auteure (elle ne songe pas à voir ses vers publiés et, si Lamartine les apprécie, il ne lui conseille pas de les imprimer et les égare<sup>99</sup> en partant de Marseille), ayant la religion comme guide et ne mettant pas en question l'ordre des choses (qui associe l'ordre social au dessein divin). Nous retrouverons cette idéalisation dans la figure de la protagoniste du roman (qui, cependant, n'est pas si marquée par la lecture ou par l'écriture).

Le caractère lettré de ce personnage est donc ce qui encourage la discussion littéraire qui constitue le centre de la préface, lorsque Reine, lectrice acharnée, se plaint de l'absence de lectures adéquates à sa condition. Dans un mouvement inverse à celui de l'époque, l'homme de lettres et l'humble lectrice coïncident dans l'idée de la nécessité d'une littérature pour chaque classe sociale. Après une révision de l'histoire littéraire, tous deux rejettent l'intégralité des œuvres majeures l'une après l'autre : elles sont écrites dans d'autres langues, elles ne sont pas assez significatives, elles montrent un univers étranger au lecteur populaire : « C'est plus haut que notre main, Madame, nous ne pouvons pas y atteindre. Qui est-ce donc qui fait des livres ou des poèmes pour nous ? Personne ! » (Lamartine, 20). Il ne reste que *Robinson Crusoé*, la vie des Saints, *Paul et Virginie*, *Télémaque* et la Bible, mais même celle-ci, « pleine de mystères, scandales de mœurs, de crimes et de férociétés qui dépraveraient l'esprit » (Lamartine, 21), doit être réadaptée. Les almanachs, les chansons populaires et les romans « des femmes de chambre ou des couturières »<sup>100</sup> sont aussi rejetés, ces derniers n'étant pas considérés seulement inadéquats mais nocifs, des « livres faits contre nous » dit Reine, soutenue par l'opinion de Lamartine : « On lui apprend à lire, cependant mais sans lui donner après la possibilité de lire autre chose, si ce n'est les livres faits pour d'autres lecteurs ou les feuilles rougies de vice et de cynisme qu'on lui jette en pâture, comme on ne donnerait à un enfant des armes pour se blesser ! » (Lamartine, 23).

L'idée de la dangerosité de la littérature pour certains publics étant largement répandue, l'originalité de Lamartine consiste à donner une réponse à la carence d'une littérature salutaire (car il considère la volonté du peuple de lire en soi comme étant positive), tout en créant un personnage qui, en tant que représentant du nouveau public de lecteurs, soutient la censure et le contrôle de la production. Dans le partage du sensible conçu par Lamartine en tant qu'auteur mais aussi en tant qu'homme politique, l'accès au savoir et à la culture pour le peuple doit être administré par ceux qui détiennent le pouvoir esthétique et politique. C'est pour cela que, loin d'être le premier mouvement de ce que J. Rancière appelle la « démocratie littéraire », le roman de Lamartine

---

<sup>99</sup> Signalons qu'il y a une petite modification à ce sujet qui est toutefois significative : dans une autre version (Paris : Valetay, 1979, p.18) il les « égare » tout simplement. Dans la version citée, la première publiée en livre (Paris : Imprimerie de Wittersheim, 1850, p. 17), il les « égare ou déchire ».

<sup>100</sup> Ce qui montre l'existence, déjà à ce moment, d'une première spécialisation qui fait naître une littérature pour des lecteurs ayant une double condition : celle d'être des femmes et d'une classe inférieure. Jean-Claude Vareille, dans *Le roman populaire français : idéologies et pratiques.*, situe la naissance du roman populaire en 1797 avec *Victor, ou l'enfant de la forêt* de François Guillaume Ducray-Duminil. Nous en reparlerons dans la partie II, puisqu'au XX<sup>e</sup> siècle la lecture de romans populaires devient un élément incontournable dans la construction du personnage de la domestique.

s'inscrit plutôt dans la lutte pour la survivance du régime esthétique « représentatif », c'est-à-dire, celui qui repose sur la *mimesis* des hiérarchies du réel : l'auteur consacré et la servante lectrice peuvent effectivement avoir un dialogue, si et seulement si elle coïncide en tout avec son supérieur et créateur. Car l'objectif du dialogue est justement celui de préserver l'existence des auteurs et des lecteurs (autant dire, des lettrés intellectuels, appartenant aux classes supérieures et des personnes ayant une instruction basique, appartenant aux classes inférieures) dans des espaces séparés. Lamartine croit à une solution providentielle qui, d'un seul coup, résoudrait le problème de la surabondance d'auteurs intellectuels (« il est sorti d'année en année, des études, une élite de jeunes hommes de talent, de pensée, de style, qui ne savent que faire de tous ces dons » Lamartine, 25), de la menace qu'ils représentent et du besoin de lecteurs populaires. Il rassure Reine qui, tout comme lui, croit fermement à la nécessité de l'existence séparée d'une littérature qu'on lit aux salons et d'une autre qu'on lit aux offices.

Moi qui vous parle, je reçois, par semaine, plus de poésie, plus de politique ou plus de philosophie confidentielle par la poste, qu'un gros volume n'en contiendrait dans ses pages. [...] Eh bien, tout ce travail intellectuel cherche naturellement son emploi. Il ne l'a pas trouvé encore, et voilà pourquoi souvent il remue, il inquiète, il menace d'explosion le pays<sup>101</sup> ; mais il le trouvera, car il y a une providence des esprits comme il y a une providence des saisons, ne l'oubliez pas [...] Les livres pour le peuple, aussitôt qu'on aura compris que le peuple a besoin de lire, vont être, sous toutes les formes, l'emploi utile, honorable et sain, de cette multitude de talents qui ont besoin d'écrire. [...]

– Tiens ! c'est juste, dit Reine, je n'y avais jamais pensé. Pourquoi donc, en effet, à présent que nous savons tous lire, n'écrirait-on que pour les salons et les académies ? (Lamartine, 25-26)

L'heure est arrivée pour que les écrivains deviennent des auteurs populaires et Lamartine fait le premier pas. Il est évident que nous sommes dans l'instance opposée à celle de la « radicale démocratie de la lettre » lorsque Lamartine, avec la complaisance et la complicité de Reine, sa création, prône un partage du sensible compartimenté, où les classes inférieures auront leur place seulement si elles se bornent à l'espace auquel on les relègue, notamment en ne lisant que ce qu'on leur donne à lire. La supériorité de l'auteur n'est pas mise en question dans un dialogue socratique où Reine cautionne le livre idéal pour le peuple, accordé en tout (thème, contenu, genre, longueur, langage, prix, degré de fictionnalisation) au lecteur populaire. Ainsi, la servante protagoniste de la préface vient réaffirmer un ordre politique donné<sup>102</sup> : la littérature doit changer à la *Gattopardo*, c'est-à-dire, de manière à ce que rien d'autre ne change.

---

<sup>101</sup> Lamartine remarque l'existence de couches sociales éduquées qui peuvent être tentées par l'extrémisme politique et dont l'énergie devrait être reconduite vers la défense des privilèges (économiques, culturels et symboliques) de leur propre classe, en s'occupant de fournir une lecture spécialisée aux classes inférieures. Dans le mouvement de révolte contre l'adéquation d'une littérature à un public infantilisé que Mirbeau, Sánchez ou Arlt mènent au XX<sup>e</sup> siècle, nous voyons la survivance de cet extrémisme politique qui trouve sa voie dans la production d'une littérature à la fois politique et militante. (Cf. partie II).

<sup>102</sup> Cela est aussi valable pour la protagoniste du roman, Geneviève, qui n'ira jamais contre les règles établies.

Bien que bâti autour des coïncidences idéologiques entre la servante et l'auteur, ce dialogue s'inscrit dans un combat plus large, celui de l'accès à la parole, qui aurait commencé par l'appropriation d'un mode d'expression qui, en principe, n'appartiendrait pas aux classes inférieures. Le refus de Reine de se considérer elle-même comme une lectrice quelconque mais plutôt comme une lectrice désemparée qu'il faut protéger du danger des lettres, ainsi que son refus de considérer ses propres vers comme de la « littérature » font d'elle la contre-figure d'un autre type de lecteur-auteur populaire qui est son contemporain. Phénomène reconnu par J. Rancière chez les ouvriers saint-simoniens, cette démarche suppose l'expression de soi-même à travers la langue des bourgeois, à travers les codes littéraires appris par la lecture et exprimés ensuite par l'écriture. Dans *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (1981), l'auteur rassemble les histoires de cordonniers, de forgerons, de tailleurs dont l'appropriation des mots d'autrui est vécue comme un vol déstabilisant le partage du sensible et provoquant « cet écart entre les vieux partages de la connaissance et les nouveaux partages qui rangent pensées, discours et images dans les registres doubles de la lutte de classes, de la science et de l'idéologie, du pouvoir et de la résistance, de la maîtrise et de la dissidence. » (*La nuit*, 25). La prise de parole par l'écriture a un potentiel politique non seulement en fonction de ce que les ouvriers-auteurs disent (il ne s'agit pas seulement des productions à valeur politique mais surtout des productions à valeur littéraire) mais parce qu'ils mettent en question un état des choses où il existe une « frontière injustifiable et incontournable séparant ceux qui le dieu destine à la pensée et ceux qu'il destine à la cordonnerie » (*La nuit*, 24) :

[...] ces ouvriers bavards, versificateurs, ratiocineurs, sophisticailleurs [...] prolétaires pervertis dont le discours est fait de mots d'emprunt- et l'on sait que ces gens, si loués par leur exactitude à compter leur dû et leurs dettes, ne rendent pas souvent les mots qu'ils ont empruntés, sinon étrangement grimés et prononcés d'une drôle de voix [...] (Rancière *La nuit*, 19-20).

Dans ce contexte, la production poétique de Reine Garde et la condescendance avec laquelle Lamartine traite les vers de la servante acquiert une autre signification. Lamartine est conscient de l'appropriation des codes qui avait lieu au moment même où il écrivait. Son projet politico-esthétique apparaît ici comme une tentative désespérée de contrecarrer la « démocratie de la lettre » qui est en train de s'installer. Il serait intéressant de se demander, aujourd'hui, qui a gagné la bataille sur l'accès et la légitimité de l'accès des classes basses à la haute culture. Nous reviendrons sur ce sujet dans les parties suivantes, en faisant quelques considérations sur l'accès à la culture de la part des personnages de domestiques tel qu'il est montré dans les œuvres du XX<sup>e</sup> siècle et de nos jours.

Un élément qui renforce notre argument sur la dimension conservatrice du roman de



Lamartine c'est que, malgré le fait qu'il ait été publié quinze ans auparavant, c'est *Germinie Lacerteux* des frères Edmond et Jules de Goncourt, publié en 1865<sup>103</sup> qui sera salué comme le premier roman dont la protagoniste est une bonne (et plus largement, un personnage pauvre). Cette perception se fonde peut-être aussi dans l'air démodé et didactique de *Geneviève*, qui ne se distingue pas des récits de vie de « pauvres exemplaires », connus du public depuis longtemps. Une toute autre démarche dans le fonctionnement d'une servante comme protagoniste est fournie par la bonne Germinie, qui est ici perçue comme un « objet neuf » dans le partage du sensible. La nouveauté d'un tel personnage est une évidence pour les auteurs, pour les premiers critiques (Émile Zola parmi eux) et pour la critique canonique du XX<sup>e</sup> siècle dans la figure d'Erich Auerbach. De même, Philippe Hamon et Alexandrine Viboud remarquent que :

Domestiques, femmes de chambre, servants et servantes, à la ville comme à la campagne, n'ont eu longtemps en littérature qu'une place mesurée, et souvent dans des rôles subalternes et majoritairement "comiques" [...] avant qu'ils n'accèdent au rang de personnage principal et de héros avec la Germinie Lacerteux des Goncourt [...] (Hamon et Viboud, 282)

D'autant plus que la préface de la première édition annonce une volonté d'intégrer « le bas peuple » à la littérature, faisant appel à l'air du temps « démocratique ». Nous citons ci-dessous le noyau de cette préface, véritable programme et manifeste de modernité :

Vivant au dix-neuvième 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. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte ; 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 un mot, les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut (Goncourt *Germinie*, 27-28)

Ce texte frappe par son ancrage dans le contexte social contemporain de par ses références au régime politique (démocratie, suffrage universel, égalité, aristocratie périmée) qui sont mises en lien direct avec les formes de la nouvelle expression romanesque. Les Goncourt décrivent ici le même mouvement que J. Rancière conceptualise en termes du passage du régime mimétique au

---

<sup>103</sup> La date de parution est discutée : au lieu de 1865, E. Auerbach signale 1864. Cette confusion serait due au fait que la préface avait été rédigée l'année précédente et au fait que « pour quelques exemplaires, la couverture est bien datée de 1865, mais la page de titre, à l'intérieur, est datée, elle, de 1864 » selon Paule Adamy et Alain Barbier Sainte Marie, auteurs du site internet dédié à l'œuvre des Goncourt ([www.freres-goncourt.fr](http://www.freres-goncourt.fr)).

régime esthétique, autrement dit, ce qui permet l'accès des basses classes à la représentation littéraire, puisque celle-ci ne respecte plus les hiérarchies du réel ; bien au contraire, elle ouvre grand la porte aux personnages (et aux objets) qui ne revêtent pas la même importance ou le même poids social que ceux qui ont été traditionnellement choisis comme protagonistes. Ce geste, que J. Rancière qualifie de « démocratique », ne correspond pas pour autant à un changement social. Bien au contraire, J. Rancière ne fait que constater l'écart entre le *protagonisme* littéraire et le *protagonisme* social, dans un monde où, bien que les pauvres aient le droit à être représentés, ils le seront toujours en tant que personnages pauvres, car les hiérarchies qui régissent ce monde-là, à la différence de celles qui régissent le monde littéraire, n'ont pas été renversées. En effet, le nouvel ordre politique « démocratique » en place que les Goncourt évoquent n'implique absolument pas la disparition des différences économiques et symboliques entre les classes sociales (ce que les préfaciers admettent lorsqu'ils ajoutent prudemment l'adjectif « légale » à l'aristocratie prétendument disparue). Toutefois, la « démocratisation dans la représentation » que proposent les Goncourt dans leur préface est présentée par ceux-ci comme l'extension de la démocratie en termes politiques parlementaires : le « droit au roman » serait, dans ce sens, un droit en plus qui s'ajouterait aux autres droits déjà acquis par les classes basses. Cela nous met face au paradoxe qui consiste à représenter des pauvres (du moment où l'on se propose cette représentation comme geste démocratique mais sans qu'il soit empreint d'une intention de changement social) ; ce qui n'a pas manqué d'étonner É. Auerbach, qui remarque ce qu'il considère un non-sens : le fait que ce soient des romanciers politiquement « conservateurs » à engendrer *Germinie*. Plus tard, le naturalisme zolien (et avant cela, en 1842, *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue, premier « roman social »<sup>104</sup>) soutiendra que représenter le peuple en littérature c'est prendre parti dans le contexte de la lutte de classes<sup>105</sup>. Dans ce sens, nous remarquerons que le choix de représenter l'employée domestique en premier plan n'est pas celui des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle qui s'identifient avec des idéologies critiques ou émancipatrices, mais bien au contraire, de ceux qui plus ou moins prônent la conservation d'un ordre social<sup>106</sup> : Lamartine, les Goncourt, Flaubert ; ce que nous considérons un épisode, entre autres, de « l'histoire de liens paradoxaux entre le paradigme

---

<sup>104</sup> Bien que, comme l'explique U. Eco, l'auteur n'avait pas eu forcément cette intention en tête au moment de la composition : « Au fur et à mesure que les masses célèbrent en lui l'apôtre de la question sociale, il s'aperçoit que ce qu'il a décrit, attiré par la singularité du sujet, devient un document, un jugement sur une société, une protestation politique, une invitation au changement » (Eco, 44). Il est intéressant de situer le début de la représentation des pauvres en tant que protagonistes absolus dans le croisement de l'engagement politique de l'auteur (le fameux « Je suis socialiste » de Sue en 1841) et de la reconnaissance d'une masse de lecteurs (née depuis peu) qui s'approprie un texte où elle se voit représentée. Du reste, *Les Misérables* qui peut se réclamer d'un phénomène pareil (mais sans que l'auteur soit surpris par la popularité de son texte) n'a été publié que vingt ans après les *Mystères*.

<sup>105</sup> Ce que Joséphin Péladan ne manque pas de remarquer : « Je vois dans le naturalisme un synchronisme du suffrage universel, et le protagonisme anti-esthétique de la canaille : l'écrivain fait sa cour à la rue, comme jadis au roi. » (Hubert, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Corti, 1999, p. 83).

<sup>106</sup> Ce qui a comme conséquence l'absence du rachat des protagonistes, élément nécessaire dans la fiction romanesque rédemptrice (Sue, Hugo). Comme nous allons le voir, les servantes protagonistes ne font que subir une série de revers et cela sans aucune récompense et même sans que leurs souffrances servent à la dénonciation consciente de l'ordre social qui les a engendrées.

esthétique et la communauté politique » (Rancière *Aisthesis*, 15).

Ceci explique peut-être le fait que les romanciers, lorsqu'ils anticipent les critiques qu'ils espèrent recevoir, se concentrent sur les critiques d'ordre esthétique : la laideur, l'indignité, la bassesse des objets décrits, et non pas sur les possibles critiques « idéologiques » (accusations d'être des agitateurs sociaux, de socialisme, dont ils étaient nullement suspects, mais qui affubleront Sue, Hugo, Zola). Toujours est-il, que, selon l'explique J. Rancière, la seule mise en scène de ce qui auparavant n'avait pas de droit de cité dans l'espace littéraire, produit des changements dans la perception, puisque tout énoncé littéraire (comme tout énoncé politique, d'ailleurs, mais J. Rancière fait bien la différence entre l'un et l'autre) a un effet sur le réel, reconfigure « la carte du sensible », « en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission ». (*Partage*, 62-63).

Toutefois, les Goncourt ne sont que trop conscients de l'imbrication entre régime politique (dans le sens de l'administration du pouvoir dans une société) et régime de représentation, lorsqu'ils s'expriment sur la tragédie. Suivant la célèbre formule aristotélique, la tragédie est « la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements variés » (49b24) accomplie par « des personnages en action qui doivent nécessairement avoir des qualités dans l'ordre du caractère et de la pensée » (49b36) (Aristote, 53). En expliquant que la tragédie ne correspond plus à l'époque actuelle, les romanciers établissent une analogie entre tragédie et Ancien Régime, régimes organisés autour des hiérarchies. Sans qu'elle soit énoncée clairement, une autre correspondance s'établit entre roman et démocratie, en tant que régimes de l'indifférenciation et du refus des échelonnements. Cette prise de position montre que pour les Goncourt l'adéquation entre sujet et genre existe toujours (mais que l'époque ne le permet plus de la même façon) et que, par conséquent, ils considèrent le roman comme la tragédie de leur temps, ce que J. Rancière ne manque pas de voir : « le roman détrône le drame comme art exemplaire de la parole, en témoignant de la capacité des hommes et des femmes sans qualité à éprouver n'importe quelle forme d'aspiration idéale ou de frénésie sensuelle » (*Aisthesis*, 15).

Or le seul élément qui reste de la formulation aristotélique c'est le langage : dans la représentation du parler de Germinie, les Goncourt font usage du style soutenu, ce que l'on démontrera plus tard à travers l'analyse d'un cas de « censure » du narrateur exercé sur la parole du protagoniste. Ce ne sera que plus tard, lors de la mise en scène de l'adaptation théâtrale du roman, en 1888, que la parole populaire sera mise en scène, et à la censure de réagir pour bien souligner ce changement. Si « l'exigence d'une parole située et différenciée apparaît comme un principe de la poétique réaliste du roman » (Dufour 2004, 122) et comme partie intégrale de ce que Philippe Dufour a dénommé « roman philologique », cela ne veut pas pour autant dire que

tous les romanciers réalistes ou naturalistes se soient emparés du problème de la même façon. En effet, des tensions par rapport à l'usage des mots populaires dans des moments de bouleversement politique dont les « locuteurs naturels » de ces mêmes mots-là sont les protagonistes. Ph. Dufour explique comment le « parler bas » qui avait toujours existé dans les scènes comiques survit dans quelques passages de Zola mais qu'il « fait déjà moins rire le public bien-pensant, alors que le langage cru du *Père Duchêne*<sup>107</sup>, avec sa ponctuation en *bougre* et en *foutre*, hante encore les mémoires » (Dufour 2004, 193). Il y a aussi des répugnances personnelles de la part des romanciers : comme Stendhal, « certains grands réalistes dédaignent largement la veine de l'oralité » (Dufour 2004, 128). Mais surtout, il y a l'intuition de l'épuisement esthétique d'un tel recours : Flaubert écrit à Huysmans, dans une lettre de 1879 (cité par Dufour 2004, 127) : « Prenez garde, nous allons retomber, comme au temps de la tragédie classique, dans l'aristocratie des sujets et dans la préciosité des mots. On trouvera que les expressions canailles font bon effet de style, tout comme autrefois on vous enjolivait avec des termes choisis ». Tout cela pourrait expliquer le fait que les Goncourt aient refusé de se servir d'un langage en correspondance au sociolecte qu'on pourrait attribuer aux employées domestiques. Encore faut-il remarquer que, même si leur intention ait été telle (et cette correspondance n'existe pas *en soi*, comme l'explique Ph. Dufour en commentant le plaisir malin que trouvait Zola à horrifier les bourgeois avec des expressions « vraies » : « le "mimétisme formel" s'élabore en fonction du destinataire » Dufour, 2004, 126), ils auraient pu éviter les expressions malsonnantes par un souci de fidélité au parler « vrai » des domestiques, car on peut supposer aisément que le langage utilisé par des femmes qui sont en contact intime et permanent avec les couches plus éduquées de la société n'est pas le même (ne serait-ce que pendant leurs temps de travail et à cause d'une exigence professionnelle) que celui des ouvriers des faubourgs parisiens. En effet, dans un long passage que nous commentons plus bas, le narrateur fait une description très détaillée du parler de Germinie qui souligne l'apprentissage qu'elle a fait des codes bourgeois : « Elle aussi s'était dégrossie, s'était formée, s'était ouverte à l'éducation de Paris » (Goncourt *Germinie*, 175).

La puissance théorique et la question de la représentation —mise désormais au centre de la réflexion— ont valu à cette préface l'attention des critiques et la place que *Germinie Lacerteux* s'est procurée dans l'histoire de la littérature en tant que premier roman où un personnage issu du

---

<sup>107</sup> Ph. Dufour parle sans doute ici de la « troisième époque » (parue en 1871, lors de la Commune et qui était d'inspiration blanquiste) d'un journal « multiforme », qui parût pour la première fois en 1789 sous le titre du *Père Duchesne*. On lit dans le premier numéro du *Fils du Père Duchêne illustré*, daté du 21 avril 1871, que le public « adore » le Père, « parce que c'est le premier journaliste qui, depuis 93, a osé entrelander de *Foutre !* et de *Nom de Dieu!* les jolies phrases qu'il nous débite » (p. 3, édition numérisée et mise en ligne par la Bibliothèque de l'Université de Heidelberg <http://digi.ub.uni-heidelberg.de>). Nous reviendrons à cette publication au sujet d'une représentation iconographique de la Commune en tant que domestique, que nous avons trouvée dans ses pages. Rappelons que *L'Assommoir*, où se trouve la scène comique de la bataille au lavoir que Ph. Dufour évoque dans ce passage, a été publié seulement six ans après l'expérience de la Commune (1877).

peuple joue le rôle principal. Zola même le qualifie d'innovateur : « *Germinie Lacerteux*, dans notre littérature contemporaine, est une date. Le livre fait entrer le peuple dans le roman ; pour la première fois, le héros en casquette et l'héroïne en bonnet de linge y sont étudiés par des écrivains d'observation et de style » (Zola *Romanciers*, 176). Dans un article exclusivement consacré au roman, il entreprend de le défendre tout en racontant longuement le sujet de celui-ci et en établissant la différence entre ce roman, contemporain, et la littérature classique : « [...] j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge. » (Zola *Mes haines*, 67-68) ». Outre l'opposition entre santé et infirmité comme illustration de la différence entre la littérature de l'époque moderne avec celle des temps antérieurs, ce que nous voulons signaler ici c'est l'utilisation du terme « ragoût », qui en même temps rappelle le plat populaire (ainsi que le titre que Zola lui-même a choisi quelques années plus tard, en 1882, pour son roman traitant de la domesticité, *Pot-bouille*) et évoque le mélange et la mixité. Dans ce contexte, le terme culinaire apparaît en opposition à l'ordre organique des végétaux, indiqué par l'adjectif « plantureuse ». J. Rancière<sup>108</sup> a remarqué à juste titre comment le régime « esthétique » combat le modèle de perfection de l'œuvre qui, depuis Platon<sup>109</sup>, est exprimé en termes d'unicité et d'ordre organique. Pour Zola, donc, l'histoire d'une domestique protagoniste ne peut que se dire dans l'indifférenciation du régime esthétique, qu'il considère de manière positive comme étant contemporain, nouveau et adéquat au moment historique.

C'est à cause de son apparente opposition à celle de Zola que la position d'E. Auerbach par rapport au régime de représentation (mis en évidence dans le roman des Goncourt) mérite d'être prise en compte. Le critique fait noter la contradiction entre le fait que ce soit ce roman celui qui met en scène le peuple pour la première fois (il s'agit, toutefois, d'une sorte de peuple qui n'est pas dans son « état pur », puisque les domestiques font encore partie de la sphère d'action des bourgeois) et de son caractère esthétisant. Selon lui, les Goncourt appartiennent à cette génération (dont les œuvres commencent à paraître à partir de 1850) qui avait l'idéal « d'un art littéraire qui ne s'immisce en aucune manière dans les événements du temps » (Auerbach, 498). Comment expliquer donc que ce soient justement eux (qui, E. Auerbach le remarque, avaient une position politique bien éloignée de la démocratie qu'ils évoquent dans la préface) qui aient eu l'initiative

---

<sup>108</sup> Propos recueillis lors de la présentation « Quel art ? Quelle vie ? » dans le cadre du séminaire de René Schérer, le 5 mars 2015 à l'Université de Paris 8.

<sup>109</sup> En effet, dans *Phèdre* (qui est pourtant un plaidoyer contre l'écriture), Socrate se réfère à la bonne écriture de « l'homme qui a la science du juste, du beau et du bien » en utilisant l'image des végétaux et de leur développement, à ce qu'il oppose les lourds dîners : « mais ce sera, sans doute pour son amusement qu'il sèmera dans les jardins de l'écriture et qu'il et écrira, si jamais il écrit. Amassant ainsi un trésor de souvenirs pour lui-même, quand la vieillesse oublieuse sera venue [...] il prendra plaisir à voir pousser les plantes délicates de ses jardins, et, tandis que les autres chercheront d'autres divertissements et s'adonneront à des banquets et autres passe-temps de même genre, lui, répudiant ces plaisirs, passera sans doute sa vie dans les amusements dont je viens de parler » Platon. *Le banquet. Phèdre*. (Émile Chambry trad.) Paris : Flammarion, 1964, (276b-d) p.194-195.

de faire les premiers le roman du peuple ? Le critique l'explique par le caractère exotique que le milieu ancillaire représente pour les deux écrivains, qui « furent des découvreurs ou redécouvreurs professionnels d'expériences esthétiques, —surtout morbide esthétiques » (Auerbach, 493) faisant le culte de l'art pour l'art<sup>110</sup>. « Nous constatons que le livre procède d'une inspiration esthétique, et non pas sociale » sentence E. Auerbach, pour qui le roman reste « une courageuse expérience » (Auerbach, 500).

Nous ne sommes cependant pas d'accord avec la solution proposée ici par E. Auerbach. La division entre « réalistes esthétiques » (Flaubert, les Goncourt) et « réalistes sociaux » (représentés par Zola mais anticipés par Balzac) n'a pas, selon nous, de raison d'être ; ces écrivains ont tous en commun de ne reconnaître « aucune hiérarchie des sujets » (Auerbach, 498), ce qu'Auerbach avait bien noté, mais il l'avait seulement attribué aux premiers. Partisans ou pas des luttes des opprimés, les écrivains du nouveau « régime esthétique » montrent dans leurs œuvres

L'égalité propre à la fiction nouvelle [qui] appartient à cette redistribution des formes de l'expérience sensible dont participent aussi des formes de l'émancipation ouvrière ou la multiplicité des rebellions qui s'en prennent à la hiérarchie traditionnelle des formes de vie. (Rancière *Fil perdu*, 30)

Dans ce sens, le nouveau partage du sensible proposé par *Germinie Lacerteux* est justement à la fois politique (ou « social », dans les termes du critique) et esthétique, puisque ce sont là deux catégories inséparables dans notre lecture, qui suit les critères de J. Rancière et s'écarte de ceux d'E. Auerbach. Dans ce sens, l'opposition que configurent les titres des travaux des deux critiques *Mimesis* et *Aisthesis* est très illustrative<sup>111</sup> : le premier préfère considérer l'objet littéraire dans son rapport au réel (le sous-titre « la représentation de la réalité dans la littérature occidentale » est assez clair à ce propos), s'efforçant d'éclaircir les formes que ce rapport peut prendre (ce qu'il fait remarquablement, d'ailleurs) ; tandis que l'analyse du second s'intéresse aux modes que peut prendre l'expérience de l'objet artistique en tant que tel, la manière dont « nous percevons des choses très diverses par leurs techniques de production et leurs destinations comme appartenant en commun à l'art » (Rancière *Aisthesis*, 10) et cela au sein d'un « tissu d'expérience sensible » où les œuvres d'art se produisent. C'est bien au sein de ce tissu d'expérience que nous voulons placer la représentation de la domestique pour souligner jusqu'à quel point son apparition en tant qu'objet représentable bouleverse le régime de « ce qui se donne à ressentir » (l'expression est de J. Rancière), tandis que le même personnage occupant le rôle principal chez Lamartine ne

---

<sup>110</sup> Il est possible que la lecture d'E. Auerbach suive ici trop fidèlement celle de Zola quand il déclarait que les frères Goncourt « ne peuvent fouiller la pourriture humaine sans mettre des gants et sans se parfumer les mains » ou encore « Dieu me pardonne ! s'ils aiment la boue, c'est que tout le monde n'y met pas le nez. » (Zola *Haines*, 293).

<sup>111</sup> En effet J. Rancière souligne dans le préluce de cette dernière œuvre qu'« *Aisthesis* est en ce sens guidé par un lointain modèle. Son titre fait écho à celui de *Mimesis* par lequel Erich Auerbach avait intitulé son livre [...] Sans doute *mimesis* et *aisthesis* prennent-ils ici un autre sens, puisqu'ils désignent non plus des catégories internes à l'art mais des régimes d'identification de l'art » (Rancière *Aisthesis*, 11).

produisait pas le même effet. Cela se doit, sans aucun doute, au caractère intrinsèquement conservateur des figures de Reine Garde et de Geneviève et à leur fonction de rempart face au nouvel phénomène de démocratie dans la littérature, mis en évidence cette fois du côté de la réception par la manifestation d'une nouvelle masse de lecteurs populaires.

Nous avons donc voulu suivre trois regards (celui des auteurs-mêmes, celui d'un critique du XIX<sup>e</sup> siècle et celui d'un critique du XX<sup>e</sup> siècle) qui se sont posés sur le roman des Goncourt ; on remarque, pour les trois cas —et malgré leurs différences—, la reconnaissance du fait que le choix de l'objet et de ses modes de représentation sont significatifs et provoquent un changement dans l'histoire littéraire. Ce changement répond à l'existence d'un nouveau partage du sensible qui est alors en train de se mettre en place et que ce roman en particulier aide à configurer. Le ton combatif de la préface ne fait que démontrer le fait que les auteurs étaient conscients de l'enjeu politique majeur que leur œuvre représentait.

Le problème de la représentation des pauvres en général et des servantes en particulier n'affecte pas seulement le monde littéraire : nous pouvons constater le même phénomène dans le petit scandale qui entoura la médaille obtenue au Salon de 1887 par *Le lever de la bonne* d'Eduardo Sívori (voir Annexe I, 1), cette fois-ci dans le contexte de la peinture. Nous nous permettons de faire appel à ce qui se passe dans le monde pictural puisque nous croyons que le régime esthétique « tend à effacer les spécificités des arts et à brouiller les frontières qui les séparent entre eux » (Rancière *Aisthesis*, 13) et que les enjeux du tableau à analyser peuvent être mis en rapport fructueusement avec le roman des Goncourt que nous analysons dans cette sous-partie.

Pas moins de onze publications françaises commentent le tableau d'E. Sívori (dont une caricature publiée dans le *Charivari*, voir Annexe I, 2) ; il en est de même quand le tableau débarque finalement à Buenos Aires : l'exposition est interdite aux jeunes femmes et des textes de l'époque témoignent d'un rideau qui cachait l'œuvre du regard du public. Dans les critiques, on mentionne souvent le naturalisme littéraire et on évoque, en particulier, dans *Le National* et *Le Bavard*, le personnage de Trublot de *Pot-Bouille*, connu par son goût pour les amours ancillaires.

Jeune promesse de la peinture argentine, Sívori est envoyé en Italie puis à Paris se former comme peintre, boursier d'une toute jeune association (la « Sociedad de estímulo de las Bellas Artes ») qui cherchait à consolider d'un art national tout en cherchant en Europe la maîtrise technique et la tradition artistique. Ce parcours de formation, loin d'être original, a été suivi par plusieurs artistes et écrivains du Río de la Plata tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Le voyage éducatif en Europe, l'installation à Paris pour une période d'études et le retour dans le pays natal pour transmettre cette allure européenne et mondaine à ceux qui y sont restés, sont des éléments que l'on retrouve dans les biographies de quelques auteurs de notre corpus, tels que Florencio Sánchez et Roberto Arlt (Julio Cortázar, lui, resta en France et devint citoyen français). Il faut

remarquer que, malgré les apparences, cet apprentissage des codes esthétiques européens ne va pas sans problèmes, comme on va le voir pour le cas d'E. Sívori. En effet, ceux qui arrivaient en Europe n'étaient pas des esprits *tabula rasa*, ils avaient pour la plupart déjà une production derrière eux, une tradition artistique (de racine européenne, mais consolidée et développée par des intellectuels sud-américains) et un projet esthétique propre. C'est pour cela que ces artistes vont souvent se rallier à ce qu'ils trouvent de plus innovateur et de révoltant dans la scène artistique qu'ils visitent. Une partie du refus du tableau d'E. Sívori de la part de la grande bourgeoisie argentine trouve son origine dans le même malentendu qui existait entre les artistes et la haute société en Europe. Les potentiels acheteurs du Río de la Plata voulaient des tableaux pour renforcer et légitimer leur image d'américains cultivés, et, tout comme leurs congénères européens, ils exigeaient des tableaux de grand format, à motifs mythologiques ou historiques : peinture académique dans le meilleur des cas et, dans le pire, art pompier. Cette coïncidence dans les goûts d'une élite et dans le choix thématique et stylistique des artistes européens et latino-américains est possible seulement à ce moment-là, lorsque la modernité occidentale s'établit d'une manière variable mais constante à niveau mondial. Dans la suite de notre analyse, le corpus littéraire *rioplatense* ne fera que confirmer la contiguïté dans le traitement du personnage de la domestique ; dans ce sens, le tableau d'E. Sívori, hybride franco-argentin, est un précédent qui montre comment l'art moderne s'est emparé des sujets troublants et de la force politique qu'il représente.

C'est à cause de ce trouble, ressenti en France comme en Argentine, que la polémique s'est déclenchée des deux côtés de l'océan en réponse à un nu féminin non idéalisé, représentant une femme pauvre et travailleuse, dont le corps abimé offensait la bienséance parisienne et rioplatense. Comme l'explique l'historienne de l'art Laura Malosetti, révisant le catalogue du Salon de cette année-là, il y avait bien des nus féminins et des femmes pauvres représentées, mais non la combinaison des deux motifs : « il semble qu'il existait au Salon une loi non écrite que le tableau contrevenait : les femmes pauvres, les bonnes, se représentaient habillées <sup>112</sup>» (Malosetti 1999, 69). J. K. Huysmans, qui, tout comme Mirbeau et comme Zola (et avant eux, Baudelaire) s'exerçait à la critique d'art (ce qui souligne encore une fois les contiguïtés entre les disciplines artistiques à l'époque) écrit dans la chronique du Salon de 1887 au sujet de cette prolifération de nus académiques et répétitifs :

Chaplin, en tête, une femme couchée, souriant rose, dans un têt-fait crevé. [...] Puis Carolus-Duran, une femme totalement nue, aux bras au-dessus de la tête, sur un fond inintelligible avec une vague apparence de mer au fond. [...] Pascal Blanchard, *Junon* sur un nuage et flanquée d'un paon –toujours du neuf–. Falguière, une *Madeleine*, aussi, nue, dans la pose usitée depuis des siècles, mais différenciée de ses aînées par la marque

---

<sup>112</sup> « Parece haber existido una regla no escrita en el Salón que el cuadro de Sívori contrariaba: las mujeres pobres, las criadas, se representaban vestidas »



canaille dont ce peintre étampe ses toiles<sup>113</sup>.

Le nu, régéal pour le spectateur (tacitement considéré mâle), est subverti par Sívori en une expression de vérité. De même, les Goncourt affirment dans leur préface que « Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai » (Goncourt *Germinie*, 27). Bien que nous ne nous arrêterons pas à cette notion de « vérité », nous utilisons cette nomenclature qui correspond à celle de l'époque et nous y ferons référence avec tout ce qu'elle a de problématique, ce que nous nous proposons de montrer à travers l'analyse d'un élément qui se répète dans le roman des Goncourt et dans le tableau de Sívori. La qualité « picturale » (« impressionniste » et même « pointilliste ») du style des Goncourt avait été déjà signalée par la critique de l'époque qui « s'inspirait de l'art de son temps de manière superficielle, sans avoir réfléchi aux implications de ses analogies » (Pouzet-Duzer, 193). Dans sa recherche sur l'impressionnisme littéraire, Virginie Pouzet-Duzer considère toutefois que « c'est dans la poursuite du “ vrai ” que leurs romans [ceux des Goncourt, *Germinie Lacerteux* en particulier] se rapprochent des projets des impressionnistes » (Pouzet-Duzer, 214). La correspondance thématique que nous remarquons entre le roman et le tableau (qui ne saurait d'ailleurs être considérée comme impressionniste, vu le sujet, le lieu —une scène d'intérieur— et le coup de pinceau net), mérite d'être étudiée.

Il s'agit d'un détail qui peut sembler anodin mais qui fut noté par les premiers commentateurs de par sa capacité de détourner l'effet érotique du tableau : les bas (« immondes », selon le journaliste français Emery, du *Seine*<sup>114</sup>) que le personnage se prépare à enfiler. Le motif de la femme mettant des bas avait été jusqu'ici exploité pour faire des lithographies libertines et des tableaux proches de la pornographie<sup>115</sup>, comme dans *La femme aux bas blancs* de Gustave Courbet de 1864 (probablement une commande d'un collectionneur privé tout comme *L'origine du monde* de 1866) ou dans un autre tableau d'un érotisme léger, représentant lui aussi une domestique en train de se lever (*Le lever de Fanchon* Nicolas-Bernard Lépicié, 1773), que nous avons mentionné dans l'Introduction. Le détournement de l'objet érotique en objet de dégoût apparaît aussi dans le roman des Goncourt<sup>116</sup>. Car, effectivement, comment se défaire du potentiel érotique et même pornographique lorsque le sujet à décrire est la sexualité (certes, dérégulée) d'une

---

<sup>113</sup> Huysmans, Joris Karl. « Le Salon de 1887 (I). ». *La Revue Indépendante. Nouvelle série*. n° 7 (1887) : 181-191, p. 187.

<sup>114</sup> Propos cité par le journal argentin *El diario*, qui traduira et publiera l'avis de la presse française pour les lecteurs du Río de la Plata. L'ensemble a été repris à son tour dans Malosetti, 1999. Il nous semble indispensable de remarquer comment la circulation d'idées entre la France et le Río de la Plata est aussi une circulation de critiques et d'avis partagés.

<sup>115</sup> « Dans la peinture et l'illustration, le bas coloré et visible devient rapidement un signe distinctif, voire un attribut, du nu prostitutionnel. C'est un motif privilégié par les artistes, à la fois comme support d'expérimentations picturales et comme moyen de signaler la nudité contemporaine, distincte du nu idéal inspiré de l'Antique » Corbin, Alain ; Dupin, Claire ; Pludermacher, Isolde. *Abécédaire de la Prostitution*. Paris : Musée d'Orsay / Flammarion, 2015.

<sup>116</sup> Nous remercions Martine Gantrel, qui a attiré notre attention sur ce passage.

jeune femme du peuple ? Dans le passage qui suit, une Germinie déjà malade<sup>117</sup> expose son corps au regard du lecteur, mais le geste autrefois séducteur devient repoussant : « Elle voulut passer ses bas toute seule, et en les remontant d'une pauvre main tremblante et dont les doigts se cognaient, elle laissa voir un peu de ses jambes si maigres qu'elles faisaient peur. » (Goncourt *Germinie*, 208). Le regard impitoyable que le narrateur porte sur le corps épuisé d'une femme du peuple (car les bas sont métonymiques et le regard glisse des bas aux jambes), nous semble tout à fait comparable avec la perspective que le peintre a choisi pour son tableau où le même glissement s'effectue, ici des bas aux pieds, décrits comme « tout un poème bestial » par le critique du journal argentin *El Censor*.

L'utilisation du « désagréable », que les critiques ont reproché à Sivori à l'époque, est perçue par ceux-ci comme une preuve de vérité : le tableau serait, d'après ses premières critiques, « très naturel », « trop réaliste », « le comble du naturalisme ». Si les deux dernières expressions nous rappellent aujourd'hui des écoles littéraires, ce n'était peut-être pas le sens que leur attribuaient ces critiques, souvent peu formés et trop soucieux de coller une étiquette à chaque œuvre pour mieux guider le public dans la jungle du Salon, dans un mouvement inverse et analogue à celui que commentait V. Pouzet-Duzer plus haut. Nous n'avons pas d'informations sur le processus de production du tableau ou sur son modèle réel<sup>118</sup>. Pour les frères Goncourt, la « vérité littéraire » trouvait son origine dans la documentation prise de leur expérience vitale, et pour *Germinie Lacerteux* ils avaient une source précieuse dans un objet du monde suffisamment étranger pour éveiller la curiosité et suffisamment proche pour leur permettre de la satisfaire : on parle évidemment de leur bonne Rose Malingre. On distingue cependant ici le niveau de l'anecdote (l'existence historique de Rose) et le document que les frères produisent autour de son agonie, de

---

<sup>117</sup> Il faut dire que Germinie en bonne santé n'est pas moins repoussante, malgré la sensualité animale dégagée par son corps qui est ainsi décrit par le narrateur (nous nous permettons d'attirer l'attention aussi sur la métaphore picturale vers la fin du passage) : « Germinie était laide. Ses cheveux, d'un châtain foncé et qui paraissaient noirs, frissaient et se tortillaient en ondes revêches, en petites mèches dures et rebelles, échappées et soulevées sur sa tête malgré la pommade de ses bandeaux lissés. Son front petit, poli, bombé, s'avancait de l'ombre d'orbites profondes où s'enfonçaient et se cavaient presque maladivement ses yeux, de petits yeux éveillés, scintillants, rapetissés et ravivés par un clignement de petite fille qui mouillait et allumait leur rire. Ces yeux on ne les voyait ni bruns ni bleus : ils étaient d'un gris indéfinissable et changeant, d'un gris qui n'était pas une couleur, mais une lumière. L'émotion y passait dans le feu de la fièvre, le plaisir dans l'éclair d'une sorte d'ivresse, la passion dans une phosphorescence. Son nez court, relevé, largement troué, avec les narines ouvertes et respirantes, était de ces nez dont le peuple dit qu'il pleut dedans : sur l'une de ses ailes, à l'angle de l'œil, une grosse veine bleue se gonflait. La carrure de tête de la race lorraine se retrouvait dans ses pommettes larges, fortes, accusées, semées d'une volée de grains de petite vérole. La plus grande disgrâce de ce visage était la trop large distance entre le nez et la bouche. Cette disproportion donnait un caractère presque simiesque au bas de la tête, où une grande bouche, aux dents blanches, aux lèvres pleines, plates et comme écrasées, souriait d'un sourire étrange et vaguement irritant. [...] De cette femme laide, s'échappait une âpre et mystérieuse séduction. L'ombre et la lumière, se heurtant et se brisant à son visage plein de creux et de saillies, y mettait ce rayonnement de volupté jeté par un peintre d'amour dans la pochade du portrait de sa maîtresse. Tout en elle, sa bouche, ses yeux, sa laideur même, avait une provocation et une sollicitation. Un charme aphrodisiaque sortait d'elle, qui s'attaquait et s'attachait à l'autre sexe. Elle dégageait le désir et en donnait la commotion. » (Goncourt *Germinie*, 66-67)

<sup>118</sup> Laura Malosetti avance la thèse que le peintre aurait pu profiter d'une séance de pose à l'académie Colarossi, pour tracer sur le vif l'ébauche d'une modèle qu'il aurait ensuite représentée à l'intérieur d'une chambre (cf. le documentaire *El despertar de la criada de Eduardo Sivori*. Film and Arts, Maiz producciones, 2007)

sa mort, et les révélations que celle-ci comporte<sup>119</sup>. Ainsi on lit dans leur *Journal* : « Assise dans la salle à manger, elle met ses bas —je vois un bas de jambe, les jambes de la phtisie— d'une main, d'une pauvre main tremblante et dont les doigts se cognent. » (Goncourt *Journal*, 11 août 1862, vol I, 840). Si la parenté avec le passage qu'on vient de citer est évidente, cela se doit au fait que le *Journal* même a un statut fictif difficile à préciser : c'est justement la même année de la parution du tableau qu'Edmond de Goncourt avait commencé à le publier dans une version « allégée » sous le titre *Le Journal des Goncourt* (la publication s'étend de 1887 à 1892). Cela lui valut des critiques de la part des écrivains n'appréciant pas la « vérité » de leurs propos, reproduits dans le texte publié (gênants, pour dire le moins, trop libres ou même antipatriotiques) : Taine et Renan, par exemple, ont eu des réactions documentées<sup>120</sup>. C'est dire comment un texte qui a pour vocation première celle de recueillir des impressions en *mimesis*, non avec le réel mais avec le ressenti de son auteur (ou de ses auteurs), crée le conflit utilisant les formes du fait littéraire, en se donnant à lire publiquement. Cette même année (1887) est marquée par la première réaction organisée contre le naturalisme<sup>121</sup> : le « Manifeste des Cinq » et le début de la campagne de F. Brunetière dans la *Revue des Deux Mondes*<sup>122</sup>. Les arguments de F. Brunetière mettent l'accent sur la manière dont le désagréable —en termes de la description, du registre et des actions (« les fonctions du ventre ») des personnages— prenait toute sa place dans les romans de Zola. Pour la critique, la « vérité » à laquelle Zola aspire requiert de l'empathie avec l'objet représenté (en l'occurrence, des paysans) pour montrer en eux « l'humanité » et non « la caricature ». Tout en critiquant la prétendue « documentation »<sup>123</sup> de l'écrivain, le critique prône un autre type de rapport avec les données de la réalité, même si cela implique de s'écarter d'elle, ce qu'il explique à travers la critique du langage bas et des jurons utilisés par les personnages<sup>124</sup>.

<sup>119</sup> Cf. entrées du 16 août, mort de Rose ; 18 août, sépulture ; 20 août, enquête d'Edmond sur l'agonie et finalement, le 21 août 1862, révélation de la vie cachée de Rose.

<sup>120</sup> Le texte complet du *Journal* ne fut pas reproduit avant 1956, c'est-à-dire soixante ans après la mort d'Edmond, en 1896. Il s'agit de quarante années après la volonté de l'auteur, qui avait fixé la limite du scellé de vingt ans après sa mort. En 1921, le texte avait été jugé « contraire à l'ordre public », en réponse à une demande judiciaire que le journal *Le Matin* avait déposé contre la Bibliothèque Nationale pour l'obliger à le rendre public (Goncourt *Journal*, XII). Les vicissitudes des « vérités désagréables » des frères montrent bien les enjeux qui se forment autour du privé et du public et entre littérature et vie dans la modernité.

<sup>121</sup> C'est aussi l'année de parution de *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti.

<sup>122</sup> Cf. spécialement son article « La Banqueroute du Naturalisme », contre *La Terre* de Zola qui venait de paraître.

<sup>123</sup> Qui diffère dans sa forme « centripète » de celle des Goncourt, « centrifuge », comme le fait noter Pouzet-Douzer (226)

<sup>124</sup> Encore faut-il remarquer que Zola et les frères Goncourt ne partageaient pas le même avis concernant le « registre ordurier ». Nous avons un bon exemple de ceci dans le cas de « censure » analysé plus bas. On doit aussi à F. Brunetière cette description du mélange de registres comme marque distinctive de ce qu'il dénomme l'« impressionnisme littéraire » dans un passage qui n'illustre que très bien à la fois la polyphonie du roman naturaliste et le refus de la hiérarchisation des sujets et des parlars —dont ceux des domestiques— propres au régime esthétique : « Vous comprenez alors pourquoi ce style, si laborieusement tourmenté, qui choque toutes nos habitudes, et jusqu'à les révolter, la raison encore de cette phrase cahotante, heurtée, brisée, qui résisterait si difficilement à l'épreuve de la lecture à voix haute, la raison aussi de ces bizarres alliances de mots, synecdoques à désespérer Boniface et catachrèses pour damner Bescherelle; et la raison enfin, dans le courant de la narration, de ce mélange impur de tous les argots, l'argot de la "bohème" et celui de "la brocante", celui des filles et celui des clubs, celui de la valetaille et celui de l'écurie » (Brunetière, Ferdinand. *Le roman naturaliste*. Paris : Levy, 1883, p.88-89. Cité par Pouzet-Duzer, 189)

Ces éléments de l'histoire littéraire sont ici évoqués pour rendre compte de la complexité de la réflexion sur la représentation du désagréable en littérature et en peinture, celui-ci étant considéré comme une preuve de vérité. D'autant plus que les défenseurs de la valeur littéraire de la « vérité désagréable », comme Zola et Goncourt, n'ont pas toujours été du même camp : Zola soupçonnait Edmond de Goncourt d'être à l'origine du « Manifeste des Cinq »<sup>125</sup>, et celui-ci ne se privait pas de critiquer son ancien disciple. En effet, déjà dans la préface de *La Faustin* (1881), Edmond de Goncourt réclamait « la paternité » de l'expression « l'école du document humain », en disputant à Zola la primauté du naturalisme (Pouzet-Duzer : 225). En 1888, l'année successive à la parution du tableau de Sivori et plus de vingt ans après la publication du roman, une version théâtrale de *Germinie Lacerteux*<sup>126</sup> est présentée à l'Odéon en « vingt-deux représentations souvent houleuses » (Goncourt *Journal*, CVI). Les scandales et les confrontations que nous venons d'évoquer, loin d'être anecdotiques, sont sans doute l'indice du caractère conflictuel du rapport que la représentation artistique entretient avec l'expérience sociale et le vécu de l'artiste.

Dans ce contexte polémique, il n'est pas surprenant que les commentateurs argentins de l'époque (les critiques *rioplatenses* étaient autant partagés à propos de la représentation du désagréable qu'en France, avec une claire prédominance des « anti-vérités désagréables ») furent plus durs dans le jugement porté sur le tableau que leurs homologues outre-Atlantique et conseillaient le peintre de sortir de son erreur et de s'appliquer à la peinture autrement. L'un d'entre eux l'invite à « réveiller la patronne »<sup>127</sup>, en substituant le personnage de la domestique avec celui de son employeuse : autant dire, utiliser sa capacité technique, qu'on lui reconnaît volontiers, pour des motifs plus conventionnels. Pour ce commentateur anonyme, l'existence de la domestique sur la toile implique nécessairement celle d'une patronne qui lui correspond et à qui il attribue les grâces qui manquent au personnage représenté. Non seulement le journaliste rejette le lever de la domestique comme thème digne d'intérêt mais il fait de cette image la contre-figure d'une autre image, qui continue à être idéale et idéalisée. La révision de la critique de l'époque

---

<sup>125</sup> Cf. « Chronologie » in Goncourt, 1989. Pour ce qui est des polémiques au sein du Naturalisme nous renvoyons à Charle. 1979, spécialement dans la partie II, chapitre 2 « Un groupe littéraire face à la crise, la seconde génération naturaliste » pp. 21-109. L'interprétation que fait Ch. Charle du Manifeste nous semble judicieuse : sans nier l'existence des « chapelles rivales » qui se forment autour de Goncourt et de Zola et de leur dispute pour influencer les écrivains plus jeunes (« Le succès de Zola, non seulement matériel mais stratégique, indispose profondément les rivaux plus âgés de Zola : Daudet et surtout Goncourt. Ce dernier se plaint amèrement dans son *Journal* de ne pas avoir de disciples — et son Académie sera une façon d'en avoir *post mortem* — alors que Zola, lui, les a eus de son vivant » Charle 1979, 99). Il remarque comment le Manifeste a été une stratégie pour se faire reconnaître : « le manifeste se présente, dans une conjoncture critique, comme un moyen de conquérir leur autonomie, non seulement par rapport à Zola, mais par rapport à tous les aînés. C'est un moyen de s'affirmer comme groupe propre, et non plus comme masse de manœuvre derrière les anciens. » (Charle 1979,101).

<sup>126</sup> Nous analysons cette pièce dans la Partie II.

<sup>127</sup> « Cuando el joven artista vuelva de su error, va a producir sin duda obras de mucho mérito, pues en su *Lever de bonne* revela que tiene condiciones para despertar a la patrona. Hacemos votos para que no malgaste su talento. » Article sans signature du journal argentin *El Censor*, paru le 7 septembre 1887, cité par Malosetti 1999, 117.

montre comment la représentation de la servante détachée du maître, se plaçant au centre d'une composition et rompant avec le canon de beauté, était perçu comme problématique et erronée. Bien que l'intentionnalité du peintre reste inconnue et qu'il n'ait jamais renouvelé le scandale avec un tableau similaire, nous coïncidons avec L. Malosetti en qualifiant de « moderne » ce geste et nous constatons comme elle le fait que la modernité culturelle au Río de la Plata ne se doit pas à un simple processus d'absorption d'influences européennes mais plutôt à l'intégration que quelques artistes latino-américains ont réussi à faire dans leur œuvre des problèmes esthétiques de l'époque, qui ne sont plus exclusivement européens mais qui deviennent occidentaux.

Octave Mirbeau, membre désigné de l'académie qu'Edmond de Goncourt fonde dans son testament de 1896, aurait pu être l'un des premiers commentateurs du tableau de Sívori, non seulement parce qu'il avait depuis des années un espace dans la presse consacrée au Salon, mais aussi à cause du scandale suscité par le tableau (qui pouvait laisser attendre une réaction de sa part). Or, en cette année de 1887 Mirbeau décide de ne pas écrire sa chronique habituelle mais de consacrer son commentaire critique à l'espace alternatif que représentait l'Exposition Internationale de la Rue de Sèze<sup>128</sup> ; il publie deux chroniques sur *Gil Blas* (le 13 et 14 mai), tandis que le 23 décembre il lapide pour toujours le Salon avec un article ayant comme titre « Nos bons artistes » dans *Le Figaro* : « L'art est ailleurs »<sup>129</sup>. Pour ce qui est de sa vision critique des courants artistiques, nous renvoyons au passage du chapitre X du *Journal* où sous les noms de John-Giotto Farfadetti et Frédéric Ossian-Pingleton, les peintres préraphaélites sont l'objet d'une satire implacable (Mirbeau *Journal*, 218-225).

Cependant, Mirbeau avait la plus grande admiration pour celui qui fut le maître de Sívori à Paris, Puvis de Chavannes<sup>130</sup> qui, après avoir été refusé huit fois au Salon, y avait finalement été accepté (ce que témoignent les fresques de la Sorbonne et du Panthéon qui lui furent commandés en 1874). La trajectoire de Puvis de Chavannes —qui sera plus tard considéré un précurseur du symbolisme en peinture— et « la subtilité révolutionnaire de son œuvre classique »<sup>131</sup> est représentative de l'éventail d'attitudes des peintres de l'époque vis-à-vis des modes de représentation, attitudes qui ne sont pas aisément classables en leur attribuant les étiquettes de réalisme ou de naturalisme. Ce bref détour à travers la chronique d'art de l'écrivain permet

---

<sup>128</sup> Il s'agit de la galerie de Georges Petit, où exposent entre autres Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Whistler, Rodin « et quelques peintres étrangers dont il convient d'oublier les noms », selon la chronique signée Huysmans qui, lui, fait une chronique des deux événements : et du Salon et de l'Exposition Internationale (Huysmans, Joris Karl « Le Salon de 1887 (II). L'exposition internationale de la Rue de Sèze. » *La Revue Indépendante. Nouvelle série.* n° 8, (1887) : 345-355.

<sup>129</sup> Cf. les trois chroniques in : Mirbeau, Octave. *Combats Esthétiques* (éd. établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet) Paris : Séguier, 1993, pp. 329-341 : 340.

<sup>130</sup> Lemarié, Yannick et Michel, Pierre. *Dictionnaire Octave Mirbeau* Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, entrée « Puvis de Chavannes » : 247-248.

<sup>131</sup> Cuzin, Jean-Pierre et Laclotte, Michel *Dictionnaire de la Peinture. Tome I*, Paris : Larousse, 1996, p. 1870.

d'illustrer la grande conflictualité d'un système esthétique en pleine évolution, et nous amène à faire, en même temps, une brève référence à l'importance des chroniques d'art de Mirbeau et à son rapport incontournable avec le monde de l'art de la fin du siècle<sup>132</sup>.

Pour finir ce parcours, nous allons nous pencher sur l'avertissement qui ouvre la dernière des œuvres du XIX<sup>e</sup> et la première du XX<sup>e</sup> siècle : le *Journal d'une femme de chambre*. Mirbeau emprunte à Lamartine le recours à la métalepse mais seulement pour la nier (du moins à première vue). En effet, la figure romanesque « O. M » se plaint du rôle qu'il a joué en tant que transcripteur et correcteur d'une voix « d'une saveur particulière » pleine « d'émotion et de vie », qu'il a remplacée « par la simple littérature ». Le double jeu consiste à ajouter à la prétendue intervention de l'auteur dans la diégèse l'expression des remords pour avoir ainsi intervenu dans l'ouvrage, à travers une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement » du récit (Genette, 14). Ce qui donne une force nouvelle à la métalepse et place les lecteurs dans un espace liminaire car ce qu'ils lisent n'est pas (ou n'est plus, au lecteur d'imaginer et de reconstruire le texte originel, « ur-journal » dont Célestine seule serait l'énonciatrice) le discours d'une véritable domestique. La question de la vérité du texte est ici, trente-cinq années après le roman des Goncourt, toujours pressante mais exprimée par la négation : « c'est un livre sans hypocrisie » dit Mirbeau dans la dédicace à Jules Huret, en écho à l'affirmation des Goncourt (« ce roman est un roman vrai »). Cet intérêt pour la vérité ne peut, bien entendu, se détacher du didactisme. La foi dans le roman en tant qu'outil pédagogique, partagée naturellement par Lamartine et que les Goncourt expriment à la fin de leur préface et au seuil du nouveau siècle, est disparue au seuil du nouveau siècle. Pourquoi donc écrire la vérité (ou du moins, ne pas mentir), si ce n'est plus pour apprendre quelque chose au lecteur ? Il faut bien s'interroger sur ce changement, puisqu'il affecte l'ensemble de l'œuvre et son incidence politique ; cela nous permet, d'ailleurs, de faire une brève réflexion sur l'évolution de l'importance de la connaissance dans les trois romans que l'on vient de mettre en parallèle.

La connaissance a toujours été un enjeu là où les servants ont un rôle littéraire, car leur intérêt principal en tant que personnage est celui d'être le spectateur de la vie des autres et d'apprendre ainsi les intimités d'autrui au lecteur curieux et un peu voyeur. C'est la figure de la servante-témoin, dont le statut humain est mis en doute, notamment par le procédé que Bakhtine a identifié dans sa lecture de *L'âne d'or* d'Apulée<sup>133</sup> :

---

<sup>132</sup> Cf. la thèse « Écriture romanesque & arts plastiques dans l'œuvre d'Octave Mirbeau » que Marie-Bernard Bat prépare sous la direction de Pierre Glaudes à l'Université Paris IV-Sorbonne.

<sup>133</sup> Il faut remarquer que l'erreur fatale qui conduit à la transformation de Lucius en âne est la faute de Photis, sa maîtresse et servante du couple formé par Milon et Pamphilé (Livre III, XXVI, Apulée. *Les Métamorphoses Livres I-III*. Paris : Les Belles Lettres, 2002, p. 81)

De cette métamorphose en âne demeure encore, précisément, le statut spécifique du personnage du « tiers » dans la vie privée, ayant la possibilité d'épier et d'écouter [...] tel est le personnage du *serviteur*, qui se substitue à ses divers maîtres. Ce serviteur, c'est l'éternel « tiers » dans leur vie privée, le témoin par excellence. On ne se gêne devant lui guère plus que devant l'âne, mais en même temps, il est appelé à participer à tous les côtés intimes d'une vie privée. C'est pourquoi [...] le serviteur remplace l'âne. (Bakhtine 1978, 273)

Cependant, nous pouvons déceler, dans nos trois romans, trois modes différents qui permettent d'apprendre quelque chose au lecteur. Pour les Goncourt aussi bien que pour Lamartine, qui déplacent le centre d'intérêt des maîtres aux servantes, parler des domestiques, raconter leurs vies, avait un clair intérêt didactique. Lamartine se proposait d'éduquer le peuple à travers une littérature qui leur serait entièrement consacrée. Son lecteur idéal est un personnage pauvre à qui l'on apprendra la vertu à travers l'exemple (au moins, la version de la vertu qui peut lui convenir) ; il est possible aussi que la préface, où Lamartine expose sa théorie de la littérature populaire, soit en plus destinée aux littérateurs qu'il entend rallier à sa cause. Chez les Goncourt, le roman montrerait « la souffrance humaine [...] qui apprend la charité » (Goncourt *Germinie* préface, 39) ; la référence aux reines et aux dames charitables, qui supportent stoïquement la vision de la misère des autres, dessine un lecteur idéal appartenant à la bourgeoisie (car les reines sont « d'autrefois ») qui n'a que le roman pour se pencher sur la vie des pauvres. Le roman de Mirbeau, sans abandonner complètement cette idée, la retourne : il apprendra aux lecteurs bourgeois ce que les pauvres voient et pensent d'eux. Pour la première fois, la connaissance de la vie des autres, élément inhérent au personnage, a un intérêt différent de celui qu'il a eu traditionnellement.

Nous allons à continuation nous pencher sur le roman qu'Henri de Pène a publié en 1864, en suivant le modèle traditionnel. Dans la critique que Barbey d'Aurevilly fait de cet ouvrage, sans nier l'intérêt de la connaissance qui se dégage de la position de « tiers », il remarque l'importance du point de vue sur ce qui est dit. En lisant le roman de De Pène, Barbey s'attendait, dit-il, « à trouver des percées à fond sur les mœurs générales de l'époque actuelle, faites par la plume plus ou moins enragée (oui, j'allais jusque-là ! sans peur) de la femme la mieux placée pour les connaître » (Barbey 2004,1240) car la femme de chambre est

la femelle de ce genre d'animal dont on a dit le mot resté proverbe : « Pour un valet de chambre, il n'y a pas de héros » (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 !) (Barbey 2004,1235).

Bien que l'animalisation de la figure du serviteur ne soit pas un élément négligeable, force est de constater d'un côté la rage et de l'autre la finesse qu'il attribue au regard de la domestique. Nous croyons que c'est dans cet article que se trouve le germe du roman de Mirbeau concernant

le style (Barbey condamnait le manque d'adéquation du registre chez De Pène) mais surtout dans le sentiment de la rage qui accompagne et conditionne l'observation, lucide remarque de Barbey que Mirbeau a su exploiter. En effet, à la différence de ce qui se passe chez De Pène, l'intérêt pour le récit de la domestique se dégage non seulement de la condition servile du personnage qui livre le fruit de sa connaissance de l'intérieur bourgeois, mais surtout de son regard filtré par l'indignation, inhérente, comme le croyait Barbey, à la condition de domestique « moderne ». C'est pour cela, finalement, que la question se pose de réaffirmer l'existence d'une domestique « véritable » à l'origine du récit. Cela dit, il est clair pour nous que Mirbeau ne prétend pas persuader le lecteur, avec l'avertissement, de l'existence réelle de Célestine<sup>134</sup>, sinon établir un pacte de lecture où le lecteur ne sera pas seulement à l'affût des détails scabreux (dont le roman ne manque pas certainement, mais qui ne représentent plus son intérêt principal).

En effet, Célestine livre volontiers des détails de la vie sexuelle de ses patrons, très souvent à travers l'euphémisme « la chose » : expression qu'elle utilise pour parler du patron fétichiste (la formule « Voici la chose » ouvre le passage, *Journal*, 17), de la vie intime des Lanlaire, dont elle s'informe à peine arrivée à La Prieuré (« je serais bien étonnée que Madame fût portée sur la chose... », *Journal*, 29 ; « Je parie qu'il est porté sur la chose, lui... », *Journal*, 31 ; « Madame, qui est malade du ventre et ne peut avoir d'enfants, ne veut plus entendre parler de la chose. Il paraît que ça lui fait mal à crier... », *Journal*, 47 ; « [...] Monsieur, qui est un homme vigoureux, extrêmement porté sur la chose », *Journal*, 48 ; et bien d'autres), du couple d'employeurs vicieux (qui font « des fêtes pareilles à celles reproduites dans les petits livres jaunes de Madame. La chose est, sinon fréquente, du moins connue », *Journal*, 132), de sa patronne délaissée par un mari intellectuel (« Plus très jeune et, sans doute, peu porté sur la chose, ça ne lui disait rien, quoi ! », *Journal*, 56) et même de M. Xavier et de son rapport avec lui (« En dehors de "la chose", je n'existais pas pour lui, et "la chose" faite... va te promener », *Journal*, 264). C'est dire combien la connaissance que le personnage a de la vie privée des employeurs se rapproche de celui de la femme de chambre-tierce de De Pène. Or, cette connaissance lui permet aussi (parce que l'horizon de lecture que propose le voyeurisme est bel et bien présent) de dépendre les caractères des autres personnages, de les placer dans un ordre de la vie privée qui s'oppose à celui de la vie publique. Cet ordre n'est pas seulement celui de l'abaissement (sujet que nous reprenons à propos des techniques des stoïques plus bas), ou celui de la révélation de la double nature des bourgeois (comme M. Tarbes, « cravaté de respectabilité, bardé de socialisme chrétien » qui lui donne à lire des œuvres coquines, *Journal*, 269) mais aussi celui du répertoire des types sociaux qui se fait depuis un regard critique avec les hiérarchies de classe

La révélation de la sexualité bourgeoise devient ainsi un outil de la critique, et cela n'est

---

<sup>134</sup> Ce que les critiques ont remarqué, comme le montre Pierre Michel dans ses notes sur ce passage (Mirbeau *Œuvre romanesque*, 1239-1240)



pas surprenant en soi, sinon parce qu'elle est accompagnée de la révélation de la sexualité propre (le viol qu'elle a subi étant enfant à cause de sa mère prostituée, les rapports imposés ou non avec des patrons, les amants « gueux » qu'elle ramasse dans la rue, le rapport lesbien avec une autre bonne lorsque toutes les deux sont au chômage et logées chez les bonnes sœurs), tour à tour dégradée ou joyeuse mais toujours marquée par sa position dans l'échelle sociale. Ainsi, sans que la lecture qui se délecte dans la révélation sexuelle en pâtisse, celle-ci se voit subvertie : ce n'est pas le seul retournement que Mirbeau opère sur la trame conventionnelle du roman de la domestique, mais c'est sans doute l'un des plus importants.

## I.2. Les bonnes, protagonistes au XIX<sup>e</sup> siècle

Nous proposons ici de suivre le parcours de visibilité et d'autonomisation de la figure du maître à travers l'analyse des textes ayant des servantes comme protagonistes tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle français. Prises dans un ordre strictement chronologique, ces œuvres peuvent être vues comme un acheminement vers l'autonomie énonciative propre au XX<sup>e</sup> siècle (dont nous nous occuperons plus loin). Une fois le roman de la servante reconnu, une véritable typologie des servantes protagonistes peut être dressée, ce qui est démontré par l'existence d'une série d'œuvres qui s'inscrivent dans la tradition commencée par les textes canoniques de Lamartine, de Goncourt et de Flaubert.

Nous allons ainsi évoquer trois de ces œuvres mineures qui ont en commun le fait de se rapporter à Mirbeau en tant que personne : en effet, sa femme a joué le rôle de la servante lors de la première de la pièce et les deux autres œuvres ont été écrites par des journalistes qui cherchaient la gloire littéraire : l'un son ami (au moins durant une période), l'autre son ennemi<sup>135</sup>. Il est évident que l'entourage de Mirbeau s'est intéressé aux domestiques en tant que personnages littéraires avec un enthousiasme inusité. En effet, un personnage de ce type permettait à ces auteurs de créer une œuvre qui suivait certains modèles déjà établis et qui, par conséquent, assurait l'accueil du public tout en leur permettant des petites expérimentations (comme les passages féeriques chez Mendès, le jeu avec l'identité de l'auteur chez De Pène). C'est exactement ce qui pouvait convenir à des journalistes qui cherchaient désespérément, à en croire les descriptions que Mirbeau fait de cette étape de sa vie, à sortir eux aussi de leur état de « servitude à la plume. Ainsi, chacune de ces œuvres du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle peut être rapportée à un stéréotype en particulier, car elles

---

<sup>135</sup> *La femme de chambre* (Pierre Ferrier, 1878), *Mam'zelle Vertu* (Henri Lavedan, 1886) et *Grande Maguet* (Catulle Mendès, 1888). À cette liste nous ajoutons les *Mémoires d'une femme de chambre* d'Henri de Pène, que nous analyserons dans la prochaine sous-partie. De Pène (1830-1888) était lui aussi un collègue et éventuellement un adversaire de Mirbeau dans l'ambiance journalistique et, en 1882, il devint directeur en chef du nouvel *Gaulois*, où Mirbeau collaborera régulièrement (Michel et Nivet, 141).

ne font que reprendre la tradition littéraire propre à leur siècle, où la domestique protagoniste est devenue banale et répétitive, un « signal, qui renvoie automatiquement à une seule interprétation possible » (Pageaux, 139). Nous avons argumenté dans un article<sup>136</sup> que ce qui caractérise le stéréotype de la domestique au XIX<sup>e</sup> siècle est que le même signal « servante » peut produire plus d'une interprétation à cause des séries de significations différentes (mais toujours fixes) qui peuvent y être associés. Si nous acceptons que « le stéréotype est l'indice d'une communication univoque » (*ibid.*) cela n'empêche point que les personnages de servantes puissent se présenter dans des modalités bien définies que nous allons proposer. Car, à l'évidence, les grands textes dessinent des types qui par la suite donnent lieu à des stéréotypes qui n'ont pas leur puissance ou leur qualité. Ainsi, *Geneviève* ou *Un cœur simple* (et *Germinie Lacerteux* aussi, dans une certaine mesure) proposent une bonne dévouée, dont la propre perception est complètement effacée en faveur de celle de ses maîtres. Bien entendu, le dévouement (exalté chez Lamartine, mis en ridicule par Flaubert) peut donner lieu à des œuvres d'un caractère absolument différent, voire opposé. Nous souhaitons mettre en évidence les jeux entre types et stéréotypes pour montrer la nouveauté que représente le personnage de Célestine : en effet, la volubilité morale lui donne de l'épaisseur en tant que personnage et nous pourrions penser à un changement de paradigme, non seulement par la modalité d'énonciation choisie mais aussi par la complexité de son personnage.

La servante était devenue un personnage connu du public et constituait une typologie, même avant son accès au rôle principal : Ph. Hamon et A. Viboud dressent une liste de « variantes » du personnage entre 1814 et 1914 : « la vieille servante fidèle et au grand cœur, la jeune “souillon” battue et exploitée, le domestique voleur, la bonne du curé, etc. » (Hamon et Viboud, 282). Bien que l'énumération ne soit pas exhaustive et que la classification ne corresponde pas à la nôtre, elle renforce notre argument sur la stéréotypation. Une fois admise comme protagoniste, nous avons pu identifier trois stéréotypes autour de la figure de la domestique que l'on a décidé de dénommer la « bonne bonne », la « bonne mauvaise » (une sorte d'extension de la bonne) et la « bonne coquine ». Cette dernière est pour nous une claire descendante de la servante « éveillée » de la tradition théâtrale française, repérable depuis Molière. Ici une « préférence générique » s'impose : la servante comique, héritière sans doute de la *commedia dell'arte*, continue à exister au XIX<sup>e</sup> siècle dans le domaine dramatique, tandis que dans le roman et les contes triomphent les servantes tragiques<sup>137</sup>, innovation du siècle<sup>138</sup>. Or, loin des servantes comiques du théâtre de boulevard (comme celle de Pierre Ferrier), le seuil générique est franchi

---

<sup>136</sup> « 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 (Argentine) : Universidad Nacional de la Plata, 2016 : 137-142.

<sup>137</sup> Nous utilisons cette nomenclature dans un sens très restreint, bien entendu : celui de la fin heureuse ou fatale.

<sup>138</sup> Il est significatif dans ce sens que dans le *Dictionnaire* de Hamon et Viboud, la figure du servant mauvais / comique « le domestique voleur » existe seulement au masculin : le corpus qu'ils étudient est exclusivement composé de romans de mœurs.

avec la version théâtrale de *Germinie Lacerteux* qui se présente en 1888 et que nous analysons dans la partie II. À partir du XX<sup>e</sup> siècle, les servantes « romanesques » et tragiques vont envahir également le théâtre : *Les bonnes* de Genet en est un exemple assez clair (bien qu'un regard rapide à une programmation théâtrale en 2015 à Paris nous indique qu'il y a nettement une persistance du type comique). Nous allons faire valoir ces catégories plus loin dans notre analyse des versions cinématographiques du *Journal d'une femme de chambre*. Nous verrons entre autres choses que les adaptateurs, ayant affaire à un texte très original par rapport aux traditions établies au siècle précédent, ont choisi la plupart du temps de ramener le personnage au stéréotype.

### I. 2.1. *Virtue unrewarded*

Le type de domestique que nous avons surnommée « la bonne bonne » a sans doute son origine dans ces personnages presque allégoriques que sont les servantes des *conduct books*. Avec ce sous-titre nous avons voulu rendre hommage à un roman que nous avons déjà mentionné par son importance dans l'histoire de la représentation des servantes : *Pamela* de Samuel Richardson (1740). Nous avons reconnu, dans ce roman, un antécédent de la servante instruite et narratrice, même si ce roman anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle ne remplit pas les critères pour être inséré dans notre corpus. Nous savons des détails de sa réception en France grâce à Diderot qui s'exprimait ainsi dans son *Éloge de Richardson* (1761) :

Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mis en maximes, Richardson l'a mis en action. Mais un homme d'esprit, qui lit avec réflexion les ouvrages de Richardson, refait la plupart des sentences des moralistes ; et avec toutes ces sentences il ne referait pas une page de Richardson.<sup>139</sup>

Diderot ne manque pas de signaler, avec cette réflexion sur la littérature morale, le côté moralisateur des romans de Richardson, ce qui nous a amené à les définir, suivant en cela les propos de N. Armstrong, comme des manuels de conduite visant à enseigner un certain comportement. Mais si Pamela commence son parcours comme servante et devient à la fin maîtresse de maison (récompense de la défense acharnée de sa chasteté au cortège musclé et naturel du maître), Geneviève et d'autres servantes vertueuses de la tradition française n'ont pas autant de fortune : leur vertu n'est récompensée que par la paix de l'esprit et la bonne conscience<sup>140</sup>. Lorsque *Pamela* et d'autres traités enseignaient aux femmes « comment en devenir

---

<sup>139</sup> Diderot, Denis. « Éloge de Richardson. » Richardson, Samuel. *Histoire de Clarisse Harlove*. Paris : Éditions du Boucher, 2004. 3-17, p. 3.

<sup>140</sup> Il en est de même pour les héroïnes-servantes des romans italiens du XIX<sup>e</sup> siècle que Margherita Di Fazio a recensé : « solo una volta la positività del personaggio reca con sé la ricompensa della "virtù" (intendendo per "virtù" non solo quelle tradizionali dell'innocenza e del pudore, ma anche quelle caratteristiche di questo corpus : fedeltà agli origini, onestà nel lavoro, ecc.) ; il più delle volte la "virtù" è misconosciuta o addirittura perseguitata, come avviene in tanta

une », c'est-à-dire comment être plus désirables à l'égard des hommes, *Geneviève* enseigne seulement comment devenir servante et cela exclut la féminité à une époque où une servante n'était pas censée se marier ou être mère. Tout cela sans aucune promesse de récompense : il fallait, pour l'avoir, attendre l'autre monde.

C'était une maigre consolation que l'on donnait volontiers à l'époque à travers les *conduct books* pour les classes inférieures, manuels d'inspiration religieuse dont le public déclaré étaient les servantes : *La vie de sainte Zite* (1811), *Les saintes domestiques* (1857), ou encore *Le manuel des pieuses domestiques* (1876)<sup>141</sup> et bien d'autres. On apprenait aux domestiques la vertu à travers le travail dur et le dévouement aux maîtres, car la vertu, selon Didierot dans l'article qu'on vient de citer, « c'est, sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même ». Anne Martin-Fugier considère elle aussi le roman comme faisant partie d'une stratégie idéologique : « Geneviève est une servante racontée aux servantes pour leur donner une certaine image d'elles-mêmes » (Martin-Fugier, 146-147), image qui devenait à l'époque de plus en plus difficile à prôner. Nous croyons que c'est dans ce sens qu'il faudrait lire le choix de Lamartine de représenter une servante rurale et non pas citadine, montrant une société qui serait suspendue dans le temps. La « prière de la servante »<sup>142</sup>, placée avant l'épilogue et que Geneviève a reçu d'un mystérieux ermite, est l'affirmation d'un idéal mourant, celui du service dans le sens chrétien, exprimé de façon extrêmement claire :

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. 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 ayons l'humiliation du salaire que nous sommes forcées de recevoir pour servir souvent ceux que nous aimons.  
(Lamartine, 227-228)

Cependant, la deuxième partie change de ton et ramène le lecteur aux duretés de la vie de service, sans épargner le problème de l'être déchiré et de la non appartenance ; c'est la reconnaissance subtile d'une expérience sensible de plus en plus incontournable :

---

narrativa con protagonista femminile. » (Di Fazio, 127). Geneviève accède, il est vrai, à un certain bonheur en retrouvant le fils perdu de sa sœur, mais celui-ci a déjà une autre famille qui prendra à son tour Geneviève comme servante.

<sup>141</sup> Pour une étude et une bibliographie exhaustive, cf. Martin Fugier, 1979, chapitre « Marthe / Marie-Madeleine » pp. 139-198.

<sup>142</sup> Il est possible de comparer cette prière avec les « enseignements » inclus à la fin de *Pamela* : « The reader will indulge us in a few brief observations, which naturally result from the story and the characters; and which will serve as so many applications of its most material incidents to the minds of YOUTH of BOTH SEXES [...] The UPPER SERVANTS of great families may [...] learn what to avoid, and what to choose, to make themselves valued and estimated by all who know them [...] the LOWER SERVANTS may learn fidelity, and how to distinguish between the lawful and unlawful commands of a superior. » (Richardson, 531).

Nous sommes de toutes les maisons, et 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 ; 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, familières sans famille, filles sans mères, mères sans enfants, cœurs qui se donnent sans être, reçus ; voilà le sort des servantes devant vous ! (Lamartine, 228)

Nous ne sommes peut-être pas loin du « monstrueux hybride humain » que mentionne Célestine dans le *Journal d'une femme de chambre* ; la différence se trouve clairement dans la résignation qui règne et que clôt la 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 ! » (*ibid.*). Enfin, Geneviève, sainte protectrice de la ville de Paris qui guérissait et chérissait les malades, n'est en fait que le « modèle réel » du personnage de Marthe dans *Jocelyn*<sup>143</sup>, prénom qui renvoie à la femme trop occupée par le service pour entendre Jésus dans l'évangile de Saint Luc (X : 39-42). Ces deux personnages sont devancés et préfigurés par Reine qui, tout en ayant passé la plupart de sa vie travaillant comme couturière est présentée aussi comme « autrefois servante » : trois figures de la dévotion condensées dans le service, qui implique l'annihilation de soi, c'est-à-dire, la vertu, sans rien recevoir en contrepartie.

Dans ce sens, l'argument du roman, construit sur l'accumulation de situations malheureuses, de coups de théâtre et de révélations, fait de la situation de service tantôt le pire châtement (après avoir été une commerçante prospère), tantôt une forme de rédemption et de perfection spirituelle. Car, bien que le titre du roman informe le lecteur du prénom de sa protagoniste et de la condition de celle-ci, on découvre rapidement que la servante n'en est pas une, bien qu'elle serve tout le monde et principalement Dieu. Geneviève a servi sa propre famille à cause de la maladie de sa mère mais, après cela, elle a été boutiquière pendant une partie importante de sa vie. Une série d'aventures s'enchaînent lorsqu'elle prend la responsabilité d'élever sa sœur cadette et de s'occuper du fils que celle-ci a eu en dehors du mariage : Geneviève passe par la prison, la honte, la mendicité, et c'est seulement à ce moment qu'elle devient servante, alors qu'elle l'a toujours été par vocation : « Elle se rendait heureuse elle-même en prévenant les moindres désirs de ceux auxquels son état de servante la dévouait moins encore que son cœur. » (Lamartine, 66). Elle sert alors la famille de son ancien fiancé, puis le curé (que l'on identifie avec le Jocelyn romanesque). Finalement elle ne devient « plus servante de personne mais servante de tous ceux qui n'en ont point » (Lamartine, 237) quand le peuple de Valneige lui propose de rendre

---

<sup>143</sup> Le TLFi définit « bonne » comme un (quasi)-synonyme de « petite Marthe ».

service à toute la communauté. L'épilogue du roman fait de Geneviève encore une fois une servante, mais cette fois-ci elle est servante du foyer de Jean et de Luce, couple auquel on a confié le fils abandonné de sa sœur Josette. Pour Geneviève, le renoncement à ce qu'elle aime (son fiancé, son pays, son neveu) et son entrée en service vont toujours ensemble.

L'argument d'*Un cœur simple* (*Trois Contes*, Flaubert, 1877) a plusieurs points en commun avec celui de *Geneviève* : le sacrifice de la servante, la dévotion vouée aux maîtres, la perfection dans l'accomplissement des tâches, l'acceptation sans arrière-pensée de leur destin. Mais ce sont également deux textes qui s'opposent fortement : tout ce qui chez Lamartine avait un caractère didactique et édifiant, est devenu chez Flaubert une caricature grotesque. Lui-même, se doutant peut-être de la méfiance des lecteurs contemporains qui auraient en tête le modèle lamartinien, anticipe cette critique, comme on le voit dans une lettre à Mme Roger de Genettes : « Cela n'est nullement ironique comme vous le supposez, mais au contraire très sérieux et très triste »<sup>144</sup>. La chaîne de souffrances comme récit de la vie de la servante était, dans *Geneviève*, causé par des circonstances externes : la maladie de la mère, la faute d'une sœur trop jeune mais vertueuse et aimée, la justice aveugle qui se trompe sur la culpabilité de Geneviève, la peste, la nature agressive<sup>145</sup>. Dans « Un cœur simple », en revanche, c'est Félicité et les personnes qu'elle aime qui vont être marquées par la dégradation des objets du monde qui les entourent. Ce type particulier de chaîne de souffrances et de manque d'amour la fait plutôt ressembler à Germinie ; les deux servantes déposent leurs espérances et leur affectivité dans des sujets dégradés, qui ne répondent pas à leurs attentes et profitent de la situation. En même temps, le motif du mauvais sort se poursuit en leur faisant perdre leurs êtres aimés par la mort ou autres circonstances.

Nous nous sommes désintéressés jusqu'ici de tout modèle de la vie réelle<sup>146</sup> ; l'ancêtre littéraire est, en effet, bien plus pertinent : le personnage de Félicité était déjà paru dans l'œuvre de Flaubert dans la figure de la bonne d'Emma Bovary. Cela vaut la peine de s'y arrêter, puisque les deux Félicités ont en commun non seulement le prénom et le métier, mais aussi un amoureux appelé Théodore et une relation avec un autre personnage nommé Nastasie, qui dans *Madame Bovary* est la servante précédente et dans *Un cœur simple* une « sœur retrouvée ». Cependant, la première Félicité est l'opposé de la seconde, elle répond à la figure de la jeune domestique impertinente, voleuse, opportuniste. Ce qui nous amène à penser que pour lui donner le statut littéraire de protagoniste, Flaubert a dû s'éloigner du stéréotype, peut-être pour en construire un autre : la Félicité du conte semble, dans son caractère, être préfigurée par Catherine-

---

<sup>144</sup> Lettre du 19 juin 1876 à Mme Roger des Genettes (Flaubert 1952, 684).

<sup>145</sup> Voir par rapport à ce dernier sens en particulier l'article de Martine Gantrel, 1993.

<sup>146</sup> Il y en a eu dans le cas des Goncourt, de Baudelaire et aussi de Flaubert : on parle de Rose Malingre, Mariette, Mlle Julie (cf. Mrozowicki 2004 ; note à « La servante au grand cœur » dans Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. (Antoine Adam, éd.) Paris: Garnier, 1961 et « Introduction » aux *Trois Contes* Flaubert 1952, respectivement).

Nicaise-Élisabeth Leroux, la bonne bête et dévouée qui reçoit une médaille comme récompense pour cinquante-quatre ans de service dans les « fameux comices » de *Madame Bovary*. Tout cela permet de penser à une évolution dans l'œuvre flaubertienne, un *crescendo* signé par la figure de la domestique. Le ridicule (dans le sens premier, c'est-à-dire celui de causer la risée des autres) de Catherine-Nicaise-Élisabeth Leroux, trouve une continuité dans le personnage de Félicité auquel s'ajoute un élément primordial du personnage, la vertu ; or, comme notre sous-titre le suggère, « vertu » ne veut pas dire vie heureuse (c'est-à-dire obtention du bonheur), mais bien le contraire. Dans ce sens, le prénom du personnage est une douloureuse ironie<sup>147</sup> ; la félicité comme état d'esprit n'étant que peu présente dans la vie monotone que Mme Aubain et sa servante mènent en province. Si la vertu de la servante récompensée aux comices est démontrée par la quantité d'années qu'elle a voué au service, ce seront, dans le cas de Félicité, ses sentiments qui seront en premier lieu mis en exergue par le titre même du conte :

Primitivement, *Un cœur simple* s'appelait *Histoire d'un cœur simple*. Flaubert a eu ses raisons pour supprimer le mot "histoire", qui peuvent être d'économie. Il ne nous le dit pas. Mais pour nous lecteurs, supprimer ce mot, c'est changer en partie la façon de raconter, pour ainsi dire "dés-objectiver" le récit, en affaiblissant le rôle du narrateur. L'accumulation des figures dans ce titre : synecdoque (le cœur par tout l'être), métonymie (cœur pour courage et/ou bonté), adjectif métaphorique (alliance de cœur et de simple), invite à une lecture plus complexe et moins objective (Debray-Genette, 136).

Le cœur est aussi l'élément central de deux autres bonnes-fictionnelles qui précèdent Félicité ; la même formule « cœur simple » avait été déjà utilisée par Balzac dans l'exhaustive description de la grande Nanon dans *Eugénie Grandet* (1833), qui révèle d'autres ressemblances avec Félicité en plus de son dévouement : le sens de l'économie, la laideur, le fait d'être un objet de désir pour les voisins de son maître. La « simplicité » loin d'être un attribut évangélique, connote l'absence d'intelligence : « D'ailleurs le cœur simple, la tête étroite de Nanon ne pouvaient contenir qu'un sentiment et une idée<sup>148</sup> ». On retrouve une formule similaire dans *La servante au grand cœur* de Baudelaire (*Les fleurs du mal*, 1857) où il est cependant moins question de la servante que du maître qui la regrette, ce qui se voit très clairement dans la transition d'un objet de l'énonciation à l'autre : « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse, / Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse, / Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs ». Le personnage ancillaire et son apparition fantomatique ne sont qu'une excuse pour réfléchir à la mort et à la solitude, à cause du désintérêt des vivants envers leurs « pauvres morts ». Il n'y a pas ici de dérision de l'intelligence du personnage, si ce n'est qu'à travers l'omission de celle-ci et la seule

---

<sup>147</sup> Ce qui peut être remarqué aussi dans le contexte du roman : « Par son nom, la bonne renvoie quotidiennement Emma à sa quête désespérée » Biet, Christian et Brighelli, Jean-Paul. « La gazette des contextes. » Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris : Magnard (coll. Textes et contextes), 1992, p. 179.

<sup>148</sup> Balzac, Honoré de. *Eugénie Grandet*, Paris: Gallimard, 1972, p. 36.

affirmation de sa valence émotive. Or, dans le cas du conte de Flaubert, ce n'est pas seulement la primauté de l'émotivité sur l'intelligence qui est souligné par le titre mais également le manque même d'intelligence. L'abnégation de Félicité envers Mme Aubain devient alors animale : « un dévouement bestial et une vénération religieuse » (Flaubert 1952, 611).

Bien que le dévouement soit mis en rapport ici avec le sentiment religieux, celui-ci n'implique aucune sensibilité ou intelligence particulière aux mystères de la foi. À la différence de Geneviève, qui considère le dévouement envers les maîtres comme une extension de la piété et de la dévotion envers Dieu, le « maître parfait », pour Félicité, la religion n'est qu'une série de dogmes qu'elle ne comprend pas (l'idolâtrie envers son perroquet en témoigne) et le dévouement n'est que la conséquence de sa bêtise, d'un côté, et de la reconnaissance du seul et unique geste d'affection que sa maîtresse lui donne, de l'autre. La sottise de Félicité, tout comme celle de Bécassine, est constitutive du personnage, mais cela n'empêche pas l'existence, bien que dégradée et stupide<sup>149</sup>, d'une vie intérieure que l'on peut entrevoir dans le bric-à-brac de sa chambre<sup>150</sup>.

La longue histoire de Félicité, qui s'abreuve d'autres personnages, dessine une continuité mais également une rupture avec eux : bonne dévouée parce que stupide et cependant élevée moralement au-dessus de sa maîtresse, elle subvertit, par sa stupidité même, les figures créées par Lamartine et par les Goncourt. D'un côté, l'idéal de la bonne pieuse de Lamartine est ridiculisé : le dévouement absolu qu'elle représente peut être seulement l'effet de la plus grande imbécillité. De l'autre, la Germinie moderne, qui « n'était pas la bête de service qui n'a rien que son ouvrage dans la tête » (Goncourt *Germinie* 175), et qui aurait pu devenir une autre chose si jamais elle avait eu l'opportunité, (comme le fait noter Zola dans l'article que nous avons commenté) est aussi mise en cause : malgré son intelligence elle se dévoue à madame de Varandeuil ; la décevoir constitue son plus grand malheur. Ainsi, la condition de domestique implique une dévotion aveugle, que cela concerne par un personnage naïf, religieusement candide ou même intelligent. Flaubert fait le portrait d'une « vie obscure » et, en même temps, il fixe le « grand cœur simple » comme type littéraire.

---

<sup>149</sup> Dans l'œuvre de Flaubert, la dégradation et la stupidité, loin d'être caractéristiques des personnages pauvres ou bas, sont bel et bien répandus dans toutes les classes et positions sociales. Cependant, il y a des personnages particulièrement « simples » dans le sens de « pauvres d'esprit » qui, tout comme Félicité, ont une valeur morale : Mâtho dans *Salammbo*, Hippolyte dans *Madame Bovary* et, dans un certain sens (car il n'est pas capable de mesurer les conséquences de son engagement politique et de la fausseté de l'engagement des autres), Dussardier dans *L'éducation sentimentale*.

<sup>150</sup> « Une grande armoire gênait pour ouvrir la porte. En face de la fenêtre surplombant le jardin, un œil-de-bœuf regardait la cour ; une table près du lit de sangle, supportait un pot à l'eau, deux peignes, et un cube de savon bleu dans une assiette ébréchée. On voyait contre les murs : des chapelets, des médailles, plusieurs bonnes Vierges, un bénitier en noix de coco ; sur la commode, couverte d'un drap comme un autel, la boîte en coquillages que lui avait donnée Victor ; puis un arrosoir et un ballon, des cahiers d'écriture, la géographie en estampes, une paire de bottines ; et au clou du miroir, accroché par ses rubans, le petit chapeau de peluche ! Félicité poussait même ce genre de respect si loin qu'elle conservait une des redingotes de Monsieur. Toutes les vieilleries dont ne voulait plus Mme Aubain, elle les prenait pour sa chambre. C'est ainsi qu'il y avait des fleurs artificielles au bord de la commode, et le portrait du comte d'Artois dans l'enfoncement de la lucarne. » (Flaubert 1952, 617).



En effet, le modèle de la servante vertueuse continue à donner ses fruits, comme dans *Mam'zelle Vertu* (Henri Lavedan, 1886). Journaliste également, Lavedan a été à un moment proche de Mirbeau, qui lui dédicace son conte *La bonne* (Michel et Nivet, 246). Cependant la relation ne dure pas : Mirbeau « voyait en lui un arriviste sans scrupules, recourant à des vieilles ficelles dramatiques et à un dialogue artificiel »<sup>151</sup>. La protagoniste du roman, Victoire, surnommée *Mam'zelle Vertu*, s'inscrit dans la lignée des « bonnes bonnes », celle de Geneviève et de Félicité, servant avec dévouement un couple de petits commerçants, les Chotton. Lui, un horloger laid et de bon cœur, se laisse tyranniser par sa femme, grosse et imposante, qui maltraite à la fois sa bonne et son mari<sup>152</sup>, ce qui fait naître entre eux une sorte de complicité : lorsque monsieur Chotton, conscient de sa mort imminente, confie à Victoire qu'il a une enfant née d'une relation adultère, il lui demande de se charger de celle-ci, la mère de cette enfant étant morte. Victoire saisit l'opportunité de remédier à sa solitude et à son désir d'un enfant : en effet, elle avait eu une proposition de mariage de la part d'un veuf ayant une fille qu'elle chérissait, mais madame Chotton lui avait conseillé de ne pas se marier. Le motif de la maternité manquée la rapproche d'autres servantes du XIX<sup>e</sup> siècle (Geneviève, Germinie, Félicité) mais aussi de quelques servantes du XX<sup>e</sup> siècle (comme de Madame Francinet dans la nouvelle de Cortázar). Ce n'est pas sans grande peine qu'elle arrive à maintenir la petite Mathilde avant que madame ne découvre son existence et, en plus de la faire travailler comme petite bonne, elle s'attribue tout le crédit d'avoir élevé une jeune orpheline, sans jamais se douter qu'il s'agit de la fille de son défunt mari. Dans le dernier chapitre, madame Chotton reçoit un prix à la vertu pour cette action ; lors de la cérémonie, un orateur fait un discours où ses mérites sont exaltés, tandis que Victoire (qui est morte depuis peu) est exécrée comme mauvaise servante et fille mère, ce qui change l'état d'esprit de Geneviève ou de Félicité qui, sans avoir une récompense digne de ce nom, ne se voyaient, au moins, punies par leurs bonnes actions. Ajoutons à cela qu'à l'exception d'un bref passage du chapitre XI rappelant brièvement son enfance de bergère, la vie intime de Victoire est inexistante dans la nouvelle : elle apparaît de nulle part quand les Chotton ont besoin d'une bonne et elle meurt opportunément pour permettre à sa maîtresse de s'approprier de Mathilde, considérée par Victoire comme sa propre fille. Une fois morte, sa mémoire est souillée par le prix décerné à madame Chotton, prix qui lui appartiendrait de droit, également par le changement dans le sens du sobriquet « mademoiselle vertu » dans ce dernier chapitre. L'insignifiance de la vie de la domestique est un trait commun : une fois décédée, la vie de Victoire s'efface et, avec elle, tout ce qu'elle a aimé et ce qu'elle a su ou fait.

---

<sup>151</sup> « Petit dictionnaire des écrivains cités », entrée « Henri de Lavedan » (Mirbeau *Combats*, 640).

<sup>152</sup> Un des seuls éléments stylistiques remarquables de ce roman consiste dans l'usage que fait madame Chotton de la troisième personne, qu'elle emploie pour s'adresser à tous ses interlocuteurs. Cet usage, indispensable pour une servante au moment de s'adresser à sa maîtresse (dans *Madame Bovary* Emma apprend Félicité à le faire), sert ici à caricaturer la maîtresse et sa prétendue élégance.

Le modèle de la servante vertueuse peut également être décliné dans une version beaucoup plus inquiétante ; prenons comme exemple la protagoniste de *Grande Maguet* (Catulle Mendès, 1888). Son auteur était lui aussi lié à Mirbeau, qui avait collaboré à *La République des Lettres* — sans être toujours d'accord avec sa ligne éditoriale — que Mendès dirigea entre 1876 et 1877. Le roman de Mendès met en scène une servante-Érinye, sorte de déité des enfers qui, tout en étant dévote comme Geneviève et blasphème comme Félicité, venge son ancienne maîtresse morte dans celle qui vient occuper sa place. Or, en dépit du titre, la protagoniste est plutôt cette nouvelle maîtresse, Suzanne, qui est aussi innocente (au moins au début) que son ancienne maîtresse, Claire. La première maîtresse, la seule amie que Grande Maguet ait eue, est une sorte de sainte aux yeux de sa servante et meurt empoisonnée par son époux, qui veut épouser Suzanne. La rage meurtrière de Grande Maguet (qui dès les premières pages annonce à Suzanne « je crois que je vous tuerais ») ne se déploie que dans les deux derniers chapitres du livre. En effet, la servante apparaît seulement au début et à la fin du roman, laissant la plupart de l'espace narratif aux aventures un peu fantaisistes de Suzanne. Cette partie du roman s'insère difficilement dans l'ensemble ; Suzanne, tout en échappant de son époux-empoisonneur et de la servante-vengeresse, se retrouve dans un espace mythique atemporel où elle rencontre des personnages tirés des contes de fées. On ne retrouve plus rien d'humanisé dans le personnage de la servante qui devient une sorte de force naturelle, purement instinctive et privée de raisonnement. Ce caractère mythique du personnage imprègne tout le récit. Finalement Grande Maguet tue Suzanne, mais son geste est loin d'être une revendication propre des opprimés ; plus que l'assassinat de sa maîtresse actuelle, il s'agit de la vengeance de son ancienne maîtresse. Nous allons voir par la suite comment, même au XX<sup>e</sup> siècle, l'assassinat des maîtres est plus un fantasme qu'un acte accompli ; cependant les motivations diffèrent, évidemment, de celles de Grande Maguet.

La « bonne mauvaise » n'est, par conséquent, rien d'autre qu'une bonne dévouée poussée aux extrêmes de la fidélité. Grâce à ce parcours dans l'univers des servantes et le répertoire de leurs histoires malheureuses, nous pouvons remarquer une évolution concernant leur dévouement. En effet, il y a une grande différence entre la figure quasi christique de Geneviève et la figure ridiculisée de Félicité, qui ne parvient même plus à racheter le salut de son âme à travers ses bons sentiments, puisque sa compréhension de la mécanique de la foi est nulle. L'importance que prend dans ce contexte le sentiment religieux (ou l'imbécillité, chez Flaubert), tout comme le surnaturel chez Mendès, ne saurait être négligée : ceux-ci justifieraient un dévouement qui ne pourrait être expliqué en termes rationnels. Finalement louée ou bafouée, la vertu des personnages est, dans ces textes, essentiellement comprise comme un don : celui de leur personne au métier du service et l'attachement à la figure du maître, même aux plus désagréables (Mme Aubain, Mme Chotton, le

couple de Tarare pour Geneviève). La duplicité de Germinie change la donne sans qu'elle cesse pour autant d'être une servante fidèle : c'est seulement dans sa vie cachée qu'elle peut analyser son affection pour madame de Varandeuil et distinguer celle-ci de sa conduite qui n'a désormais plus rien de vertueux ni pour une femme, ni pour une femme de chambre. En réalité, ce qui rend Germinie malheureuse, c'est justement le fait de ne pas pouvoir se ranger dans le modèle de la bonne-vertueuse : c'est là aussi que réside tout l'intérêt de son personnage.

### I.2.2. La ménade au grand cœur

Bien qu'il ne soit pas nécessaire d'insister sur le caractère innovateur du personnage de Germinie, on s'occupera ici de la manière dont elle s'inscrit dans la tradition littéraire en se détachant des servantes vertueuses des *conduct books*. La figure qu'elle inaugure et dont elle est la principale représentante peut être qualifiée de « romanesque tragique ». En effet, lorsque J. Rancière parle de *Germinie Lacerteux*, il reprend la référence au tragique que les frères Goncourt faisaient dans la préface : « L'histoire de cette ménade plébéienne qui se cache dans la servante au grand cœur » dit-il à manière de description (Rancière *Politique*, 46). Si la survie de la tragédie dans le monde actuel est mise en question dans la préface, le roman, lui, maintient l'idée de sa persistance :

Elle se sentait dans le courant de quelque chose allant toujours, qu'il était inutile, presque impie, de vouloir arrêter. Cette grande force du monde qui fait souffrir, la puissance mauvaise qui porte le nom d'un dieu sur le marbre des tragédies antiques, et qui s'appelle *Pas-de-Chance* sur le front tatoué des bagnes, la Fatalité l'écrasait, et Germinie baissait la tête sous son pied. (Goncourt *Germinie*, 166)

La même structure de récit que Zola repère très bien, se constitue d'une série d'échecs et de chutes causés non plus par un dieu ancien mais bel et bien par sa condition sociale<sup>153</sup> : pauvre, orpheline, placée dans un café, violée, enceinte, faisant des fausses couches, placée comme servante, aimant non pas la religion mais un jeune prêtre (qui l'éloigne de lui), aimant une nièce qui meurt, aimant le fils de la crémillère qui abuse d'elle, aimant sa fille qui meurt, se donnant aux hommes qui passent, craignant la honte si elle est découverte, mourant à l'hôpital entourée de ses créanciers, sa propre mémoire souillée quand finalement son secret parvient à sa maîtresse. On repère aussi le final malheureux et le protagoniste « ni trop vertueux ni trop juste » (Aristote, 54). Et pourtant, il manque les éléments constitutifs de la tragédie : il n'y a pas d'action montrée, mais

---

<sup>153</sup> Ou par le nom moderne de l'ananké (Ανάγκη) : « capitalisme », quoiqu'il ne soit pas énoncé clairement. On peut pourtant le voir dans la confession analogue de Célestine : « Et pourtant, il me semble qu'une fatalité, dont je n'ai jamais été la maîtresse, a pesé sur toute mon existence » (Mirbeau *Journal*, 176) qui précède le fameux passage sur l'hybridité qu'implique le fait d'être domestique, fine analyse de la ségrégation sociale.

racontée (pourtant « La tragédie subsiste tout entière sans la représentation et sans le jeu des acteurs », *ibid.*) ; il n'y a pas de héros qui se précipite de la prospérité au malheur (Germinie a eu une enfance heureuse mais toujours dans la pauvreté la plus extrême), pas de « faute ou erreur humaine » excepté celle de l'existence. Surtout pas de d'anagnorisis, de « passage de l'ignorance à la connaissance » si on ne reconnaît pas comme telle la longue réplique de Germinie à Gautruche (chapitre LIII) où elle raconte ce qu'elle est devenue (et que nous analyserons plus loin).

Si l'on considérait Germinie comme un héros tragique, il faudrait avouer qu'elle est accompagnée dans le récit par un héros épique, Mme de Varandeuil. Personnage appartenant à la catégorie des gens « supérieurs », elle incarne la force d'esprit mais aussi la puissance physique malgré son âge : elle survit à tout son entourage, même à ses amis plus jeunes, et accepte de faire le ménage lorsque Germinie n'est plus capable de le faire. Décrite comme ayant un caractère masculin, elle est un modèle de conduite à suivre pour savoir comment réagir à l'adversité. Le parallèle entre le parcours de vie de l'une et de l'autre est évident sur plusieurs points : toutes deux ont perdu le bonheur à cinq ans : Germinie à la mort de sa mère, Mme Varandeuil parce que sa mère même l'a « reléguée parmi la domesticité » (Goncourt *Germinie*, 36). En effet, Mme de Varandeuil, maîtresse de Germinie, a été elle aussi domestique d'un père égoïste et avare, puis domestique de son frère. Elle consent malgré ses années et son état de santé à faire le ménage que Germinie ne peut plus faire à un moment donné ; elle sert, infatigablement, ses amies et sa famille, en prenant soin des malades et des enfants. Vieille fille, célibataire sans amour et sans enfants, elle perd ses amis l'un après l'autre ; membre d'une noblesse déchue par la révolution, elle ne peut se permettre aucun luxe (elle habite « un quartier de lorettes »). Elle ne se laisse pourtant pas aller : « cette vieille femme à laquelle ne restait que le souffle, s'était élevée à une sereine philosophie, à un stoïcisme mâle, hautain, presque ironique. » (Goncourt *Germinie*, 52). Il n'y a qu'une manière de surmonter la fatalité : celle qui est permise à Mme de Varandeuil en raison de son esprit aristocratique : la seule fois qu'elle se révolte contre son sort c'est quand son père lui impose la présence de sa maîtresse à table (ironiquement, une domestique) et oblige sa fille à les servir (Goncourt *Germinie*, 46).

Le personnage de Germinie est en conséquence contrecarré par celui de la maîtresse qu'elle sert et apprécie malgré sa chute. Ce parallèle fait d'elle une héroïne non exemplaire, dégradée par la circonstance dont elle ne peut échapper. J. Rancière parlait d'une ménade, sans doute en référence aux aspects sensuels du personnage : la faute de Germinie, comme le remarque Zola, est seulement celle d'aimer (dans une acception large, incluant la sexualité) et de n'avoir personne à qui offrir cet amour. Mme de Varandeuil (dont le nom évoque la perte) aime d'une façon amicale, qui n'est pas tortueuse mais, surtout, qui n'est pas sexuelle. L'âge de l'une et de l'autre pourrait être mis en cause, mais c'est aussi la différence sociale qui voue l'une aux amours de ruisseau et l'autre à l'amour des tombeaux.

Cependant, J. Rancière évoquait aussi la « servante au grand cœur », type littéraire que nous venons d'analyser. Malgré les différences notoires entre Germinie et Félicité, J. Rancière établit un parallèle autour du dévouement au maître, brouillant une opposition qui, à première vue, semblait très claire :

Mais, au cours du roman, il apparaissait que la même passion qui faisait d'elle une servante modèle pouvait aussi en faire une femme capable de tout pour satisfaire ses passions et ses désirs sexuels jusqu'au degré le plus extrême de la dégradation physique et morale. L'angélique Félicité et la monstrueuse Germinie sont les deux faces d'une même pièce. Toutes deux appartiennent, comme Emma Bovary, à l'espèce redoutable de ces filles de paysans qui sont capables de tout pour assouvir leurs passions les plus sensuelles ou leurs aspirations les plus idéales. (Rancière *Fil perdu*, 27)

Ce qui distingue Germinie c'est la duplicité, le fait d'avoir une vie à elle méconnue de sa maîtresse. La double vie se traduit par un double langage qui, une fois parvenu aux oreilles de sa maîtresse a, pour elle, l'effet d'un spectacle, malgré les soins de Germinie pour le cacher (ce sont les délires d'une Germinie malade que Mme Varandeuil, en la veillant, écoute) :

Ce qui lui échappait, ce qu'elle répandait dans des paroles coupées et sans suite, c'était, autant que pouvait le comprendre mademoiselle, des reproches à quelqu'un. Et à mesure qu'elle parlait, son langage devenait aussi méconnaissable que sa voix transposée dans les notes du sonnet. Il s'élevait au-dessus de la femme, au-dessus de son ton et de ses expressions journalières. C'était comme une langue de peuple purifiée et transfigurée dans la passion. Germinie accentuait les mots avec leur orthographe ; elle les disait avec leur éloquence. Les phrases sortaient de sa bouche, avec leur rythme, leur déchirement, et leurs larmes, ainsi que de la bouche d'une comédienne admirable. Elle avait des mouvements de tendresse coupés par des cris ; puis venaient des révoltes, des éclats, une ironie merveilleuse, stridente, implacable, s'éteignant toujours dans un accès de rire nerveux qui répétait et prolongeait, d'écho en écho, la même insulte. Mademoiselle restait confondue, stupéfaite, écoutant comme au théâtre. Jamais elle n'avait entendu le dédain tomber de si haut, le mépris se briser 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 Mlle Rachel<sup>154</sup>. (Goncourt *Germinie*,157).

Nous remarquerons ici que c'est la description du narrateur de la manière de s'exprimer de Germinie qui se substitue aux mots du personnage, qui ne sont pas cités mais racontés. Le passage annonce le pouvoir évocateur d'une voix performative que l'on retrouvera dans les pièces de théâtre incluses dans le corpus que nous analysons dans la Partie II, depuis ce petit « spectacle dans un fauteuil » auquel Mme de Varandeuil assiste. Il serait même possible de voir dans ce

---

<sup>154</sup> Mlle Rachel est une comédienne, la seule que Mme de Varandeuil ait vue dans sa vie. Cette capacité histrionique et cette maîtrise du langage n'est pas sans rappeler le « modèle de la vie réelle », la bonne des Goncourt : « Rose, qui a notre école, commence à faire des mots, comme une pièce des boulevards, lui [à son neveu] prêche dans un coin de la cuisine la religion de l'honneur. » Entrée du 21 novembre 1859 (Goncourt *Journal* Vol. III, 492).

passage les racines de l'adaptation théâtrale du roman que les frères Goncourt feront plus de vingt plus tard. Encore dans le terrain de l'intermédialité nous voulons, au risque de paraître insistants, évoquer encore une fois le tableau *Le lever de la bonne*. L. Malosetti soutient qu'il s'agit d'un « tableau de voyeur »<sup>155</sup> étant donné le point de vue proposé par le peintre. On remarquera que ce que l'on épie, c'est en réalité la vie intérieure de la servante, non seulement à travers son corps nu, témoin d'une vie dure, mais aussi à travers la chambre dépourvue de tout objet superflu et de la circonstance choisie, le lever, moment liminaire entre le travail et le sommeil ; le seul temps à elle peut-être pendant toute la journée. L'intérêt pour la face cachée de la vie de la domestique que l'on retrouve chez E. Sívori est analogue à celui des frères Goncourt.

La puissance du personnage de Germinie est seulement comparable à celle de Célestine, surtout grâce à l'exploitation d'un filon littéraire jusqu'ici inouï qui est celui de la vie cachée de la domestique. Cela représente un renversement de la catégorie de la servante « tierce » dans des récits où l'attention est focalisée sur la vie cachée des patrons. Dans le cas de Célestine, ceci correspond à une partie de son existence que ses patrons ne connaissent pas est qui est exprimée dans son journal : les souvenirs d'enfance et ceux relatifs aux autres endroits où elle a travaillé, les réflexions à propos du service et de la nature humaine, ses doutes et son attraction pour Joseph... autrement dit, sa vie intérieure. La vie intérieure de Germinie est sans doute moins développée, et on connaît ses tribulations à travers ses actions : la débauche en action et non dans le récit, ses sentiments rapportés par le narrateur et non exprimés par elle-même. Ces mots qu'elle livre dans le délire —et dont le lecteur ne connaît pas le contenu— deviennent centraux dans d'autres romans de la servante qui font suite à l'exploration de l'intériorité du personnage.

### I.2.3. La nièce de Colombine

Selon la « préférence générique » que nous avons énoncée avant, le personnage de la servante devait se déplacer vers le genre romanesque pour devenir le protagoniste d'un texte n'ayant pas de vocation comique. Quid de la servante comique qui continue à exister, elle, dans le contexte d'une longue tradition théâtrale ? Il se trouve que le personnage peut accéder au rôle principal également dans le contexte de la comédie. Nous ferons donc un bref rappel des formes de la comédie italienne qui ont donné naissance à ce type. La *commedia dell'arte* ne comptait pas, à l'origine, parmi ses types fixes ou masques avec celle qui est devenue le paradigme de la servante comique, Colombine. En effet, la présence de deux *zanni* (serviteurs), l'un balourd, l'autre rusé, semblait laisser peu de place à la soubrette<sup>156</sup> qui, cependant, est mentionnée dans la répartition

---

<sup>155</sup> Propos recueilli à l'occasion d'un entretien accordé par l'auteure à Buenos Aires, le 23 avril 2013.

<sup>156</sup> Ce mot, documenté à partir de 1636, naît dans le lexique théâtral (son origine étymologique viendrait de la manière affectée de jouer de ce personnage) et ne s'emploie pas dans d'autres contextes sans rappeler son sens premier (TLFi).

des fonctions canoniques (Bourqui, 62). Il semble, d'ailleurs, que Colombine a une origine française, puisque sa naissance date de la période qui va de 1660 à 1697, quand les comédiens italiens se sont installés à Paris, « proposant des spectacles fondés sur des *scenari* traditionnels au caractère farcesque accentué, instaurant progressivement un vedettariat marqué autour des personnages de Scaramouche et d'Arlequin [...] voire de Colombine [...] » (Bourqui, 159). Le « genre italien » étant supprimé en 1779, « son héritage survivra dans les théâtres de boulevard au cours du demi-siècle que suivra [...] Arlequin, Pierrot et Colombine connaîtront une seconde vie dans les pantomimes qui s'y jouent en alternance avec des mélodrames » (Bourqui, 166).

Ne pouvant pas ici retracer les chemins que la servante comique a parcourus à partir de la suppression de la comédie italienne (qui mèneraient à une analyse de l'œuvre de Molière et de Marivaux qui a déjà été fait<sup>157</sup>), nous nous contentons de donner un minimum de contexte à la pièce de Pierre Ferrier, présentée un siècle après la disparition des comédiens italiens à Paris.

La pièce de théâtre *La femme de chambre*, comédie en trois actes en prose, fût présentée pour la première fois à Paris, au Théâtre du Gymnase, le 9 février 1878. Il s'agit d'une comédie légère qui ne manque cependant pas d'éléments intéressants. Le premier, et celui qui nous a amené à la considérer, est le fait que la future épouse de Mirbeau, la comédienne et femme mondaine Alice Regnault y joua le rôle de Julie, la femme de chambre du titre (Michel et Nivet, 217). En effet, la future madame Mirbeau (ils se marieront en 1887) représente une jeune domestique meilleure que ses maîtres, de pauvres bourgeois qui, se sentant dépassés par la qualité et l'éducation de celle-ci, la traitent comme une égale. La jeune femme ne se laisse pourtant pas tromper par les apparences et elle découvre la véritable intention de madame qui voulait que son époux s'épût d'elle pour mieux pouvoir le tromper avec son meilleur ami. Si elle est un peu le *deus ex machina* qui sauve la situation et remet les époux en bons termes, elle n'est pas dupe et finit par partir avec l'amant de madame.

Il y a deux éléments intéressants à mettre en valeur dans le commentaire de cette pièce qui n'est pourtant pas spécialement féconde ou aboutie. Le premier est l'importance attribuée à l'instruction de Julie, véritable bonne instruite, qui provoque une sorte d'indifférenciation entre maîtres et domestiques. L'éducation de Julie apparaît comme la raison de sa sagesse, de son élégance et de sa bonne tenue. Elle lit des livres et elle cite le fameux « Notre ennemi, c'est notre maître » de madame, pour lui démontrer combien les domestiques sont ingrats par nature. Rappelons ici que cette phrase est dite par un âne à son propriétaire dans la fable *Le vieillard et l'âne* de La Fontaine (livre VI, fable 8, 1668) ; mot qui condense un potentiel de révolte et qui nous rappelle une autre fable, *Le loup et le chien* (livre I, fable V). Le mot mérite même ce

---

<sup>157</sup> Cf. Lebègue, Raymond. *Le théâtre comique en France, de Pathelin à Mélite*. Paris: Hatier, 1972 ; Rivara, Annie. *Masques italiennes et comédie moderne. Marivaux, La double inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*. Orléans : Paradigme, 1996 ; Bourqui, Claude, Vinti, Claudio. *Molière à l'école italienne : Le lazzo dans la création moliéresque*. Turin : L'Harmattan Italie, 2003.

commentaire de Sainte-Beuve en 1864 : « mot terrible et décisif s'il était réversible sur tout l'ancien régime »<sup>158</sup>. Il est significatif de le voir paraître sur les lèvres d'une domestique pour donner raison à sa maîtresse, preuve que l'instruction ne va pas forcément de pair avec la dissidence. La citation apparaît en tant qu'allusion<sup>159</sup> (dans le sens proposé par J. Authier-Revuz) c'est-à-dire qu'il n'y a pas de marqueurs qui la signalent comme parole d'autrui (sauf les guillemets dans le texte écrit qui sert de support à la pièce). L'allusion requérant la reconnaissance de l'autre, la femme de chambre et la maîtresse coïncident ici dans la connaissance commune de l'œuvre citée : « Une citation !... Vous avez fait des lectures ? » (Ferrier, 49). Cependant, elle propose à Julie de se servir des livres de la bibliothèque pour augmenter sa culture, mais aussi pour lui donner une autre éducation sentimentale... à travers la lecture de Paul de Kock<sup>160</sup>, qu'elle connaît bien.

Car ce n'est pas toutefois la lecture ce qui permet à Julie de se conduire correctement, mais l'instruction maternelle ; du moins c'est ce qu'elle répond à la question d'un autre domestique : « A quelle école avez-vous appris à connaître le cœur humain des bourgeois ? Dans les livres ? » (Ferrier, 87). L'éducation de Julie fait naître une sorte d'équivalence entre l'épouse et la femme de chambre. Lorsque l'employeur, amoureux de Julie, accuse son ami de lui faire la cour, celui-ci croit que Montmoreau parle de son épouse au lieu de parler de sa servante, dans un procédé caractéristique de la comédie d'intrigue :

MONTMOREAU : Oui, monsieur ! La femme de chambre d'un ami est sacrée !

PERCEVAL : Sa femme !

MONTMOREAU : Sa femme, peut-être ! mais sa femme de chambre surtout ! (Ferrier, 117)

L'indifférenciation entre maîtres et serviteurs, quand ces derniers sont meilleurs que les bourgeois qu'ils servent (la mère de Julie a servi dans une maison noble, Julie y est née, une possible origine aristocratique est insinuée), provoque une confusion marivaudienne qui ne peut désormais plus être résolue, car il n'y a rien de propre aux bourgeois ou aux domestiques. Cette indifférenciation est évoquée par le maître, qui fait référence à l'importance qu'on pris les classes

---

<sup>158</sup> *Nouveaux lundis*. Vol. IX. Paris : Frères Lévy, 1867, p. 90.

<sup>159</sup> De même, son futur employeur et peut-être mari lui assure que « [sa] vertu sera récompensée », à ce qu'elle répond « Et voilà ce que j'appellerai la vertu récompensée » (Ferrier, 108), ajoutant à l'allusion au sous-titre du roman de la domestique, *Pamela* (Richardson, 1740), la modalisation autonymique, ce qui renforce encore notre argument à propos de la vertu non récompensée comme argument dans la plupart des textes (romanesques) dont les protagonistes sont des bonnes-vertueuses.

<sup>160</sup> Nous signalons ici un point de contact qui permet de marquer une différence avec la littérature rioplatense. Dans le roman *Doñarramona* de José Pedro Bellán (publié en 1918, Montevideo: Biblioteca Artigas, 1954), il est justement question d'une domestique (plutôt gouvernante que bonne), Ramona, qui est « offerte » par la famille à l'homme de la maison. Une des patronnes (il s'agit de trois sœurs et d'un frère qui habitent ensemble) lit Paul de Kock avec délectation et se vante de Magdalena, sa bonne analphabète, pour lui apporter des livres sans que personne ne sache de ses lectures. Dans les textes littéraires de la région de Rio de la Plata les domestiques ne connaissent pas, comme quarante ans avant en France, une éducation qui enchante et effraye dans les domestiques françaises : l'ignorance est la garantie de leur fidélité, comme le voulait Barbey d'Aurevilly.



basses, « Et 89 !... et avant 89, le Mariage de Figaro ! » (Ferrier, 68), pour convaincre une autre domestique d'entretenir une relation avec lui.

Le deuxième élément est la sortie de Julie de l'état de service qui, sans être clairement énoncée (elle part en ayant été embauchée par Perceval, l'amant de madame), se laisse deviner, Perceval étant amoureux de Julie. Rien de plus naturel qu'une servante belle et éveillée puisse changer son destin, en signant ainsi la fin heureuse propre à la comédie. La preuve, le sort de toutes les servantes romanesques<sup>161</sup> qui est tout à fait à l'opposé de celui de Julie. La mort, sordide et solitaire dans la plupart des cas (Germinie, Félicité, Maguet et encore Victoire et Sylvine, comme nous le verrons) semble être la seule destinée possible pour ces personnages. Cela se doit certainement à une structure narrative qui s'intéresse au récit d'une vie toute entière, incluant la fin, mais aussi à une sorte de destin implacable qui les empêche de changer d'état.

La tentation de faire un lien entre l'instruction et la lecture, d'un côté, et le désir de sortir de la condition domestique, de l'autre, est sans doute grande. Nous serions même de l'avis de Barbey d'Aurevilly, qui avait vu qu'« au dix-septième, et même au dix-huitième, on avait des serviteurs ignorants et fidèles, et fidèles peut-être parce qu'ils étaient ignorants » (Barbey 2004, 1236). Mais nous préférons proposer une hypothèse sur ce qui se passe au XX<sup>e</sup> siècle. Selon nous, les types de la bonne « romanesque tragique » et de la bonne « théâtrale comique » sont repris et retravaillés par les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, Mirbeau le premier, pour construire un type nouveau. Ce personnage véritablement tragi-comique qu'est Célestine<sup>162</sup> se décline dans plusieurs autres servantes protagonistes, qui auront comme objectif (car maintenant elles seront dotées d'une volonté qui dépasse celle de la seule survivance) la sortie du métier de service (dont elles sont maintenant très conscientes et ce à quoi elles réfléchissent), sans que cela signifie pour autant une issue heureuse à leurs histoires. Bien au contraire, il nous semble (et nous espérons le démontrer dans la partie suivante) que la volonté affichée par ces personnages conduit le plus souvent à l'annihilation de soi, ce qui leur semble toutefois préférable à la vie de domestique. Le rôle que la lecture et la connaissance du monde à travers les codes littéraires jouent dans ce nouvel arrangement argumentaire n'est pas toujours le même, mais lectures et conscience linguistique aiguë (à travers l'interrogation métalinguistique, la modalisation autonymique, la reprise des mots des autres, entre autres) sont toujours là.

---

<sup>161</sup> À l'exception de Geneviève, bien entendu, qui accède à une sorte de vie éternelle littéraire : « La pauvre servante suivit Luce, son mari et l'enfant à la montagne, où elle fille encore au pied du poirier, et où je la revois tous les ans quand la chasse me ramène aux montagnes » (Lamartine, 394)

<sup>162</sup> On rappelle ici que le personnage espagnol de la *Celestina*, auquel la Célestine mirbellienne fait sans doute allusion, apparaît pour la première fois dans un ouvrage connu communément comme *La Celestina* mais dont le titre originel est *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Fernando de Rojas, c. 1499).

### I.3. Une vie qui mérite d'être dite

Jusqu'ici nous avons montré, d'une part, de quelle manière la vie d'une bonne est devenue un thème d'intérêt dans la littérature ; d'une autre part, nous avons analysé quels sont les types de servantes qui se sont configurés dans les différentes constructions textuelles. Nous nous occuperons désormais de la manière dont ces histoires de vie sont offertes au lecteur : qui les dit ? comment les dit-on ? On constate, dans notre corpus, une évolution qui fait de la servante la voix principale du récit. Or, même dans les textes dont le narrateur extradiégétique est formellement bien profilé, la division entre personnage et narrateur devient une « frontière poreuse », lorsque le personnage-protagoniste prend la parole pour raconter sa vie —intention discursive que l'on attribue systématiquement aux servantes au XIX<sup>e</sup> siècle— devenant ainsi narrateur pour une partie du récit. C'est le cas du premier chapitre de *Germinie Lacerteux*, de tout le récit dans *Geneviève* et dans *La bonne* (Mirbeau, *Contes cruels*, 1885). Dans le cas unique d'*Un cœur simple* le narrateur extradiégétique monopolise le récit, ne laissant que peu d'espace pour le discours représenté de Félicité avec des répliques courtes (sous la forme de la monstration et de la prédication, c'est-à-dire, du discours direct<sup>163</sup>). D'ailleurs, il y a un intérêt évident de dresser le portrait d'une vie tout entière : alors que la servante s'émancipe de sa position subordonnée à un niveau narratif, elle mérite l'attention *in extenso* depuis le début de sa vie. Le point de départ dans ces récits est en conséquence commun : une vie qui débute par une courte et malheureuse enfance qui devient rapidement une entrée en service. La fin, par contre, varie : la mort dans le cas de Germinie ou de Félicité, le moment de l'énonciation dans le cas de Geneviève ou de la protagoniste du conte de Mirbeau, la Renaude.

Par trois occasions le récit est déclenché à la demande d'un supérieur, maître ou proche de la figure du maître (explicite dans le cas de Lamartine ou du conte de Mirbeau, moins claire dans le cas des Goncourt). Les réponses varient : Geneviève produit un discours proche à la confession : le récit de sa vie est le récit de son propre sacrifice, tandis que Germinie (dont le récit de soi se borne à un premier chapitre et spécialement au moment de sa révélation face à un amant) dévoile un soi, certes, dégradé, mais à part entière en dehors de la relation de service. La Renaude, pour sa part, se transforme grâce à son récit, qui opère en elle une sorte de répétition de son vécu. Ces

---

<sup>163</sup> Nous utilisons ici la terminologie de Jacqueline Authier-Revuz qui remplace la traditionnelle distinction entre discours direct et discours indirect par le concept de « représentation du discours autre » (désormais RDA). La RDA permet d'apprécier l'incidence de la dimension métalinguistique et en particulier, à travers les quatre formes qu'elle reconnaît comme propres de la RDA, de déceler l'importance de la modalisation du discours second ou du discours propre (modalisation autonymique). Ces concepts se révèlent utiles pour notre analyse, puisque la modalisation est une des marques que nous avons trouvées dans le discours des servantes comme narratrices et nous croyons que cela souligne leur puissance énonciatrice aussi bien qu'une certaine subtilité au niveau linguistique, cf. Authier-Revuz, 2004.

réécrits reposent sur une certaine maîtrise de la langue et une capacité expressive, mais ne peuvent pas être pensés sans destinataire. Voici l'un des changements qui amènera le XX<sup>e</sup> siècle, où le récit de Célestine, par exemple, ne se justifiera plus par l'intérêt d'une autre personne et encore moins par l'intérêt d'un supérieur<sup>164</sup>. Le récit de soi de la servante est une nouveauté du XIX<sup>e</sup> siècle, bien entendu, qui va de la main avec le rôle de protagoniste. Qu'un personnage bas s'exprime de la sorte ne va pas de soi : à en croire M. Foucault déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle le récit de soi était devenu une institution construite sur le modèle de la confession chrétienne. En particulier, les vies qu'il appelle « infâmes » seront le sujet du récit judiciaire :

Le mal minuscule de la misère et de la faute n'est plus renvoyé au ciel par la confidence à peine audible de l'aveu; il s'accumule sur la terre en la forme des traces écrites. C'est un tout autre type de rapports qui s'établit entre le pouvoir, le discours et le quotidien, une toute autre manière de régir celui-ci et de le formuler. Naît, pour la vie ordinaire, une nouvelle mise en scène. (Foucault 1994, 246)

Toutes ces choses qui font l'ordinaire, le détail sans importance, l'obscurité, les journées sans gloire, la vie commune, peuvent et doivent être dites —mieux, écrites. [...] Naissance, donc, d'une immense possibilité de discours. Un certain savoir du quotidien a là au moins une part de son origine et, avec lui, une grille d'intelligibilité que l'Occident a entrepris de poser sur nos gestes, sur nos manières d'être et de faire. (Foucault 1994, 248)

Cette dernière idée est particulièrement adéquate pour la description de certains romans des servantes (même Geneviève, la vertueuse, passe une période en prison) qui comme *Germinie Lacerteux*, font du crime et de la débauche leur thème principal<sup>165</sup>, tout comme un récit judiciaire aurait pu le faire. Le journal des auteurs ne fait que confirmer cette contiguïté avec le travail de « détective » que les frères Goncourt entreprennent:

La composition, l'affabulation, l'écriture d'un roman : belle affaire ! Le dur, le pénible, c'est le métier d'agent de police et de mouchard qu'il faut faire pour ramasser —et cela la plupart de temps dans des milieux répugnants— pour ramasser la vérité vraie, avec laquelle se compose le roman contemporain. (entrée du 3 décembre 1871, Goncourt *Journal* vol. II, 476)

Car le « nouveau régime de la littérature » (dans le sens de Foucault) fait lui aussi partie de ce processus : « [...] au tournant du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle les rapports du discours, du pouvoir, de

---

<sup>164</sup> Bien que la personne à qui elle confie son journal soit un supérieur, du point de vue socio-éducatif. Remarquons dans ce sens la modernité de *Pamela* : les lettres qui composent le roman ont été écrites en dépit du maître qui doit les faire voler ou les exiger brutalement pour pouvoir les lire. Bien entendu, ces lettres ne sont pas contre le maître, mais décrivent et critiquent le harcèlement qu'il fait subir à Pamela et, dans le retour final, elles font preuve de la bonne volonté de celle-ci, permettant ainsi le mariage avec son maître.

<sup>165</sup> C'est le cas aussi de *La bonne*, où la Renaude entreprendra son récit en étant obligée par les circonstances : « Tenez, monsieur, au risque de tout, il faut que je sois honnête avec vous et que je vous dise ce qui en est... » (Mirbeau *La bonne*, 67).

la vie quotidienne et de la vérité se sont noués sur un mode nouveau où la littérature se trouvait elle aussi engagée » (Foucault 1994, 251).

La littérature fait donc partie de ce grand système de contrainte par lequel l'Occident a obligé le quotidien à se mettre en discours; mais elle y occupe une place particulière : acharnée à chercher le quotidien au-dessous de lui-même, à franchir les limites, à lever brutalement ou insidieusement les secrets, à déplacer les règles et les codes, à faire dire l'inavouable, elle tendra donc à se mettre hors la loi ou du moins à prendre sur elle la charge du scandale, de la transgression ou de la révolte. Plus que tout autre forme de langage, elle demeure le discours de l' « infamie » : à elle de dire le plus indicible —le pire, le plus secret, le plus intolérable, l'éhonté (Foucault 1994, 252-253).

Nous pouvons noter ici des points communs avec les idées de J. Rancière ; en premier lieu en ce qui concerne la mise en discours de n'importe quel élément du quotidien (qui s'amorce cependant, selon J. Rancière, au XIX<sup>e</sup> et non au XVIII<sup>e</sup> siècle) et en deuxième lieu par rapport aux mots utilisés pour rendre compte de soi, puisqu'il s'agit pour M. Foucault également de mots empruntés : « Moment important que celui où la société a prêté des mots des tournures et des phrases, des rituels de langage à la masse anonyme des gens pour qu'ils puissent parler d'eux-mêmes » (Foucault 1994, 251). Cependant, cet emprunt se fait sous une triple contrainte pour le discours : celle d'être public, et celle d'être adressé à un dispositif du pouvoir et mis en circulation pour ce pouvoir, qui à son tour pourra intervenir par rapport au contenu du récit. On retiendra toutefois l'importance de cette mise en discours qui a des coïncidences avec les récits qui nous intéressent : le récit sur soi-même, en première personne et examinant spécialement les expériences les plus indicibles. Plus tard, au XX<sup>e</sup> siècle, les situations narratives où les bonnes racontent se diversifient et s'intéressent justement et surtout à tout ce qui n'a pas été vécu : l'espace du rêve, les projets d'avenir, les mises en scène de l'imagination... Les personnages cherchent à oublier les faits qui composent leur quotidien, tandis qu'au XIX<sup>e</sup> siècle ils se bornent au récit de leur vie matérielle.

Pour entreprendre une telle tâche, la maîtrise linguistique et narrative s'impose : « Rendre compte de soi se fait donc sous une forme narrative [...] En ce sens, la capacité narrative constitue une pré-condition » (Butler, 12). Capacité que l'on attribue volontiers à ces personnages dont le portrait, d'habitude, ne manque pas de références à sa culture et à sa condition de lectrices. L'apparition de la servante comme objet dans le partage du sensible semble devoir alors être justifiée devant un nouveau public (en plus des préfaces, comme on l'a vu pour les frères Goncourt et pour Lamartine). Car celui qui raconte sa propre vie (celui qui raconte en général) s'adresse à un autre à qui il demande de la reconnaissance : « On rend toujours compte de soi à un autre, que celui-ci soit conjuré ou présent, et cet Autre met en place la scène d'interpellation comme une

relation morale plus primaire que le geste réflexif visant à rendre compte de soi » (Butler, 21)<sup>166</sup>.

Nous pouvons émettre quelques conclusions intéressantes de cette approche : le récit de soi de la servante présente son individualité face à un lecteur qui, pour une raison quelconque, a décidé de se pencher sur cette vie et non plus sur la vie des maîtres à travers le récit d'une servante-témoin. Le personnage qui s'exprime sur soi, ne serait-ce que par un récit bref, fait preuve d'une maîtrise de la langue, ce qui justifie la présence de l'élément lettré dans la plupart de ces personnages. Pour que ce phénomène (pour l'instant marginal) puisse prendre sa place, il est nécessaire non seulement que le lecteur, mais avant lui l'auteur, ait eu la certitude que cette vie mérite d'être dite. Les raisons derrière ce mérite peuvent varier : l'écart idéologique, dans le sens bakhtinien, entre les romans de Lamartine et ceux des Goncourt est dans ce sens révélateur, non moins que le fait que ces auteurs aient éprouvé la nécessité de se justifier dans leur choix de protagonistes et de thèmes dans leurs préfaces. Le roman des Goncourt est en dette, surtout, avec le récit des « vies infâmes » comme Foucault les nomme ; mais le véritable jugement sur la vie de Germinie, au lieu d'être judiciaire (la mort de l'héroïne lui permet d'échapper de justesse à un procès de la part de ses créanciers) est émis par son public<sup>167</sup>. En effet, la demande judiciaire à l'origine du récit de soi (que J. Butler formule en termes de « quoi es-tu ? ») est modifiée dans le roman. Il ne s'agit plus d'une accusation de laquelle il faut se défendre : pour A. Cavarero<sup>168</sup> (avec laquelle J. Butler est d'accord) cette nouvelle demande (formulée en termes de « qui » et non plus de « quoi ») « présuppose la présence d'un autre devant nous, un autre que nous ne connaissons pas, que nous ne pouvons [pas] appréhender pleinement » (Butler, 31). Dans le roman des Goncourt, le personnage de la domestique se constitue en tant qu'un « autre », qui échappe au stéréotype et qui demande l'acceptation, de la part du lecteur, d'un espace inconnu qui s'ouvre à lui. En effet, un double jeu découle de la double vie de Germinie : dans un premier temps, le lecteur accède à une vie cachée qu'il ne suspecte pas, or cette même vie présente, par la suite, des zones d'ombre, des profondeurs qui sont seulement insinuées par le narrateur, comme dans le passage sur les délires de Germinie que nous avons analysé plus haut. Car ce ne sera que dans le corpus correspondant au siècle suivant que l'on trouvera des descriptions précises de ces espaces de

---

<sup>166</sup> J. Butler se fonde sur la dialectique hégélienne qui fait reposer la reconnaissance sur la réciprocité, exprimée dans l'argumentation et connue comme « la dialectique du maître et de l'esclave ». Nom particulièrement suggestif dans notre contexte mais qui ne peut pas être traduit en termes politiques sans quelques problèmes ; les commentateurs tendent à considérer qu'il est plus clair de parler en termes de « dialectique de la maîtrise et de la servitude » soulignant que la lecture de cette partie de l'argumentation de Hegel —dans le sens de deux personnes identifiées respectivement comme maître ou esclave— rapporte le concept de la philosophie abstraite à la philosophie politique, sans qu'il n'y ait un accord sur la légitimité d'une telle opération (cf. Bruaire, Claude. *La dialectique*. Paris : PUF, 1985 et Kervégan, Jean-François. *Hegel et l'hégélianisme*. Paris : PUF, 2005).

<sup>167</sup> Il serait tout à fait possible de lire un plaidoyer dans l'article de Zola, qui joue le rôle d'avocat lorsqu'il entreprend la description du roman dans *Mes haines*.

<sup>168</sup> Cf. Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milan : Feltrinelli, 1997, p. 179-187.

l'intimité la plus inaccessible que sont les rêves et l'imagination, et ce sera aux personnages mêmes d'en rendre compte. Or, lors de l'année de parution de *Germinie Lacerteux*, les éléments semblaient déjà être disposés pour que le personnage prenne la parole pendant la plupart du récit et cela même par écrit : deux textes se présentant comme des mémoires écrites par des femmes de chambre en témoignent. Cependant, en nous laissant guider par un titre prometteur on sera, tout comme Barbey, déçus ; il s'agit toutefois d'éléments qui sont révélateurs des dynamiques de la prise de la parole des domestiques.

### I.3.1. Une femme de chambre peut-elle avoir des « Mémoires » ?

On disait plus haut que l'autonomie énonciative complète (celle qui place la domestique comme voix principale du texte) n'arrive qu'au tournant du siècle, et cela comme conséquence d'un long chemin d'autonomisation. Cependant, entre 1860 et 1865, on assiste à une série de phénomènes significatifs (qui se rapportent certainement à la publication de *Germinie Lacerteux* en 1865) concernant l'autonomie énonciative. C'est pendant cette période que deux romans dont la narratrice est une bonne apparaissent : seulement l'un d'eux est publié et connaît un certain succès. Il donnera lieu à la critique de Barbey d'Aurevilly que nous avons mentionné plus haut. Bien qu'en faisant recours au dispositif des Mémoires (Mirbeau se décide pour une version plus humble, qui est celle du journal) et en mettant en place un récit de soi écrit et non plus oral (dans le plan fictionnel, bien entendu), nous ne considérons pas ces deux romans comme des antécédents du *Journal d'une femme de chambre*. En revanche, ils démontrent l'impossibilité de l'existence d'une domestique à la fois énonciatrice et protagoniste au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>169</sup>. La figure d'une servante écrivant ses mémoires a été abordée par deux écrivains d'une valeur très disparate : l'historien reconnu Jules Michelet et le journaliste en quête de gloire littéraire Henri de Pène. Or, les deux tentatives se soldent par un échec. Car, comme le fait noter Barbey, le titre de De Pène (qui est d'ailleurs presque le même de Michelet), ne remplit pas les attentes qu'il avait suscitées. Et si le roman inachevé de Michelet avait pu le faire, ce dernier n'a jamais voulu le publier. Dans ce sens, les *Mémoires d'une femme de chambre* (Henri de Pène, 1864) et le roman inédit *Sylvine ou Mémoires d'une femme de chambre* de Jules Michelet (1861-1863 selon Martine Gantrel) sont deux textes « anormaux » qui méritent notre attention. Leur intérêt n'est pas seulement dû à la place qu'ils donnent à la figure de la domestique comme narratrice, mais aussi aux dates de production et des titres très similaires. Nous ajouterons à l'analyse une pièce de théâtre de

---

<sup>169</sup> Le roman *Ourika* (Claire de Duras, 1823), que nous commentons plus loin, présente certes une protagoniste qui est aussi la narratrice principale à travers l'emboîtement des récits. Mais, plus qu'une domestique, le personnage d'Ourika répond à la figure de la dame (ou l'animal) de compagnie.

Clairville, Siraudin et Blum, *Les Mémoires d'une femme de chambre*, qui partage avec les deux romans le titre et la date de parution. Le fait que les trois textes mettent en exergue l'idée d'un « mémoire »<sup>170</sup> élaboré par une servante nous parle de l'existence d'un public lecteur ou spectateur qui serait attiré par une telle proposition.

Le roman de De Pène<sup>171</sup> s'inscrit dès l'incipit dans la tradition du « servant tiers » : « Je ne suis qu'une soubrette et je raconterai l'histoire des autres : c'est une double raison pour ne mettre à la vérité robe ni maillot » (De Pène, 1). La femme de chambre ne parle point d'elle-même, mais de ses maîtresses (des actrices, une écrivaine « bas bleu », une aristocrate déchue et espionne, des coquines, enfin), bien que le récit soit encadré par son entrée et sa sortie du service. Ce qui rapproche ce roman de la tradition de la littérature érotique du XVIII<sup>e</sup> siècle, à laquelle appartiennent autres *Mémoires d'une femme de chambre* d'un auteur inconnu, publiés en 1786. Des deux éditions que nous avons pu consulter (1786 à la Bibliothèque Nationale de France, 1787 à la New York Public Library<sup>172</sup>) la deuxième a pour titre révélateur *L'indiscrette* [sic]<sup>173</sup>, auquel s'ajoute *ou Les mémoires d'une femme de chambre*. Dans les deux cas, le texte se présente comme une traduction de l'anglais d'un texte publié à Londres (dans la seconde édition un « avis de l'éditeur » affirme l'authenticité des mémoires, qui feraient partie d'un « procès pour cause d'adultère » en Angleterre) ce qui expliquerait l'absence du nom de la maison d'édition. Le récit, rayant la pornographie, se compose d'une série d'aventures sexuelles, dont la femme de chambre n'est que la spectatrice cachée. Le recours au personnage de la domestique est, dans ce cas, purement fonctionnel : elle épie ses maîtresses et change de maison assez souvent pour avoir toujours de nouvelles histoires à raconter.

Une actualisation de la thématique de la domestique-espionne nous est donnée à travers la pièce de théâtre de Clairville [Louis-François-Marie Nicolaïe], Siraudin [Pierre-Paul-Désiré Siraudin] et Ernest Blum, *Les Mémoires d'une femme de chambre. Vaudeville en deux actes*,

---

<sup>170</sup> D'autant plus que les Mémoires sont un genre prestigieux et souvent masculin, comme la narratrice de Pène le note « La mode est aux mémoires, et j'écris les miens. Quand messieurs les grands hommes publient des livres sous ce titre, ils ont soin de ne dire que la moitié de la vérité, et lorsque ce sont des femmes célèbres, il paraît que c'est bien pis! » (De Pène, 1). Le titre a survécu de nos jours dans deux publications, toutes deux venant d'auteurs qui sont elles-mêmes des femmes de chambre. Il s'agit du livre *Mémoires d'une femme de ménage* d'Isaure Bertrand Ferrier (Grasset, 2012). L'auteure a aussi un blog (<http://leblogdelabonne.canalblog.com>) où elle s'exerce à faire des remarques ironiques et comiques sur le travail de la bonne, ou femme de ménage (elle utilise les deux termes) et la relation avec ses patrons. « Mémoires d'une femme de chambre » c'est aussi le titre du blog de « Laurence M », femme de chambre dans un hôtel luxueux du sud de la France. Elle remarque avoir commencé son blog (<http://memoiresfemmedechambre.blogspot.it>) avant l'affaire DSK et d'avoir écrit sur les risques qu'une femme de chambre court quand elle est au travail. En décembre 2014 tout le contenu de son blog a été supprimé et reconverti dans le livre publié sous le titre *Les aventures d'une femme de chambre dans un hôtel cinq étoiles* (Les éditions du Net, 2014).

<sup>171</sup> Nous suivons ici l'attribution de la Bibliothèque Nationale de France qui, dans la note accompagnant le document, rend toutefois compte des difficultés rencontrées pour décider sur le sujet : « Attribué par Lorenz à Mme Raoul de Navery puis, à la suite de Barbier, à Henri de Pène, et finalement à Madame de \*\*\* » Catalogue général, Bnf.

<sup>172</sup> Consulte en ligne de la copie digitalisée sur Google Books.

<sup>173</sup> Ce qui confirme l'incipit : « La curiosité plus que l'inclination me détermina à prendre l'état de femme de chambre » (Anonyme. *L'indiscrette* [sic] *ou Mémoires d'une femme de chambre* s.d, 1786, p.1).

représentée la même année de la parution du roman de De Pène et publiée chez le même éditeur. La femme de chambre Francine Martin vient de se placer chez les Dumoulin, des bourgeois parvenus qui, bien que riches, vivent pauvrement en faisant des économies sur tout. Or, M. Dumoulin découvre que sa nouvelle femme de chambre est, aussi, une bas-bleu, à qui son propre éditeur a recommandé de se faire embaucher chez des bourgeois, après avoir écrit des Mémoires à succès lorsqu'elle travaillait pour des actrices en tant que femme de chambre<sup>174</sup>. En nous basant sur cette description, on peut présumer un rapport avec le roman de De Pène, dont nous ignorons le mois de publication (mais il se peut très bien que celui-ci ait été publié avant le 18 juin 1864, date de la première mise en scène de la pièce, au Théâtre des Variétés à Paris). Ainsi, dans une référence intertextuelle, les mémoires de De Pène seraient, dans le cadre de la pièce, le livre que Francine a écrit sur les femmes mondaines. L'idée de « photographier la bourgeoisie », ainsi que le dit la principale victime (l'employeur qui craint « être imprimé tout vif », telle est sa perception de la démarche d'écriture faite à son insu), est stimulante par ce qu'elle a de comique et de ridicule. En effet, les actions qu'entreprend le bourgeois pour améliorer le portrait qu'il est en train de livrer à la femme de chambre-écrivaine créent un imbroglio que seulement celle-ci est capable de résoudre : de simple rapporteuse, Francine devient le *deus ex machina* qui signe la fin heureuse de la comédie.

Remarquons spécialement la métaphore de la photographie, technique liée en particulier à la bourgeoisie et qui pose la question d'une nouvelle forme de représentation qui se veut plus « vraie » que les autres. Cela dégoûte un observateur de l'époque, Victor Fournel, qui voit une sorte de pornographie (qui double ou métaphorise celle du récit) dans ce « portrait uromanie » : « [...] dans les rues, les passages et les impasses, partout où il y a une circulation quelconque, une place sur un mur, sur une fenêtre, à une devanture, vous verrez s'étaler, avec une complaisance insupportable, des trophées de photographies répétant des myriades de bourgeois de tous les âges et de toutes les formes »<sup>175</sup>. Nous verrons que le texte de De Pène, tout en ayant recours à la photographie comme support d'une prétendue vérité, se permet de jouer avec l'identité de celle qui est photographiée. Comme on peut le constater aussi dans le portrait de la Castiglione<sup>176</sup> (voir

---

<sup>174</sup> Ainsi l'explique l'éditeur, Raimond : « [...] voici l'histoire... Il y a cinq mois, je vois entrer dans mon cabinet une jeune femme charmante, un manuscrit à la main. « Monsieur, me dit-elle, je suis femme de chambre et j'ai écrit mes Mémoires, les voici, voulez-vous les faire imprimer ? » Tu comprends que les Mémoires d'une femme de chambre... Cependant, celle-ci avait une mine éveillée qui parlait en sa faveur. Lire ne me coûtait pas grand chose, je pris le manuscrit, je lus, et juge de ma surprise... un livre amusant, des détails fort piquants, de véritables scènes de mœurs ! Bref, j'imprime et j'ai un succès fou, un succès tel que je voulais à toute force le continuer. Dans le premier volume, Francine ne parlait que des maîtres chez lesquels elle avait servi, des comtesses, des actrices... [...] Je lui donnai l'idée, pour compléter ses Mémoires, de se placer chez un bourgeois et de me faire une peinture fidèle de la bourgeoisie en 1864. » (Clairville, Siraudin et Blum, 30).

<sup>175</sup> Fournel, Victor. « La portrait uromanie. Considérations sur le daguerréotype. » *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. [1858] Paris : Dentu, 1867, p. 413.

<sup>176</sup> Nous avons remarqué, dans l'intérêt que la célèbre comtesse portait à la photographie et aux identités multiples et multipliées qu'elle explorait à travers ce moyen, un antécédent des autoportraits de Cindy Sherman, que nous commenterons dans la partie III.



Annexe I, 3) qui rappelle sans doute celui qui ouvre les mémoires de De Pène ; la technique photographique, tout en fixant les traits d'un visage et les formes d'un corps, c'est-à-dire, en consolidant une identité, permet paradoxalement de la faire éclater.

Le roman de De Pène a connu une grande popularité. On compte au moins douze éditions l'année de sa parution et une édition en néerlandais l'année suivante. Il fait, en outre, jouer un élément iconographique assez nouveau, à travers la photographie présentée au début du livre comme un « portrait de l'auteur ». La critique que Barbey d'Aurevilly lui consacre (qui n'est pas datée mais qui a été publiée dans le recueil *Les Romanciers* en 1865) fait état de ces particularités d'un point de vue critique mais en soulignant l'opportunité que l'auteur a ratée. Dans sa critique, il s'acharne sur le titre, qu'il considère créateur des fausses attentes. Cependant, il faut dire que ce titre en particulier (utilisé par trois textes presque simultanément) est en parfaite consonance avec le contenu, au moins à cette époque-là : en raison d'un renvoi logique, les mémoires et les souvenirs d'une servante ne sont pas véritablement siens, mais appartiennent à ceux qu'elle sert. Naturellement, cette immersion dans les affaires privées et personnelles des autres attire le public, d'autant plus si l'on considère que les maîtresses de cette femme de chambre sont toutes des femmes mondaines. Dans ce sens, la parution de *Germinie Lacerteux*, l'année suivante, pourrait être lue comme une réponse au roman de De Pène et au succès rencontré par ce dernier, puisque l'on trouve dans la préface des Goncourt cette imprécation : « Le public aime [...] les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrouse dans une image aux devantures des libraires [...] » (Goncourt *Germinie*, 27).

La présence d'une photographie de l'auteure prétendue dans le roman de De Pène parle du lien déjà très établi à ce moment entre l'image et le texte dans la littérature populaire, et en particulier de l'image typique de la servante comme espionne, mais aussi comme séductrice. Il y a au moins deux photographies (prises par « Vaury & Cie Phot », atelier de photographie à Paris, 1861-1895) qui ont été utilisées dans les différentes éditions (voir Annexe I, 3). La première montre une femme de chambre masquée et en décolleté, assise avec un rouleau de papier à la main qui sert peut-être à écouter à travers les portes, dans la seconde, le même personnage dans le même endroit est debout en train de guetter à travers un rideau<sup>177</sup>. La valeur érotique de l'image semble

---

<sup>177</sup> L'édition hollandaise (Amsterdam : Eisendrath, 1865, illustrée par une gravure tirée de la deuxième photographie) dont le titre est *De Parijsche kamenier, uit het fransch "Mémoires d'une femme de chambre"* (« La bonne parisienne, du français "Mémoires d'une femme de chambre" ») rappelle comment la figure de la bonne française (mieux encore, parisienne) est une image particulièrement aguichante en dehors de la France, ce que confirme le dessin hongrois du début du XX<sup>e</sup> siècle que nous analysons dans la partie II. Les tensions érotiques que soulève la figure de la bonne française (qui existaient sans doute aussi dans la région de Rio de la Plata) jouent sûrement un rôle décisif dans le choix de Sivori de représenter une figure anti-érotique aussi bien que dans l'indignation du public qui voit le tableau et qui se rend compte de la subversion de l'image.

évidente mais aussi son utilité, qui est celle de brouiller les pistes autour de la paternité littéraire de l'ouvrage : toutes les éditions sont anonymes, bien que pour la septième édition le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France signale « Mme Marie David » comme étant l'auteur. Vers la fin du récit on apprend qu'il s'agit en fait d'un écrivain qui a demandé à la narratrice la permission pour écrire cette histoire ; en conséquence, tout ce que l'on avait lu et qui était présenté comme le discours d'une femme de chambre n'étaient en fait que les mots d'un écrivain professionnel qui ne voulait pas dévoiler son identité.

La critique de Barbey d'Aurevilly nous rapporte au problème du langage utilisé : il plaint l'auteur inconnu de n'avoir pas su faire un bon roman tout en ayant à disposition des éléments qui, selon Barbey, étaient très prometteurs : une voix narrative nouvelle, un titre attirant, l'occasion de faire le portrait de la vie privée. Mais, tout étant « faux » dans ce roman, il s'attaque particulièrement à la construction de la voix de la femme de chambre-auteur :

Elle ou lui [l'écrivain évoqué à la fin du roman] n'était pas même capable d'une faute d'orthographe, la pauvre femme ou le pauvre homme ! Pas plus de pataquès que de génie. C'était un auteur qui voulait rester un auteur ! Tout le temps que je le lisais, cet auteur : Voilà, me disais-je, une femme de chambre qui parle comme tous les livres à couvertures jaunes que je connais. (Barbey 2004,1238)

En fait, cette critique ne répond pas seulement au problème de l'inadéquation du registre, mais aussi et surtout à la difficulté qu'éprouve l'écrivain à rendre compte d'un point de vue particulier et qui lui serait étranger. Car Barbey reconnaît même souhaiter avoir affaire à une « vraie femme de chambre » pour écrire ces *Mémoires* et les rendre « timbrés de sa qualité, de son impayable qualité » (*ibid.*). Avec ironie, et dans un mouvement analogue à celui des Goncourt dans leur préface, il remarque que seule la condition actuelle des domestiques permettrait une telle prise de parole :

Il fallait les révolutions et les progrès dont nous sommes témoins, et toutes sortes d'émancipations philanthropiques, pour que nous eussions le précieux avantage d'avoir chez nous des moralistes à nos gages et des observateurs passionnés, capables d'écrire, sur le papier pris dans nos tiroirs, leurs observations, en belle écriture américaine, avec plus ou moins d'orthographe. (Barbey 2004,1236)

Nous souhaitons nous arrêter un moment sur l'adjectif « américain » utilisé par Barbey. D'un côté, avoir « l'œil américain » implique une certaine acuité dans la perception<sup>178</sup>, ce qui correspond bien avec la « finesse dans l'observation » que Barbey prête aux servantes. De l'autre, l'utilisation que Barbey fait non seulement de l'adjectif mais de l'expression toute entière, dans un autre contexte, nous permet de mieux comprendre ses implications : « [...] Il a, dans le langage,

---

<sup>178</sup> L'expression signifie « Œil vif, observateur ». Le TLFi propose un exemple datant de cette époque, tiré de *Madame Bovary* : « J'ai vu ça, moi, du premier coup en entrant. J'ai l'œil américain. ».

de l'écriture américaine, qui ressemble à toutes les écritures, cet Américain ! » (Barbey 1892, 177-178). Dans cet article, consacré à Alexis de Tocqueville, Barbey démolit la correspondance de l'auteur, publiée par les amis de ce dernier après sa mort, en 1859. C'est pour Barbey l'occasion de revenir sur toute une œuvre qui lui semble médiocre et sur un auteur qui a eu droit à un succès qui serait, selon lui, non mérité. Le caractère américain dans l'expression de Tocqueville est dans ce contexte une référence à la démocratie<sup>179</sup>, qui est comprise par Barbey dans le sens dégradé de l'égalité comme indifférenciation.

Cet écriture « américaine » (lire « vulgaire » dans le sens premier de « commun à tous »), qui ne peut pas se distinguer d'autres écritures, implique la même caractéristique chez l'auteur (« les écrits ou le style est l'homme » dit-il citant Buffon, Barbey 1892, 175). Cette acception de la dégradation liée à l'indifférenciation peut aisément être appliquée au style de la servante qui écrit ses mémoires. C'était d'ailleurs, comme le remarque J. Rancière, un adjectif péjoratif qu'on a utilisé volontiers pour décrire le style des écrivains, comme Flaubert, représentatifs du nouveau régime « esthétique ». D'ailleurs, vers la fin de son commentaire sur le roman, nous retrouvons la prise de position de Barbey du côté des maîtres qui se sentent observés et qui le sont à leurs dépens, ce qui rejoint très bien notre hypothèse (que nous allons développer plus tard) sur l'écriture de la domestique considérée comme un vol, et insinué ici à travers le larcin du papier à lettres.

Finalement, Barbey d'Aurevilly ne se trompe pas sur la piètre qualité de ce texte où il est clair que la représentation de la voix de la domestique n'est que le support d'un récit galant et un brin érotique, de la même façon que le personnage n'a d'autre fonction que celui d'être témoin et occasionnellement, quand la situation narrative dégénère, d'intervenir en tant que *deus ex machina*. Cependant, une vérité, établie par Barbey, subsistera pendant ce siècle et le suivant : le discours d'une domestique peut être intéressant et ne peut pas être, dans la forme comme dans le contenu, le même que celui des maîtres. Le roman de De Pène et la lecture de Barbey montrent les tensions, esthétiques et politiques, qui se construisent autour d'un texte qui se présente comme le récit d'une domestique ; tensions qui vont trouver leur voie d'issue avec le roman que Mirbeau, disciple de Barbey, publiera seulement trente-cinq années plus tard, *Le journal d'une femme de chambre*.

« Vous, Messieurs, qui êtes des observateurs, vous écrirez cette histoire, l'histoire des femmes de chambre ». Avec ces mots, Michelet s'adressait aux frères Goncourt en novembre 1863 (Mrozowicki, 77). Les auteurs venaient de perdre leur bonne Rosalie Malingre l'année précédente et de trouver en même temps le sujet de *Germinie Lacerteux*, qu'ils publièrent deux ans plus tard. Ils ne soupçonnaient peut-être pas que Michelet leur confiait un projet littéraire dont ils étaient à la hauteur mais auquel Michelet même avait désisté deux ans auparavant. L'écriture romanesque

---

<sup>179</sup> *De la démocratie en Amérique* avait été publié vingt années plus tôt, entre 1835 et 1840.

lui permettait de se distraire de son travail comme historien ; il avait donc entrepris, entre 1861 et 1863, la rédaction d'un roman dont il aurait tiré le sujet des *Mémoires* (1755) de Mme de Staal, femme de chambre et dame de compagnie de la duchesse du Maine (Gantrel 1987, 48).

Bien que la vie privée des auteurs ne représente pas pour nous en général une source importante dans l'étude de leur production littéraire, il est impossible dans ce cas de s'en désintéresser : il s'agit d'un roman inachevé, qui appartient donc à une production qui n'a pas été rendue publique et qui nous est parvenue en ayant subi les ciseaux et les biffages d'une « main sacrilège » telle que la nomme l'éditeur Alcanter de Brahm et que l'on attribue à la veuve de l'auteur. Le contexte dans lequel s'insère *Sylvine ou mémoires d'une femme de chambre* est en conséquence celui de sa vie privée. La production précédente de l'auteur s'était accomplie avec la collaboration de sa toute jeune épouse Athénaïs Mialaret, qui est signalée par M. Gantrel comme la responsable de l'intérêt que Michelet porte à ce moment à « l'histoire naturelle ». Le choix de la thématique et surtout du personnage permettaient une entente entre Nature et Histoire : « elle est à la fois Femme et Peuple —ces « Autres » par excellence de l'Histoire ; par sa fonction, d'autre part, parce qu'elle est placée au cœur du quotidien et de la vie privée » (Gantrel 1987, 49). Quelques vingt années auparavant, Michelet s'était déjà inspiré des domestiques, à travers deux femmes de ménage de son entourage avec lesquelles il entretenait des amours ancillaires, surnommées Rustica et Barbara par l'historien. À en croire J. Rancière, elles ont suscité en lui l'intérêt pour les origines barbares de la nation française, ce qui l'incite à faire un cours en 1842 « sur les *rustici*, sur le sens même de *rusticus* et sur la nature rustique de ceux qui ont fait la France » (Rancière *Voyages*, 94).

Les amours ancillaires et leur « célébration » s'inscrivent dans le mouvement de retour à la source, dans la ressource de l'historien qui doit déchiffrer sur le corps muet du peuple la tradition vivante [...] Mais cette ressource révèle un paradoxe [...] avec le simple qui est là dans la contemporanéité, sous le même toit, la distance demeure infranchissable. (Rancière *Voyages*, 100)

Il est possible que cette « distance infranchissable », qui le fait désister d'apprendre à lire et de former les deux domestiques, constitue aussi l'une des raisons de l'abandon du roman. En tout cas, le seul motif dont nous avons connaissance est la proximité avec son épouse, ce qui le désintéresse de cet ouvrage : « Elle me détacha du roman [...] Son contact, nos fréquents rapprochements dans ces mois, m'ont relevé, ramené du roman à l'histoire » (Journal de l'auteur, cité dans Gantrel 1987, 55). Durant les années qu'il consacra à cette production manquée il sera aussi question de la femme et de la féminité dans ses ouvrages scientifiques ; il avait publié *La femme* en 1860, il publiera *La sorcière* en 1862. Sans vouloir nous aventurer à donner une explication d'ordre psychologique avec le compte rendu des circonstances qui ont entouré la rédaction et l'abandon de *Sylvine*, nous voulons démontrer comment cette œuvre inédite peut être

insérée dans les préoccupations de Michelet et dans son œuvre complète.

Un autre élément qui éloigne le roman des autres œuvres composant le corpus est son cadre temporel : celui-ci situe l'action à l'époque de la Régence, tout comme les *Mémoires* originaux que l'historien consultait et comme le tome de l'*Histoire de France* qu'il préparait à cette époque. Dans les cinq chapitres qui sont parvenus jusqu'à nous (et qui sont entièrement rédigés, malgré quelques coupures), Sylvine, orpheline abandonnée et accueillie par une jeune dame, veuve d'un président du Parlement, nous offre un récit à la première personne. C'est seulement grâce à la formation donnée par sa bienfaitrice que Sylvine parvient à écrire ses mémoires : « J'ai commencé mon journal à quinze ans, n'ayant su lire et écrire qu'à quatorze » (Michelet, 13) lit-on dans l'incipit. Elle fait le récit de ses mésaventures et raconte lorsqu'elle a été maltraitée par les autres dames de compagnie, jalouses de la nouvelle « nymphe ». Elle surmonte tout grâce à son cœur et à l'amour de sa maîtresse ; si elle débute comme femme de chambre, elle sera élevée peu à peu au statut de dame de compagnie. Sa maîtresse lui donne une éducation sans se méprendre pourtant sur son avenir : « Elle va devenir près de vous une demoiselle, ne pourra redevenir servante ; la mettez-vous religieuse ou lui ferez-vous une dot ? » (Michelet, 22) lui demande son cousin, à ce qu'elle répond : « Je suis bien isolée dans cette grande maison. Ne serait-ce pas quelque chose, si l'enfant tourne bien, d'avoir une petite amie que j'aurais élevée et faite à ma manière, à mes idées, qui aurait soin de moi ? » (Michelet, 22-23). Cette éducation inclut la littérature de *Don Quichotte* et de « quelques livres de piété » qui font partie de la bibliothèque de Madame, aussi bien que d'autres livres fournis par le médecin Helvétius, support inconditionnel de Sylvine et de Madame face à des ennemis toujours plus redoutables : les autres domestiques, la mère et le frère de Madame qui veulent la remarier et ne voient pas de bon œil son attachement pour la jeune fille. En effet, l'intimité entre les deux et l'amour qui les lie s'accroît et elles le déclarent :

Depuis longtemps je te voulais et tu étais mon rêve. Chaque nuit, chaque jour, j'ai songé à ce doux enfant, une petite amie, toute neuve, un peu sauvage et d'autant plus aimée, amie, amante, ma fille et mon petit mari, mon esclave et mon maître... Car tu l'es... Sur ma foi, mon royaume, c'est de t'obéir [...] Oh quel bonheur si je pouvais t'épouser ! Hélas ! je ne suis qu'une femme.

Je lui dis en pleurant aussi, comme un enfant eût fait :

—Maman, épousez-moi tout de même. (Michelet, 43)

Il n'est pas difficile d'imaginer les raisons de l'activité fébrile des ciseaux de madame Michelet à ce point du récit qui devient érotique, et d'un érotisme spécialement scandaleux, où il est question de lesbianisme et d'une sorte d'inceste. Il y a d'ailleurs un changement de rôles, la servante devenant maîtresse, ici dans le cadre exclusif d'une relation entre femmes qui se déroule dans un véritable gynécée où les hommes, à l'exception du vénérable Helvétius, sont interdits. La mère de Madame ne manque pas de deviner le rapport érotique entre sa fille et Sylvine : « Ah ! Tu

as une favorite. À quoi cela sert-il ? Une petite âme de fille, qu'en feras-tu ? Il faut au corps un homme, et le quart d'un homme vaut mieux » (Michelet, 40).

Tout amène à penser que la relation de service reste ici au deuxième plan mais c'est tout le contraire : sans le service et la connaissance intime, ces « mille douceurs » qu'elles se prodiguent ne seraient pas possibles. L'attention portée à l'espace privé et spécialement aux soins du corps traduisent les sentiments des deux femmes ; ce n'était pas en vain que Michelet conseillait aux hommes de devenir « la femme de chambre de leur épouses » pour ne pas se faire voler les plaisirs de l'intimité (Gantrel 1987, 53). La relation sensuelle entre servante et maîtresse structure non seulement le récit inachevé mais pourrait être lue comme une réponse de la part de l'auteur à une conception de l'intimité féminine dont il se sentait exclu. Il est intéressant de voir, par la suite, comment cette relation lesbienne particulière (imaginée ou vérifiée) deviendra un élément central des récits de la servante.

La tension sexuelle qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, s'établissait d'une manière unidirectionnelle — d'un personnage masculin séducteur (ou violeur) envers une servante passive (qui ne manquait pas quelquefois de se défendre, mais sans succès, comme nous le verrons avec Victoire la rouge ou la Rénaude)— continue à exister dans les œuvres du XX<sup>e</sup> siècle, mais se voit contrecarrée par l'attirance sexuelle, souvent cachée, mais réciproque, entre maîtresse et servante. Nous pouvons trouver un bon exemple de cette dynamique dans un roman très récent, *Amours* de Léonor de Recondo. Le roman débute par une scène où le patron viole la servante, qui tombe enceinte : c'est ce corps marqué par la grossesse qui attire la maîtresse et fait naître l'idylle. Michelet avait déjà mis en place le même mouvement double en représentant une maîtresse menacée par la sexualité masculine (à travers le mariage) et une jeune servante qui doit elle aussi se sauver des valets qui parviennent même à se faufiler dans son lit : c'est la relation entre elles qui les protège d'un désir masculin agressif et imposant. Car l'amour fusionnel<sup>180</sup> des deux jeunes femmes (quand Sylvine a quatorze ans sa maîtresse en a seulement vingt-cinq) est perturbé et menacé lorsqu'on arrive aux derniers chapitres, dont nous avons seulement des notes. La triste fin de Sylvine a plusieurs variantes : sa maîtresse meurt ou elle est mariée contre son gré ; Sylvine se retrouve dans un procès judiciaire, passe par la Salpêtrière puis elle est mariée et veuve à son tour ; enfin, elle vieillit seule et « voit venir 89 », comme l'atteste la dernière note dont nous disposons<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> Ce qui est évident dans le motif des jupes de Madame, auprès desquelles Sylvine trouve refuge au premier moment de leur rencontre et qui continuent à être le lieu de protection : Madame la couvre avec ses jupons quand elle dort et fabrique « un nid » pour Sylvine qui se cache dans un pli de sa robe quand elle se sent menacée.

<sup>181</sup> Il faut ici mentionner le roman *Ourika*, publié quarante ans auparavant, tellement il y a de points communs avec *Sylvine*. Situées l'une plus tôt, l'autre plus tard dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, les protagonistes racontent leur histoire de filles du peuple devenues dames de compagnie, élevées pour satisfaire leurs maîtresses, bien que celle d'Ourika soit une vieille dame et en conséquence la tension sexuelle soit rapportée sur son neveu, Charles. D'ailleurs, l'intérêt du roman de Claire de Duras réside dans le fait qu'Ourika est d'origine sénégalaise et que sa maîtresse lui a donné l'éducation propre d'une demoiselle blanche, sans se soucier de son avenir : « Qui voudrait épouser une négresse ? » demande carrément une amie à la vieille dame. Le destin de ces êtres, vivant en dehors de sa classe et de sa race, est le même : la mort et la solitude.

Le roman est d'une perspicacité subtile en ce qui concerne le portrait des émotions de Sylvine et de sa maîtresse, l'amour et la complicité qu'elles partagent et leur lutte contre un monde qui leur est hostile. La différence sociale entre les deux et le service rendu de l'une à l'autre ne fait que souligner leur union et leur profonde sororité. Les *Mémoires d'une femme de chambre* de Michelet montrent un autre visage de la relation de service qui rassemble le dévouement d'un certain type de bonne (que nous avons appelée « la bonne bonne ») à sa maîtresse et la tension sexuelle qui est presque toujours présente entre les servantes et les hommes de la famille. Ce n'est pas un hasard que le roman n'ait pas été publié à l'époque : on retrouvera ce motif seulement dans des œuvres contemporaines comme *La bonne* d'Isabel Marie (1996), *El despertar de la criada* de Daniel Brigueat (2012) ou le déjà cité *Amours* de Léonor de Recondo (2015).

Les *Mémoires d'une femme de chambre* de De Pène, tout comme ceux de Michelet, sont des textes révélateurs de l'intérêt que le récit d'une femme de chambre pouvait susciter, dans deux modalités différentes. L'une, se rapportant à la littérature du siècle précédent, fait abstraction du personnage pour privilégier sa perspective sur l'intimité des maîtres (et non son point de vue sur ce qu'elle raconte); l'autre, en avance par rapport à son époque, découvre dans l'énonciation du personnage un espace narratif tout neuf (comme l'avait bien vu Barbey) qui mérite d'être exploré. Or, on dirait que l'élément sensuel, indispensable aux deux arguments, vient confiner le récit dans l'espace de la littérature purement érotique, quoique le roman de Michelet soit bien plus que cela. Dans cette impossibilité d'échapper à la mise en scène du corps de la servante qui s'empare du récit et réveille la censure (propre ou venant d'autrui) nous voyons le principal écueil que Michelet a rencontré pour faire de son roman un texte publiable. Il n'en reste pas moins que l'écriture de soi qui crée des nuances dans la voix de Sylvine (qui se cite elle-même avec une voix enfantine, mais qui raconte avec un ton d'adulte), le récit de sa chaîne de souffrances et de son intimité avec madame et sa fin malheureuse, est une de ces singularités précieuses dont l'histoire littéraire nous fait cadeau de temps en temps.

#### I.4. Une voix qui s'autonomise et une thématique qui émerge pour rester

Si la vie d'une domestique est désormais considérée comme un sujet légitime, ce qui pose problème c'est en revanche la création d'une voix adéquate pour ces personnages. Le registre est une des caractéristiques de la voix, comme la fréquence ou le mode de donation ; il ne doit pas être conçu comme la surface du signifié mais comme une partie intégrale de ce qui est dit. Or, une première distinction, qui va rapidement disparaître entre registre haut et bas dans les mots utilisés

par les servantes-protagonistes est utile pour mieux cerner les changements dans la construction de la voix, élément central de notre analyse des textes canoniques de Lamartine, des Goncourt et de Flaubert. Il s'agit d'une voix qui émerge et qui se fait entendre principalement à travers l'oralité, quoique des références à la parole écrite existent déjà. Les formes que prend cette parole sont motivées par la maîtrise (ou l'absence de maîtrise) de la langue. Progressivement, et après avoir utilisé l'espace narratif qui lui était accordé pour raconter ses misères et ses souffrances, le personnage de la servante va se confronter au monde et cela en faisant usage des mêmes mots que le monde utilise pour parler d'elles, comme on le verra à travers l'analyse de trois textes de Mirbeau.

À en croire Ph. Dufour, la représentation de la voix des pauvres (dont fait partie celle des domestiques) posait un problème à la tradition littéraire française du XVII<sup>e</sup> siècle, où la reprise des mots bas « déclass[ait] alors une œuvre ». Par conséquent, la fiction romanesque classique fait abstraction des parlers bas, sans faire pourtant de même avec les personnages bas, nécessaires pour le bon déroulement de l'intrigue : dans *La Princesse de Clèves* (1678) « valets et servantes ne doivent pourtant pas manquer, mais on ne les voit ni ne les entend » (Dufour 2004, 116). Tant et si bien qu'à l'occasion on pouvait se permettre d'effacer les registres inconvenients. C'est du moins ce qui se passe avec lettres du valet Joseph Leman, personnage du roman épistolaire *Clarissa Harlowe, or the history of a Young Lady* (Samuel Richardson, 1748, traduction de l'abbé Prévost, 1751). L'abbé justifie son choix en expliquant que bien que « L'auteur, s'attachant à garder les caractères, pousse ici la fidélité jusqu'à donner cette lettre avec les fautes de langage et d'orthographe » propres à la condition du personnage, « le goût de notre nation n'admettant point de si grossières peintures, il suffira de conserver un style et des traits de simplicité qui puissent faire reconnaître un valet »<sup>182</sup>. S'instaure ainsi un code littéraire « où quelques signaux disséminés valent pour un sociolecte » (Dufour 2004, 119). Mais ce code risquait de décevoir les lecteurs, ou du moins un lecteur de Richardson en particulier, que nous avons déjà évoqué : dans son *Éloge de Richardson*, Diderot proteste contre la véritable censure que le traducteur a exercée : « Vous qui n'avez lu les ouvrages de Richardson que dans votre élégante traduction française et qui croyez le connaître, vous vous trompez »<sup>183</sup> dit-il à d'autres lecteurs comme lui, pris dans le piège du traducteur. S'il ne fait pas mention des lettres de Joseph Leman en particulier, il admire fortement

---

<sup>182</sup> Note du traducteur à la lettre XCIII, in : Richardson, Samuel. *Histoire de Clarisse Harlove*. Paris : Éditions du Boucher, 2004 : 647, cité par Dufour 2004, 118. L'abbé traduit une seule des deux lettres du personnage et « se contentera de résumer la seconde » (Dufour 2004, 119). Cette censure peut se devoir aussi au style du personnage qui l'apparente à un « valet de comédie, plus proche de l'Arlequin de Marivaux que d'un domestique de roman sérieux » (Dufour 2004, 118). Quoiqu'il en soit, cette incomplétude et la critique de Diderot eurent des conséquences : en 1762, parut à Lyon un *Supplément aux lettres anglaises* où figurent, autour de l'*Éloge de Richardson*, une nouvelle traduction de l'*Enterrement de Clarisse*, du *Testament de Clarisse* et des *Lettres posthumes de Clarisse Harlove* d'un traducteur inconnu. Le tout est repris par l'édition très complète des Éditions du Boucher (Paris, 2004), que nous citons ici.

<sup>183</sup> Diderot, Denis « Éloge de Richardson » in : Richardson, Samuel. *Histoire de Clarisse Harlove*. Paris : Éditions du Boucher, 2004 : 3-17, p. 9. Cité par Dufour 2004, 119.



la sensibilité de Richardson à la diversité des langages, qui n'est pas recueillie par le traducteur, ce qui nous parle d'un intérêt naissant qui va se développer au cours du siècle suivant, pour aboutir au « roman philologique » qui « représente l'affrontement des sociolectes » (Dufour 2004, 19).

Nous pouvons évaluer la distance qui s'établit entre le roman philologique (dans la variante du roman naturaliste) et la tradition littéraire en ce qui concerne la représentation de la voix des domestiques, à travers l'analyse comparée de deux passages qui traitent du même motif, cher, comme nous l'avons vu, aux récits où les domestiques jouent un rôle : la découverte de la part des serviteurs des amours adultères de leurs maîtres. Alors que cette menace est évoquée comme argument contre l'adultère dans l'un des textes et que les mots qui peuvent véhiculer cette connaissance ne sont pas reproduits *verbatim*, l'autre texte s'empresse de faire un florilège des expressions malsonnantes des bonnes et surtout à faire état de l'effet que ces mots « sales » ont sur les maîtres impliqués dans l'affaire.

Dans l'épître que l'on trouve dans *Le livre du Duc des vrais amans*<sup>184</sup> (datant du début du XV<sup>e</sup> siècle), Christine de Pisan donne la parole à une dame de compagnie qui fait la morale à son ancienne maîtresse. La voix de Sibylle (prénom qui ressort aux anciens oracles) dont le registre ne se distingue pas de celui de sa maîtresse, sert de support au discours sur la vertu féminine. Le petit traité de morale, qui blâme les servants bavards et infidèles à travers la voix d'une ancienne domestique, renforce le statu quo et fournit la preuve de la fonctionnalité des servantes comme porte-paroles de l'idéologie des maîtres à laquelle *Geneviève* n'est pas étrangère :

Hé Dieux! quel servitude a une dame, et a toute autre femme en tel cas, qui n'osera reprendre ne blasmer son servant ou servante, poson que elle les voye grandement mesprendre, quant elle se sent en leur dongier et seront montés contre elle en tel orgueil que mot n'osera sonner, ains convendra que elle leur sueffre ce que elle n'endureroit de nul autre, et que pensés vous que dient ceulz et celles qui ce voyent et nontent ? Ilz n'y pensent fors ce qui y est, et soiés certaine qu'ilz en murmurent assez, et, s'il avient que la dame se courrouce ou donne congié a ses servans, Dieux scet se tout est revellé et dit en plusieurs places! (Pisan, 170)

Cependant, peu à peu, on cesse d'entendre cette « voix-support » pour en entendre une autre, une « contre-voix » qui par sa forme et son contenu est reçue par les maîtres comme offensive. À l'instar de cette scène de *Pot-Bouille* (1882), où Octave et Berthe se trouvent bloqués dans l'aire de service de la maison qu'ils utilisent pour leurs rencontres illicites. Faute de ne pouvoir rentrer dans leurs appartements respectifs sans dévoiler leur liaison, ils souffrent les mots des domestiques qui parviennent à leurs oreilles, « un flot boueux de gros mots [qui] monta de la cour des cuisines » (Zola *Pot-Bouille*, 572) et qui les laisse stupéfaits :

---

<sup>184</sup> S'il est vrai qu'il s'agit d'une œuvre très éloignée de notre créneau temporel (1404) elle constitue pour nous une référence incontournable : c'est à travers le dispositif de la lettre que l'ancienne gouvernante s'adresse à la jeune princesse et se plaint longuement des domestiques et de son pouvoir à l'intérieur de la maison. On ajoutera que l'écrivaine tenait à ce texte, car elle l'a fait republier dans son *Livre des Trois Vertus*.

Que faire? Il [Octave] ne pouvait se montrer, imposer silence à ces filles. Les mots ignobles continuaient, des mots que la jeune femme [Berthe] 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. (Zola *Pot-Bouille*, 574)

Les mots que les domestiques échangent dévoilent les misères des maîtres, non seulement à cause de l'intime connaissance que les domestiques ont d'eux (« Ces filles savaient tout sans que personne eût parlé », *ibid.*) et de l'impuissance des maîtres à les contrôler, mais aussi à cause de la forme qu'ils prennent, que ce soit la référence sexuelle, l'insulte ou l'euphémisme grossier : « Maintenant, dit Victoire [bonne des Campardon], elle [Berthe] se fait donner un coup de plumeau par le commis de son homme... Pas de danger qu'il y ait de la poussière ! » (*ibid.*). Ce qui crée une nouvelle correspondance entre mots et choses : « C'était ça leurs amours, cette fornication sous une pluie battante de viande gâtée et de légumes aigres ! » (Zola *Pot-Bouille*, 575). La constatation étonnée des amants, dont l'amour est transformé en simple et crue copulation en dit largement sur le potentiel de vérité des mots des servantes, qui arrachent « les mensonges dont ils couvraient la nudité malpropre de l'adultère » (Zola *Pot-Bouille*, 574), même dans un roman qui ne se fait aucune illusion d'une supériorité morale ou spirituelle des servantes sur leurs maîtres. Mis en rapport, ces passages en disent beaucoup sur l'importance non seulement de l'acte énonciateur de la part d'un domestique dans la fiction, mais aussi sur la réception de celui-ci. L'indissociabilité entre forme et contenu prend ici une proportion importante car la servante littéraire, étant constituée seulement de mots —et le fait que ces mots soient perçus comme volés, inadéquats, inconcevables, véritables— affecte le discours que ces mots construisent et toute la trame discursive qui les produit et les reçoit.

Dans notre corpus, les voix des domestiques répondent, naturellement, à la configuration de chaque personnage et à la configuration générale du texte. Ainsi, il ne peut y avoir de coïncidences dans l'expression d'une Geneviève ou d'une Célestine. Au fur et à mesure que le lecteur a de plus en plus accès à l'intimité du personnage (comme dans le passage où le récit de soi, émis à la demande de quelqu'un, devient un récit pour soi-même dans le *Journal* de Mirbeau), le langage des personnages devient plus présent et complexe. Nous essaierons donc d'examiner comment cette voix se présente dans nos textes, quelles relations elle entretient avec la parole écrite et l'éducation du personnage, comment elle change d'inflexions et de thématique et comment elle conquiert finalement l'autonomie. Dans le cas de *Geneviève*, nous ne trouvons dans le discours de la bonne-protagoniste que la répétition de l'idéal évangélique de pauvreté et de service que l'auteur lui prête. En revanche, Germinie a des choses à dire, mais celles-ci ne passent pas la barrière du narrateur ; Félicité avec ses répliques brèves fait état, paradoxalement, d'une construction langagière sophistiquée ; la Rénaude, protagoniste d'une nouvelle de Mirbeau, bien

plus éveillée mais tout aussi malheureuse, est déjà très consciente du pouvoir des mots, qu'elle défie.

Dans le centre du dispositif narratif, Geneviève raconte sa vie conversant avec ce « Lamartine métaleptique » que nous avons mentionné auparavant et qui est désormais devenu un ami fidèle et l'héritier de l'abbé D..., le Jocelyn du roman homonyme. Il faut cependant du temps pour qu'elle commence à s'expliquer : « Dans ces conversations, la pauvre fille ne me parlait jamais d'elle. » (Lamartine, 47). Ce ne sera qu'au chapitre VII et sur la demande de l'ami de son ancien maître qu'elle commencera à s'expliquer. L'histoire de Lamartine et de Reine Garde se répète entre Lamartine et Geneviève : l'intérêt bienveillant de la part d'un supérieur est nécessaire pour démarrer le récit de la servante, qu'elle entreprend comme s'il s'agissait d'un supérieur ecclésiastique : « Voici, Monsieur ; je vais vous le dire comme à mon confesseur »<sup>185</sup> (Lamartine, 61) et qu'il reçoit comme une distraction, faute de ne pas en avoir d'autres :

— Conte-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. [...]

— 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 [...] Je vous obéirai, Monsieur, dit-elle en rougissant, si cela vous amuse. Vous vous moquerez peut-être de moi ! (Lamartine, 49)

À partir de là et jusqu'au chapitre CXXIII, nous apprenons sa vie : « servante née à la maison », sa mère constamment malade lui lisait les histoires bibliques au lit, le *Télémaque* et le *Robinson* —seuls livres sauvés du *donoso escrutinio*<sup>186</sup> réalisé par Reine et Lamartine dans la préface. Sa formation à l'écriture passa par celle de la religion : « elle m'apprenait à lire et à prier » (Lamartine, 54), « Je n'allais pas même à l'école » (Lamartine, 53). Pendant le récit de son chagrin d'amour, elle retranscrit la lettre qu'elle a écrite à Cyprien, son ancien fiancé ; il s'agit du seul document écrit de sa main dans le récit et dans sa vie « Je n'ai jamais écrit que celle-là dans toute ma vie, et même je l'ai conservée » (Lamartine, 84). Ce document interpolé dans le récit oral mérite le commentaire paradoxal de la part de « Lamartine », qui vient de constater le contraire

---

<sup>185</sup> Cf. plus haut la référence à la confession comme un antécédent du récit de soi « juridique » selon M. Foucault, surtout en ce qui concerne la dimension de pouvoir impliquée : « La question posée est alors celle-ci : comment se fait-il que, dans la culture occidentale chrétienne, le gouvernement des hommes demande de la part de ceux qui sont dirigés, en plus des actes d'obéissance et de soumission, de ces "actes de vérité" qui ont ceci de particulier que non seulement le sujet est requis de dire vrai, mais de dire vrai à propos de lui-même, de ses fautes, de ses désirs, de l'état de son âme, etc. ? Comment s'est formé un type de gouvernement des hommes où on n'est pas requis simplement d'obéir, mais de manifester, en l'énonçant, ce qu'on est ? » Foucault, Michel. « Du gouvernement des vivants. » *Dits et écrits. 1954-1988*. Vol. IV 1980-1988. Paris : Gallimard, 1994 :125-129, p. 125. Cf. aussi dans le même volume, pour la dimension historique : « L'écriture de soi » : 415-430 et « Les techniques de soi » :783-813.

<sup>186</sup> On connaît par ce nom « la grande et gracieuse enquête » que le curé et le barbier achèvent dans le sixième chapitre de *Don Quichotte* ; et plus généralement toute fouille ayant comme objectif celui de séparer les livres censés être mauvais des bons.

grâce à la lecture de la lettre, c'est-à-dire que l'expression des sentiments chez la servante est bel et bien possible : « Pauvre fille ! voilà pourtant le résumé écrit d'un monde d'impressions d'amour, de souvenirs, d'espérances vivantes et anéanties dans un cœur ! Le sentiment existe, mais il est sourd et muet dans l'âme illettrée du peuple » (Lamartine, 86). Singulier point de vue pour un récit mélodramatique qui se repose sur la voix d'un membre de ce peuple illettré, et qui parle cependant comme aurait pu le faire un personnage plus élevé : langage soigné mais sans grande parure, des silences significatifs sur le moment de la chute de sa sœur, des immanquables références religieuses.

Il ne faudrait pas négliger l'importance de la voix de Reine Garde qui vient rencontrer Lamartine sans avoir « rien » à lui dire, mais qui cependant parle pendant une bonne partie de la préface comme une vraie « bonne lettrée » telle qu'on l'a définie. À différence de Geneviève, le langage de Reine est un peu plus imagé : on peut le voir dans le résumé qu'elle fait de sa propre existence : « Ma vie se compose de deux mots : travailler et sentir » (Lamartine, 10). La poésie que Reine écrit n'est pas publiable selon Lamartine, qui se sert d'arithmétique pour faire allusion aux figures de style utilisées :

C'était la poésie à l'état de premier instinct, la poésie populaire telle qu'elle est partout où elle commence dans le peuple, même quand on ne lui prête pas encore la voix de l'art. Une monotonie triste, une romance à trois notes, sept ou huit images pour exprimer l'infini (Lamartine, 14).

Reste que la figure d'autorité (artistique et politique) peut évaluer et déconseiller la carrière littéraire, à laquelle Reine —comme on pouvait l'attendre— n'a jamais pensé. Si les servantes créées par Lamartine ne représentent pas un danger pour l'ordre de choses établi, leurs voix n'inquiètent pas non plus le *statu quo* littéraire.

À la différence de *Geneviève*, dans *Germinie Lacerteux* le récit de vie parvient au lecteur plutôt à travers les mots du narrateur que de ceux de Germinie. En fait, elle parle très peu dans le roman, à l'exception du long chapitre I où elle raconte sa vie à sa maîtresse jusqu'à son arrivée à Paris. Ce discours est interrompu par les méditations de la maîtresse qui compare sa propre vie à celle de la domestique tout au long du chapitre II, cette fois dans les mots du narrateur. En fait, la rêverie de la maîtresse coupe la parole de Germinie, créant un équilibre entre les deux histoires et les deux voix, et laissant entrevoir l'idée de l'existence d'un récit caché qu'elle garde : « 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. » (Goncourt *Germinie*, 55). Le chapitre III reprend l'histoire de la servante, mais déjà à travers la voix du narrateur.

Force est de constater que les trois premiers chapitres prédisposent une lecture où la bonne et sa maîtresse sont comparables et ont le même poids narratif ; la voix de toutes les deux

apparaîtra la plupart des fois médiatisée par le narrateur. Nonobstant il existe suffisamment de dialogues où la voix de Germinie peut être entendue, particulièrement son éclosion devant Gautruche, le deuxième de ses deux amants. Il s'agit d'une longue réplique, au chapitre LIII, que Germinie offre comme réponse à la proposition de « se mettre ensemble » de celui-ci. On perçoit l'extrême lucidité face à sa situation à travers l'usage d'un langage cru, où elle exprime sa prise de conscience sur ce qu'elle est devenue : « Et je meurs de ça, sais-tu ? d'être devenue une misérable comme je suis, une... —Elle dit le mot. » (Goncourt *Germinie*, 190). Or la prise de conscience du personnage ne se traduit pas par une prise de parole : au gros mot la désignant, le narrateur substitue la description de l'action de dire. Le choix des auteurs a été de rapporter le fait qu'un mot a été bien dit mais laissant au lecteur imaginer lequel. Cette interruption, la seule de tout le roman, est significative : elle nous parle de la bienséance<sup>187</sup> à laquelle le narrateur tient, mais pas le personnage, des limites du narrateur en tant que « reporteur » des mots d'autrui et en tant que censeur. On gardera le souvenir de cette interruption, car nous allons voir que la censure change de place lors de la version théâtrale du roman. Ce sera seulement à travers le dispositif du journal (bien que remanié par un mystérieux O. M.) que l'on réussira à présenter une parole de domestique libre de toute contrainte, du contrôle du narrateur (différent du personnage) et de son possible commentaire dans le plan fictionnel.

Pour que la prise de parole de Germinie soit justifiée, il faut une motivation, dans le sens genettien, de sa maîtrise de la langue. Nous trouvons un long passage qui précède sa rencontre avec le peintre, où l'on apprend des détails sur l'éducation de Germinie, et qui mérite d'être cité dans sa totalité :

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 lui passent devant le nez. Elle aussi s'était dégrossie, s'était formée, s'était ouverte à l'éducation de Paris. Mlle de Varandeuil, inoccupée, 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 Mlle 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 paroleuse. Elle savait plaisanter. Elle comprenait un jeu de mots. Elle s'exprimait sans *cuir*<sup>188</sup>, et quand il y avait une discussion d'orthographe chez la crémillère, elle décidait avec une autorité égale à celle

---

<sup>187</sup> Le narrateur passe sous silence tous les détails des démarches sexuelles, ainsi, le récit du viol suivi par Germinie est signifié par le silence qui répond à sa demande d'aide : « Elle entra, cria, tomba, pleura, supplia, lutta, appela désespérément... La maison vide resta sourde. » (Goncourt *Germinie*, 57).

<sup>188</sup> Tandis que même le traducteur de *Clarissa* se voit obligé à en faire : « l'abbé [Prévost] concède au serviteur un cuir et un seul » (Dufour : 118). Selon le TLFi, il s'agit d'un « Défaut de prononciation qui consiste à lier les mots sans raison (plus particulièrement en faisant entendre un "s" pour un "t" à la fin d'un mot, et vice-versa) ».

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. (Goncourt *Germinie*, 175-176)

Précédemment, nous avons appris que les mots du curé « homme du monde, un supérieur, un monsieur bien élevé, savant, parlant bien » (Goncourt *Germinie*, 62) parviennent à toutes les bonnes et femmes de ménage qui n'ont point à qui parler de leurs misères et leurs problèmes, excepté le confesseur « le seul qui la touche avec des mots d'attendrissement, de charité, d'espérance, —des mots du ciel tels qu'elle n'en a jamais entendu dans la bouche des hommes de sa famille et des mâles de sa classe. » (*ibid.*). En plus de la figure de la confession comme mode de donation, on remarque ici un autre type d'apprentissage de la parole à travers la narration orale, la lecture de romans-feuilletons et le théâtre, qui lui permettent d'avoir une connaissance métalinguistique de l'orthographe aussi bien que de l'amphibologie des mots. Le passage est exceptionnel aussi parce qu'il démontre à quel point il était important pour les auteurs de faire de *Germinie* un personnage « rond », compact, avec des profondeurs inattendues. D'autant plus que rien n'annonce dans le texte cette connaissance du personnage qui s'opposerait de façon directe à son caractère sensuel et corporel. Rares sont les occasions où l'on voit *Germinie* exerçant ses habiletés : elle écrit une seule fois dans le roman, une lettre pour une autre bonne adressée à l'amant de cette dernière, qui lui demande spécifiquement de mettre en jeu sa capacité de création fictionnelle : « Dis-lui des choses gentilles, tu sais... et un peu tristes... Il adore ça » (Goncourt *Germinie*, 90). Et si elle ne lit jamais, elle fait une « lecture dégradée » : l'interprétation de la marque du café, au chapitre XLV. Ce paradoxe apparent renforce le jeu dont nous avons parlé auparavant : *Germinie* est le premier personnage domestique dont le lecteur peut connaître l'intimité ; mais cette connaissance est imparfaite et la double vie qui s'offre au regard et suscite la curiosité a encore des plis et des possibilités narratives que le narrateur n'a pas su ou n'a pas voulu explorer : en se bornant au récit de la chaîne de souffrances et en particulier à la mise en parole de la débauche, d'autres dimensions possibles du personnage restent à l'état d'ébauche.

Bien que Félicité soit très éloignée de ces pratiques lettrées, son personnage manifeste une attention spéciale vers le langage : la bonne —pratiquement muette et bientôt sourde— relève d'une construction complexe. Son éducation a été minimale. Elle regarde seulement deux domaines : elle connaît la sexualité : « Elle n'était pas innocente à la manière des demoiselles, —

les animaux l'avaient instruite [...] » (Flaubert 1952, 594) et elle a une faible idée du monde à travers le seul livre mentionné dans le texte :

Pour instruire les enfants d'une manière agréable, il [M. Bourais] leur fit cadeau d'une géographie en estampes. Elles représentaient différentes scènes du monde, des anthropophages coiffés de plumes, un singe enlevant une demoiselle, des Bédouins dans le désert, une baleine qu'on harponnait, etc.

Paul donna l'explication de ces gravures à Félicité. Ce fut même toute son éducation littéraire. (Flaubert 1952, 596)

Ce livre est à l'origine de l'imagination de Félicité et de sa conception du monde liée aux objets et aux illustrations. Il en est de même pour l'éducation religieuse basique qu'elle comprend au niveau le plus pragmatique, sans jamais pourfendre les mystères du dogme et grâce à sa seule constance : « Ce fut de cette manière, à force de l'entendre, qu'elle apprit le catéchisme, son éducation religieuse ayant été négligée dans sa jeunesse » (Flaubert 1952, 601).

Le prêtre fit d'abord un abrégé de l'Histoire Sainte. Elle croyait voir le paradis, le déluge, la tour de Babel, des villes tout en flammes, des peuples qui mouraient, des idoles renversées ; et elle garda de cet éblouissement le respect du Très-Haut et la crainte de sa colère. [...] Les semailles, les moissons, les pressoirs, toutes ces choses familières dont parle l'Évangile se trouvaient dans sa vie ; le passage de Dieu les avait sanctifiées ; et elle aima plus tendrement les agneaux par amour de l'Agneau et les colombes à cause du Saint-Esprit. (*ibid.*)

L'éloignement de la culture écrite l'amène à privilégier le rapport avec l'oralité. Sa voix est toutefois représentée par le biais du discours direct dans peu d'occasions, la première et, sans doute, la plus significative, avec cette interjection (en réponse au déluge de mots de Théodore) : « Aussitôt il parla des récoltes et des notables de la commune, car son père avait abandonné Colleville pour la ferme des Écots, de sorte que maintenant ils se trouvaient voisins. —Ah ! Dit-elle. » (Flaubert 1952, 593). Le discours indirect libre, que J. Authier-Revuz considère comme « zone d'une bivocalité où l'une [des voix] se mêle à l'autre, portant atteinte à la cohésion de l'unité énonciative en partageant celle-ci entre l'une et l'autre » (Authier-Revuz 2004, 44) permet à l'auteur de brouiller davantage la voix de la domestique. Tel est le cas des « Monsieur » et des « Madame » qui apparaissent entre guillemets au début du conte, également attribuables à la bonne ou au narrateur. Dans d'autres occasions, la provenance des mots est plus claire, dans le premier cas grâce à une modalisation autonymique : « Ses doigts trop lourds cassaient les fils ; elle n'entendait à rien, avait perdu le sommeil, suivant son mot, était "minée". Pour "se dissiper"<sup>189</sup>, elle demanda la permission de recevoir son neveu Victor. » (Flaubert 1952, 603). Sa relation avec

---

<sup>189</sup> Il s'agit ici un filot textuel (voir l'analyse que l'on fait de ce phénomène plus loin, dans le contexte du roman de Peyerbrune).

le langage est marquée aussi par le lien direct qu'elle établit entre mots et choses : « Il [le perroquet] occupait depuis longtemps l'imagination de Félicité, car il venait d'Amérique et ce mot lui rappelait Victor » (Flaubert 1952, 612). À deux reprises nous remarquons son ton : « Félicité la sermonnait doucement » (Flaubert 1952, 610) et au moment de sa mort « elle répliqua doucement » (Flaubert 1952, 620). Si elle parlait volontiers avec sa maîtresse, la surdité la confine à la conversation du perroquet : « Ils avaient des dialogues, lui, débitant à satiété les trois phrases de son répertoire, et elle, y répondant par des mots sans plus de suite, mais où son cœur s'épanchait » (Flaubert 1952, 615). Pour Félicité, le rapport à la langue parlée (ou le manque de celle-ci) influence ses idées : la preuve est que la surdité provoque en elle la baisse de l'activité intellectuelle : « Le petit cercle de ses idées se rétrécit encore » (*ibid.*). C'est la seule servante manifestement analphabète de notre corpus ; cela explique peut-être le fait que son caractère semble démodé.

Ce n'est qu'avec le récit de la Rénaude, protagoniste du conte cruel *La bonne*, que le modèle du récit de soi entrepris par Geneviève et par Germinie (celui qui embrasse une vie presque entière et qui est donné en guise d'explication à un supérieur pour justifier leur situation au moment du récit) commence à subir des modifications, sans pour autant abandonner complètement le mode de donation proche à la confession. En effet, au début du récit la Rénaude est présentée au narrateur qui cherche une domestique par un couple de fermiers, ses voisins. Avant même de faire son apparition, le personnage semble être partagé par deux conceptions que se font les autres d'elle : si le fermier exprime un avis positif : « une bonne fille, courageuse, dure à l'ouvrage, et honnête comme pas une dans la contrée... C'est franc, c'est solide » (Mirbeau *La bonne*, 166), il fait savoir néanmoins que « Dans la ville, il y en a quelques-uns qui ne veulent pas de la Renaude, parce qu'elle a eu des malheux [sic] » (*ibid.*)<sup>190</sup>. Ce seront, bien entendu, ces « malheurs »<sup>191</sup> qui seront au centre de son récit, en ligne avec la narration traditionnelle de la vie de la servante présentée comme chaîne de souffrances. Or, la figure d'autorité qui suscitait et encourageait le récit dans le cas de Geneviève, est devenu ici un simple stimulateur de l'action narrative de la bonne ; le narrateur premier s'efface rapidement en tant que personnage et survit seulement en tant que rapporteur des mots de la bonne en DD et des effets de son récit second sur la narratrice. Cela se fait à travers un procédé inhabituel : le futur maître exprime quelques présomptions sur la Rénaude ; celle-ci se charge de démontrer qu'elles sont fausses, ce qui déclenche le récit. S'il se

---

<sup>190</sup> Plus tard nous apprenons que sa maîtresse parisienne la traite de « Misérable traînée, [...] coquine, voleuse » (Mirbeau *La bonne*, 171) et que ce qui les fermiers désignent comme malheurs sont pour elle « des saletés » (*ibid.*). La Rénaude n'est pas une Germinie ayant une double vie : ce qui est mis en évidence ici est la manière dont les mots, utilisés par les uns et par les autres, affectent la perception de la situation de la protagoniste.

<sup>191</sup> La reprise du mot de la part du narrateur ne répond pas seulement à la mauvaise prononciation de la fermière ; il vient surtout mettre en question le caractère explicatif du mot en relation à l'objet du monde qu'il désigne. Remarquons que ce sont les autres, les fermiers, qui désignent ainsi la situation de la Rénaude, tandis que plus tard, ce sera l'une de ses maîtresses à utiliser le mot « saletés » pour désigner le même objet.



comporte d'emblée en maître qui se doit d'être informé (il est en train d'embaucher et doit en conséquence s'informer sur la personne), il ne manque pas de sympathie pour le geste maternel de la bonne :

- C'est sans doute un enfant confié à votre garde ? demandai-je à la Renaude.
- Mais non, monsieur, c'est mon garçon, répondit la femme avec un orgueil maternel, que justifiaient les joues bien rouges et bien luisantes du petit.
- Je croyais que vous l'aviez appelé tout à l'heure : le Parisien ?
- Bien sûr que je l'ai appelé le Parisien, puisqu'il est né à Paris.
- Alors, vous êtes donc de Paris ?
- Non, monsieur, ah non ! Je suis d'ici, moi. Vous ne saviez pas ? (Mirbeau *La bonne*, 167)

Ces deux réponses négatives de la part de la possible future bonne du narrateur et la désinvolture avec laquelle elle explique le prénom original de son fils sont très significatives. Elles montrent un esprit détaché de la relation de service ; sans être insoucieuse de son avenir, la Renaude ne se présente pas seulement comme une victime du viol, de l'incompréhension des autres ou du travail de service. Nous manquons d'information rappelant l'éducation de la Renaude ou sa relation avec la parole écrite, mais cela ne l'empêche pas d'élaborer un discours ayant deux caractéristiques principales : d'un côté, la sobriété et l'exactitude, et de l'autre, l'effet que le récit provoque en elle, ce qui est rapporté par le narrateur principal. Le pouvoir évocateur des mots touche bien plus la narratrice que son destinataire ; elle éprouve de l'émotion lorsqu'elle revit les faits. Ainsi, elle passe d'un état d'esprit à un autre, de la tranquillité au chagrin le plus profond :

C'est moi la Renaude, dit-elle en souriant et en faisant la révérence. (Mirbeau *La bonne*, 166)

La physionomie de la Renaude prit une expression de gravité et de tristesse profonde. Elle s'assit sur une chaise, lourdement. Un eût dit qu'une fatigue, tout d'un coup, lui avait cassé les membres. Elle soupira. [...] (Mirbeau *La bonne*, 167)

La Renaude fit une pause, respira longuement, puis poussant de nouveau un soupir douloureux, elle continua. [...] (Mirbeau *La bonne*, 169)

La Renaude regarda douloureusement son enfant, et couvrit son visage de baisers. [...] (Mirbeau *La bonne*, 172)

Et la Renaude, pliée en deux, brisée par l'émotion, se mit à sangloter. (Mirbeau *La bonne*, 172)

Cette transformation si évidente est davantage due à l'action de (se) raconter qu'aux faits mêmes qui y sont évoqués et qui sont, pour elle, une expérience ineffable, incommunicable : « Ah ! monsieur ! vous dire toutes les transes, toutes les angoisses par lesquelles je passai, c'est impossible... » (Mirbeau *La bonne*, 171). Et cependant, elle arrive à les communiquer en trois phases narratives bien distinctes qui sont marquées par le déplacement : un début de vie pauvre et malheureux dans une famille brisée en campagne, l'effrayant passage par Paris, le triste retour au

pays. Le centre du récit étant la période passée à Paris, divisée à son tour en trois parties : l'arrivée (lorsqu'elle est violée la première soirée), le travail comme servante (quand elle apprend qu'elle est enceinte et lorsqu'elle est chassée en plein accouchement) et le passage par d'autres maisons, toujours comme servante. Les références au service ne sont que très courtes et marquées par la négativité : malgré le titre du conte, ce n'est pas son expérience de travail qui est en cause ici, mais son expérience de vie, dont son fils en est le produit et la preuve. Cet enfant, conséquence du viol, est l'objet qui déclenche le récit ; sa mère le préserve cependant des détails violents et sordides relatifs à son origine : « Je l'aime bien tout de même... qu'est-ce que vous voulez !... ce n'est point de sa faute, à ce mignon... » (Mirbeau *La bonne*, 171).

Il serait intéressant à ce point de comparer le récit du viol de la Renaude à celui de Germinie, étant donné que cette fois c'est la victime qui en fait le récit, d'autant plus que ce passage ne faisait pas partie du texte originel et aurait été ajouté dans la version définitive de *Lettres de ma chaumière* (Nivet et Michel, 170). Le silence pudique du récit des Goncourt survit à travers l'évanouissement ; néanmoins, la violence physique est ici davantage soulignée car les éléments qui la prouvent sont des vêtements et des traces sur le corps :

« Monsieur ! monsieur criai-je en me débattant. » Tais-toi donc, imbécile, qu'il me dit. Je criai plus fort. « Veux-tu te taire, salope ! » Et il mit sa grosse main sur ma bouche... Alors, je me sentis soulevée brutalement, portée sur le lit... Je voulus résister, mais le grand garçon me broyait la bouche et les membres, de toute la pesanteur de son corps : « Ah ! salope ! ah ! salope ! », ne cessait-il de répéter... Puis il me sembla que je m'en allais, que je tombais dans un grand trou noir... Quand je revins à moi, le garçon était parti, la bougie brûlait tristement sur la chaise, et je vis que j'étais toute déshabillée, que le lit était tout défait, et qu'il y avait du sang sur les draps ... (Mirbeau *La bonne*, 170)

Nous retrouvons aussi la représentation du discours du violeur à travers la répétition de ses insultes, ce qui les rend également partie l'agression subie. L'épisode du viol est le centre de son récit et de celui du maître et la cause de ses « malheux ». Nous rappelons que le viol est un motif incontournable dans le roman de la servante au XIX<sup>e</sup> siècle et que dans ce sens, ce texte —au moins du point de vue thématique— reste très représentatif de cette période.

Ce conte présente un autre aspect qui nous intéresse tout spécialement. Il peut être lu comme un antécédent de la figure de la servante protagoniste-narratrice et de la manière dont elle entretient un rapport avec les mots (et spécialement avec les mots d'autrui), non seulement dans l'œuvre de Mirbeau, mais plus largement dans l'histoire littéraire. Nous nous permettons donc de nous attarder un peu plus sur *La bonne*, ce qui nous permettra de mieux concevoir la permutation opérée par Mirbeau.

#### I.4.1. La voix de la domestique mirbellienne en rapport et en lutte avec les mots d'autrui

Dans le tournant décisif déterminé par le *Journal d'une femme de chambre*, tous les épisodes, parfois disparates, sont « enfilés » à travers la même voix, certes polyphonique, de Célestine. L'attribution à part entière de la responsabilité de la narration à ce personnage (ce que nous appelons « l'autonomie énonciative ») fait retomber sur elle toute la responsabilité dans le choix de ses propres mots et dans la représentation des mots d'autrui. Nous nous intéressons à ce dernier phénomène car les mots de ces personnages, dont la vie est irrémédiablement liée à celle des autres, ne peuvent que naître de la négociation avec les mots d'autrui. Pour analyser ces phénomènes, qui vont de la reprise parodique des mots des maîtres aux formes de l'auto-citation, (lorsque par exemple la narratrice raconte des dialogues où elle participe), nous avons utilisé la grille de lecture proposée par l'analyse du discours et en particulier par la théorie développée par Jacqueline Authier-Revuz. Nous y trouvons un outil puissant ; en effet, J. Authier-Revuz analyse en profondeur les modes que peut prendre le rapport du locuteur aux mots des autres, en se détachant du cadre qui oppose le discours direct (DD) au discours indirect (DI). En revanche, le concept de la « représentation du discours autre » (RDA), qui identifie quatre opérations possibles (la prédication, la modalisation, la paraphrase et la monstration) et quatre zones qui résultent de l'entrecroisement des opérations (celle du discours indirect, celle du discours direct, celle de la modalisation du dire comme discours second, celle de la modalisation autonymique)<sup>192</sup>, est pour notre étude bien plus pertinente et fructifère, comme nous le montrerons par la suite.

Notre hypothèse est la suivante : pour arriver à créer une voix si riche comme celle de Célestine, Mirbeau a effectué un parcours d'expérimentation discursive avec d'autres textes plus courts où il y a une sorte de crescendo dans l'importance de la figure de la servante et de sa voix. On y repère des stratégies différentes de construction de la voix, où des phénomènes relevant de la RDA sont visibles, ce qui montre l'intérêt que Mirbeau portait à la dimension métalinguistique et à la polyphonie. Le parcours par une série de ses textes<sup>193</sup> dont le conte *La bonne* de 1885 dont nous avons déjà parlé, le « dialogue triste » *Nos domestiques*, de 1890<sup>194</sup> et le roman de 1900, nous permet d'apprécier une certaine progression. Dans les trois œuvres nous retrouverons une situation narrative qui encourage la prise de parole de la part de la domestique et multiplie les émergences

---

<sup>192</sup> Voir cadre explicatif dans Authier-Revuz 2004, 41.

<sup>193</sup> Nous pourrions ajouter à cette série le conte *Les abandonnés* où il est question d'une servante de ferme qui arrive, enceinte, chez le maire d'un village et lui demande de l'aide pour accoucher. Cependant, si la voix de la servante est assez présente, le sujet du récit est clairement le « bon maire » et ses réflexions humanistes (presque anarchistes) à propos de la situation de cette servante à dimension symbolique qui porte le nom de Justine Lécœur. Le conte a été publié pour la première fois dans *L'Écho* de Paris le 28 juillet 1890 et repris dans *La Révolte* deux semaines plus tard. Il a été republié dans le volume II des *Contes cruels* : 247-255.

<sup>194</sup> Publié le 21 juillet 1890 dans *L'Écho de Paris* et repris avec modifications au chapitre XV de l'édition définitive (1900) du *Journal*.

de la RDA : la mise en scène d'un entretien d'embauche. En effet, l'auteur a pris la mesure de la puissance d'une telle scène, qui sera par la suite très présente dans le roman, où le bureau de placement devient le théâtre de véritables batailles verbales.

#### I.4.1.1. Les mots d'autrui refoulés

Dans le conte *La bonne* le personnage de la Rénaude fait son apparition avec un enfant, comme on le disait, preuve vivante de sa condition de mère non mariée, et fait déclencheur de son propre récit qui, grâce à l'emboîtement, finit par dominer l'espace narratif. Or, à la différence des autres personnages cités, la Rénaude ne résume pas sa situation en un seul mot (tels que les « malheux » de la fermière ou les « saletés » de la maîtresse) : elle en fait une relation prolix, et c'est seulement vers la fin qu'elle exprime son désarroi par l'exclamation : « Et puis, je pensais qu'en me conduisant bien, en étant courageuse au travail, on finirait par oublier ma faute !... ma faute ! » (Mirbeau *La bonne*, 172). La Rénaude met ainsi en question le jugement — jugement qui est au cœur thématique du texte — que les autres portent sur elle. La répétition, la pause dramatique et le ton exclamatif signalent un arrêt sur le mot de la part du personnage. Elle récuse l'expression « ma faute » comme ne correspondant pas à sa situation. À travers le pronom indéfini « on », elle invoque la présence d'un autre (ou d'autres) qui doit la pardonner et lui permettre de s'insérer dans la société. Dans ce contexte, l'expression « ma faute » peut être interprétée comme une reprise des mots d'autrui, représentatifs du jugement qu'une partie de la société porte sur elle et qu'elle ne partage pas. La citation du mot d'autrui soulignerait dans ce cas le désaccord du personnage avec l'attribution des culpabilités dans toute la valeur du syntagme nominal (possessif + substantif) : s'agit-il vraiment d'une faute ? À qui correspondrait la responsabilité ? Suivant le cadre théorique proposé par J. Authier-Revuz, il y aurait ici un cas de modalisation autonymique<sup>195</sup> où le signe, en plus de sa capacité « simple » de parler de soi-même (à travers la référence métalinguistique), ajoute une « référence mondaine » : « l'énonciateur, ici, parle de la chose et, en plus, parle du signe par lequel, *hic et nunc*, il parle de la chose » (Authier-Revuz 2004, 46). Ce secteur « [...] déploie une grande variété de formes syntaxiques et lexicales, à divers paliers d'explicitation » (Authier-Revuz 2004, 43). L'absence de marquage, comme dans ce cas, résulte en un niveau « purement interprétatif (allusion interdiscursive) » (*ibid.*) qui « [...] correspond au franchissement d'un seuil, celui d'une forme non marquée en langue et relevant entièrement de l'interprétation » (Authier-Revuz 2000, 217). Si la répétition et la prosodie — indiquées par des points de suspension et d'exclamation — sont un indice non négligeable, la démarche interprétative est toujours

---

<sup>195</sup> Il s'agit du cas de figure « Bb », qui consiste dans le fait « qu'on [y] parle d'un objet quelconque d'après un autre discours (B) dont l'image passe par la monstration de mots (b) » (Authier-Revuz 2004, 43).

nécessaire. En effet, l'allusion, en tant que forme de l'autonymie, démarque le champ d'expression propre de celui de l'autre à travers un choix de mots « entre l'étranger et le propre : un travail de frontière dessinant au fil des "bornes de repérage" d'un extérieur, le contour d'un intérieur, celui des mots "de soi" auquel s'appuie, imaginaire et vital pour le sujet, le sentiment de son identité » (Authier-Revuz 2000, 212). Ce qui est d'autant plus intéressant dans ce cas, où les mots propres sont absents : l'identité du sujet se construit dans le refus des mots d'autrui.

L'allusion, dit J. Authier-Revuz, n'existe qu'à travers ce travail herméneutique, car elle est « proposée à la reconnaissance de l'autre, [et] ne prend corps que reconnue » (Authier-Revuz 2000, 220). Dès lors que l'allusion fonctionne dans le cadre d'un récit, le plaisir de la reconnaissance (ou l'absence de celle-ci) s'étend du dialogue entre les personnages au narrateur et au lecteur, « c'est le texte lui-même qui instaure cette mémoire partagée : le plaisir est alors celui d'une connivence dont les conditions ne sont plus requises mais offertes. » (Authier-Revuz 2000, 222). Ainsi, nous lisons dans cette allusion non seulement une référence à ce que disent les autres personnages dans l'univers que le conte propose, mais aussi une reprise intertextuelle de ce que dit un autre personnage dans un autre texte, publié seulement deux ans avant les *Contes cruels*. En effet, dans le roman *Victoire la Rouge* (1883) de Georges de Peyrebrune<sup>196</sup> (dont la protagoniste est aussi une servante), nous retrouvons un passage qui ressemble à celui de Mirbeau. L'allusion est d'autant plus probable du fait que l'auteure (Georges était, en effet, une femme) était proche de Mirbeau et entretenait une correspondance nourrie avec lui. En lisant le passage suivant à la lumière du conte *La bonne*, il est possible d'observer des coïncidences dans le traitement méta-discursif des mêmes expressions :

Cependant, elle se disait qu'il fallait s'accoutumer à tous ces ennuis, parce qu'elle était encore bien heureuse qu'on eût voulu la retirer dans une maison honnête, malgré "sa faute". [...] Aussi, ça [le travail épuisant] l'empêchait d'avoir beaucoup de regret de "son malheur" malgré qu'on lui en dît, parce que, depuis même le premier jour où Périco l'avait si rudement embrassée, elle avait pris à vivre un plaisir qu'elle n'aurait jamais connu sans cela. (Peyrebrune, 66-67)

Bien que le roman de Peyrebrune ne se caractérise pas par la dimension métalinguistique et présente une héroïne bien moins éveillée que la Rénaude, c'est le narrateur qui, dans deux occasions, joue avec les mots d'autrui dans la représentation du discours intérieur de Victoire. C'est encore une fois à cause d'une relation sexuelle non désirée (malgré le plaisir que Victoire ait

---

<sup>196</sup> De son vrai nom Mathilde-Marie Georgina Élisabeth de Peyrebrune, Georges de Peyrebrune (1841-1917) était une romancière périgourdine assez connue à l'époque. Au sujet de la relation Mirbeau – Peyrebrune voir l'article de Nelly Sánchez « *Victoire la Rouge* : source méconnue du *Journal d'une femme de chambre*. » *Cahiers Octave Mirbeau* n°13 (2006) : 113-126.

pu ressentir) et d'un accouchement en dehors du mariage que les expressions « ma/ sa faute » et « [son] malheur » sont utilisées. Dans le premier cas, le discours indirect (cas de figure Aa) du personnage s'interrompt pour donner lieu à la monstration des mots qui lui seraient étrangers, produisant un « îlot textuel »<sup>197</sup>. L'attribution de ces mots à Victoire ne va pas de soi, notamment par l'évocation du mot « malheur » qui s'accompagne d'une modalisation autonymique d'emprunt de difficile analyse « malgré qu'on lui en dit », ce qui signifierait ce mot ou au moins son signifié comme étranger et même comme rejeté par Victoire. Il se configure ici une zone où il n'est pas aisé de distinguer les mots du narrateur (dont les deux expressions entre guillemets font partie ; il s'agit d'une utilisation particulière qu'on ne retrouve nulle part ailleurs dans le roman), les mots de Victoire et les mots « courants » désignant sa situation. La description des sentiments, à travers le discours intérieur comme acte de parole spécifique (« elle se disait ») encourage l'intervention du narrateur en tant que « traducteur » d'un discours très peu structuré (étant donnée la caractérisation intellectuelle du personnage), où apparaissent ces autres actes de parole qu'elle refuse, refus qui est d'autant plus évident par l'utilisation de la préposition « malgré » qui accompagne chaque fois l'expression avec guillemets.

Il est possible que ce jeu ait marqué Mirbeau en tant que lecteur et admirateur de Peyrebrune, raison pour laquelle il aurait cité ces subtilités langagières dans son propre récit. En tout cas, ce que nous pouvons remarquer, c'est la force de l'allusion, si délicate soit-elle, qui s'impose au lecteur avisé des deux textes : « Faire des allusions est une possibilité offerte à tout discours, être constitutivement allusif est une loi qui affecte tout discours ; "faire de l'écriture" de ce qui est loi de langage, dans un effacement délibéré de soi, relève de la littérature et d'elle seule » (Authier-Revuz 2000, 234). S'il n'est pas possible de confirmer le désaccord de Victoire par rapport aux mots d'autrui, nous sommes en revanche persuadés que la Rénaude met directement en question ce que les autres disent sur elle. C'est la première fois que les lecteurs assistent à une telle mise en question —certes implicite sur le langage, et en passant, sur la société— de la part d'une servante au XIX<sup>e</sup> siècle, phénomène qui va devenir courant au XX<sup>e</sup> siècle.

#### I.4.1.2. Les mots de soi bafoués

Cinq années après la publication de *La bonne*, dans le dialogue *Nos domestiques* (1890) nous trouvons un autre entretien d'embauche. Dans le conte, l'enjeu narratif se jouait autour de la

---

<sup>197</sup> Pour J. Authier-Revuz, il ne faut pas voir ici une forme mixte de DI et DD, car elle considère « l'îlot textuel en DI » comme « un cas de figure particulier de fonctionnement du signal de modalisation autonymique : celui, extrêmement fréquent, dans la presse en particulier, où un DI, rapportant un autre acte d'énonciation sur le mode qui est le sien, c'est-à-dire celui de la reformulation-traduction, signale localement un élément comme "non traduit", c'est-à-dire comme fragment conservé du message originel » (Authier-Revuz 1992, 41).

situation personnelle et de la vie privée du personnage de la servante, ce qui affectait, bien entendu, tant la Rénaude que Victoire dans leurs chances de trouver un bon travail. Or, dans ce texte, on assiste à un déplacement du centre d'intérêt qui va désormais se focaliser sur les conditions de travail de la servante. Ainsi, depuis le début du dialogue où les informations formelles sont échangées, il est possible d'apprécier comment Madame reprend les propos de la femme de chambre, en DD et sans les modifier dans la plupart des cas. En premier lieu, c'est la prosodie (que ce soit à travers l'exclamation ou l'interrogation) qui communique l'attitude de Madame par rapport à ce qu'elle vient d'entendre. Ensuite, elle ajoute un commentaire qui met directement en question l'information donnée ; celui-ci prend la forme de glose métadiscursive dans un cas, lorsqu'elle questionne l'adéquation du nom propre de son interlocutrice à son statut de femme de chambre. Si des données comme le nom, l'origine ou l'âge, sont censées être non modifiables ou non soumises à discussion, chaque information donne lieu à une mise en question systématique :

MADAME Comment vous appelez-vous? [...]

LA FEMME DE CHAMBRE Jeanne Le Godec

MADAME **Jeanne !... ce n'est pas un nom de domestique... c'est un nom de jeune fille...** si vous entrez à mon service, vous ne vous appellerez pas Jeanne. Vous vous appellerez Sidonie... C'est plus commode. [...]

MADAME D'où êtes-vous ?

LA FEMME DE CHAMBRE De Saint-Brieuc, Madame

MADAME (**avec une moue de dédain**) **De Saint-Brieuc !...** Alors vous êtes Bretonne... (Accentuant le dédain). Je n'aime pas beaucoup les Bretonnes... Elles ne sont pas très propres... [...]

MADAME Quel âge avez-vous ?

LA FEMME DE CHAMBRE Vingt-six ans...

MADAME **Vingt-six ans ?...** sans compter les mois de nourrice, sans doute ?... Vous paraissez bien plus vieille... Ce n'est pas la peine de me tromper... (Mirbeau *Nos domestiques*, 197-198, nous soulignons)

La reprise du mot de l'autre vient anéantir et invalider les propos de Jeanne. Cela constitue un bon exemple de la variabilité dans l'orientation de la répétition, ce qui permet à la future maîtresse d'imposer son propre discours tout en imitant celui de la servante : « Le simple fait de reproduire l'affirmation d'autrui sous forme de question, amène l'affrontement entre deux interprétations du même mot : nous ne nous contentons pas d'interroger, nous problématisons l'affirmation d'autrui. » (Bakhtine 1970m 254). Cela s'accroîtra quand le sujet de discussion seront les conditions de travail (alimentation, boissons et salaire) : celles-ci entraînent, en effet, une négociation que la domestique risque peu de remporter :

MADAME [...] Qu'est-ce que vous avez l'habitude de prendre le matin ?

LA FEMME DE CHAMBRE Du café au lait, madame...

MADAME **Du café au lait !... Oui, elles prennent toutes du café au lait...** [...] Vous prendrez de la soupe... Ça vaut mieux pour l'estomac. [...]

LA FEMME DE CHAMBRE Je ne peux pas boire du cidre, madame... le médecin me l'a défendu.

MADAME Ah ! le médecin **vous** l'a défendu !... Eh bien, je vous donnerai un litre de cidre... [...] Que voulez-vous gagner ?

LA FEMME DE CHAMBRE Je ne voudrais pas gagner moins de quarante francs !

MADAME (**s'exclamant**) **Quarante francs !...** Mais vous êtes folle ! **Quarante francs !...** Mais c'est inouï ! [...] Moi, je donne trente francs, et je trouve que c'est bien trop cher ! (Mirbeau *Nos domestiques*, 203-204, nous soulignons)

Nous pouvons remarquer dans cette séquence une reprise en DI, où la deixis se modifie (« vous l'a défendu ») et une glose (« elles prennent toutes du café au lait... ») qui, sans être clairement méta-discursive (elle ne fait pas référence à un acte de parole), situe toutefois les propos de la femme de chambre parmi d'autres propos appartenant à d'autres femmes de sa même condition. Chaque glose change la signification du propos rapporté immédiatement avant, en imposant des conditions de travail qui n'ont rien à voir avec celles qui ont été demandées par le propos rapporté ; la reprise non seulement signale l'élément phatique (Madame entend et comprend très bien ce qu'on lui dit) mais aussi son total mépris pour les pétitions des autres : « Les mots d'autrui, introduits dans notre discours, s'accompagnent inmanquablement de notre attitude propre et de notre jugement de valeur, autrement dit, deviennent bivocaux » (Bakhtine 1970, 254).

Ainsi, nous assistons à un déploiement rhétorique propre à la négociation : la femme de chambre tente de justifier ses exigences, invoquant sa santé, ses habitudes. Or, elle est aussitôt forcée à accepter des conditions de travail qui ne lui conviennent pas, excepté pour le salaire, où elle se montre ferme. Le dialogue se clôt après qu'elle ait proposé un accord sur un salaire de trente-cinq francs, ce qui lui est refusé. L'entretien d'embauche représente un moment exceptionnel de la vie de la servante, que celle-ci doit profiter au maximum. Il s'agit en effet d'un dialogue constitutif des rapports interpersonnels et fondateur du lien de travail. Les servantes sont ensuite censées obéir aux ordres sans les contester. D'ailleurs, c'est cela que Jeanne veut faire remarquer à Madame et qui est mis en évidence par la typographie : « Je ne suis pas du tout *répondeuse...* », dit-elle (Mirbeau *Nos domestiques*, 203). Mais madame ne semble pas susceptible de le croire : elle se plaint et s'agace de ses paroles qui promettent le silence et la bienséance et répond : « Naturellement !... Vous le dites... Elles le disent toutes... Et elles ne sont pas à prendre avec des pincettes... » (Mirbeau *Nos domestiques*, 203).



C'est seulement dans le passage suivant que la femme de chambre conteste Madame pour délimiter les tâches qui sont attendues d'elle et qu'elle considère comme ne faisant pas partie de son métier :

MADAME Savez-vous engraisser les volailles ?...

LA FEMME DE CHAMBRE Non, madame... Ça n'est pas mon métier.

MADAME (sévèrement) **Votre métier, ma fille, est de faire ce que vous commandent vos maîtres...** Vous devez avoir un détestable caractère ! (Mirbeau *Nos domestiques*, 202, nous soulignons)

La réponse de Madame se fait avec une extraction (du mot « métier ») et une modification de la deixis. Elle s'accompagne également d'une glose méta-discursive qui réassigne un signifié différent au mot « métier ». Il n'est pas négligeable que la nouvelle définition soit mise en rapport avec la prise de parole des maîtres ; un emboîtement se crée ainsi, dans lequel Madame concède aux actes de parole futurs et éventuels d'autres maîtres la capacité de décider sur ce que comprend le travail de la femme de chambre. Ce n'est pas seulement cette maîtresse en particulier, mais tout maître, qui, à travers ses expressions (et la force illocutoire que la qualité de maître assure) sera en conditions de redéfinir l'extension du métier<sup>198</sup>. Ce n'est pas seulement la voix de la domestique qui est une fois de plus bafouée dans le dialogue, mais aussi sa vision du monde et d'elle-même, et la possibilité d'une intégration plus ou moins juste dans le marché du travail. La reprise de la parole d'autrui est ici instrumentalisée par le personnage représentant l'autorité et le pouvoir, et non par la domestique.

Cependant, ce texte est aussi représentatif du fait que les mots d'une servante peuvent contenir un contenu émancipateur. C'est à travers le titre du dialogue (« Nos domestiques ») que ce déplacement, à première vue paradoxal, s'opère. En effet, le dialogue comme genre convient très bien à l'expression des voix subalternes, qui, bien que détournées (comme dans ce cas), se font entendre avec comme objectif la dénonciation, comme le remarque A. Vareille dans sa préface aux *Dialogues Tristes* :

Cette liberté du texte justifie le balancement entre émotion et dérision qui alimente *Les Dialogues tristes*, alternance de registres qui vont jusqu'à se télescoper au cœur du même article, au sein du même personnage, pour créer cette hétérogénéité propre à l'écriture mirbellienne. La caricature cède ainsi la place, en quelques

---

<sup>198</sup> Cette redéfinition faite par Madame est sans doute à son profit, car elle permet d'élargir les tâches comprises par le métier à l'infini : « C'est la femme de chambre qui fait les escaliers, la salle à manger, le salon, le bureau de Monsieur [...] C'est la femme de chambre qui, chez moi, s'occupe de la basse-cour [...] qui lave, repasse [...] qui frotte, qui coud [...] qui sert à table... qui aide la cuisinière à essuyer la vaisselle » (Mirbeau *Nos domestiques*, 203).

rare instants, il est vrai, à une polyphonie qui laisse percevoir un point de vue plus complexe (Mirbeau *Nos domestiques*, 35).

Ce qui est surprenant dans ce cas, c'est que ceux qui sont accusés d'exercer la violence sont les récepteurs ultimes du message : le possessif « nos » du paratexte interpelle le lecteur, qui se voit attribuer le statut de maître, tout comme l'auteur. Dans ce sens, Mirbeau « cite », il utilise les mots qu'il pense appartenir à un véritable entretien d'embauche pour produire un dialogue fictionnel (l'auteur ira même jusqu'à l'inclure quelques années plus tard dans le *Journal*) mais renvoie dans le paratexte au réel le plus immédiat, où la violence exercée par la reprise des mots se montre avec toute sa force et pointe du doigt les maîtres, qu'ils soient des personnages, des lecteurs ou des auteurs.

#### I.4.1.3. Les mots de soi

Au moment même que Mirbeau écrivait ce dialogue, il avait déjà en tête le roman *Le Journal d'une femme de chambre*, dont la publication définitive aura lieu dix années plus tard. Le rapport évident entre les deux textes est souligné par A. Vareille lorsqu'il remarque une reprise non littérale des derniers mots que Madame prononce dans le dialogue: « On ne peut plus se faire servir aujourd'hui » (Mirbeau *Nos domestiques*, 205). En effet, Célestine débute son journal par un retour sur la même problématique avec quasiment les mêmes mots : « faut-il que les maîtres soient difficiles à servir maintenant » (Mirbeau *Journal*, 15)<sup>199</sup>. A. Vareille voit là le signe d'un « renversement symbolique des a priori des maîtres à l'égard des domestiques » (Mirbeau *Nos domestiques*, 205), accompli par le discours de Célestine, renversements qui souvent s'opèrent à travers la reprise et la mise en question des mots d'autrui pour désigner le travail de service.

---

<sup>199</sup> Pour compléter cette série, il faudrait ajouter ce passage de la fin du *Journal* (une fois que Célestine est devenue maîtresse) : « Ce qu'elles sont exigeantes, les bonnes, à Cherbourg, et charpardeuses, et dévergondées !... Non, c'est incroyable, et c'est dégoûtant... » (Mirbeau *Journal*, 408), mots qui ferment le cercle de la réflexion sur le service. Nous voulons souligner la subtilité que Mirbeau a eu en se bornant à laisser seulement cette trace du retournement opéré dans la pensée de Célestine, avant et après de devenir patronne. En effet, il a décidé de supprimer un long passage présent dans l'édition de 1892 où le personnage réfléchissait à propos de ce (peut-être inévitable) changement, laissant ainsi au public lecteur d'en tirer les conclusions : « J'ai remarqué que personne n'est dur au monde comme un domestique qui a eu de la veine et qui s'établit, ou comme un ouvrier qui devient patron. Plus ils ont enduré d'humiliations et connu de misères, et plus ils sont sans pitié pour les pauvres diables que la malchance amène sous leur coupe. On dirait qu'ils veulent en un coup se venger, sur de plus malheureux, de ce qu'ils ont souffert des grands et des richards... La vie, tout de même, est-ce curieux ?... est-ce incompréhensible ?... Moi aussi, qui ne suis pas méchante, en rêvant à des espoirs de chouette établissement, à de beaux mariages, à un tas de fariboles qui, souvent, me trottent dans la tête, je me promettais : "Ah ! quand j'aurai une femme de chambre, c'est moi qui la fera valser." Pourquoi ? Je ne sais pas. Mais je crois bien que c'est d'être chez les autres, dans une situation si inférieure, à la merci de leurs caprices, de leurs injustices, de leurs vices, toujours en contact avec des choses irréalisables, qui font naître l'envie, je crois que les idées se faussent, que les habitudes se dépravent, et l'on devient mauvais, un peu fou, aussi. On a beau dire, cela n'est pas naturel d'être domestique... Et pourtant, dans le monde, il n'y a personne, grand ou petit, qui ne soit le domestique de quelqu'un ! Voilà encore une chose qui n'est pas belle. » (Note de Pierre Michel, Mirbeau *Œuvre romanesque*, 1294-1295).

« On prétend qu'il n'y a plus d'esclavage... Ah ! Voilà une bonne blague, par exemple... Et les domestiques, que sont-ils donc, eux, sinon des esclaves ?... Esclaves de fait » (Mirbeau *Journal*, 282), dit une Célestine enragée alors que la thématique du rapport ancillaire surgit avec l'évocation du fonctionnement du bureau de placement, et, en particulier, à la suite de plusieurs entretiens d'embauche. Ce passage illustre de manière très claire les rapports qui s'établissent entre le discours et la pensée de Célestine et ceux communément acceptés. L'utilisation du pronom « on » ouvre un « discours sur la langue comme somme d'usages » (Authier-Revuz 2004, 38), il n'y a pas, par conséquent, un énonciateur particulier à qui attribuer ces propos. À cela s'ajoute que Célestine confronte les mots des autres au réel, ou du moins à sa perception de la réalité. Selon Célestine, il y aurait un mot, « esclavage » (la dimension discursive de ce jugement peut être repéré à travers les expressions « on prétend », prétendre étant un verbe de parole, et par l'expression « la bonne blague »), et en conséquence, un référent du mot, jugés obsolètes par des locuteurs non spécifiés. Pourtant, le mot serait adéquat pour un référent qui existe (les personnes qui travaillent comme domestiques) et qui est (mal) désigné à travers un autre mot. La possibilité des mots de représenter le réel n'est pas ici mise en cause, mais plutôt l'existence des fausses représentations et « *l'image du dire et celle de l'énonciateur* qu'ils véhiculent ». (Authier-Revuz 2012, 340).

L'invocation du discours et des mots d'autrui sert à démentir ce propre discours et à le substituer à un autre : le mot « esclavage » correspond parfaitement à la situation des domestiques même s'il n'a pas de référent direct dans la réalité, car les domestiques sont des esclaves « de fait », c'est-à-dire, au-delà des mots qu'on puisse employer pour les désigner. C'est dans cette négociation avec les mots d'autrui qu'un nouveau champ de signification surgit : la servante redonne elle-même une signification à sa fonction, avec la dimension politique que cela implique. Cette conception du discours comme un champ de bataille (bataille qui n'est pourtant pas seulement discursive) est centrale pour notre conception de la voix de la servante en tant que voix éminemment politique qui questionne et défie le partage du sensible en proposant de nouvelles manières de lire le monde. L'idée de tout discours comme espace de confrontation revient naturellement à Bakhtine : « Chaque mot, nous le savons, se présente comme une arène en réduction où s'entrecroisent et luttent les accents sociaux à orientation contradictoire. Le mot s'avère, dans la bouche de l'individu, le produit de l'interaction vivante des forces sociales » (Bakhtine 1977, 67)<sup>200</sup>. J. Authier-Revuz cite dans ce même sens Jacqueline Bastuji :

---

<sup>200</sup> Nous remercions Frédérique Sitri pour nous avoir indiqué ce passage aussi bien que pour sa lecture attentive et son avis sur la première version du texte que voici.

L'unité lexicale est à la fois unité de langue et unité de discours, et intéresse donc la relation entre langue et monde, langue et société, indéfiniment construite et reconstruite par la médiation discursive. [...] La bataille des mots est aussi une bataille pour les choses, et pour le changement des choses. (Bastuji 1974, 19)

J. Bastuji s'exprime ainsi dans le cadre d'une étude sur les néologismes. Sans être exactement un néologisme, l'utilisation du mot « esclavage » et de ses dérivés correspond à un déplacement de sens créant un « dictionnaire propre » (nous devons également ce concept à J. Bastuji<sup>201</sup>) correspondant au discours de Célestine. D'autant plus que l'esclavage, loin d'être aboli en tant que pratique, est bien présent dans la société de l'époque, ce que Célestine remarque à plusieurs reprises en racontant, par exemple, comment l'argent des Lanlaire vient des affaires du père de madame, qui offrait des hommes de remplacement aux familles riches pour leur éviter la conscription :

Ainsi, on faisait, en France, la traite des blancs, comme en Afrique, la traite des noirs ? ... Il y avait des marchés d'hommes, comme des marchés de bestiaux pour une plus horrible boucherie ? Cela ne m'étonne pas trop... Est-ce qu'il n'y en a plus aujourd'hui ? Et que sont donc les bureaux de placement et les maisons publiques sinon des foires d'esclaves, des étals de viande humaine ? (Mirbeau *Journal*, 44)

La prostitution, destin redouté par les personnages des domestiques car extrêmement proche de la condition de service, est aussi évoquée comme une forme d'esclavage moderne, ce que l'on voit également dans la présentation de Rebecca Ranvet « marchande de viande humaine », qui invite Célestine à rejoindre les rangs des prostituées (Mirbeau *Journal*, 320). D'autant plus que la rencontre avec la maquerele s'intègre tout naturellement dans l'entrée du 15 septembre, au milieu des scènes du bureau de placement. Nous retrouvons également, dans d'autres textes de Mirbeau et particulièrement dans ses articles journalistiques, un autre aspect de l'analogie qui associe le journalisme à une forme de prostitution de l'esprit<sup>202</sup>. Dans la citation précédente du *Journal*, on peut remarquer le ton interrogatif avec lequel l'analogie est établie et que les mots ont été substitués ; or, la récurrence de cette idée tout au long du roman trace une ligne que le lecteur ne saurait ignorer. Ajoutons à cela que Célestine même admet que son imagination intervient dans la production de cette analogie : elle adopte volontiers les mots qui correspondent à l'esclavage et non à la domesticité, remplaçant un lexique par un autre dans cette

---

<sup>201</sup> « Les usages personnels ou collectifs du lexique font que tout texte, ou tout discours, doit peu à peu construire son dictionnaire [...] certaines conventions d'interprétation sont directement liées à une position énonciative individuelle et/ou collective » (Bastuji 1983, 104).

<sup>202</sup> « [...] le journaliste se vend à qui le paye. Il est devenu une machine à louanges et à éreintement, comme la fille publique machine à plaisir » propos cité par Michel, Pierre. *Octave Mirbeau*. Angers : Éditions Acharnistes, 2014, p. 12. Dans un sens plus large et à travers toute l'œuvre de Mirbeau, cette analogie dessine un regard pessimiste sur le monde où chaque individu est perçu comme étant sujet à un mécanisme d'exploitation, duquel il ne peut être libéré.

description d'une scène au bureau de placement :

Mais je n'étais pas là en observation pour inventorier cette pièce, que je connaissais, hélas ! trop bien... cet intérieur lugubre, si tragique, malgré son effacement bourgeois, que, bien des fois, mon imagination affolée le transformait en un funèbre étal de viande humaine... Non... je voulais voir Louise Randon aux prises avec les trafiquants d'esclaves... (Mirbeau *Journal*, 335-336)

Rappelons que ce passage s'insère dans une entrée du journal (celle du 20 novembre) où les souvenirs sont privilégiés, puisque Célestine attend Joseph et décide de faire appel à son passé pour ne pas penser au présent. Se succèdent, en conséquence, divers épisodes qui ont comme trait commun de se dérouler dans le bureau de placement de madame Paulhat-Durand. Il y a, parmi ceux-ci, le dialogue *Nos domestiques*, repris avec quelques modifications et juste après la scène de Louise Randon que l'on vient de citer, mais aussi le dialogue de Célestine avec une possible maîtresse que nous citons plus loin. Tous ces dialogues d'embauche nous amènent à penser que la distinction entre le domestique et l'esclave pourrait être envisagée en termes discursifs, entre ceux qui ont (un certain) droit à la parole et ceux qui ne peuvent pas s'en servir : le dialogue où s'établissent les conditions de travail étant le seul espace de parole et de liberté accordé aux domestiques, espace que les esclaves n'ont pas. Le reste du temps, comme nous venons de le voir, c'est l'anéantissement de la voix de la servante qui permet le fonctionnement du schéma du travail domestique. Nous verrons comment Célestine fait de ce silence imposé un espace de parole : du journal qu'elle tient aux marmonnements qu'elle se permet de faire devant ses maîtres, son acte d'affirmation se fait à travers la parole.

Nous pouvons en effet très bien l'apprécier dans le retournement de l'interrogatoire que Célestine effectue, non une mais plusieurs fois, à en juger par l'utilisation de l'imparfait de l'indicatif. Le dialogue suivant s'inscrit dans un épisode où Célestine décrit, à l'aide de l'imparfait narratif, le déroulement de la quête quotidienne d'un travail (le temps passé à attendre l'appel de la placeuse, les attitudes des servants qui attendent, les débouchés habituels des entretiens). L'utilisation de ce temps et ce mode en particulier, qui évoque la continuité et la répétition des actions, a ici la fonction de brosser un « tableau de mœurs », qui semble se fixer et se prolonger dans le temps. Dans ce sens, le présent de l'indicatif avec lequel l'épisode commence (« Le bureau, où j'avais eu la bêtise de m'inscrire, est situé rue du Colisée » Mirbeau *Journal*, 312) a pour objectif, plus que de respecter les données de l'organisation fictionnelle du récit, de situer le lecteur dans le tableau, de lui faire savoir que ce type de lieu et de dynamique sociale sont toujours d'actualité. La structure d'un journal veut qu'entre le temps de l'écriture (moment de l'énonciation) et le temps de la recherche d'un travail au bureau, l'écart en termes temporels ne soit pas significatif. Dans ce sens, lorsque Célestine rédige son journal à La Prieuré, le bureau

continue à exister et se trouve toujours rue du Colisée ; l'utilisation du temps présent est bel et bien justifié. Cependant, elle aurait pu continuer à l'utiliser dans la longue description qui suit, mais elle opte pour l'imparfait narratif. Cet usage pour le reste de l'épisode nous permet de resignifier l'occurrence du présent comme introducteur du tableau mais aussi comme élément d'actualisation et de dénonciation : ces « étalages de viande humaine » existent toujours.

Nous retrouvons en outre, dans tout le chapitre, une intention de « faire de la littérature » avec les souvenirs du bureau de placement, ce que les passages suivants montrent clairement :

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 !... (Mirbeau *Journal*, 336)

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. (Mirbeau *Journal*, 347-348).

Il ne s'agit donc pas seulement d'une description historiquement intéressante mais aussi et surtout d'une critique du fonctionnement économique de la « machine à placer », que Célestine se permet de détourner, au moins dans une occasion :

Moi, je voyais tout de suite à qui j'avais à faire et que la place ne pourrait pas me convenir... Alors, pour m'amuser, au lieu de subir leurs stupides interrogatoires, c'est moi qui les interrogeais les belles dames... Je me payais leur tête...

— Madame est mariée ?

— Sans doute...

— Ah !... Et madame a des enfants ?

— Certainement...

— Des chiens ?

— Oui...

— Madame fait veiller la femme de chambre ?

— Quand je sors le soir... évidemment...

— Et madame sort souvent le soir ?

Ses lèvres se pinçaient... Elle allait répondre. Alors, la dévisageant avec un regard qui méprisait son chapeau, son costume, toute sa personne, je disais d'un ton bref et dédaigneux :

— Je le regrette... mais la place de Madame ne me plaît pas... Je ne vais pas dans des maisons, comme chez Madame...

Et je sortais triomphalement... (Mirbeau *Journal*, 315-316)

Le dialogue est diamétralement opposé à celui que nous avons analysé plus haut, dans lequel la future servante fait tout pour se faire accepter : en inversant la dynamique (la femme de chambre a besoin d'un travail tout comme la patronne ne peut pas se passer d'une femme de chambre), Célestine tourne l'entretien d'embauche en dérision. Elle utilise ce petit espace traditionnellement accordé à la future employée pour qu'elle pose des questions à sa future employeuse et le transforme en entretien d'embauche de la servante à la maîtresse. La facette comique de Célestine émerge, ce qui révèle un des aspects innovateurs de son personnage : le fait que Mirbeau ait su profiter de la tradition théâtrale qui prête à la servante de la vitesse et du piquant dans ses réponses. Célestine peut profiter de sa maîtrise du langage, de son intelligence et de son savoir populaire parce que c'est paradoxalement dans le bureau de placement qu'elle trouve les seuls espaces possibles de confrontation avec les maîtres, avant la capitulation, c'est-à-dire, avant d'entrer à leur service. Ces confrontations (les « coups de tête » que la protagoniste regrette souvent car ils la condamnent à la détresse et au chômage), sont nécessaires dans une structure narrative qui, tout en plaçant la narratrice dans un lieu fixe, La Prieuré, fait dépendre une partie de l'intrigue des souvenirs de ses errances. La structure, proche à celle de la satire ménippée (comme le signale Pierre Glaudes), fait changer la domestique de place très souvent pour qu'elle ait toujours une réserve d'anecdotes à débiter. Or, ce recours à un certain nomadisme, qu'on reconnaît dans les textes galants (comme l'anonyme *L'indiscrette* ou le roman de De Pène, cités plus haut), est désormais motivé par la rage de la domestique et le malaise provoqué par la relation de service.

Dans la même logique, qui met en question le métier de service en le comparant à la prostitution, toujours dans le même chapitre et toujours dans le bureau de placement, nous trouvons cet autre dialogue que Célestine échange avec la placeuse, figure représentative des maîtres (mais pourtant ancienne domestique). Il y a dans cet échange une bataille pour les choses déclenchée par une bataille sur les mots, où les armes sont les formes de la reprise, de la modification et de la glose méta-discursive. En effet, la force expressive de ce dialogue est telle, que dans la nouvelle version cinématographique du *Journal d'une femme de chambre* (Benoît Jacquot, 2015), le réalisateur l'a choisie comme incipit et comme partie de la bande annonce du film<sup>203</sup>.

---

<sup>203</sup> Le réalisateur s'exprime ainsi sur le choix de cette scène et plus généralement du bureau de placement comme espace dramatique : « J'ai très vite pensé à me servir de ce qui se passe dans le bureau de recrutement. C'est ce qui ouvre le film, la relation avec la placeuse, pour insister sur l'image que la placeuse se fait d'elle-même. » (Alion, 7).

— On ne connaît pas la province... il y a **d'excellentes places**, en province...

— Oh ! **d'excellentes places...** En voilà **une blague ! rectifiai-je...** D'abord il n'y a pas **de bonnes places**, nulle part...

Mme Paulhat sourit, aimable et minaudière. Jamais je ne l'avais vue sourire ainsi :

— Je vous demande pardon, mademoiselle Célestine... Il n'y a pas **de mauvaises places...**

— Parbleu ! je le sais bien... il n'y a que de **mauvais maîtres...**

— Non... que de **mauvais domestiques...** Voyons... Je vous donne des maisons, tout ce qu'il y a de **meilleur**, ce n'est pas de ma faute si vous n'y restez point... (Mirbeau *Journal*, 342, nous soulignons)

La bataille se joue, dans cette première partie, par le biais de la reprise et la redistribution des adjectifs qualificatifs, dans l'opposition des adjectifs « excellentes » et « bonnes » places. Les deux interlocutrices sont d'accord sur le fait que les places ne sont pas mauvaises *per se*, mais quelque chose doit forcément l'être pour expliquer cette relation perpétuellement troublée. Comme figure vicaire des maîtres, la placeuse défend naturellement la position selon laquelle uniquement les domestiques ont tort. D'autant plus que, revenant à l'échelle du positif, elle affirme d'un ton insistant (indiqué par la typographie), avoir toujours offert des bonnes places à Célestine. Face à la placeuse, Célestine peut se permettre un autre niveau de contestation que face aux maîtres, et c'est pour cela que cet échange n'entrave pas la poursuite du dialogue, qui se prolonge avec l'offre d'une de ces places dites « excellentes », chez un vieux monsieur, où la beauté et la grâce de Célestine seront bien appréciées. Le lien entre le service domestique et la prostitution, qui avait été établi auparavant par Célestine, prend ici tout son sens, lorsque Madame Paulhat devient pour un instant l'entremetteuse Rebecca Ranvet :

— [...] On ne sait pas toutes les choses heureuses qui pourraient vous arriver... **avec de la conduite...**

— **Avec de l'inconduite... voulez-vous dire...**

— Ça dépend des façons de voir... Moi, **j'appelle ça de la conduite...**

[...] Elle répéta :

— Moi, **j'appelle ça de la conduite.**

— **Ça, quoi ?** fis-je.

— Voyons, Mademoiselle... Vous n'êtes pas une débutante et vous connaissez la vie... **On peut parler avec vous** [...] Il y a là un avenir certain, pour une femme comme vous, intelligente comme vous, gentille comme vous... et qui aurait, **je le répète, de la conduite...** (Mirbeau *Journal*, 342-343, nous soulignons)

On revient à la bataille pour les choses à travers la bataille des mots : séduire son maître, se



prostituer de « manière domestique », triompher peut-être<sup>204</sup> à travers l'obtention d'un testament à sa faveur après des années de bons et loyaux services domestiques et sexuels... Comment appelle-t-on cela? La glose méta-discursive est ici appliquée aux propres mots : « j'appelle » dit la placeuse, consciente que le choix des mots est un choix éthique. À travers le démonstratif « ça », Célestine force la placeuse à dévoiler le signifié qui se cache derrière le signifiant disputé *conduite / inconduite*. Cependant, il n'y a pas ici de confusion mais un affrontement : toutes les deux savent bien de quoi elles parlent, car au milieu des insinuations et des demi-mots, la placeuse admet la capacité de Célestine à la comprendre (« on peut parler avec vous ») et voit très clairement dans les questions de celle-ci une stratégie discursive. Ce dialogue, qui relève de l'imposture (puisque les deux participantes sont parfaitement conscientes de quel type de contrat est en discussion) a comme centre le lien de service avec ses limites et ses implications, thématique qui s'impose désormais dans le récit de la servante tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

Nous pouvons constater un déplacement dans la thématique des « romans de la servante ». Dans *La bonne*, aussi bien que dans le roman de Peyrebrune<sup>205</sup>, la mise en question des mots d'autrui se situe dans le cadre d'une situation qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, semble être inhérente au personnage de la bonne : le fait de se retrouver enceinte, sans mari ou un soutien quelconque, et sans le vouloir. Mais dans le dialogue *Nos domestiques* et dans maints épisodes du bureau de placement dans le *Journal*, la tension narrative se concentre dans sa condition de femme travailleuse. Du statut de victime de viol (ou de sa propre ignorance sur les faits biologiques de la conception) et au fait d'être humiliée par les mots des autres qui la désignent avec mépris, le personnage se retrouve dans une position de pouvoir, certes insuffisante, mais qui lui permet de se confronter avec ses mots dans le contexte du dialogue, et non seulement de se révolter à peine comme la Rénaude. Nous croyons que ce déplacement du centre d'intérêt —de la chute du personnage à cause d'une relation sexuelle à sa confrontation avec les maîtres à cause des conditions de travail— signe un passage qui marquera tout le XX<sup>e</sup> siècle, si bien que la possible infertilité de Célestine a été évoquée par la critique comme la condition justifiant l'absence d'une thématique liée à la grossesse non désirée (nous rappelons toutefois que le personnage de Marianne, la cuisinière des Lanlaire, est marqué par cette condition).

---

<sup>204</sup> À ce point du roman le lecteur sait déjà que Rose, qui croyait avoir obtenu un testament à sa faveur de la part du capitaine, a été victime d'un marché de dupes, le capitaine ayant changé son testament par la suite. Heureusement pour elle, Rose meurt la première et n'arrive jamais à savoir que ses efforts ont été en vain; mais Célestine et le lecteur n'ont que très présent ce mauvais tour joué par un maître qu'on croyait être dupe.

<sup>205</sup> Pour ce qui est de *Victoire la Rouge*, on notera que tout le récit se structure autour des grossesses non désirées de la protagoniste, au chiffre de trois. À chaque occasion, elle essaie de se débarrasser de l'enfant, preuve vivante de « sa faute », à travers l'abandon, l'infanticide et finalement le suicide.

En contemplant la période qui va de 1850 à 1900, nous pouvons déduire que la maîtrise de la langue a un effet certain sur les relations de la servante avec les maîtres et avec le monde. L'existence de la servante-protagoniste est étroitement liée à sa capacité de mettre le monde en parole<sup>206</sup> Ce monde qui se dit à travers le personnage ne cesse de s'élargir : du récit de sa propre vie au récit d'une vie qui embrasse plusieurs autres vies ; du récit d'une chaîne de souffrances à la mise en question des origines de ces souffrances. En mettant en scène la voix de la domestique qui, à partir de *Germinie Lacerteux*, se distingue clairement de celle des maîtres, les auteurs se sont placés du côté de la polyphonie romanesque et se sont donné les moyens de la faire jouer en faveur du personnage:

Dans le roman polyphonique, la valeur de la variété stylistique et des caractéristiques du discours est conservé mais est passablement atténué ; ce sont surtout les fonctions artistiques de ces phénomènes qui changent. Ce qui compte, c'est non pas l'existence de certains idiolectes, de dialectes sociaux, etc., décelables à l'aide de critères purement linguistiques, mais l'angle dialogique sur lequel ils s'opposent ou se juxtaposent à l'intérieur de l'œuvre. (Bakhtine 1970, 239)

Effectivement, à l'exception de quelques tournures populaires, les écrivains ne se sont pas empressés à prêter aux personnages de domestiques du XIX<sup>e</sup> siècle une langue —ou un sociolecte— toute particulière et absolument différente de celle des maîtres. Ils ont préféré plutôt de les doter d'une conscience métalinguistique très aiguë. Alors même que le narrateur de *Germinie Lacerteux* se tait, les lecteurs devinent le gros mot aux lèvres de la servante (et ils l'écouteront de toutes ses lettres bientôt, au théâtre). C'est déjà un espace, certes restreint, de l'autonomie énonciative, qui va s'ouvrir indéfiniment grâce à l'œuvre charnière d'Octave Mirbeau et à l'attention qu'il a su donner aux personnages subalternes, aux dialogues anodins, aux mots qui se répètent subrepticement, et de les doter d'un potentiel politique indéniable.

### I.5. *Le Journal d'une femme de chambre*, continuités et ruptures

Notre choix a été jusqu'ici celui de chercher les continuités et les ruptures et de penser la servante-protagoniste comme une figure qui est reprise et remaniée dans chaque texte. Dans notre conception de l'histoire littéraire, qui est celle de Bakhtine, le chef-d'œuvre (mais aussi l'œuvre médiocre qui rassemble les clichés) n'est pas seulement redevable de son auteur, son contexte ou

---

<sup>206</sup>Excepté le cas, atypique, de Félicité.

sa circonstance : « Ce que nous connaissons, c'est l'écrivain, sa vision du monde, et sa contemporanéité. *Eugène Onéguine* a été écrit pendant sept ans. C'est comme ça. Or, ce qui l'avait préparé et rendu possible, c'étaient les siècles (et peut-être même les millénaires). » (Bakhtine 1984, 360). Lorsque nous mettons l'accent sur la manière dont Mirbeau a lu la tradition des « romans de la servante », il est évident qu'il y a un dialogue intertextuel dans le grands temps, qui devient visible dans son œuvre et qui en même temps la transcende. C'est de cette manière que nous nous proposons de mettre en exergue le caractère d'œuvre charnière du *Journal d'une femme de chambre*, en montrant à quel point « l'arrangement des éléments du monde » que le romancier effectue, pour citer l'expression de J. Rancière, est innovateur tout en étant redevable de ses prédécesseurs.

L'innovation radicale du *Journal* réside, selon nous, dans l'autonomie énonciative du personnage, qui n'a plus besoin de contrecarrer la voix d'un narrateur et qui va en conséquence livrer son point de vue sans cette contrainte. Après avoir fait appel à d'autres formats (comme le dialogue ou le récit qui enchâsse un autre récit), Mirbeau utilise l'artifice du journal intime, déjà utilisé comme on l'a vu par Michelet et par De Pène. Celui-ci contient, pourtant, des marques qui signalent qu'il s'agit d'une écriture romanesque, tels que les chapitres qui se superposent aux entrées datées. Qu'une domestique puisse écrire, cela n'étonne maintenant personne, mais le journal est une écriture de l'intimité, qui peut être accordée seulement aux personnages susceptibles d'avoir une vie intérieure ; c'est ici que l'intérêt narratif se construit, à l'opposé des *Mémoires* de De Pène. Le journal intime n'étant pas destiné, en principe, à un lecteur différent de son propre auteur, le journal de Célestine donne accès au lecteur à la vie cachée de la domestique, que les autres personnages ne connaissent pas. C'est dans cet intérêt, qu'il se rapproche naturellement du procédé que l'on retrouve, à travers un narrateur hétérodiégétique cette fois-ci, dans le roman des Goncourt.

Le *Journal* ne manque pas de scènes scabreuses, de révélations savoureuses : on ne trouve pas ici de maîtres vertueux sur lesquels on n'a rien à redire (Mme de Varandeuil, Mme Aubain, pour en citer quelques-unes). Ces révélations se justifient par le désir (que l'on a déjà rencontré chez les Goncourt) d'apprendre quelque chose de plus important au lecteur. C'est, du moins, l'objectif affiché par Célestine au début. D'un côté, ceci nous fait penser à une pseudo-justification déjà ancienne, typique des textes un peu obscènes (on la retrouve dans le *Libro de Buen Amor* depuis le XVI<sup>e</sup> siècle) qui sous-entend que l'on est autorisé à faire des descriptions osées si c'est pour critiquer les mœurs<sup>207</sup>. Mais si Célestine exprime volontiers son dégoût, elle est aussi à son

---

<sup>207</sup> « Qu'on ne nous accuse pas d'avoir été trop libres dans les tableaux que nous mettons sous les yeux ; il ne nous a pas été possible d'en adoucir davantage les couleurs ; c'eût été altérer la vérité, & nous voulions être vrais & fidèles » lit-on dans l'« Avis de l'éditeur » de *L'indiscrète* [sic] ou *Mémoires d'une femme de chambre* que nous avons cité précédemment. Des mots qui résonnent dans les premières lignes de Célestine :

tour amusée, attirée, participative même aux pratiques des maîtres (non seulement sexuelles) qu'elle entend critiquer. C'est là, dans l'éventail des sentiments qu'elle éprouve et dans ses réflexions que le point de vue de la domestique, tel que le concevait Barbey, a toute sa place. De l'autre côté, le fait que cette exploration des bassesses humaines ait un contenu sexuel correspond très bien à la trame sexuelle du roman : l'attirance de Célestine pour le supposé assassin et violeur Joseph.

Célestine se différencie de ses prédécesseurs dans le fait que, à première vue, son être sexué n'est plus pour elle une condamnation mais une manière d'atteindre ses propres objectifs. Or, ces objectifs, qui sont ceux du plaisir, deviennent une fin en soi. Célestine refuse de se prostituer, que ce soit d'une manière déclarée ou dissimulée, avec l'argument selon lequel : « Ramener des hommes, souvent plus gueux que soi ?... Ah ! ma foi, non... Pour le plaisir, tant qu'on voudra... » (Mirbeau *Journal*, 311). Dans ce sens, l'attirance sexuelle pour Joseph, qui la condamne à le suivre « où il voudra » — bien que cette situation ne soit pas comparable à la thématique du viol et de la grossesse non voulue — peut être vue comme une survivance du poids que la sexualité exerce sur la vie du personnage. L'intérêt de Célestine pour laisser le service doit être lu aussi à la lumière de l'emprise que Joseph exerce sur elle : elle a beau afficher son intérêt pour changer de vie comme peut le faire la bonne théâtrale comique, son avenir avec Joseph sera toujours en étant au service de quelqu'un, ce qu'elle remarque lorsqu'il lui propose pour la première fois de le suivre : « vous voulez que je fasse la putain pour vous gagner de l'argent ?... » (Mirbeau *Journal*, 202).

Que ce soit le récit d'une attraction — que l'intéressée même ne peut s'expliquer mais qui progresse inexorablement — cela est dû à l'utilisation de la parole écrite et non plus orale pour rendre compte de soi, et surtout à la convention qui veut que les moments d'énonciation changent de chapitre en chapitre. La parole écrite est aussi ce qui permet qu'un tel degré d'intimité soit dévoilé ; les récits de la « chaîne de souffrances » (que Célestine ne manque pas de faire) étaient assez explicites sur les faits (comme celui de la violation de la Rénaude) mais n'incluaient pas des éléments encore plus obscurs, qui relèvent de la plus stricte intimité, comme la tendresse que provoque chez Célestine la pensée de celui qui fût son violeur quand elle avait douze ans.

Si tout ceci fait de Célestine un exemple de ce que nous avons appelé la servante « romanesque tragique », il ne faudrait pas oublier l'élément comique et la farce que Célestine génère autour de soi, que nous croyons être redevables de la tradition de la *commedia dell'arte* qui se poursuit avec le théâtre de boulevard, comme nous l'avons vu pour la pièce de Ferrier. Mirbeau fait un savant mélange de ces deux ingrédients a priori opposés, ce qui rend difficile la

---

« Bien que les détails en soient un peu lestes et même horribles, je veux la conter... 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 » (Mirbeau *Journal*, 16).

considération séparée des uns et des autres. Pour finir donc avec notre étude du *Journal d'une femme de chambre*, nous nous proposons d'explorer la manière dont les versions cinématographiques s'en prennent à cette « hybridité », pour montrer à quel point il est possible d'interpréter Célestine comme un personnage exclusivement comique ou tragique.

#### I.5.1. Sur le grand écran : entre la servante comique et la servante tragique

Plusieurs versions cinématographiques qui ponctuent le temps passé entre la publication du roman et le moment actuel et qui ont été réalisées sur une période qui s'étend pratiquement sur un siècle (1916, 1946, 1964, 2015<sup>208</sup>), parle de la survivance du roman, qui est mis à jour à chaque nouvelle mise en scène. La fréquence des versions cinématographiques, dont une, très récente<sup>209</sup>, fait penser à une continuité dans le temps et à l'intérêt que le roman continue à générer non seulement chez les réalisateurs mais aussi chez les spectateurs. La première version (Russie, 1916<sup>210</sup>) semble introuvable aujourd'hui : après une enquête assez poussée<sup>211</sup> nous n'avons trouvé que quelques chroniques de l'époque, auxquelles nous faisons référence dans la partie II.

Pour ce qui est des trois autres versions, la manière dont chaque réalisateur a choisi de transposer la structure du journal écrit au langage cinématographique est à la base de la construction de la voix et du point de vue dans chaque cas. La structure narrative du roman, qui intercale les entrées purement narratives concernant la réalité quotidienne de Célestine chez les Lanlaire avec les souvenirs de service dans d'autres maisons, de son enfance et de sa période au chômage, représente un problème qu'ils ont réglé de deux formes différentes. Chez Renoir<sup>212</sup> et Buñuel<sup>213</sup> les anecdotes de service s'intègrent au quotidien ; ainsi, le couple originel romanesque des Lanlaire se voit augmenté, dans la version de Renoir, d'un fils, George, malade et amoureux de Célestine comme le Georges du roman auquel s'ajoutent quelques traces de M. Xavier

---

<sup>208</sup> On pourrait ajouter à cette chronologie *Célestine, femme de chambre* (Jess Franco, France, 1974), « un drôle de porno soft » (Marx, 36).

<sup>209</sup> Cette version a été vue en France par 33 3118 spectateurs. (Lemarié, 2016)

<sup>210</sup> Sur l'étonnante quantité et précocité de traductions de l'œuvre de Mirbeau au russe, cf. l'entrée « Russie » dans le *Dictionnaire Octave Mirbeau* (Lemarié et Michel, 457-461), où l'on apprend qu'il y avait eu, déjà en 1908, un essai d'édition d'œuvres complètes de Mirbeau dans ce pays et que le *Journal* y a connu vingt-trois éditions, avec au moins sept traductions, entre 1906 et 2008.

<sup>211</sup> Nous avons compté, dans cette recherche, avec l'aide de nombreux professionnels de la recherche et de la conservation filmographique, que nous souhaitons remercier ici : Pierrette Lemoigne (chargée du bureau du Centre National du Film à la Bibliothèque Nationale de France) ; Eric Le Roy (chef de service aux Archives françaises du film du CNC et président de la Fédération internationale des Archives du film, FIAF) ; Valérie Pozner (chercheuse au CNRS et spécialiste du cinéma soviétique) ; Guy Bazile (Musée d'Orsay). Ils ont redirigé nos recherches vers les archives russes et tchèques du film, où Peter Bagrov (au Gosfilmofond à Moscou) et Anna Batistova et Briana Cechova (au Národní filmový archiv à Prague) interrogèrent leurs catalogues, car le film y figurait... Or il s'agissait d'un autre film de la même époque avec un argument similaire, qui avait été catalogué incorrectement. Si nous ne perdons pas l'espoir de retrouver cette première version cinématographique un jour, nous regrettons ne pas pouvoir la prendre en compte dans cette analyse.

<sup>212</sup> Production américaine (1946) dont la référence n'est pas seulement le roman de Mirbeau mais aussi une version théâtrale de Heuzé, De Lorde et Thielly-Norès de 1931.

<sup>213</sup> Production franco-italienne sur un scénario de Luis Buñuel et de Jean-Claude Carrière, 1964.

(notamment le fait que sa mère compte le « distraire » et le garder à la maison grâce à Célestine). Dans la version de Buñuel (où les Lanlaire deviennent les Monteil) l'intégration se fait par le biais du père de madame Lanlaire, qui n'est autre que monsieur Rabour, le « drôle de bonhomme » aimant les bottines qui apparaît dans la toute première anecdote que Célestine livre au début de son journal. Chez Buñuel et Renoir ce sont les personnages principaux et la narration principale qui s'enrichissent des autres<sup>214</sup>, conformant une seule ligne narrative forte qui présente des alternatives très différentes dans chaque cas. Dans ce sens, la version de Jacquot (2015) est la seule qui, suivant la procédure du roman (qui ne s'avère pas particulièrement efficace au cinéma), intègre chaque anecdote au milieu de la narration principale. L'intégration se fait de la même manière que dans le roman, c'est-à-dire à travers un fait quotidien chez les Lanlaire qui fait remonter les souvenirs de Célestine, ce qui est signalé par un fondu blanc dans les trois occasions où les souvenirs interviennent dans la ligne narrative principale.

Ces arrangements de la trame narrative affectent le ton général du texte, qui va présenter des variantes significatives entre une version et l'autre. Notre impression est que seulement la dernière des trois a réussi à saisir le caractère hybride de Célestine comme personnage romanesque. Renoir préfère garder l'élément humoristique et faire d'elle une bonne de comédie, tandis que pour Buñuel, c'est l'élément tragique (souligné par les gros plans du visage grave de Jeanne Moreau) qui prévaut. De cette manière, le dénouement correspond aux choix des réalisateurs, ce qui oppose les deux versions cinématographiques mais aussi le dénouement proposé par le roman : dans la version de Renoir, Célestine devient l'épouse de son aimé Georges dans un *happy-end*, tandis que dans celle de Buñuel c'est le capitaine Maugier qui l'épouse, ce qui pour elle est une défaite, d'autant plus que la tentative de Célestine de faire condamner Joseph a échoué.

L'option du comique ou du tragique régit la manière dont l'élément politique intrinsèque au roman (dont l'affaire Dreyfus est l'un des thèmes principaux<sup>215</sup>) ainsi que l'élément sexuel, que Mirbeau manie avec adresse, se manifestent dans la version cinématographique. La version de Jean Renoir, qui ignore la trame sexuelle et politique, fait de Célestine une héroïne populaire qui peut compter avec le soutien de nombreux personnages dans sa quête de stabilité économique. Le ton de comédie est donné aussi par l'opposition de cette recherche qui se fait au dépit de l'amour passionnel (« No more love for Célestine » déclare-t-elle au début) et la fin heureuse du personnage. Ce type de trame nécessite un adversaire méchant et disposé à tout : Joseph prend ici l'allure d'un valet raffiné et malveillant, que Célestine appelle, depuis son arrivé « the

---

<sup>214</sup> Par exemple, le capitaine qui est chez Renoir un véritable personnage comique dont l'humour passe par la maîtrise des mouvements physiques, presque clownesques et qui prend les traits de monsieur Rabour qui était, selon Célestine : « Très droit, très vif, très ragoûtant, ma foi ! il sautillait, en marchant, comme une petite sauterelle dans les prairies. » (Mirbeau *Journal*, 20).

<sup>215</sup> Nous tenons à signaler, toutefois, que le *Journal* est loin d'être un simple support romanesque pour un plaidoyer dreyfusard.

undertaker », c'est-à-dire « le croque-mort ». S'il peut aller jusqu'à commettre un crime, toute référence à l'affaire de la petite Claire disparaît, en emportant avec lui l'attraction sexuelle de Célestine pour Joseph.

Buñuel, en revanche, privilégie ces deux éléments, en resserrant l'action dans l'univers de La Prieuré, et en la replaçant historiquement aux alentours des années 1930, ce qui met en exergue l'élément politique de l'intrigue à travers la configuration d'un univers fasciste dont fait partie le cortège qui passe devant le café de Cherbourg scandant le nom de Chiappe<sup>216</sup> dans la scène finale. L'intrigue sexuelle a bien été prise en compte, bien qu'elle ait été détournée ; ce qui nous ramène au statut justicier de Célestine et au motif du viol et de l'assassinat de la petite Claire qui est ici bel et bien présent. Notons que si dans le roman il y a de la place pour le doute, Buñuel accuse directement Joseph du crime et Célestine essaie de le faire condamner en justice, fabricant une preuve pour l'incriminer. Pour le même motif, elle ne se mariera pas avec lui mais avec le capitaine (cependant, la dernière scène montre une autre jolie femme aux côtés de Joseph et au comptoir de son café). Cette disposition de Célestine envers Joseph naît aussi de son rapport maternel avec la petite Claire, qu'elle connaît et protège, tandis que dans le roman le personnage est mentionné seulement une fois que le crime aura été commis. De plus, Buñuel passe sur l'attraction et la fascination que Joseph et son crime exercent sur Célestine, et dans ce contexte, la scène dans laquelle ils couchent ensemble fait partie de la stratégie de Célestine pour le confondre et n'est pas la manifestation de sa passion envers lui.

La version de Benoît Jacquot est la seule qui fait de Célestine la compagne de Joseph et même sa complice —notons toutefois que dans le roman Célestine ne participe pas au vol de l'argenterie. Sans qu'il n'y ait une seule mention du journal ou de l'acte d'écrire, le film parvient à donner le point de vue de Célestine à travers sa gestualité (des gros plans de son visage), ses marmonnements (très fréquents et qui traduisent des exclamations que l'on retrouve dans le roman) et sa voix *off*, qui n'intervient que très peu, mais avec des réflexions importantes. Le mouvement très dynamique de la caméra suit le déplacement, et quand celle-ci ne se fixe pas sur son visage, elle le fait sur son cou, sa nuque et ses épaules : le spectateur la suit comme le fait le lecteur dans le roman. De ce fait, l'intrigue sexuelle ainsi que l'intrigue politique sont représentées, dans le film de Jacquot, d'une manière assez fidèle. Le choix de faire plusieurs scènes dans le bureau de placement (incluse celle où Célestine « se paye la tête » d'une bourgeoise et que nous avons analysée plus haut) fait ressortir l'élément comique qui montre la confrontation des classes

---

<sup>216</sup> Il s'agit du « préfet de la ville de Paris, en 1928, et [qui] autorisa les ligues d'extrême droite à saccager la représentation de *L'âge d'Or* » (Pòr, Katalin. « Perversions et crises de la société dans *Le Journal d'une femme de chambre*. » *Actes du colloque Mirbeau de Cerisy-la-Salle*. Caen : Presses de l'Université de Caen, 2007. 171-184, p. 181). Comme Buñuel l'explique dans *Mon dernier soupir* (son autobiographie), il aurait effectué le déplacement temporel de l'intrigue pour exercer cette tardive vengeance (le préfet mourut en 1940) (cité par Miterrand, Henri (Éd.). *100 films du roman à l'écran*. Paris : Nouveau monde, 2011, p. 175). On observe parmi les manifestants les panneaux « La France aux Français » et « À bas la république » et Joseph achetant un exemplaire d'*Action Française* aux vendeurs qui accompagnent la foule (Buache, Freddy. *Buñuel*. Paris : L'Âge d'homme, 1975, p. 151-152).

sociales en reproduisant presque littéralement le dialogue avec la placeuse dans lequel « la bataille des mots et des choses » a lieu.

\*\*\*

Nous avons jusqu'ici retracé les modalités qu'adopte la servante-protagoniste au XIX<sup>e</sup> siècle français. Nous avons qualifié et conçu cette figure comme une figure « politique » dans un sens très précis, parce que son apparition dans l'espace littéraire suscite une réorganisation dans le partage du sensible, ce dont témoignent les discussions et les scandales qui ont entouré les œuvres littéraires et picturales dont ce type personnage est le centre. Nous avons cherché à déceler les éléments constitutifs de cette figure à travers les typologies et les stéréotypes qui se dégagent des œuvres canoniques et de leurs épigones, aussi bien qu'à travers l'analyse du récit de soi et de la construction de la voix qui le met en parole. Le « roman de la servante » qui naît et s'installe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle peut être lu dans son ensemble comme un symptôme non des changements d'une société —qui ne manque pas d'événements historiquement marquants pendant cette période— mais plutôt des bouleversements qui dans l'histoire littéraire rythment le rapport que l'écriture littéraire entretient avec la société et le réel. La servante protagoniste s'est imposée à des « littérateurs bien nés »<sup>217</sup> comme les Goncourt, ainsi qu'à des écrivains-journalistes qui vivaient leur métier comme un esclavage, comme Mirbeau. S'il est évident que les approches du phénomène de la servitude changent les unes par rapport aux autres, cela n'explique pas pour autant complètement leurs choix. Il faudra plutôt mettre en cause ce que le personnage peut offrir en termes narratifs une fois la hiérarchie des objets désarticulée et une fois que celui-ci est mis au centre du récit, ce que nous avons essayé de démontrer dans les pages précédentes. Ce qui devient capitale ce n'est plus seulement l'accès à la vie privée des autres, mais l'accès à la vie privée de la servante même : le témoin invisible apparaît en chair et en os. Un peu plus tard, il se révèle être parlant, capable d'assumer le récit de soi qu'il avait déjà entrepris, mais qui était auparavant destiné à un supérieur et qui sera dorénavant partie d'une activité intellectuelle privée et souvent cachée, uniquement accessible aux lecteurs. Le « roman de la servante » du XX<sup>e</sup> siècle est débiteur de toutes ces vicissitudes et apportera encore de nouvelles nuances à cette figure.

---

<sup>217</sup> L'expression est utilisée par Edmond de Goncourt pour parler de lui-même dans l'entrée du 3 décembre 1871 (Goncourt *Journal* vol. II, 476). Ce passage est aussi cité dans Auerbach, 493.



## **PARTIE II**

**« C'était sans compter la révolte des bonnes »**

## Introduction : Le XX<sup>e</sup> siècle sous le signe de la prise de parole

Le titre de cette deuxième partie, tiré d'une tirade de Solange dans *Les bonnes*, illustre le changement des dynamiques relatives au personnage de la bonne à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, si ce qui caractérisait la bonne romanesque de la deuxième moitié du siècle précédent était l'existence d'une vie suffisamment intéressante pour devenir matière littéraire, cette vie n'était toutefois pas considérée d'un point de vue critique par rapport aux relations de travail et aux services prêtés à autrui. La misère et la pénurie économique et culturelle des personnages étaient considérées, dans les textes, comme des conditions inhérentes à la position sociale occupée par le serviteur. La relation que cette position en bas de l'échelle sociale maintient avec celle du patron (plus ou moins élevée, mais toujours supérieure) n'est jamais invoquée comme un élément explicatif des misères de la vie du serviteur. De l'autre côté, des relations cordiales —voire fusionnelles— entre bonnes et patronnes étaient à l'ordre du jour, venant à bout de la distance sociale à travers une relation d'affection, souvent déséquilibrée. Cela explique pourquoi la plupart de ces personnages considèrent leur état comme une évidence et ne songent donc pas à se rebeller contre celui-ci : soit ils aiment servir, comme Geneviève, soit ils aiment leurs maîtres, comme Germinie. Ce n'est qu'avec Célestine que l'on fait ressentir au lecteur la haine du travail de service, l'animosité envers les maîtres, la recherche désespérée d'une autre vie. La connaissance que le lecteur fait des sentiments et des pensées pour la première fois négatifs des domestiques coïncide avec une prise de parole définitive. L'« autonomie énonciative » prend plusieurs formes : l'accomplissement de la fonction du narrateur à travers le discours intérieur écrit (le journal intime) ou parlé (courant de la pensée oralisée), ou la prédominance de sa voix, autorisée et encouragée par le texte dramatique, lorsque le protagoniste s'exprime sans avoir à contrecarrer la voix de l'autorité sur la scène. Ce sont des espaces de l'intime que ces textes explorent et que le lecteur peut ainsi connaître sans pour autant tout savoir, ce qui ne fait qu'accroître la défiance envers ce personnage qui semble continuer à garder en soi quelque chose d'inconnaissable.

La « révolte des bonnes » n'aboutit pourtant pas à briser l'ordre établi qui veut qu'il y ait des bonnes et des patrons. En effet, la fin du service semble être uniquement possible dans le cadre du plus grand des bouleversements de l'ordre social, ce « grand soir »<sup>218</sup> que beaucoup attendent et désirent vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La mise en question du service domestique comme institution avait été espérée dans le cadre de la révolution, par exemple par Ourika<sup>219</sup>, qui voit ses espérances

---

<sup>218</sup> Sur le « grand soir » comme objet mythique et sa relation avec la pensée anarchiste et révolutionnaire, cf. Tournier Maurice. « “Le Grand Soir”, un mythe de fin de siècle. » *Mots. Batailles de mots autour de 1900* n°19 (1989) : 79-94.

<sup>219</sup> Il s'agit du personnage ancillaire protagoniste de la nouvelle éponyme de Claire de Duras (1823). Il faut remarquer

rapidement déçues. C'est à son image, peut-être, que plus d'un siècle plus tard la protagoniste de la pièce de théâtre (et roman) *Le Square* de Marguerite Duras dit sa méfiance envers les partis politiques et les syndicats, incapables, selon elle, de la faire « changer d'état ». Il s'avérerait en outre que la quête de santé ne peut être qu'individuelle et qu'elle implique souvent, pour Célestine comme pour Celia (la bonne, protagoniste du conte de Mario Benedetti) de devenir patronnes à leur tour, ce qui souligne la subsistance des structures de domination. Cela ne veut pourtant pas dire que la révolte non aboutie (parmi tant d'autres révoltes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) des bonnes littéraires soit sans intérêt.

L'un des points fondamentaux, comme nous l'avons signalé, est qu'indépendamment du fait que ces personnages soient actifs ou passifs, ils s'exprimeront avec leurs propres mots, que ce soit dans des discours intérieurs, dans des dialogues ou sur scène. En effet, la « préférence générique » pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (à laquelle nous avons fait référence) obligeait le personnage de la domestique, qui avait désormais acquis un caractère sérieux, à abandonner sa place au théâtre, place secondaire qui était nécessairement comique, pour passer au roman, « tragédie contemporaine » selon les Goncourt. Au XX<sup>e</sup> siècle, le personnage se déplace donc encore une fois pour se resituer en tant que protagoniste et voix principale dans le cadre du texte dramatique, qui cette fois n'aura rien de comique. Cette partie s'occupera de trois pièces de théâtre et du *Journal d'une femme de chambre* (que nous allons mettre en rapport avec une pièce de théâtre qui lui est contemporaine) : *Puertas adentro*<sup>220</sup> de Florencio Sánchez (1900), *Trescientos millones. Pieza en un prólogo y tres actos*<sup>221</sup> de Roberto Arlt (1932), *Les bonnes* de Jean Genet (1947) et un dialogue « dramatique », *Le Square* de Marguerite Duras<sup>222</sup> (1955). Nous

---

que dans ces réflexions la problématique de la domesticité se voit augmentée de la racialisation du personnage (elle est noire, d'origine sénégalaise) : « J'entrevois donc que, dans ce grand désordre [la révolution], je pourrais trouver ma place ; que toutes les fortunes renversées, tous les rangs confondus, tous les préjugés évanouis, amèneraient peut-être un état de choses où je serais moins étrangère. » (de Duras, 71) Or, rien ne change véritablement : nous avons expliqué dans l'introduction comment la révolution française n'a pas bouleversé durablement le contrat de service : « Ma position était si fautive dans le monde, que plus la société rentrait dans son ordre naturel, plus je m'en sentais dehors. » (de Duras, 104)

<sup>220</sup> S'agissant d'une pièce de jeunesse peu connue, il n'y a pas de traduction en français. En revanche, il existe une compilation de pièces de Sánchez (*M'hijo el dotor ; Barranca abajo ; En familia ; Los muertos et Moneda Falsa*) traduites par Max Daireaux (Sánchez, Florencio. *Théâtre choisi*. Paris : Institut international de coopération intellectuelle, 1939). Le théâtre latino-américain semble avoir eu des difficultés à être traduit et publié en France. En 1968 on constate l'existence d'une seule traduction publiée, celle que l'on vient de citer, ce qui en dit largement sur l'importance internationale de Florencio Sánchez (Cf. Obregón, Osvaldo. « En torno a la difusión y recepción del teatro latinoamericano en Francia: problemas metodológicos, criterios, premisas. » *América Cahiers du CRICAAL. Politiques et productions culturelles dans l'Amérique latine contemporaine*. Vol 1, n°1 (1986) :139-158)

<sup>221</sup> Cette pièce de théâtre a été représentée en France au *Théâtre de l'Échappée* à Laval, en 2012, avec la régie de François Béchu. Il s'est servi d'une traduction inédite de Claudia Stavisky et Jeanne Vitez (c. 1985) qu'il a eu la gentillesse de nous faire parvenir. Nous le remercions vivement.

<sup>222</sup> Il s'agit d'un dialogue qui a été publié avec le sous-titre « roman » de manière involontaire si l'on croit l'auteure, qui affirme n'avoir pas voulu faire « ni une pièce de théâtre ni [...] un roman » (Duras 1965, 166). Le texte publié originellement en 1955 a été retravaillé par Duras à plusieurs reprises : en 1965 l'édition du texte théâtral chez Gallimard fait état de transformations minimales par rapport au texte originel. Pourtant, le texte de la première mise en scène, établi par Duras et par le metteur en scène Claude Martin en 1956, montre un travail de réécriture bien plus important. Cette version de 1956 n'ayant jamais été publiée, nous utilisons celle publiée par Gallimard dans une réédition de Folio Théâtre de 1965 (2008 pour la préface et le dossier d'Arnaud Rykner). C'est un « livre au statut étrange », qui était pour

allons compléter le parcours avec deux récits de deux auteurs latino-américains spécifiquement identifiés avec le militantisme politico-littéraire et qui ont recours au discours intérieur d'une domestique : *Los buenos servicios* de Julio Cortázar (inclus dans *Las armas secretas*, 1959) et *Corazonada* de Mario Benedetti, (inclus dans *Montevideanos*, 1959 également).

Dans un premier temps, nous allons nous occuper du passage significatif du personnage de la domestique des textes narratifs vers les textes dramatiques, en essayant de déceler comment la performativité de la mise en scène affecte la configuration du personnage. Nous examinerons ensuite deux lignes de la tradition théâtrale qui se sont intéressées au personnage dans sa version dramatique. Dans un deuxième temps, il sera question d'une mise en parallèle du *Journal d'une femme de chambre* et de la pièce uruguayenne *Puertas adentro*, contemporaine du roman de Mirbeau. Nous montrerons comment une ambiance politique et esthétique communes peuvent expliquer les ressemblances frappantes que l'on constate aujourd'hui entre ces deux textes. Finalement, à travers une étude comparée des textes du corpus, nous examinerons comment l'autonomie énonciative du personnage de la domestique est utilisée par les auteurs pour rendre compte d'une activité intellectuelle vigoureuse qui se partage entre imagination et réflexion, permettant en même temps évasion et critique sociale.

## II.1. La servante sur la scène : « Entre la bonne »

La discussion sur les formes et les effets de la représentation des personnages « bas » devient centrale dans le théâtre, art éminemment politique depuis ses origines dans la polis grecque. Nous devons à Rousseau une réflexion éclairante sur une catégorie de ces personnages « bas », objets de la représentation théâtrale : les serviteurs qui ne répondent pas ou plus au modèle du domestique dévoué. La question se pose autour des valets fripons de Molière, qu'il considère dangereux de deux façons. La première, que l'auteur désavoue lui-même ultérieurement<sup>223</sup>, est la possibilité de contagion des mauvaises habitudes des « valets filous » aux propres comédiens : « Ne prendront-ils jamais la bourse d'un fils prodigue ou d'un père avare pour celle de Léandre ou d'Argan ? » (Rousseau, 133). C'est le mauvais exemple susceptible de choquer ce qu'il y a de plus bas, en termes sociaux, dans le système théâtral de l'époque : les acteurs qui appartiennent

---

l'auteure « un texte à dire, à proclamer, elle se battra avec une énergie farouche pour qu'il soit donné au théâtre dès 1957 » (Adler, 306-307).

<sup>223</sup> C'est dans une note infrapaginale manuscrite que Rousseau condamne son point de vue précédent : « On a relevé ceci comme outré et comme ridicule. On a eu raison. Il n'y a point de vice dont les Comédiens soient moins accusés que de la friponnerie ; leur métier, qui les occupe beaucoup, et leur donne même des sentiments d'honneur à certains égards, les éloigne d'une telle bassesse. Je laisse ce passage, parce que je me suis fait une loi de ne rien ôter ; mais je le désavoue hautement comme une très-grande injustice. » (Rousseau, 133). Cf. Nathalie Ferrand. « Jean-Jacques Rousseau : le dernier état de la Lettre à D'Alembert sur les spectacles (1758). » *Genesis* n° 34 (2012) : 135-157.

eux aussi aux classes inférieures. La deuxième objection qui apparaît et qui subsiste est celle de « l'image de la Société » que donne la représentation de la conduite malhonnête sur scène : puisqu'elle semble un élément incontournable du théâtre, vaut-il mieux l'attribuer aux maîtres, ou aux serviteurs ? C'est dans une note en bas de page que se trouve cette interrogation, comme si pour Rousseau la question des valets fût forcément mineure et à la fois intéressante<sup>224</sup>. Alors qu'il est catégorique dans le corps du texte quant à l'inutilité de parler des valets, puisqu'« ils sont condamnés par tout le monde », la note nuance ses propos : « Je ne décide pas s'il faut en effet les condamner [...] Supposé qu'il faille quelques fourberies dans les Pièces, je ne sais s'il ne vaudrait pas mieux que les Valets seuls en fussent chargés et que les honnêtes gens fussent aussi des gens honnêtes, au moins sur la Scène » (Rousseau, 85).

Représentation théâtrale et rôles sociaux ont ici un lien indiscutable, dès lors que la représentation sur scène devient un espace d'aménagement social (ce que la subtile perturbation du syntagme nominal, où l'adjectif postposé<sup>225</sup> indique la représentation et l'antéposé l'originel, met en valeur). « Les honnêtes gens » n'est donc plus qu'une entité idéale (faisant partie d'un ordre lui aussi idéal) dont l'existence est incertaine en dehors de la scène, mais que la scène devrait mettre en valeur. Or cet ordre idéal, dont les rapports maître-serviteur sont une partie fondamentale, était perturbé par les comédiens comme Molière : « cet homme trouble tout l'ordre de la Société ; avec quel scandale il renverse tous les rapports les plus sacrés sur lesquels elle est fondée ; comment il tourne en dérision les respectables droits des pères sur leurs enfants, des maris sur leurs femmes, des maîtres sur leurs serviteurs ! » (Rousseau, 84). Ainsi abordée, la représentation théâtrale des serviteurs est un dilemme insurmontable : méchants, ils perturbent l'ordre social ; vertueux, ils renvoient une image de la méchanceté de leurs maîtres, et par conséquent affaiblissent l'image que la société se donne d'elle-même. Il serait presque souhaitable qu'ils ne soient pas représentés, mais le comique les réclame. La tragédie, en revanche, peut bien s'en passer.

En effet, la tragédie aristotélicienne, dont Rousseau est clairement débiteur, se présente comme un système de hiérarchies qui règle le fonctionnement de la fiction et qui se base sur un classement établi entre les hommes mêmes : d'un côté, ceux qui se réclament du domaine de l'action et, de l'autre, ceux qui ne sont que des engins mécaniques de la reproduction de la vie. Ainsi, le poème (dans le sens aristotélicien du terme) ne peut mettre en scène que les premiers, réalisant une série d'actions visant une fin. Les autres ne peuvent figurer que comme des

---

<sup>224</sup> Cf. l'article d'Anne Chamayou sur la signification des notes en bas de page dans l'œuvre de Rousseau : « La Réminiscence : une écriture des marges ? » Éd. Jean-Yves Laurichesse. *L'Ombre du souvenir. Littérature et réminiscence (du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle)*. Paris : Classiques Garnier, 2011. 83-104.

<sup>225</sup> Rousseau anticipe ici un mouvement que Philippe Dufour a identifié dans le « roman philologique », qui fait du mot « honnête », « mot fondateur, vital pour le contrat social » un « foyer de discorde ». Cf. les exemples proposés par Dufour 2004, 21.

comparses, des accompagnateurs, doubles dégradés qui n'ont pas de droit à la parole. La mise en scène d'une bonne en tant que protagoniste d'un texte dramatique à caractère non comique entraîne avec lui un dérèglement de ces dispositions. Nous souhaitons remarquer cette triple caractérisation (personnage principal, féminin et tragique) qui éloigne la figure que nous étudions des « grands valets »<sup>226</sup>, ainsi que les dénomme Jean Emelina. Indispensables aux dynamiques du comique, dont le rapport maître-serviteur est une des « lois internes » (Emelina, 88), les valets et suivantes comiques du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle (Toinette au *Malade imaginaire* (1673), Lisette du *Jeu de l'amour et du hasard* (1730), ou encore Figaro du *Barbier de Séville* (1775) et du *Mariage de Figaro* (1778), pour en nommer quelques-uns) ne peuvent être conçus sans leur relation au maître. Ces figures revêtent un grand intérêt et ont une place notable dans la critique sociale, qu'ils exercent de leur propre voix et d'une manière de moins en moins voilée ; or, leur inscription dans l'espace du comique qui veut que « L'ordre réel ne [soit] pas inversé que dans une fiction fugitive et licite » (Emelina, 448), nous montre que le dérèglement de l'espace théâtral qu'ils provoquent n'est que transitoire. La servante, dans la tragédie, si elle peut avoir un rôle plus important que celui de simple confidente, comme Oenone dans *Phèdre* (1677), n'est jamais toutefois protagoniste du drame. Si avec *Ruy Blas* (1838) on a affaire à un vrai serviteur en héros tragique-romantique, ce n'est qu'un personnage masculin dont la passion pour un personnage supérieur le mène à une fin tragique. Nous traçons ici brièvement un parcours, semblable à celui que nous avons décrit en détail dans l'espace romanesque, pour rendre compte de la nouveauté de cette figure, et de son apparition à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Redevable des « grands valets » et d'autres personnages de serviteurs que nous avons mentionné, l'espace dramatique qui lui est réservé, l'intrigue qui ne dépend pas de la figure du patron, sa qualité de personnage féminin et sa stature tragique dessinent son originalité.

À l'exception du texte de Rousseau, nous avons peu d'éléments de réflexion s'intéressant spécifiquement à la représentation des domestiques sur la scène, si ce n'est sous la forme d'études contemporaines qui se sont concentrées sur la représentation des domestiques comiques. Puisqu'il y a un certain nombre de pièces avec une domestique dans le rôle principal, il nous faudra trouver

---

<sup>226</sup> « Les valets et les servantes de comédie ont donné naissance à de grandes figures, de Jodelet à Figaro, en passant par Scapin, Colombine ou Crispin. » (Emelina, 7). Sans que J. Emelina ne remonte si loin dans son étude, il existe pour ce personnage-type un antécédent classique : l'esclave rusé, *servus callidus* de la Comédie Nouvelle latine dont Plaute est le plus grand représentant. Or, le type semble venir de la Comédie Nouvelle grecque ; il a été identifié dans la figure de l'esclave Syros, de la pièce *Dies Expaton* (« La double imposture » c. 322-301 av. J.-C.) de Ménandre. Nous n'avons que quelques fragments de cette pièce récupérés grâce à l'étude du papyrus oxyrhynque et traduits en anglais par W. G. Arnott (Menander. *Volume I Aspis. Georgos. Dis Exapaton. Dyskolos. Encheiridion. Epitrepontes*. Harvard : Loeb Classical Library, 1979). Plaute s'y serait inspiré pour sa pièce *Les Bacchis* (c. 194-184 av. J.-C.) où Syros est devenu Chrysale, esclave rusé qui vient au secours de son maître Mnésiloque pour l'aider à récupérer sa belle Bacchis, une hétéraire. Cf. Blanchard, Alain. « L'Acte III de la "double tromperie" de Ménandre. » *Revue des Études Grecques*. Tome 100, fascicule 477-479 (1987) : 462-470.

des repaires théoriques dans le débat autour de la représentation des travailleurs et du peuple en général. À partir de 1880 et grâce aux nouvelles configurations théâtrales, une discussion s'amorce sur la représentation des pauvres sur scène. Cette discussion a plusieurs points de contact avec la problématique de la représentation des pauvres dans le roman ; nous pouvons ainsi observer une prolongation du débat autour du roman naturaliste et de la littérature populaire dans la sphère théâtrale. La réapparition du débat autour du théâtre peut s'expliquer par un épuisement dans le champ romanesque que Zola formule dans son appel aux armes de 1881 : « Le domaine du roman est encombré ; le domaine du théâtre est libre »<sup>227</sup>, et par une volonté des auteurs d'être reçus différemment par un public qui augmente et se diversifie. Son appel est entendu ; comme l'explique Christophe Charle, on assiste vers la fin de la décennie de 1880 à un mouvement de « reconversion massif, consécutif à la crise des autres genres » où « La tentation de la scène touche, à des degrés divers en fonction de leur réussite dans le genre initial, tous les membres du groupe naturaliste ou de la seconde génération naturaliste. » (Charle 1979, 130)

Il faudrait aussi prendre en compte deux autres facteurs qui affectent la vie sociale et le rapport des classes inférieures avec les représentations de la fin du siècle : l'essor de troupes théâtrales amatrices, spécialement encouragées dans des ambiances politiquement engagées, ce qui mettait les pauvres au centre d'une création artistique collective et, dans les dernières années du siècle, l'apparition du cinématographe (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon* a été montrée pour la première fois fin 1895), qui venait bouleverser l'espace des loisirs et des divertissements de toutes les classes sociales, mais spécialement des classes basses. Nous chercherons donc à comprendre les spécificités du rapport que le théâtre établit avec ce qu'on appelle « le peuple » à travers deux éléments : la représentation des personnages « bas » sur scène et l'appropriation de la technique théâtrale de la part du peuple. Espace du corps en mouvement et de la parole résonnante, le théâtre donne une toute autre visibilité aux personnages « bas », ce que nous analyserons dans l'adaptation de *Germinie Lacerteux*. Le théâtre, qui fonctionne sur la base d'un mécanisme en principe très simple, permet à n'importe quel individu d'apparaître en tant qu'un autre, ce que nous prendrons en compte dans l'analyse des pièces montées par des troupes d'amateurs, car lorsque cette capacité de mutation est mise en jeu par ceux qui sont par principe destinés à ne faire que travailler, c'est tout le « tissu sensible » qui est affecté.

La version théâtrale de *Germinie Lacerteux* fut représentée pour la première fois à l'Odéon, le 18 décembre 1888. Dans une volte-face qui ne manque pas d'intérêt, le personnage de Germinie et son histoire « tragique » qui avait fait son apparition dans le roman (partie I) réapparaît

---

<sup>227</sup> Zola, Émile. *Le naturalisme au théâtre*. Paris, Charpentier, 1881, p. 24-25.

dans le cadre théâtral où la qualification de « tragédie », présente dans la préface du roman, prend tout son sens. Les enjeux dans la représentation théâtrale de cette domestique —qui n'est pas si vertueuse— ne sont plus les mêmes que pour Rousseau, mais ils continuent à être analysables en termes politiques. Si l'existence d'une Germinie romanesque dérégla le partage du sensible en 1865, celle de la Germinie dramatique le fait davantage : elle touche au genre prestigieux par excellence. Le roman, en revanche, en tant que genre récent, pouvait permettre plus aisément le passage au premier plan des êtres « mécaniques » qui se révéleraient être bien plus que des engins.

Or, la question qui se pose en 1888 n'est plus celle de l'intérêt de la vie d'un être « bas », sinon celle de l'adéquation du langage, élément que la mise en scène met forcément au premier plan, lorsque le narrateur « censeur » n'est plus de mise. En fait, ce sera à un autre censeur de s'en prendre à la pièce, car ce n'est plus la dimension morale de la représentation des conduites malhonnêtes qui est rejetée ; dans le dernier quart du siècle on admet plus aisément qu'une jeune fille pauvre et inculte puisse être entraînée vers la débauche et la déchéance. Ce qui semble inadmissible, c'est de l'entendre parler pour rendre compte de sa débauche avec ses propres mots. Un nouveau dilemme s'impose aux dramaturges mettant en scène des servants dont les vertus sont douteuses : les faire parler comme les héros qu'ils sont, dans une certaine mesure, c'est les mettre en valeur et les éloigner de leur statut de personnage « bas » ; les faire parler d'une manière « basse », correspondant à leur condition, c'est rompre avec la bienséance (*decorum*) qui réclamait encore ses droits vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

La nouvelle configuration du protagoniste se doit d'être examinée dans le cadre de l'adaptation en entier, travail à quatre mains tout comme l'avait été le roman, mais qu'Edmond de Goncourt (Jules était mort en 1870) entreprend cette fois avec le metteur en scène Paul Porel. Si au début il était persuadé qu'il ne trouverait plus de « tremplin dramatique » comme il l'avait fait pour le roman, c'est la « fascination qui se dégage de l'existence théâtrale » (*Germinie* pièce de théâtre, Préface III) ce qui lui permet finalement de mener à bien l'adaptation. Il remanie alors les chapitres en tableaux, resserre l'intrigue et efface le narrateur en attribuant parfois aux personnages les mots qui lui appartenaient dans le roman<sup>228</sup>. C'est souvent le personnage de Germinie qui hérite des passages d'une certaine puissance lyrique, comme celui-ci :

---

<sup>228</sup> Dans le roman, la dégradation de la réputation du protagoniste était marquée par la modification de la déférence avec laquelle on s'adressait à elle, comme le remarque Ph. Dufour. Si avant « On lui parlait la caquette à la main », plus loin « les hommes l'abordèrent avec familiarité, la tutoyèrent du regard » (Dufour 2004, 91). Dans la pièce, ces deux phrases se rapprochent et se retrouvent toutes les deux dans une tirade de la grande Adèle : « Non, non, ce n'est plus la casquette à la main qu'on lui parle maintenant... et les fournisseurs, pour un peu qu'elle marchande, ne se font pas faute de l'appeler râleuse. [...] un tas de *judasseries* que tout le monde lui fait, quoi !... » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 85). Le caractère de « roman philologique », où les rapports sociaux sont mis en évidence à travers le langage ne se perd donc pas dans la pièce. En faisant exprimer cette subtilité à un personnage bas avec le registre particulier qui le caractérise, le mot qui s'impose au lieu de l'expression imagée du « tutoiement du regard » sont les « *judasseries* » que l'auteur choisit de mettre en valeur par la typographie en tant que terme argotique et qui a le sens de « fausse démonstration d'amitié », dérivé de « Judacer, Judaïser. Tromper, trahir, dénoncer » (Rigaud, Lucien. *Dictionnaire de*



GERMINIE [...] Eh oui, des billets de banque rattachés avec des épingles, des vieux louis à l'or verdi, des écus de cent sous tout noirs... et des pièces de quarante sous et des pièces de dix sous... Oui, de l'argent de la tirelire, de la ceinture de cuir... de l'argent sali par des mains sales... Ah! il y a de tous les argents, ici ! (Goncourt *Germinie*, 132-133)

[...] 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. (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 88, nous soulignons)

En revanche, un passage que nous avons déjà commenté et qui avait une dimension clairement métaphorique chez le narrateur devient prosaïque<sup>229</sup> dans la bouche de Jupillon : « En v'là [sic] une, la pauvre fille, qui peut se vanter d'être la sœur de c't' [sic] autre qui avait tatoué sur le front : *Pas de chance !* » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 59). L'absence de narrateur transforme les descriptions succinctes en dialogues plus développés qui affichent les mots « bas » des personnages « bas », dont des insultes ou des expressions argotiques, comme on peut le voir dans la comparaison de ces deux passages, dont l'action se déroule au bal de la Boule-Noire :

Tout à coup, on cria : c'était un garde de Paris qui jetait à la porte un petit jeune homme essayant de lui mordre les mains, et se cramponnant aux tables contre lesquelles, en tombant, il faisait le bruit sec d'une chose qui se casse... (Goncourt *Germinie*, 96)

UN INDIVIDU *qu'un garde de Paris a empoigné, et qu'il emmène malgré une résistance désespérée.*

Me lâcheras-tu, espèce de roussin... Tu vas voir ! Tout à l'heure que je vas mordre.

LE GARDE DE PARIS Ne t'en avise pas... les dents ne seraient pas à la noce...

L'INDIVIDU *tout à coup se renversant en arrière, puis s'accrochant au pied d'une table et pendant qu'il s'y tient attaché, criant* : Mais puisque j'ai rien fait... que c'est pas moi, nom de Dieu, qu'est le coupable !

LE GARDE DE PARIS Tu t'expliqueras au poste (Il le détache violemment.)

L'INDIVIDU *continuant à se jeter dans le vide, et cherchant encore à s'accrocher aux tables, aux bancs, et vociférant* :

---

*l'argot moderne*. Paris : Paul Ollendorff, 1888, p.218).

<sup>229</sup> Il semble que le tatouage à l'origine de la métaphore ait réellement existé, selon le *Journal* des frères Goncourt (11 janvier 1863) : « Chez lui [Flaubert], un jeune étudiant en médecine, Pouchet, s'occupant fort de tatouage, nous en conte de toutes les couleurs. Entre autres, un forçat, qui avait sur le front comme imprimé : "Pas de chance" » (Goncourt, *Journal volume 1* : 920). Il existe des photographies des apaches ayant ce même tatouage, non sur le front, mais sur la poitrine. Cf. Rocha, Servando. *Apaches. Los salvajes de París*. Madrid : La Felguera, 2014, p. 96.

Colibri du quai des Morfondus<sup>230</sup>... agent du choléra... grand assassin ! (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 43-44)

Il y a également un autre passage assez long et qui ne se trouvait pas dans le roman, ayant lieu lors du bal de la Boule-Noire (scènes I à III du troisième tableau). Il s'agit de deux dialogues, le premier entre un « voyou », Mélie, Glaé et une petite fille et le deuxième entre Mélie et Glaé, dans lequel elles se moquent de Germinie : « As-tu vu, Glaé, l'as-tu vu?... Voilà la mijaurée<sup>231</sup> qui commence à faire sa tête... Ah! pas belle comme ça... » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 42). Bien que ce dernier dialogue se justifie dans le sens où il existait déjà dans le roman (« elle retrouvait les mêmes sourires, la même hostilité, les mêmes chuchotements. Elle alla jusqu'au fond de la salle : tous ces yeux de femmes l'y suivaient ; elle se sentait enveloppée de regards de méchanceté et d'envie » Goncourt *Germinie*, 96), le premier dialogue n'est point nécessaire pour l'intrigue. On voit dans cette innovation une nécessité de varier les registres représentés et une volonté de moderniser le matériel romanesque quant à l'appréciation des accents des déclassés ; ce qui répond, peut-être, aux nouvelles formes que le naturalisme avait pris récemment (*La terre* avait été publiée l'année précédente, en 1887, donnant lieu au *Manifeste des Cinq*). En fait, toute la pièce apparaît plutôt comme étant rattachée au naturalisme dans la conception scientifique de Zola : si la Germinie romanesque est une victime de ses instincts sexuels, la Germinie dramatique se voit attribuer un diagnostic médical beaucoup plus précis, comme le rappelle Mme de Varandeuil : « ma vierge [Germinie] avait les foies blancs, ainsi qu'on disait de mon temps... ça maintenant a un nom scientifique, que ma mémoire... va le promener, a oublié... ah si, je crois qu'ils appellent ça : hystérie... » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 23). Le commentaire doublement méta-discursif<sup>232</sup> du personnage fait état d'une condition de Germinie qui reste inchangée même si les mots pour nommer celle-ci ont changé. En mettant au goût du jour le mot employé, le personnage accompagne l'actualisation accomplie dans l'adaptation théâtrale<sup>233</sup>. Dans le roman, Germinie a beau avoir « un tempérament lymphatique » (Goncourt *Germinie*, 80), les mots « hystérique » ou « hystérie » n'apparaissent pas. C'est encore à travers madame de Varandeuil qu'un nouvel aspect de l'adaptation fait surface : la volonté de dénonciation des

---

<sup>230</sup> Ancien nom du Quai de l'horloge, « ainsi nommé parce que le soleil y vient peu & que toujours il y fait ou froid ou vent » Aubert de La Chesnaye Des Bois, François-Alexandre. *Dictionnaire historique des mœurs, usages et coutumes des Français*. Tome 3. Paris : Vincent, rue Saint Severin, 1767, p. 425.

<sup>231</sup> Selon le TLFi : « Jeune fille, femme prétentieuse, maniérée, ridicule. »

<sup>232</sup> C'est un typique cas d'« arrêt sur le mot » tel que le décrit J. Authier-Revuz, où l'usage du mot s'accompagne d'une modalisation comme discours second, « ainsi qu'on disait de mon temps », « ça maintenant un nom scientifique », donc pleinement méta-discursif.

<sup>233</sup> Qui accompagne à son tour le devenir de l'histoire de la médecine et de l'histoire de l'art : le tableau d'André Brouillet *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, représentant Charcot et ses patientes hystériques pendant une de ses leçons, avait été présenté au Salon de 1887. Avec Charcot, l'hystérie était apparue non seulement comme une « conquête scientifique » mais aussi comme « un fait de société » Cf. Trillat, Étienne. « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie. » *Histoire, économie et société* Vol. 3, n° 4 (1984) : 525-534.

responsabilités des classes aisées dans la souffrance des pauvres, absolument absents dans le roman : « Ma pauvre fille... va, si les bourgeois de ce temps-ci ne bâtissaient pas des maisons où les domestiques sont logés pis que des chiens... sois bien sûre que tu ne serais pas ici. » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 115-116). Si l'on peut entrevoir un début de révolte (voir la réplique « si j'étais riche cela ne m'arriverait pas » que nous analysons dans la pièce d'Arlt), ces mots viennent néanmoins de la patronne et non pas de la servante, ce qui est significatif, tout comme la réponse de la bonne malade : « Oh, ça va, ça va, mademoiselle... » (*ibid.*).

Tout ce que l'on vient de décrire ne semble pourtant pas être suffisant pour expliquer le scandale qui se déchaîna autour de l'adaptation<sup>234</sup>. Le soir de la première, une vraie bataille eut lieu au cours de laquelle des spectateurs outragés criaient leur indignation, comme le racontent André Antoine et Léon Daudet<sup>235</sup>. Une semaine plus tard, le président de la République Sadi Carnot faisait interdire les représentations en matinée à la demande des sénateurs de droite. Les critiques, nombreuses et virulentes, la censure qui a amputé la pièce et la position qu'Edmond de Goncourt assume dans la *Préface* et dans la « Pétition de l'auteur demandant à la chambre des députés la suppression de la commission de Censure » (qu'il a intégré au début du texte dramatique une fois publié), nous donnent autant d'éléments pour réfléchir.

Heureusement pour nous, Goncourt s'est bien amusé à citer un par un tous les passages et mots biffés par le crayon du censeur dans la « Pétition » et à donner une réponse, drôle ou indignée selon le cas (« Faut aux censeurs des mots nobles dans les crémèries » s'insurge-t-il, à cause de la suppression de l'expression « la petite fripouille »). Nous avons ainsi accès à un document qui jette la lumière sur les dynamiques de la censure et sur la position adoptée alors par l'auteur. S'il ne s'exprime pas directement sur les raisons qui l'ont amené à introduire l'aspect polyphonique que nous venons d'analyser, nous pouvons au moins écarter le souci de « vérité » puisqu'il entend que le théâtre n'a pas cette capacité : « mes réflexions [...] m'avaient amené à avoir la conviction, que si l'on ne pouvait pas créer un théâtre absolument vrai, on pouvait fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme la vraie adaptation du roman au théâtre » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, IV). Cependant il revendique « un régime de liberté

---

<sup>234</sup> Une démarche analogue est entreprise par Ch. Charle lorsqu'il cherche à expliquer les motifs de la censure de la version théâtrale de *Germinie*, mise en scène la même année que *Germinie Lacerteux*. Bien entendu, la dénonciation de l'injustice sociale est bien plus importante dans la pièce de Zola que celle, assez timide, que nous venons de voir dans la pièce de Goncourt. Or, la réflexion sur le contrôle exercé sur le théâtre à cette époque-là reste importante : « L'État doit donc, par la censure et la protection, assurer la défense de l'idéologie dominante, alors même qu'il y renonce partiellement, sous la Troisième République, dans la presse et le roman. Ce n'est que dans cette optique qu'on peut comprendre le scandale causé par certaines pièces qui, aujourd'hui, nous semblent bénignes : elles sont en fait des atteintes aux évidences qui constituent la conscience d'une classe. [...] La censure exercée à l'encontre de la pièce tirée par Zola et Busnach de *Germinie* (alors que le roman n'a connu aucun obstacle de ce type) est peut-être le cas le plus frappant de l'existence d'une double culture, d'une double littérature, comme le dit lui-même Zola La pièce est censurée à cause de la "tendance socialiste de l'œuvre", ce qui n'est pas le cas du roman » (Charle 1979, 129).

<sup>235</sup> Cité par Adamy, Paule. « De quelques œuvres des frères Goncourt censurées et parfois de l'autocensure. » Éd. Jacques Domenech. *Censure, Autocensure et Art d'écrire de l'Antiquité à nos jours*. Bruxelles : Complexe, 2005. 219-241, p. 241.

de la parole et de l'imprimé » qui serait celui de l'époque et apostrophe la censure de « molestation du style et de la pensée de l'auteur » (*ibid.*). C'est dire qu'il attribue les mots que la censure lui reproche à un choix esthétique. L'argument qu'il répète plusieurs fois est que les mots indéliçats repris par les personnages « bas » correspondent parfaitement à leur statut : « C'est évident, ce n'est pas d'une pudeur absolument britannique, mais enfin, c'est la grande Adèle qui parle » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, III), ou encore : « [...] même observation, c'est une danseuse de la Boule-Noire qui parle » (*ibid.*, IV).

Comment les mots de la domestique sont-ils traités dans ce contexte ? En fait, le registre de *Germinie* n'est pas vraiment modifié par l'adaptation, c'est juste que des mots qui étaient suggérés dans le roman doivent maintenant nécessairement passer par sa voix. Dans les tirades de *Germinie* que la censure a considérées blâmables, ce ne sont pas les mots (ou les silences) qui sont critiqués en soi ; ce que la censure met en question c'est la prise de la parole de la part d'une domestique pour parler d'elle-même. En effet, dans la partie I, nous avons analysé un cas de « censure » de la part du narrateur d'un mot de *Germinie* (lorsqu'elle parle avec Gautruche) ; une censure qui était en vérité un tour de main pour éviter la vraie censure, tout en permettant au lecteur de deviner le mot « condamné ». Or, dans le texte dramatique où l'intervention du narrateur n'est à priori pas possible, c'est à la comédienne de jouer ce double jeu :

GERMINIE 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... une putain. (Le mot doit être dessiné par la bouche, respiré, et pas dit.) (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 106)

Naturellement, la censure remarque ce passage et le biffe. Or, dans ce cas, la justification donnée par Goncourt n'est plus celle de l'adéquation des mots au personnage, comme c'était le cas avec les mots des autres personnages « bas » —car *Germinie* continue à être détachée du registre bas dans la pièce comme dans le roman— sinon celle de l'expressivité des sentiments cachés du personnage :

[...] il faut être franc, le moyen n'avait pas été trouvé d'en faire un murmure, un souffle crachoté, —et le mot impur, Réjane le disait superbement, et comme si elle se vomissait tout entière. Et quoique je sente, à propos de ce mot, que la majorité du public sera avec la censure, je soutiens que dans l'angoisseuse tirade où il se trouve, c'était un grand et déchirant cri, un cri de remords qui se dépouillait de sa signification ordinaire. (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, VI)

Nous remarquons dans cette description l'importance assignée au contenu paraverbal de l'acte d'énonciation, absent de la même scène dans le roman, où la phrase « elle dit le mot » était entourée d'autres phrases saccadées au milieu d'une tirade vertigineuse. Il est important de voir qu'à la base du mot dit à haute voix il y a une impossibilité technique propre au spectacle théâtral. La mention de la comédienne Réjane, qui incarne le personnage, « malgré toute la honte qu'on a voulu lui faire éprouver d'être descendue à un rôle aussi bas » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, VI), a aussi son intérêt. Son maître, François-Joseph Regnier, ancien acteur de la Comédie-Française, lui avait conseillé de « conserver [son] petit accent faubourien »<sup>236</sup>. En effet, elle représente la contre-figure de Sarah Bernhardt par son style interprétatif moins grandiloquent et se spécialise par la suite dans des personnages féminins populaires comme Madame Sans-Gêne de la pièce éponyme de Sardou et Moreau (1893), qui signe son succès et la porte même au cinéma en 1900. Même Barbey, qui l'admirait, l'aurait comparée à Rachel, la comédienne de l'époque romantique<sup>237</sup>. Le cercle se referme : c'était bien Rachel que Mme de Varandeuil avait évoquée lorsqu'elle écoutait les délires de Germinie dans un épisode du roman qui n'a naturellement pas de correspondant dans la pièce de théâtre ; c'est désormais à Réjane, nouvelle Rachel, de mettre son corps au service du personnage pour que sa voix soit écoutée. Nous incluons dans l'Annexe I, 5, une photographie de Réjane immortalisée dans le rôle de Germinie par Paul Nadar : le regard perdu et la solitude montrent à quel point la comédienne s'est emparé du personnage. Cet élargissement de la possibilité expressive entraîne l'extension des récepteurs concernés : de la maîtresse à n'importe qui dans la ville, la parole de la bonne se libère, comme on va le voir dans le passage suivant dans lequel Germinie, malade et déchue, livre un monologue « parlant tout haut, regardée par deux ou trois passants, qui se retournent et la croient ivre ou folle » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 107) :

L'autre, je l'ai pris comme j'aurais pris n'importe qui... J'étais dans mes jours où il me faut quelqu'un... Je ne sais plus alors... ce n'est pas moi qui veux... Je l'ai pris, tiens, parce qu'il faisait chaud... Mais celui de là dedans, c'est mon amant de malheur, quand je le vois, ma bouche, mes bras, mon corps, tout ce que j'ai en moi de la femme, tout ça, bon gré mal gré, va à lui. (*ibid.*)

Dans le roman, nous trouvons un passage parallèle dans un discours intérieur « traduit » par le narrateur qui n'a cependant pas la force de celui que l'on vient de lire : en effet, ce n'est pas en

<sup>236</sup> « À chaque actrice son lieu emblématique : à Réjane, le Paris populaire de de la Porte Saint-Martin et de la place du Château d'eau » (Jouanny, Sylvie. *L'Actrice et ses doubles : figures et représentation de la femme de spectacle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Genève : Droz, 2002, p.48). Réjane aborde aussi bien le théâtre de boulevard que le répertoire naturaliste, influencé par le Théâtre Libre d'Antoine.

<sup>237</sup> Asaro, Gabrielle. « Réjane, comédienne et interprète de la Belle Époque ». *www.histoire-image.org*. L'histoire par les images. Web. 22 octobre 2015.

public que la misère du personnage s'étale et la force expressive s'affaiblit dans son passage par la voix du narrateur : « Quelquefois, en réfléchissant sur elle-même, elle était effrayée. [...] Aurait-elle senti tout son corps, sa bouche, ses bras, l'amour et la caresse de ses gestes aller involontairement à lui ? » (Goncourt *Germinie*, 146). Il est important de remarquer comment, dans la version dramatique, le corps de Germinie (qui dans le roman faisait partie de la malédiction qui l'entraînait inexorablement vers la débauche) est ici considéré comme un objet et mis en perspective par elle-même, dans une analyse aussi lucide que celle qu'elle fait face à Gautruche. Dans sa défense, le dramaturge met l'accent dans la qualité littéraire du passage, qui peint « le pauvre être détraqué qu'est la femme hystérique, et cela dans une langue passionnelle, aussi châtiée<sup>238</sup> qu'est la langue de Phèdre » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, VI-VII), ce qui met l'héroïne racinienne et la bonne au même niveau dans le tragique. Encore, il s'arrête au biffage que la censure fait de l'expression « tout ce que j'ai en moi de la femme », en assurant que « si une telle censure devait s'imposer à jamais, il n'y aurait plus pour un écrivain à faire de la littérature dramatique en France » (*ibid.*) : la thématique de la souffrance féminine était devenue incontournable à l'époque. Cette souffrance a une origine sensuelle : tant Phèdre comme Germinie sont des personnages féminins dont les actions sont guidées par le désir et la jalousie, qui à leur fois signent leur destin malheureux. La censure s'est attaquée aux mots qui expriment ce désir, et ceci encore à une autre occasion. Alors que dans le roman tout l'épisode de la chute du personnage est résolu à force d'euphémismes (« Il arriva qu'un jour elle fut moins forte contre elle-même qu'elle n'avait été jusque-là », Goncourt *Germinie*, 80), dans la pièce c'est à elle de rendre compte de ce processus, en dialoguant avec Jupillon :

Mais voilà les hommes... ça ne peut pas aimer comme nous... faire l'amour rien qu'avec des caresses et des baisers... Il leur faut... [...] Eh bien, maintenant si c'est ton plaisir... prends-moi... fais de moi ce que tu

---

<sup>238</sup> L'adjectif a, dans ce contexte (lorsque l'objet désigne le style, le langage), le même signifié que « polir », « travailler dans un souci d'extrême correction » (TLFi). Ce qui établit un parallèle non pas entre les styles de Germinie et de Phèdre, mais dans la manière dont ils ont été conçus. Encore deux mots sur le style de Phèdre, à qui son créateur n'a pas voulu attribuer la calomnie qui condamne Hippolyte car il a cru « que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse » ce qui relève d'une prise de position face au dilemme que Rousseau proposera quatre-vingt années plus tard. Qu'il nous soit permis de citer ici le passage où Phèdre décrit les effets de l'amour sur son propre corps : quoique très connu, il prend une allure différente une fois lu en parallèle avec celui de Germinie et que Goncourt commentait : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue. Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler, Je sentis tout mon corps et transir, et brûler. Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables, D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables. [...] En vain sur les autels ma main brûlait l'encens. Quand ma bouche implorait le nom de la déesse, j'adorais Hippolyte, et le voyant sans cesse » (Racine, Jean. *Phèdre, tragédie en cinq actes et en vers*. Paris : F. G. Levrault, 1827, p. 15)

voudras... Demain, ce soir... dis l'heure... je suis à toi. (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, 34)

Les mots pour parler de l'échange corporel sont explicites mais ne vont pas jusqu'à faire référence au rapport sexuel, insinué à travers un silence remarqué par la censure. Et à Goncourt de réagir : « Ici, faites attention, ce sont les points qui sont incriminés » (Goncourt *Germinie* pièce de théâtre, III). Même l'expression de soi à travers le silence est remise en cause par la censure. Notons que justement, à ce point du récit, le personnage n'est pas encore tombé dans la débauche et qu'elle se livre au rapport intime seulement pour éviter que son amant s'en aille avec une autre. Ce ne sont donc pas des mots qui décrivent la jouissance mais plutôt l'impossibilité pour Germinie de faire autrement.

De ce parcours par les points névralgiques du discours de la bonne dans le théâtre provient notre certitude sur le fait qu'au milieu d'un débat qui s'intéresse à la bienséance sur scène, c'est autre chose qui est en jeu. Le caractère hybride du personnage —et forcément de ses mots— font de la bonne tragique une cible non de la censure des mots indécents mais de la censure qui s'attaque à l'indécence du fait de parler de soi. La faire parler n'est donc pas seulement un problème esthétique : cela comporte aussi une dimension politique. Le personnage prend les devants de la scène pour parler de lui-même, comme aurait pu le faire n'importe quel personnage « élevé » et dans une langue qui ne la différencie pas forcément de celui-ci (rappelons le parallèle que Goncourt dresse entre Germinie et Phèdre). Le langage utilisé détermine l'espace social attribué au personnage et l'indétermination du registre adéquat souligne, par conséquent, l'incertitude du statut ontologique des domestiques. L'histoire littéraire nous montre comment le lexique prêté à une domestique sur scène est souvent perçu comme déplacé : il ne peut être considéré que comme trop grossier ou trop livresque. Ce qui pourrait être examiné dans le contexte de la critique plus générale aux registres populaires non réussis, comme dans celle de Jules Lemaître :

Vous savez que les faubouriens de Paris inventent peu d'images : ils vivent sur un vieux fonds hérité de métaphores et de tropes. M. de Goncourt prête à Germinie, à Jupillon, à Gautruche, des façons de dire pittoresques qui, sans doute, sont conformes à leur tour d'esprit et qu'ils pourraient imaginer à la rigueur : seulement il leur en prête plus, en cinq minutes, qu'un ouvrier de Paris n'en emploie dans une année : et alors cela redevient de la littérature et de la plus savante<sup>239</sup>

Si nous sommes d'accord avec l'appréciation de Dufour qui généralise la donne (« Le parler, singulièrement le parler populaire, résonne toujours en excès [...] Ce *trop*, c'est le code, c'est la littérarité —quand la *mimésis* est en surrégime » Dufour 2004, 127), cela ne veut pas dire pour

---

<sup>239</sup>Lemaître, Jules. « Edmond de Goncourt. » *Impressions de théâtre*. Paris : Oudin et Cie, 1892, p. 231.

autant qu'il n'y ait pas de particularité en ce qui concerne la représentation de la voix des domestiques sur scène. Car la critique qui vise spécifiquement l'inadéquation des mots d'une femme domestique au théâtre a la vie dure : soixante et soixante-dix années plus tard, Jean Genet et Marguerite Duras rejettent celle-ci avec des stratégies différentes :

Lors de la création de cette pièce, un critique théâtral faisait la remarque que les bonnes véritables ne parlent pas comme celle de ma pièce ; qu'en savez-vous ? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne, je parlerais comme elles. Certains soirs. (Genet, 10)

Quand on me dit que la bonne du *Square* ne parle pas naturellement, bien entendu qu'elle ne parle pas naturellement puisque je la fais parler comme elle parlerait si elle pouvait le faire. Le réalisme ne m'intéresse en rien. Il a été cerné de tous les côtés. C'est terminé.<sup>240</sup>

Si le ton des deux réponses est similaire, la riposte ironique de Genet, qui se met à la place du personnage pour défendre une certaine vraisemblance (ce seraient des mots possibles dans un contexte particulier : la bonne n'en serait pas une, sinon un dramaturge devenu bonne ; même avec cette mutation cela ne pourrait avoir lieu que dans quelques moments très définis) diffère de celle de Duras qui assume l'impossibilité de parler des bonnes « naturelles ». Trente ans avant l'essai séminal de Gayatri Spivak *Can the subaltern speak?* (1983) Duras explique que le langage particulièrement soigné du personnage du *Square* (1955) et de son interlocuteur, le vendeur à la sauvette, n'est possible que lorsqu'un auteur (qui est essentiellement différent de ces gens-là, pas de mutation bonne-écrivain à la Genet) le représente. Le mode de représentation dit réaliste, récusé par Duras, serait celui qui implique une identité entre le parler « naturel » et le parler représenté. Notons que ce sont les propres auteurs qui reprennent les critiques pour les commenter (tout comme le fait Goncourt dans sa préface) et que l'objection maintenant ne s'exprime pas en termes de vulgarité, de propos choquants ou de surabondance de locutions populaires. Ce serait, en revanche, une sorte d'hypercorrection à être mise en cause dans les deux cas, comme si la scène du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ne craignant plus les mots indécents, se souciait plutôt du bouleversement causé par des êtres qui parlent comme leurs maîtres auraient pu le faire.

Bien que les écrivains de la moitié du XX<sup>e</sup> siècle comme Genet ou Duras n'aient pas eu à répondre au « crayon bleu » du censeur, la persistance de l'interrogation à propos du registre des domestiques sur scène nous semble très significative. La prise de parole de la part d'un tel

---

<sup>240</sup> Marguerite Duras dans « Tous les plaisirs du jour. » entretien radiophonique du 20 février 1962. Cité par Borgomano, Madeleine. « Le dialogue dans l'œuvre de Marguerite Duras : une zone de turbulences. » *Loxias* n° 4 (2004). Web. 6 septembre 2014.



personnage est reçue d'une manière différente lorsque cette appropriation a lieu dans l'espace théâtral : c'est une voix qui prend corps, dans un corps destiné à l'ouvrage. Ce n'est donc pas surprenant que cette prise de parole sur scène ne se fasse pas face aux maîtres, à la manière de ce dialogue impossible durant lequel la protagoniste du *Square* dira à ses maîtres les mots magiques « ce soir je ne sers pas » (Duras, 64), ce sera aux spectateurs seuls d'apprendre leur dégoût du service. Or, la parole théâtrale est une parole publique, étalée en plein jour et susceptible d'être entendue aussi par des maîtres. C'est peut-être là que réside sa puissance poétique et politique.

Nous allons à continuation élargir et développer la question de la mise en scène des domestiques en examinant deux grandes lignes théâtrales de la dernière partie du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle qui ne cessent de s'entrecroiser et qui ont un lien clair : celui de l'influence de Mirbeau. Ses rapports avec le « théâtre populaire »<sup>241</sup> et ses mises en scène dans le contexte des soirées militantes fournissent un exemple de ces deux manières de comprendre le théâtre qui ont refait appel au personnage de la servante en le remettant sur scène : le théâtre naturaliste et le système théâtral anarchiste.

## II. 1.1. Théâtre de / pour / par / représentant le peuple

### II. 1.1.1. Théâtre du peuple et influence naturaliste

En premier lieu (et tenant compte de la discussion chère aux naturalistes sur la représentation des sujets bas et de personnages issus du peuple), il n'est pas surprenant de voir que c'est dans le cadre du théâtre naturaliste et des nouvelles configurations théâtrales (dont le paradigme est le Théâtre-Libre d'André Antoine), que le déplacement du genre romanesque au genre dramatique a eu lieu. Employé de bureau à la compagnie du Gas, André Antoine découvre le théâtre amateur avec une petite troupe conformée par ses collègues. Trouvant le répertoire « fadaise » il cherche des dramaturges contemporains qui aimeraient bien mettre en scène leurs pièces. Il trouve, dans le Grenier des Goncourt, des auteurs (Léon Hennique, Paul Alexis, Arthur Byl, Jules Vidal) qui lui offrent leurs textes à titre gracieux, avec lesquels il prépare un premier spectacle. Christophe Charle a montré comment cette rencontre entre Antoine et certains naturalistes était en concordance avec leurs histoires de vie respectives et surtout avec une

---

<sup>241</sup> Nous comprenons ici par « théâtre populaire » une série de tentatives, qui vont de M. Pottecher jusqu'aux héritiers de Vilar aujourd'hui, qui ont comme objectif commun de « faire venir le peuple au théâtre » mais avec des divergences marquées « sur les stratégies à employer, les critères esthétiques et sur les relations que doivent entretenir l'État et le théâtre » (Meyer-Plantureux, Chantal (Éd.). *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*. Bruxelles : Complexe, 2006, p. 12).

formation particulière, « mélange détonant » entre culture populaire et culture d'avant-garde (Charle 1979, 133). Le moment de la première arrivé, l'association théâtrale amateur, dont il fait partie, décide de se dessaisir de la représentation à la vue du nom de Zola qui figurait parmi les dramaturges (il s'agissait en fait d'une adaptation de *Jacques Damour*, sa nouvelle de 1880, réalisée par Hennique). La première a finalement lieu le 30 mars 1887 (Antoine, 25), aux frais du metteur en scène et avec un succès mitigé. Ainsi, ce sont les auteurs du milieu naturaliste<sup>242</sup> qui se situent à l'origine du théâtre populaire et qui sont, vers la fin du siècle, à l'épicentre du débat esthétique.

La première servante mise en scène en tant que protagoniste non comique, avec l'adaptation théâtrale de *Germinie Lacerteux*, le sera donc dans ce cadre du théâtre naturaliste-populaire. En effet, cette même année (en 1888) Goncourt travaillait avec André Antoine à la mise en scène de *La Patrie en Danger* et jouait dans trois autres pièces, avec peu de succès, au Théâtre-Libre : *La fille Élisa*, *Les frères Zemganno* et *Soeur Philomène*. Il dit songer en plus à une « trilogie naturaliste », incluant *Germinie*, *La fille Élisa* et *La Faustin*<sup>243</sup>. La mise en scène de *Germinie* à l'Odéon s'inscrit sans doute dans ce mouvement. Rappelons que cette même salle avait connu une période en tant que « Théâtre de l'égalité » pendant la révolution, où « une structure de "gradins égalitaires à la grecque" »<sup>244</sup> est adoptée. André Antoine en est le directeur pour une brève période en 1896, avant de démissionner. En fait, l'adaptation théâtrale de *Germinie* lui a échappé, comme lui-même l'explique dans ses souvenirs :

On annonce qu'Edmond de Goncourt écrit en ce moment une pièce en dix tableaux tirée de *Germinie Lacerteux* dont les théories de la préface de *Chérie* laissent présager l'importance littéraire, et je suis d'autant plus heureux d'avoir *Sœur Philomène* que *Germinie* sera certainement reçue à l'Odéon. Puisque l'on veut considérer notre petit coin comme l'un des laboratoires du mouvement réaliste actuel, il s'agit de ne pas se laisser devancer par un vrai théâtre, surtout officiel et subventionné (Antoine, 49, entrée du 28 juin 1887)

---

<sup>242</sup> Christophe Charle explique que les signataires du « Manifeste des Cinq », tout comme les naturalistes de la première génération et pour les mêmes raisons « connaissent la tentation du théâtre à la faveur de la naissance du Théâtre Libre d'Antoine [...] Le souci pécuniaire joue plus encore qu'à la génération précédente et de façon beaucoup plus générale. Alors que chez les naturalistes le théâtre ne prenait son importance stratégique de reconversion que pour les plus malchanceux (Hennique, Alexis, Céard) dans le groupe des Cinq, ce sont tous les auteurs qui essaient de ce genre » et remarque « le rôle de modèle des naturalistes pour la stratégie théâtrale des jeunes ainsi que l'urgence des besoins financiers qui ont incité ces tentatives. » (Charle 1979, 104- 105).

<sup>243</sup> Selon Paule Adamy et Alain Barbier Sainte Marie « Bibliographie théâtrale ». [www.freres-goncourt.fr](http://www.freres-goncourt.fr).

<sup>244</sup> D'après Daniel Rabreau (166). Cette salle a une tradition par rapport à la mise en scène des domestiques : en 1784, *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais y est créée par Dazincourt « Dans cette pièce, jugée difficile à jouer, la troupe des Comédiens français alors au mieux de sa forme connut un triomphe jamais démenti par la suite. *La folle journée* [autre titre pour le *Mariage*] fut représentée soixante-sept fois jusqu'en décembre 1784. » (Rabreau, 116).

Antoine a eu aussi une influence déterminante sur Réjane, en la persuadant d'accepter le rôle<sup>245</sup> et se rend à la première pour défendre son ami Goncourt<sup>246</sup>. Cette mise en scène est donc perçue comme liée au Théâtre-Libre même si elle se présente à l'Odéon : « On s'indignait d'avance que les audaces, les prétendues licences du Théâtre-Libre, fussent accueillies sur une scène officielle » (Antoine, 25). La véritable bataille qui se déclenche lors de la première et qu'il raconte en détail, en dit quelque chose sur la réaction des spectateurs mais surtout sur les dynamiques du succès théâtral à l'époque. Dès le lendemain, « la presse sur *Germinie Lacerteux* est immonde », comme il l'écrit, en se plaignant des « gueux imbéciles » qui ont sifflé la pièce. Car selon Antoine, le public des premières devrait être composé de « lettrés » et l'on devrait expulser ceux qui ne paient pas, ne comprennent pas et n'ont rien à faire là, « où les artistes sont entre eux » (Antoine, 128). Cependant, il note que l'accueil du public au début de la pièce était bien plus positif et que c'est à un moment donné que le chaos commence, grâce à des personnes qui « se glissent on ne sait comment aux premières et se donnent le luxe facile d'être lâches et grossiers à bon compte » (*ibid.*). Plus tard il apprend qu'il existe une véritable campagne orchestrée contre Goncourt et ses fidèles<sup>247</sup>. On peine donc à distinguer si sa plainte vise les spectateurs populaires et ignorants (pas le public privilégié par l'Odéon) ou les russes qui s'installaient pour garantir l'échec d'une première. Toujours est-il que l'attention qu'il porte aux réactions du public se place dans le contexte de la réflexion entamée par les rénovateurs du théâtre de la dernière partie du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ne se bornait pas à la représentation du peuple sur la scène mais s'intéressait aussi et surtout à

---

<sup>245</sup> « Ce matin, en arrivant chez Réjane, rue Brémontier, elle me dit que Porel vient de lui demander d'aller créer à l'Odéon la *Germinie Lacerteux* de Goncourt. Elle est perplexe, un peu défiante, elle craint que son public habituel, très parisien et très chic, ne la voie pas trop dans ce rôle de vieille bonne. Certes, l'idée de Porel m'étonne un peu tout en me paraissant très curieuse, car Réjane n'a pas l'âge du rôle et *Germinie* me semble une grande fille osseuse et mûre que n'est guère cette étincelante Parisienne. Cependant, je pose de toutes mes forces pour la décider ; elle a tellement de talent qu'elle ne peut pas ne pas réussir, et l'arrivée d'une telle interprète dans le théâtre naturaliste serait un atout qui m'enchantait pour mon grand ami Goncourt. Je brusque même un peu Réjane, lui reprochant de n'aimer que le théâtre artificiel et lui faisant entrevoir toute une évasion vers un art vivant et humain qui sera celui de demain. » (Antoine, 96, entrée du 18 mai 1888).

<sup>246</sup> « Dès avant le lever du rideau, il était visible que la première de *Germinie Lacerteux* serait mouvementée. [...] De notre côté, les fidèles se montraient solides et décidés ; dans l'orchestre qu'il dominait de sa haute taille, Bauer promenait autour de lui des regards déjà furibonds. Aux fauteuils, encadrés par Albert Wolff et Koning, notoirement hostiles aux Goncourt, je me sentais prêt à tout ; les familiers du « Grenier » et de la maison Daudet, aussi bien que les fanatiques du Théâtre-Libre, tous étaient à leur poste. Porel a monté la pièce avec son grand goût artiste. Les multiples tableaux, véritables lithographies de l'époque avec leurs personnages costumés dans la manière de Gavarni, avaient été admirablement réglés. L'accueil du public fut tout de suite sympathique à une Réjane inattendue ; l'élégante Parisienne, fagotée dans de pauvres vêtements, était *Germinie Lacerteux* elle-même. Mais les choses ne tardèrent pas à se gâter ; aux murmures vite montés jusqu'aux grondements et aux rumeurs, succédèrent les injures et les sifflets ; pas une fois dans ce charivari, plus ou moins sincère, Réjane ne perdit pied et ne cessa de dominer la salle. Ce fut surtout dans la seconde partie que l'actrice s'est montrée admirable, pendant ce tableau du goûter des enfants servi par la misérable, traînant son ventre douloureux autour de la table. La colère se déchaîna avec une violence stupéfiante ; les injures pleuvaient sur l'auteur et les artistes ; on voulut faire baisser la toile, et les amis de Goncourt eux-mêmes se tassaient, submergés. » (Antoine, 125-126, entrée du 20 décembre 1888).

<sup>247</sup> « Et il [Francis Magnard] m'explique que j'ai fourré un bâton dans un nid de guêpes en prenant ainsi violemment parti pour les Goncourt, qu'il y a là-dessous des histoires dont je ne me doutais pas. J'apprends qu'un grand salon littéraire fait campagne contre les commensaux et les fidèles de Saint-Gratien et de la princesse Mathilde » (Antoine, 129, entrée du 27 décembre 1888).

la place du peuple en tant que spectateur, sujet central pour la naissance de la « mise en scène moderne », autour de 1880.

Le théâtre en tant qu'art pédagogique est privilégié vers la fin du siècle par un groupe de réformateurs sociaux et esthétiques qui s'avisent sur l'émancipation du peuple à travers l'art dans un mouvement paradoxal que J. Rancière explique clairement :

Il faut rappeler cette chose un peu terrifiante qui a eu lieu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on a mis les gens du peuple à la porte des théâtres et des musées pour des raisons diverses : on a voulu améliorer les théâtres, donc supprimer les « petites places » où les gens étaient debout mais aussi réagissaient bruyamment. De même, on a voulu faire sortir des musées des gens qui étaient là pour se protéger de la pluie ou pour avoir chaud. Entre les années 1830 et 1860, on a mis les gens du peuple à la porte d'un certain nombre de lieux, ensuite on a expulsé les ouvriers du centre des villes, et après cela on s'est demandé comment faire parvenir la culture ; l'émancipation par la culture, auprès de tous ces gens qui en étaient privés.<sup>248</sup>

Dans ce sens, le théâtre a la vertu d'attirer le public davantage que le roman ; s'il s'agit de faire parvenir l'art à des classes basses il faut leur offrir des objets artistiques qui ne leur prennent pas le temps dont ils ne disposent pas. Comme l'explique Mirbeau dans une citation que nous reprenons plus bas, le théâtre est un bon succédané de la littérature pour ce peuple qui n'a pas le temps de lire. Encore faut-il remarquer que la démarche du théâtre populaire a un équivalent dans les universités populaires qui sont créées à cette époque : tous deux prétendent offrir aux travailleurs des alternatives aux loisirs considérés peu édifiants comme le café-concert et, bientôt, le cinéma<sup>249</sup>.

En 1903, dans l'avant-propos de son ouvrage *Le théâtre du peuple*, Romain Rolland (dont les idées sur le théâtre ont eu des répercussions importantes en Argentine) affirmait la nécessité d'un théâtre du peuple, qui serait l'« expression impérieuse d'une société nouvelle, sa pensée et sa voix [...] machine de guerre contre une société caduque et déchue », et concluait : « Il s'agit d'élever le *Théâtre par et pour le Peuple* » (Rolland, 7-8). Ce qui nous fait penser, naturellement, à ce que clamaient les Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux* quarante ans plus tôt<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> Rancière, Jacques. « Les scènes de l'émancipation. Entretien avec Olivier Neveux et Armelle Talbot. » *Théâtre public* n° 208, « Penser le spectateur » (2013) : 8-15, p.11.

<sup>249</sup> « L'Université Populaire est inséparable du concept de théâtre populaire, qui se développe à la même époque et pour les mêmes raisons politiques et sociales. Les promoteurs se retrouvent indifféremment dans les deux organismes et les répertoires sont très similaires » (Coutelet 2008, s.d.).

<sup>250</sup> Bien que la phrase n'existe pas telle quelle dans la préface, la dynamique de deux espaces sociaux, celui d'en bas « ce monde sous un monde, le peuple », et celui d'en haut, dont seul le premier est « sous le coup de l'interdit littéraire », amène tout naturellement l'idée d'une élévation du peuple à travers le roman.

Comment comprendre ces deux « élévations » successives ? Font-elles partie de la même logique ? Bien entendu, le verbe utilisé ne laisse de place aux doutes quant à la certitude des auteurs sur l'asymétrie de base qui sépare ce qu'on appelle « le peuple » (et nous reprenons ce mot conscients de son sens ambigu), de ce qui n'est pas le peuple (entité d'ailleurs très peu nommée), ce qui nous met dans le besoin de conserver ces termes, si imprécis soient-ils<sup>251</sup>. Or, l'objet artistique ayant plusieurs angles où le peuple peut être placé, parle-t-on du peuple en tant que sujet de la représentation, ou en tant que récepteur du texte ?

Dans le cas de la préface des Goncourt, la référence aux « heureux de Paris » (qui devraient s'intéresser aux misères d'une bonne et s'instruire ainsi sur « l'humanité ») écarte la figure du peuple comme lecteur privilégié de ce roman en particulier. Il faut bien dire que dans la préface de l'adaptation de *Germinie* les possibles spectateurs (populaires ou pas) de la pièce sont bel et bien absents. En revanche, dans ce qu'écrit Rolland au début du siècle, l'accent est mis sur les spectateurs populaires. Pour eux, Rolland s'embarque dans une démarche analogue à celle de Lamartine dans la préface de *Geneviève* : il s'agit d'une mise à l'index systématique des classiques et des chefs d'œuvre (Molière, le théâtre classique français, Shakespeare, ainsi que le drame romantique et bourgeois). Il conclut : « Nous sommes arrivés au terme de cette course à travers le passé. Que nous reste-t-il dans les mains de toutes ses richesses ? Une poignée d'œuvres, dont pas une ne demeure entière. Un répertoire de lectures populaires ; mais de théâtre, point. » (Rolland, 50). Il sauve toutefois les théories de Rousseau dans sa célèbre lettre de 1758 et de Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien* (1773-1777, publié à titre posthume en 1830), ce qui lui permet de rapprocher le théâtre du peuple d'une série de tentatives antérieures qui « se rattachent directement [...] à la tradition démocratique des penseurs du dix-huitième siècle et des hommes de la Convention » (Rolland, 99). C'est là une singulière vision de la démocratie (qui entre en franche confrontation avec le sens que J. Rancière attribue à ce mot), celle qui admet de fait l'impossibilité pour le peuple de comprendre le théâtre grec si ce n'est que dans la forme du mélodrame, qu'il prône comme le genre populaire par excellence<sup>252</sup>. Ainsi, pour Rolland, le propre de la démocratie est encore une fois un partage du sensible géré par les élites culturelles, bien que son livre, publié cinquante ans après celui de Lamartine, soit moins paternaliste dans le ton. La question du public replace la discussion esthétique dans un cadre éthique (dans le sens du devoir-être de l'art) et

---

<sup>251</sup> Nathalie Coutelet signale les divergences sur le signifié du mot « peuple » et, par conséquent sur le sens d'un théâtre qui lui serait propre : « plusieurs établissements, comme le Théâtre Civique de Lumet, se destinaient presque uniquement aux ouvriers et démontraient ainsi la difficile interprétation du mot "peuple". Pour Mirbeau et le Comité, le terme recouvrait l'ensemble de la communauté nationale, tandis que pour d'autres, il ne désignait qu'une classe sociale : la récurrence de l'utilisation du mot "peuple" par les politiques dans les dialogues rédigés par Mirbeau au sein de ses diatribes atteste d'ailleurs cette contagion. » (Coutelet 2007, 105)

<sup>252</sup> Pourvu qu'il accomplisse les « quatre soucis » : « d'émotions variées » ; « du réalisme vrai » ; « de moralité simple » et « de probité commerciale » (Rolland, 120).

politique (dans le sens des conséquences sociales de la reconfiguration de l'expérience sensible entraînée par l'art).

L'opinion de Rolland n'était pas cependant partagée par toutes les personnes engagées dans la rénovation du théâtre et dans la création d'un théâtre du peuple. Et ils étaient nombreux et prestigieux : dans le comité, créé en 1899 pour encourager la création d'un « théâtre populaire », nous retrouvons Maurice Pottecher<sup>253</sup> (à qui le livre de Rolland est dédié en tant que « vrai créateur du théâtre du peuple en France »), le propre Rolland, Zola et... Octave Mirbeau, dont la pièce *L'Épidémie* avait été présentée l'année précédente au Théâtre Antoine (nom que prendra le Théâtre-Libre d'André Antoine à partir de 1897). Mirbeau devient dramaturge relativement tard dans sa vie d'auteur. Toutefois, il a toujours été intéressé par le théâtre en tant qu'institution contemporaine, à laquelle il consacre de nombreuses et acides critiques (comme dans l'article polémique « Le comédien » de 1882). Pour lui, le théâtre populaire était « un théâtre où le peuple, qui travaille trop et n'a pas encore le temps de lire, pût prendre contact avec les chefs-d'œuvre anciens et modernes, et se faire ainsi un commencement d'éducation morale et littéraire qui lui manque absolument... »<sup>254</sup>. Il reconnaît ainsi l'existence d'un partage politico-esthétique, « loi néfaste et injuste qui veut que tout soit pour les riches et qu'il n'y ait rien dans la nature et dans la vie organisée qui appartienne aux pauvres »<sup>255</sup>. S'opposant au point de vue de Rolland, il promet pour le théâtre du peuple « tous les classiques, tous les grands tragiques grecs, et Racine, et Shakespeare, et Schiller, et Molière [...] », Ibsen et Victor Hugo.

Malgré la différence qui sépare Mirbeau et Rolland, ils sont d'accord sur un point, qui est qu'à la base du théâtre se trouve la nécessité d'éduquer un peuple toujours ignorant. La vocation éducative du théâtre a été remarquée par J. Rancière, qui signale comment la distinction entre le spectateur considéré passif et l'acteur considéré actif est constitutive<sup>256</sup> dans la réflexion sur le

---

<sup>253</sup> Né en 1867, M. Pottecher fonde dans sa ville natale, Bussang, dans les Vosges, le « Théâtre du peuple », institution qui continue à exister de nos jours. Son ambition était de faire un théâtre populaire, c'est-à-dire un théâtre auquel toute la population pouvait s'engager d'une manière ou d'une autre. Son influence peut être repérée dans l'œuvre de Romain Rolland et de Jean Vilar, créateur du Festival d'Avignon et directeur du Théâtre National Populaire (fondé par Firmin Gémier en 1920) entre 1951 et 1963. Cf. Chronologie détaillée sur le site internet du Théâtre du Peuple ([www.theatredupeuple.com](http://www.theatredupeuple.com)).

<sup>254</sup> Bourdon Georges. « M. Octave Mirbeau » (entretien avec l'auteur) *La Revue bleue*, 12 avril 1902. Sans numéro de page.

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> La passivité du spectateur répond à la même logique du partage du sensible qui sépare regarder / savoir, apparence / réalité ou encore activité / passivité. J. Rancière démonte l'opposition entre la bonne activité du comédien et du metteur en scène et la mauvaise passivité du spectateur, qu'il met directement en rapport avec l'opposition entre la passivité positive de la vie oiseuse et l'activité négative, mécanique, des ouvriers, c'est à dire, la distinction platonique (à laquelle il revient régulièrement et que nous avons déjà traitée) entre les hommes d'action et les hommes « mécaniques ». Pour J. Rancière, le spectateur n'est pas passif en soi et la distance entre lui et ce qu'il regarde est « la condition naturelle de toute communication ». Ainsi, « L'émancipation [...] commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions » (Rancière *Spectateur*, 19)

théâtre depuis Platon. C'est le « modèle pédagogique de l'efficacité de l'art » (Rancière *Spectateur*, 59). Lorsque l'on conçoit le peuple comme spectateur privilégié mais aussi comme objet de la représentation, la dynamique des êtres actifs / passifs entre en crise, aussi bien que le modèle pédagogique : « Qui, dès lors, pourra jamais garantir au théâtre du peuple un effet assuré autre que celui d'entretenir le sentiment de l'indécidable chez des gens que leur condition devrait normalement soustraire aux expériences ambiguës ? »<sup>257</sup>. Le théâtre du peuple s'inscrit donc dans un mouvement paradoxal : il devient en même temps un outil privilégié pour l'éducation du peuple et un dangereux déclencheur de sensations qui ne sont pas contrôlables par les éducateurs. Encore, pour que les « hommes mécaniques » puissent devenir des « hommes passifs », c'est-à-dire, des spectateurs, ils ont besoin de certaines conditions pragmatiques, qui vont de l'horaire des représentations au prix des billets (« toute la sociologie du théâtre tient dans le prix des places »<sup>258</sup> dit J. Rancière, dans une critique acerbe faite aux idées de R. Barthes au sujet du théâtre populaire), passant par la forme des bâtiments, qui devraient être plus grands et éviter la ségrégation sociale avec l'architecture propre au théâtre à l'italienne. La seule solution, semble-t-il, c'est le recours aux subventions de l'État. C'est justement la voie essayée, infructueusement<sup>259</sup>, par le comité formé par Rolland et par Mirbeau. Il est important de bien souligner que les raisons de cet échec ne sont pas hasardeuses ; Mirbeau avait bien vu que le théâtre officiel était une institution sociale sur laquelle et à travers laquelle l'État exerçait son pouvoir : « Tout se tient, le théâtre c'est comme le mariage, c'est comme les testaments, la propriété, le militarisme, la magistrature, c'est comme toutes les vieilleries au milieu desquelles nous vivons » dit-il dans une lettre à Goncourt en 1888 (citée par Charle 1979, 128). Selon Charle, pendant cette période, l'État « gendarme de la classe dominante » surveille étroitement le théâtre « art social, et lieu de rassemblement, [qui] risque de favoriser une mise en cause de l'ordre social et moral établi en devenant un meeting accusateur » (*ibid.*). C'est justement ce potentiel qui explique les maigres résultats obtenus par le comité aussi bien que la raison de l'abandon de Mirbeau de la cause du théâtre populaire et le développement de sa liaison avec le théâtre anarchiste, l'autre ligne dramatique qui, avec une conscience aiguë du pouvoir du théâtre, s'est occupée de mettre des servantes sur la scène, et que nous analyserons par la suite.

---

<sup>257</sup> Rancière, Jacques. « Que peut être aujourd'hui un théâtre politique ? » *Le Monde*. 10 juillet 2009. Sans numéro de page.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> Pour une chronologie détaillée des démarches entreprises, cf. Coutelet 2007.

## II. 1.1.2. Le système du théâtre anarchiste

En même temps que le théâtre du peuple se développait et trouvait des difficultés d'ordre économique, un autre théâtre, aussi « du peuple » faisait son chemin. Nous parlons d'un théâtre populaire, né dans le cadre des organisations politiques, qui prend plusieurs formes et qui configure un « système du théâtre anarchiste », terme que nous empruntons au critique argentin Pablo Ansolabehere. Celui-ci doit être compris dans un mouvement plus ample, ce que Ch. Charle appelle les « formes du volontarisme culturel » qui se sont développées dans toute l'Europe dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle (Charle 2015, 651-655). S'il se différencie du théâtre du peuple (car ils partagent un public, une impulsion politique et pédagogique, et même la prédilection pour certains dramaturges « sociaux »), c'est que conformément aux principes libertaires, le théâtre anarchiste se différencie du théâtre populaire dans le sens où il se crée et se produit sans l'intervention de l'État. Chez le théâtre du peuple, « il faut l'inévitable démonstration que l'État a pour devoir de subventionner la culture afin de donner aux dramaturges les moyens de développer chez les citoyens l'esprit critique qui leur permettra de critiquer efficacement l'État »<sup>260</sup> et cette démonstration, on l'a vu, n'aboutit pas toujours à l'obtention des moyens de financement. Le théâtre anarchiste, par contre, fait appel aux hommes et aux femmes qui travaillent pour en faire des comédiens, des metteurs en scène et éventuellement des dramaturges ; le tout avec des moyens souvent très humbles. Ainsi, la distinction entre passivité et activité est encore plus perturbée : ce ne sont plus les hommes mécaniques devenus des spectateurs passifs de leur condition qui est mise en scène : ce sont les hommes mécaniques qui ont trouvé quelque chose d'autre à faire avec leurs corps, dans un mouvement émancipateur que les pièces à thèse ne peuvent égaler.

Lorsqu'on adopte ce point de vue et qu'on accepte que le théâtre est à la fois un outil privilégié pour éduquer les spectateurs issus du peuple et, en même temps, pour que ces mêmes individus puissent s'exprimer en mettant sur scène l'affrontement entre classes sociales, il ne peut pas ne pas y avoir de conséquences. La création théâtrale permet, comme aucune autre discipline artistique, la participation de ceux qui n'ont pas de formation spécifique aux arts ; elle encourage la prise de parole et la transformation lorsque des acteurs amateurs s'emparent des personnages. Comment comprendre l'interprétation de madame qui joue le rôle de Claire sinon à travers ce mécanisme qui permet à n'importe qui de devenir un autre ? Il n'est pas surprenant dans ce sens que le premier dramaturge à faire apparaître des domestiques sur scène au Río de la Plata fasse lui

---

<sup>260</sup> Rancière, Jacques. « Que peut être aujourd'hui un théâtre politique ? » *Le Monde*. 10 juillet 2009. Sans numéro de page.



aussi partie du peuple travailleur (il s'est identifié à plusieurs reprises en tant qu'ouvrier vanneur<sup>261</sup>). Dans l'analyse de la pièce uruguayenne dans le chapitre qui suit, il faudra donc prendre en compte cette particularité : le texte que nous lisons aujourd'hui a été rédigé pour des comédiennes non professionnelles, sûrement des travailleuses, et pour un public issu lui aussi « du peuple ». Sans que nous puissions le confirmer, il serait probable que des « vraies » bonnes y jouassent le rôle des bonnes-théâtrales pour d'autres bonnes-spectatrices. Ce « devenir autre », permis par le système du théâtre anarchiste, est très proche de la démarche que plusieurs domestiques protagonistes entreprennent dans notre corpus du XX<sup>e</sup> siècle, des personnages qui adoptent d'autres identités à travers du mécanisme théâtral. C'est bien là que nous voyons une nouveauté d'ordre politique, non seulement dans les propos, certes, fort engagés des personnages, « car la question n'a jamais été pour les dominés de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination » (Rancière *Spectateur*, 69).

Mais revenons à Mirbeau, qui, ayant fait partie du comité à la recherche de la « subvention impossible », se trouve bientôt déçu et ironise amèrement au sujet des réponses reçues, toutes inutiles<sup>262</sup> : en 1902 il est convaincu non seulement qu'une participation de l'État n'est pas possible mais qu'en plus elle n'est pas souhaitable : « On ne demandera rien à l'État [...] Rien à l'État ni à aucun pouvoir constitué. La participation de l'État, c'est la routine, le fonctionnarisme, l'étranglement, la mainmise officielle sur l'administration, sur le répertoire, sur tout. » explique-t-il à Georges Bourdon dans une interview ; en effet, Mirbeau était depuis quelque temps proche de l'anarchisme, adhésion qu'il ne dissimulait pas. La relation entre idéologie et art est une évidence pour lui, comme il le déclare dans le même entretien :

Les lois et les religions ne sont que des instruments d'asservissement dans la main des forts ou des malins. Par la contrainte physique et par l'exploitation de l'inconnaissable, elles tiennent l'homme en tutelle : le peuple doit apprendre que les religions sont des mensonges et qu'il est maître de la loi ; voilà ce que son théâtre devra lui montrer par le moyen d'œuvres vivantes, simples, exprimant des idées générales sous une forme dramatique<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> « Se conocen algunas fotos [...] y dibujos de Florencio entre las cestas de mimbre a medio construir, incluso llegó a escribir una nota, fingiéndose un reportaje donde cuenta cómo trabaja como cesterero. Lo cierto es que estuvo vinculado al oficio desde la infancia, ya en Minas frecuentaba un pequeño taller cerca de su casa. Dos de sus hermanos trabajaron en ese oficio y lograron cierta prosperidad económica a través de él. Y principalmente frecuentaba en Buenos Aires, una mimbtería de un amigo que había sido camarada de Malatesta [...] el cual fue personificado en el personaje del Canastero en *Marta Gruni*. » (Muñoz, 34)

<sup>262</sup> Cf. Mirbeau, Octave. « Le théâtre populaire. » *Le Journal* n° 3419, 9 février 1902. Cité par Coutelet, 2007.

<sup>263</sup> Bourdon Georges. « M. Octave Mirbeau » (entretien avec l'auteur) *La Revue bleue*, 12 avril 1902. Sans numéro de page.

Il faut peut-être rappeler l'influence des idées libertaires en France pendant la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, où l'anarchisme avait une présence importante, comme le signalait Ernest Gaubert en 1911 : « de 1891, date à laquelle Jean Grave écrit *La Société mourante et l'anarchie*, jusqu'en 1900, la jeunesse française intellectuelle a été anarchiste » (cité par Michel et Nivet, 451). Si pour Michel et Nivet les conclusions de Gaubert sont un peu rapides, ils considèrent cependant qu'il est « incontestable que, durant cette période une grande fraction du monde intellectuel est séduite par l'esprit libertaire » (*ibid.*). Et ceci dans un contexte d'agitation politique inouï : la vague d'attentats anarchistes avait poussé à l'adoption des lois dites « scélérates » en décembre 1893 ; en juin 1894 le président Sadi Carnot (qui avait demandé la censure de la pièce de théâtre *Germinie Lacerteux* six années auparavant) est assassiné par l'anarchiste italien Santo Caserio ; les lois se durcissent encore à l'égard des anarchistes, celle qui interdit la propagande anarchiste date de juillet 1894 ; le « procès des trente », où plusieurs anarchistes sont jugés pour association de malfaiteurs a lieu en août de la même année. Octave Mirbeau, comme d'autres intellectuels, s'est engagé dans la défense des accusés, comme le prouve la préface qu'il a rédigée pour l'opuscule de Jean Grave que l'on vient de citer ou sa présence comme témoin voulu par le même Grave lors de son procès judiciaire à cause du livre, qui eut lieu le 25 février 1894. L'accusation voulait impliquer le texte de Grave comme instigateur de l'attentat d'Auguste Vaillant contre la chambre des députés du 9 décembre 1893 ; la stratégie choisie par l'avocat de Grave est celle de mettre en cause toute la littérature contemporaine (et pas seulement, il se sert aussi de l'abbaye de Thélème rabelaisienne), montrant ainsi le lien étroit dont nous venons de parler. En citant le *Journal des Goncourt* dans son plaidoyer<sup>264</sup> (M<sup>e</sup>. Bulot interpelle le jury sur les contiguités entre les écrits des anarchistes et ceux des littérateurs consacrés : « Quand c'est du de Goncourt, vous souriez : c'est de la littérature ! Quand c'est du Grave vous frémissez : c'est de l'anarchie ! »<sup>265</sup>).

Octave Mirbeau n'a pas construit son personnage de domestique dans le cadre d'une pièce de théâtre, sinon dans un roman, dont la version en feuilleton a été publiée par la *Revue Blanche*<sup>266</sup>,

---

<sup>264</sup> « Ce serait un grand débarras de la bêtise chic et de l'imbécillité élégante, qu'une machine infernale, qui, par un beau jour, tuerait tout le Paris, faisant, de 4 à 6 heures, le tour du lac du Bois de Boulogne », annotation du mois de mars 1865 (année de la publication de *Germinie Lacerteux*).

<sup>265</sup> Saint-Auban, Émile de. *L'histoire sociale au Palais de justice : plaidoyers philosophiques*. Paris : Durand et Pedone-Lauriel, 1895, p. 234.

<sup>266</sup> « La plupart des écrivains, peintres, musiciens, hommes politiques, intellectuels les plus marquants de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle y ont collaboré ou l'ont côtoyée. Créée, financée et dirigée par les trois frères Natanson, jeunes Juifs polonais, avec la complicité enthousiaste de leurs condisciples du Lycée Condorcet, la *Revue Blanche* devient vite un lieu de débat sur tous les sujets qui agitent la France. Elle mène des combats politiques sous l'impulsion d'anarchistes comme Fénéon, Mirbeau ; de socialistes, tels Blum, G. Moch, Péguy ; de dreyfusards et de fondateurs de la Ligue des droits de l'homme, comme Reinach et Pressensé. En témoignent ses campagnes dénonçant le génocide arménien, les dérives coloniales, la barbarie des interventions, européenne en Chine, anglaise en Afrique du Sud, et la diffusion des pamphlets de Tolstoï, Thoreau, Nietzsche, Stirner... Elle promeut les peintres Nabis, les Néo-impressionnistes et l'Art nouveau, anticipe le fauvisme, le futurisme et les arts premiers. Toulouse Lautrec, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Hermann-Paul, Capiello illustrent les articles de la revue et les ouvrages publiés par ses Editions. Après avoir soutenu

publication proche des idées anarchistes et qui, l'année précédente (en 1899) avait publié une dure critique contre les lois scélérates. Il participait activement au système du théâtre anarchiste, et ses pièces « sociales » comme *Les mauvais bergers* ou *L'épidémie* (toutes deux de 1898) ont été abondamment reprises par les troupes de théâtre amateur anarchiste jusqu'en Uruguay. Justement, c'est au Río de la Plata, et au même moment qu'il publiait la version définitive du *Journal d'une femme de chambre*, qu'un autre dramaturge, proche lui aussi des idées anarchistes, mettait en scène des domestiques, leur donnant ainsi la possibilité d'une autonomie énonciative. Une ambiance idéologique partagée est donc à l'origine de l'émergence du personnage de la domestique-protagoniste dans le théâtre du Río de la Plata et dans le roman en France. Cette ambiance, malgré des contours diffus, peut être saisie à travers les multiples éléments d'échange entre les libertaires, des deux côtés de l'océan. La littérature du Río de la Plata s'empare ainsi du personnage de la domestique et en même temps des théories politiques qui font d'elle un personnage porte-parole des idéologies libertaires.

## II.2. Une nouvelle configuration du personnage de deux côtés de l'océan

Bien que dans le cadre de notre analyse l'année de 1900 soit indiquée comme une sorte d'« année zéro », ce n'est pas le changement de siècle qui signe une mutation dans les modes de représentation ; il s'agit plutôt d'un processus, que nous avons voulu mettre en lumière dans la partie I, dont l'aboutissement coïncide avec le tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. En même temps, c'est seulement ce moment précis qui nous permet —et nous oblige— à mettre en rapport le corpus de textes français et celui du Río de la Plata. Nous avons expliqué dans l'introduction de quelle manière la modernité occidentale s'installe dans cette région latino-américaine entre 1880 et 1900, en mettant l'accent sur la reprise, dans le Río de la Plata, de la discussion esthétique autour du naturalisme littéraire et pictural, ce qui montre, de notre point de vue, comment le mouvement artistique sud-américain s'empare non seulement des modes étrangères mais également des problèmes esthétiques de l'époque. C'est suivant une logique similaire que la scène sociale du Río de la Plata reçoit et incorpore le discours et la pensée politique européenne. Les tensions de classe et culturelles se développent avec l'arrivée d'un nombre croissant d'émigrés européens, qui portent avec eux non seulement une culture et une langue propres mais aussi et fondamentalement

---

fidèlement Mallarmé, la *Revue Blanche* accueille Proust, Gide, Claudel, Jarry, Apollinaire qui y débent, tandis qu'elle édite une nouvelle traduction des *Mille et une nuits* et *Quo Vadis*, le premier best-seller du siècle. Elle salue l'innovation dramatique avec Antoine et Lugné-Poe, Ibsen, Strindberg et Tchekhov, sans oublier le triomphe de l'école française de musique avec Debussy. Humour et esprit de fête, liberté, engagement et créativité, pacifisme, laïcité, mondialisation sont les valeurs promues par cette génération emportée dans le sillage de la *Revue Blanche*. » Présentation du livre de Paul-Henri Bourrelier *La Revue blanche : une génération dans l'engagement 1890-1905*. Paris : Fayard, 2007.

une culture politique. Car le « rêve sud-américain » se révèle être cauchemardesque pour certains, et les emplois de service, pour ceux qui décident de rester dans les centres urbains (Buenos Aires et Montevideo fondamentalement) font partie des misères à subir et symbolisent les espoirs déçus de ceux qui avaient cru d'une manière désespérée aux promesses de progrès du capitalisme. Nous allons donc examiner, en premier lieu, quelles étaient les caractéristiques de cette ambiance politico-littéraire *rioplatense*, mettant en exergue ses liens avec la France ; ensuite, nous proposerons une lecture comparée d'une pièce du théâtre anarchiste uruguayen, *Puertas adentro* de Florencio Sánchez et du *Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau ; en guise de conclusion nous présenterons quelques réflexions par rapport à la fonction de la bonne protagoniste en tant que porte porte-politique au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Comme préambule à ce deuxième chapitre, nous souhaitons évoquer une pièce de théâtre argentine, que nous avons eu l'occasion de voir en 2010 et qui nous permettra d'éclairer les grands axes thématiques de cette partie. Bien entendu, le décalage chronologique doit d'être justifié : plus d'un siècle sépare la première (en septembre 2009) du moment historique où apparaissent la pièce de Sánchez et le roman de Mirbeau. L'action de la pièce se situe dans le cadre de la « semaine tragique » qui eut lieu en Argentine, en janvier 1919. Il s'agit donc d'un regard effectué de l'actualité à un autre moment de l'histoire argentine, raison pour laquelle nous ne l'avons pas inclus dans notre corpus, qui se compose d'œuvres dont l'action et la production sont contemporaines. Ce regard, comme c'est souvent le cas au théâtre, ne prend pas seulement une position par rapport à l'événement historique auquel il fait référence, mais il s'exprime aussi au sujet de l'actualité. En fait, en faisant du moment de bouleversement politique et social de 1919 le rideau de fond de sa pièce, le dramaturge commente directement l'actualité politique, elle aussi cuisante, de 2009<sup>267</sup>, ce qui nous permet d'affirmer que le rapport de service —qui est son ressort dramatique principal— se présente comme un puissant outil pour penser l'époque contemporaine.

C'est donc en septembre 2009, au « Teatro del pueblo » de Buenos Aires, qu'avait lieu la première d'*Ala de criados* (« Quartier des domestiques ») du dramaturge argentin Mauricio Kartun. Depuis le titre, qui fait référence à l'espace attribué aux domestiques dans la grande villa de vacances où l'action a lieu, le thème de la servitude en tant que condition éthique traverse toute

---

<sup>267</sup> C'est le « mois tragique » de décembre 2001, où trente-neuf personnes, dont des enfants, perdaient la vie comme conséquence de la répression et de l'état d'urgence décrété à cause des mobilisations populaires, tandis que le président de la République d'Argentine s'échappait en hélicoptère du siège du gouvernement. C'est dire combien les situations explosives de 1919 et de 2001 se rapprochent. La pièce a obtenu divers prix, entre lesquels figurent le « Premio Clarín Espectáculos 2009 al mejor espectáculo del circuito off », le « Premio de la Escuela del espectador 2009 al director y la dramaturgia » et enfin le « Premio Teatro del Mundo 2009 a la dramaturgia y al vestuario ».

la pièce. Pedro, un immigrant d'origine lombarde travaillant pour une famille argentine aisée, bien que fier de ne pas être un domestique, loge dans l'aile du bâtiment réservée à ces derniers et accomplit tout type de services (dont des services sexuels) pour ses jeunes patrons. Son dévouement intéressé l'amène à mettre en place un système de répression des ouvriers que doivent mener les employeurs mêmes ; en effet, les ouvriers avaient déchaîné une série de grèves et de manifestations, mettant en danger la continuité du pouvoir institutionnel en Argentine. Dans l'événement historique qui sert de cadre à la pièce, la riposte de la part du gouvernement et de la Ligue patriotique argentine, organisation d'extrême droite regroupant des paramilitaires et des patrons qui défendaient leurs intérêts économiques, fut sanglante. Il y eut environ sept cents morts et le premier progrom en Amérique Latine fut mis en place. Les dérives antisémites, qui sont aussi reflétées dans la pièce de Kartun, sont le symptôme d'un sentiment de rejet de ces étrangers, non seulement russes ou allemands, mais aussi italiens, espagnols et suisses qui, depuis plus de trente ans, étaient des agitateurs politiques et diffusaient les idées anarchistes et socialistes, créant des bibliothèques et des troupes de théâtre amatrices, organisant les premiers syndicats et publiant des opuscules et des journaux. Les trois employeurs, des jeunes gens riches qui se trouvent dans une ville balnéaire pour échapper à la violence politique de la capitale, éduqués en Europe et parlant le français entre eux, planifient de saccager l'une de ces bibliothèques populaires (la « Biblioteca de la juventud moderna » de la ville de Mar del Plata, cible des attaques de la police pendant la semaine tragique et pillée par les protagonistes dans la pièce de Kartun) et de remporter comme trophée les œuvres complètes de Zola, ce « gratte-papier rouge », que les libertaires catalans de la bibliothèque gardent précieusement.

La pièce élucide une série d'éléments qui nous semblent significatifs. Premièrement, elle met en scène un état d'effervescence sociale et l'affrontement entre classes où la référence à la culture française est partagée par les classes dirigeantes et par les dépossédés. Pour les premiers, la langue française est signe de distinction et d'élégance, de leur éducation dans les internats suisses, de la culture lettrée ; pour les seconds, les lectures de Zola traduites en espagnol (ainsi, le butin se compose de « *La Tierra...*, *Naná...*, *La bestia humana...*, *Germinal...* » Kartun, 51) sont à la base d'une culture lettrée, certes, mais surtout d'une culture politique, qui attise l'indignation et pousse à l'action. Or il ne s'agit pas d'un partage à l'amiable : la bataille pour l'appropriation des biens culturels, spécialement de la littérature (que nous avons évoquée à l'occasion de l'analyse de *Geneviève* de Lamartine et aussi des théories de Romain Rolland) est mise en évidence dans la rageuse destruction de la bibliothèque, que l'une des perpétratrices, la jeune Tatana, se délecte à décrire, en mettant l'accent sur le ravage des livres de poésie, luxe culturel ultime : « Entrer et tout ravager. Les classeurs, les pupitres. Les fiches en carton et les veilleuses pour lire.

Les lutrins pour les conférences, l'estrade, les établis. Et toute la section poésie<sup>268</sup> » (Kartun, 37-38).

Au beau milieu du combat, se trouve Pedro, ce domestique malgré lui<sup>269</sup>, qui identifie clairement la lecture avec la dissidence politique : « Pour moi, c'est à cause des livres. Ils leur font voir des choses qui ne sont pas.<sup>270</sup> » (Kartun, 36). Dans ce commentaire anodin de Pedro se trouve toute une interprétation des manières dont la littérature affecte les modes de percevoir la réalité dans certains milieux. « Ce qui n'est pas » ce sont des conditions d'existence que l'art permet d'apercevoir à distance. Or, l'art en soi, la possibilité d'en jouir, fait partie de ces conditions. La pratique et l'encouragement de la lecture et de l'accès aux biens culturels est par conséquent un premier pas pour le lecteur populaire. Sachant qu'en principe ce sont des luxes qui ne lui sont pas destinés, son agir en tant que lecteur ou spectateur est vécu comme un acte révolutionnaire vers une conquête totale des conditions de vie, ce qui implique le fait de pouvoir jouir de l'excellence des créations artistiques. En se refusant à la lecture, Pedro se place explicitement du côté des patrons. Néanmoins, son zèle n'aura pas de récompense : il est tué par ceux qui l'ont utilisé et sa mort est dissimulée dans la foule des manifestants morts. Ce personnage représente une certaine éthique du travail, expliquée dans son monologue final où il affirme être « le seul à travailler » dans ce pays, où personne ne le fait : les riches parce qu'ils n'en ont pas besoin, les noirs parce que fainéants (il faut sous-entendre les Indiens et leurs descendants, la population métisse des campagnes), les anarchistes par leurs principes<sup>271</sup>. Car le travail dans le monde capitaliste qui l'entoure est nécessairement exploitation, et c'est la figure du domestique, son être déchiré, qui, encore une fois, catalyse les tensions liées aux classes sociales.

Un autre élément important fait son apparition lorsque nous nous penchons sur le côté spectaculaire du texte théâtral. *Ala de criados* a été présentée au « Teatro del pueblo », une société théâtrale fondée à Buenos Aires en 1930 par le comédien et dramaturge Leónidas Barletta, qui s'était inspiré de la démarche de Romain Rolland (son livre, *Le théâtre du peuple*, datant de 1903

---

<sup>268</sup> « Entrar y hacerla pedazos. Los archivadores, los pupitres. Las fichas de cartón y los foquitos de lectura. Los estrados de conferencia, la palestra, los bancos. Y toda la sección de poesía. ». Nous ajouterons que ce personnage, la jeune femme nommée « Tatana », devient elle-même « poète » au dénouement de la pièce.

<sup>269</sup> Selon les notes préparatoires du dramaturge sur le personnage : « Vive en el mundo del poder. A veces criado, a veces lacayo. Un Arlequino de mierda. Es en realidad cuentpropista. Prehistoria de la clase media. Es de La Plata. Un arrabal sin historia. Un *parvenú* [sic]. Un *rastaquouere* [sic] ». (Kartun, 89). Rappelons que ce dernier mot, utilisé dans la pièce par un des patrons de Pedro pour qualifier l'un de ses voisins, éleveur de chevaux à qui il attribue erronément une origine juive, désigne une personne « habituellement d'origine Sud-américaine ou méditerranéenne, qui étale un luxe voyant et de mauvais goût et dont les moyens d'existence sont suspects » (TLFi). Il s'agit d'un emprunt de l'espagnol « *rastacueros* » que le personnage argentin utilise cependant en français. Le mot et son utilisation sont paradigmatiques de l'espace symbolique où se situent les patrons dans la pièce : des sud-américains qui méprisent les étrangers (particulièrement les Juifs), basés sur une auto-perception erronée d'eux-mêmes en tant qu'européens.

<sup>270</sup> « Para mí que son los libros. Les hacen ver cosas que no son. Noche por medio a la biblioteca. Biblioteca Juventud Moderna. Me confundió el nombre y los acompañé una noche. ¡Qué moderna! Cargar libros y hablar mal de los señores. »

<sup>271</sup> « Ustedes no trabajan porque no les hace falta, los negros por haraganes, los ácratas por principios... ¿Quién trabaja en la Argentina? ¡Uno! Yo acá me curto el upite con sal. » (Kartun, 72).

était disponible en espagnol en Argentine depuis 1927<sup>272</sup>). C'est aussi au « Teatro del pueblo » que *Trescientos millones* de Roberto Arlt, pièce qui met en scène une domestique dans le rôle principal et que nous analysons plus loin, a été présentée en 1932. Cette chronologie nous parle, d'un côté, de la persistance de l'intérêt pour la figure des domestiques tragiques mis en scène dans le « Teatro del pueblo »<sup>273</sup>, depuis sa fondation en 1932 jusqu'à nos jours, car le même théâtre a repris *Trescientos millones* en 2015 sous la direction de Martín Althaparro. De l'autre côté, il met en exergue une contiguïté entre le répertoire du théâtre naturaliste-populaire français (qui représente *Germinie Lacerteux*) et son homologue argentin. Bien que notre étude ne porte pas sur la dimension théâtrale mais sur les textes mêmes (« ordre symbolique auquel le théâtre se raccroche » Badiou et Truong, 58), le contexte de production et de représentation des pièces de théâtre ne saurait être ignoré, d'autant plus que le personnage politique de la domestique trouve, dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, un espace privilégié de représentation dans un théâtre, lui aussi « politique ». Nous suivons ici les concepts d'Alain Badiou, pour qui le texte théâtral, « armature symbolique », négocie avec les deux autres éléments qui sont le corps et l'image. Il s'ensuit que les spectacles sont éphémères « puisque ces négociations sont chaque soir remises en jeu » (Badiou et Truong, 59) ; notre étude ne peut donc pas les incorporer<sup>274</sup>. Toutefois, l'allusion au « Teatro del pueblo » argentin et à son histoire, aussi bien qu'à l'inspiration française de celui qui l'a créé, nous situent au cœur d'une discussion esthétique-politique (ou tout juste politique, pour continuer à utiliser la terminologie de J. Rancière) qui enrichit notre point de vue sur le phénomène.

Affrontement entre classes sociales ; problème éthique du service dans le sens le plus ample ; agitation sociale dans un contexte historique particulier (c'est au début du siècle que l'on assiste pour la première fois à la réussite d'une révolution prolétarienne) ; interrogation non seulement sur l'accès aux moyens de production (ce qui concerne seulement les emplois « productifs » et non les emplois « reproductifs », comme ceux relatifs au service) mais aussi sur l'accès à la connaissance, l'art étant considéré comme le moyen d'expression de l'esprit humain par excellence ; réception, actualisation et production des théories et des pratiques politiques critiques ; rapport de l'objet artistique mettant en scène toutes ces thématiques avec son public : ce sont à grands traits les problématiques soulevées par *Ala de criados* et que nous retrouvons dans

<sup>272</sup> Cf. Ordaz, Luis. « Leónidas Barletta, hombre de teatro. », conférence donnée à Buenos Aires en août 1992. [www.teatrodelpueblo.org.ar](http://www.teatrodelpueblo.org.ar). Teatro del Pueblo. Web. 28 mars 2015.

<sup>273</sup> On pourrait même parler d'une position prise à l'égard du service domestique en général, puisque d'après le premier règlement, c'étaient les comédiens mêmes qui devaient s'occuper de la propreté des lieux, puisqu'« au théâtre du peuple on n'accepte point de servitude » (« el orden y limpieza de la casa está a cargo de los mismos actores [...] pues en el Teatro del Pueblo no se admite ninguna servidumbre ») Barletta, Leónidas. *Boedo y Florida: Una versión distinta*. Buenos Aires : Metrópolis, 1967, p. 78.

<sup>274</sup> Étant entendu que ce type d'études existe, et que ce sont des travaux d'une grande importance dans le domaine des arts du spectacle, mais qu'il ne nous sera pas possible d'aborder étant données les limites de notre travail de recherche.

notre analyse du corpus du XX<sup>e</sup> siècle. La pièce de Kartun offre des clés de lecture non seulement de l'histoire (et de l'histoire récente) argentine, mais aussi de la tradition littéraire de la région, en accordant une place privilégiée dans son texte à la guerre pour l'appropriation de l'art et à deux figures paradigmatiques de cet affrontement : anarchistes et domestiques. Nous nous proposons, à continuation, de regarder de plus près cette question.

### II.2.1. Littérature et anarchisme au Río de la Plata

Les idées politiques de la Révolution française ont joué un rôle déterminant dans le processus qui aboutit à l'indépendance des jeunes nations latino-américaines au début du XIX<sup>e</sup> siècle. L'histoire de la pensée critique et sociale en Uruguay et en Argentine entretient, en effet, une relation non négligeable et surprenante, du point de vue de l'assiduité et de la qualité du rapport, avec ce qui se passait en Europe, et particulièrement en Italie, en France et en Espagne. Et pour cause : l'Uruguay est né, certes, sous le signe de la Grande-Bretagne et compte, parmi ses premiers habitants non indigènes, des Espagnols et des Italiens ; mais la France avait elle aussi ses propres intérêts dans le pays. En 1842, on trouvait à Montevideo 9 000<sup>275</sup> résidents français et la plupart des navires qui faisaient du commerce au Río de la Plata étaient aussi français (López D'Alessandro, 19). Quelques années plus tard, en 1850, Alexandre Dumas publie son ouvrage dédié « aux héroïques défenseurs de Montevideo », *Montevideo ou une nouvelle Troie*. Selon López d'Alessandro (13-23), on peut déjà remarquer à partir de 1838 les traces d'une tradition de la pensée critique installée à Montevideo, sous l'influence de la pensée de Saint-Simon, de Fourier ou de Proudhon ; des mouvements d'aide mutuelle et des « sociétés de résistance » de tendance anarchiste existent au Río de la Plata depuis 1875.

Cette région est donc restée particulièrement attentive aux idées de justice sociale et d'émancipation surgies en Europe tout au long du siècle ; l'internationalisme anarchiste y a exercé une influence majeure. Celui-ci a connu son essor à partir de la rupture entre bakouninistes et marxistes qui s'est produite au congrès de l'AIT (Association International des Travailleurs), réunie à La Haye en 1872<sup>276</sup>. Simultanément, l'existence d'une section de l'AIT est documentée à Montevideo à partir de 1872 et trois années après, en 1875, elle adhère à l'AIT dite « jurassienne » (López d'Alessandro, 37), c'est-à-dire celle des bakouninistes. Des exilés politiques ont beaucoup contribué à cet essor, comme un tel Pierre Bernard, cordonnier et ancien condamné à cause de sa participation à la Commune de Marseille, qui reçoit et diffuse à Montevideo vers 1880 *La*

---

<sup>275</sup> Pour référence, la population de la ville en 1860 était d'environ 60 000 habitants.

<sup>276</sup> Cf. la chronologie « Les anarchistes dans les pays francophones. » *Les Anarchistes. Dictionnaire biographique du mouvement libertaire francophone*. Ivry-sur-Seine: Éditions de l'atelier, 2015.



*République anticléricale* de Paris et *L’Affamé* de Marseille<sup>277</sup>. À Buenos Aires aussi, l’activité anarchiste était importante et liée aux émigrés français : le « jurassien » Émile Piette, qui avait partagé avec Kropotkine les fonctions de secrétaire du Congrès de Verviers, y diffusait notamment *Le Révolté* (journal publié par Jean Grave et qui se transforme plus tard en *La Révolte*) et *Le Père Peinard* (journal publié par Émile Pouget, dont nous parlerons plus loin). Il est fondamental de remarquer l’importance que ces nouveaux arrivés ont eu dans le développement de l’activité politique locale. Pour ce qui est de Piette, « en 1889, la diffusion d’un manifeste publié en soutien à la grève des maçons et charpentiers lui valut d’être détenu avec deux autres compagnons jusqu’en août 1890 ; c’est le premier coup de force contre les anarchistes dans ce pays<sup>278</sup> [Argentine] ». Encore faut-il remarquer qu’en Uruguay comme en Argentine, l’influence anarchiste fut décisive dans la création des premières centrales syndicales : la Fédération ouvrière régionale argentine (FORA), en 1901, et la Fédération ouvrière régionale uruguayenne (FORU), en 1905.

À Montevideo ou à Buenos Aires, comme à Paris, l’activité politique des anarchistes était suivie par des intellectuels, qui, avec des degrés d’engagement variés, contribuaient à « la cause ». Nous avons déjà cité le cas de Mirbeau et de son amitié avec Jean Grave, ancien cordonnier qui avait été à son tour secrétaire de Kropotkine, figure que Mirbeau admirait<sup>279</sup>. Les anarchistes appréciaient ces « écrivains anarchisants » qui, sans être des militants, ou du moins sans l’être exclusivement, étaient considérés comme des voix prestigieuses et étaient écoutés : ils arrivaient dans les cercles où les militants les plus humbles n’avaient pas accès. De plus, il est fondamental de noter l’importance que le mouvement anarchiste prêtait aux manifestations artistiques et à leur capacité éducative. Hormis quelques personnages très connus comme le même Kropotkine ou Élisée Reclus, les anarchistes étaient souvent des autodidactes qui avaient une idée très élevée de l’art et de la science. Ils se sont donc efforcés de nouer des contacts avec les écrivains « sociaux », de fonder des bibliothèques et des troupes théâtre amateur et de diffuser des textes littéraires. Ainsi, *Le Révolté* (qui, comme on l’a dit, arrivait aussi loin que Buenos Aires) publiait, avec la permission des auteurs qui ne touchaient pas de revenus pour cette publication, les feuilletons de Zola, Maupassant, Mirbeau, Peyrebrune entre autres, une fois qu’ils avaient déjà été publiés dans la presse commerciale<sup>280</sup>.

---

<sup>277</sup> « [En 1880, año de del fin de la internacional jurasiana] Kropotkine se había trasladado a París y junto con Réclus publica “La Révolte”, transformando la ciudad luz en un punto de referencia de muchos anarquistas en el mundo. Pedro Bonard, ex-comunard, radicado en Montevideo junto con su hermano Jorge, será el encargado de las relaciones con París; él recibirá diferentes periódicos, “El Hambriento” de Marsella, y “La République anticléricale”, y se encargará de organizar las suscripciones. » (López d’Alessandro, 45)

<sup>278</sup> Enckell, Marianne. « Notice biographique. » *Le Maitron. Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social*. Version en ligne : <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr>.

<sup>279</sup> Dans la préface au livre de Jean Grave, Mirbeau souligne « toute l’immense tendresse, tout l’immense amour de la vie, par qui le cœur d’un Kropotkine est gonflé » (Mirbeau, Octave. « Préface, » Grave, Jean. *La Société mourante et l’anarchie*. Paris : Tops H Trinquier, 2007, p. XI).

<sup>280</sup> En juillet 1891, la Société de Gens de Lettres réclame à Jean Grave la somme de 476,90 francs en raison des droits

Une grande partie de cette activité intellectuelle et politique arrivait donc au Río de la Plata par le biais des pamphlets et des œuvres littéraires de Tolstoï, Ibsen, Anatole France, entre autres. Des maisons d'édition espagnoles qui avaient incontestablement une orientation idéologique, telles que Sempere de Valencia (qui a publié aussi des traductions de *L'Abbé Jules* et de *Sébastien Roch* de Mirbeau), ont permis aux lecteurs populaires de langue espagnole de connaître la pensée de Reclus, Kropotkine ou Bakounine (Detoca, 33). Ces livres étaient disponibles à la bibliothèque du « Centro internacional de estudios sociales » (dorénavant CIES) à Montevideo, où l'on pouvait aussi les acheter (Vidal, 44). Le CIES, centre d'activité politique de tendance anarchiste, avait été fondé en 1897 par un groupe d'ouvriers tailleurs. Cet espace d'échange s'était donné, entre autres objectifs, celui de l'éducation de ses membres, à travers la création d'une bibliothèque et d'une école libertaire (López d'Alessandro, 68). En décembre 1900 ils fondent aussi un théâtre, où Florencio Sánchez présentera *Puertas adentro* en 1901<sup>281</sup>, pièce de théâtre qui garde avec le roman de Mirbeau de nombreuses résonances que nous essayerons de mettre en lumière. Il s'agit d'une pièce brève, dont le titre pourrait être traduit par « entre quatre murs ». Sous-titrée par Sánchez « scherzo en un seul acte<sup>282</sup> », elle a été composée pour être jouée dans le cadre du système de théâtre anarchiste et est marquée, par conséquent, par la satire et par son caractère informel. C'est aussi une pièce de jeunesse mal connue et considérée comme inférieure au reste de sa production. Sánchez devint par la suite le « dramaturge national » uruguayen, unanimement reconnu comme le plus grand écrivain dramatique du Río de la Plata du début du siècle. Des critiques contemporains tels que Daniel Vidal, Pascal Muñoz ou Pablo Ansolabehere<sup>283</sup>, cherchent, cependant, à revaloriser cette étape de son travail.

---

d'auteur des textes qu'il publiait dans le supplément littéraire de *La Révolte*. Zola venait d'être nommé président de la Société et la nouvelle administration interdisait à ses membres de céder leurs publications à titre gracieux. Grave s'adresse alors à Mirbeau, qu'il ne connaissait pas mais qui recevait *La Révolte*. Grave était connu pour abonner d'office des personnalités à son journal, s'assurant ainsi un public intellectuel qui agrandissait le nombre de souscriptions. Ils commencent ainsi une fructueuse correspondance et Mirbeau, qui ne faisait pas partie de la SGL, publie un article dans *L'Écho de Paris* où il « fait un vif éloge de l'hebdomadaire de Grave, critique vivement la SGL, et se dit fort déçu de voir Zola [...] se prêter à de louches affaires » (note de Pierre Michel, *Correspondance Mirbeau-Grave*, 25). George de Peyrebrune, auteure de *Victoire La Rouge* (que nous avons commenté) et amie de Mirbeau, n'accepte pas non plus cette disposition et soutient l'intervention de Mirbeau. La brouille entre Mirbeau et Zola continuera jusqu'à leur réconciliation autour de leur engagement dreyfusard. L'affaire de la SGL finit là ; mais il permet au lecteur contemporain de saisir les entrelacs entre le monde libertaire et le monde intellectuel de l'époque et, en plus, de souligner l'importance accordée par les propagandistes anarchistes à la culture, la littérature et les arts.

<sup>281</sup> La date de cette première représentation est contestée. Daniel Vidal soutient qu'elle eut lieu le 14 avril 1901 et qu'une deuxième représentation eut lieu le 20 du même mois (Vidal, 134). Si dans son livre de 2010 Pascual Muñoz ne donne pas une date précise pour la représentation cette pièce (il signalait toutefois que c'était après 1900), il soutient désormais la date proposée par D. Vidal. Nous accompagnons cette prise de position, qui nous a été communiquée par l'auteur lors d'un entretien personnel en février 2015.

<sup>282</sup> L'auteur n'inclura pas cette pièce dans la liste de ses œuvres, qu'il dresse pour un journal en 1907. Il n'inclura pas non plus *Ladrones* (Vidal, 19)

<sup>283</sup> Ce dernier l'exprime clairement: « [...] su obra, o la existencia de su obra, no puede entenderse sin la presencia decisiva del circuito cultural anarquista y, específicamente, de su teatro. De hecho Sánchez se inicia en la actividad teatral incitado por su participación en el Círculo Internacional, primero como actor y luego como autor. Su formación dramática, así como sus primeros pasos en el teatro son posibles sólo gracias a ese espacio formidable de experimentación donde, sin pergaminos ni padrinos puede iniciarse como dramaturgo, debido a un sistema que propicia la participación en cualquier rubro y brinda –más allá de su calidad– un grupo de actores, un escenario y un público. Y,

## II.2.2. Liens et contacts entre écrivains anarchisants

La France et le Río de la Plata ont donc été deux espaces prépondérants pour la naissance et le développement de ce qu'Axel Barenboim a appelé « un système global de l'internationalisme anarchiste »<sup>284</sup>. L'internationalisme anarchiste rejetait l'État-Nation comme espace naturellement pertinent de l'action politique et, par conséquent, se donnait la mission de s'organiser à l'échelle mondiale. Tâche qui peut sembler extraordinaire, si l'on considère quelles étaient les conditions objectives et la pénurie de moyens pour la mise en place d'un réseau qui, cependant, put exister de façon plus ou moins formelle, officielle et permanente. Nous ne considérons donc pas le mouvement anarchiste du Río de la Plata (dans lequel Florencio Sánchez joua un rôle remarquable pendant quelques années au début du siècle) comme un reflet ou une continuation de ce qui se passait au même moment en Europe, notamment en France, en Espagne ou en Italie, car la logique des rapports entre les groupes libertaires avait pour but d'éviter les hiérarchies et les autoritarismes. Cette logique, qui n'est pas celle du centre versus la périphérie, mais plutôt celle de l'interaction et de l'échange, peut et doit être aussi proposée pour l'ensemble du monde intellectuel et culturel qui entoura le mouvement anarchiste à la fin du siècle. Florencio Sánchez et Octave Mirbeau y appartenaient pleinement lorsqu'ils ont publié, vers la même année de 1900, respectivement *Puertas adentro* et le *Journal*. Les probabilités d'un contact direct entre les deux auteurs sont, certes, minimes. Nous avons pu toutefois rassembler une série d'éléments qui, pris singulièrement, ne seraient peut-être pas significatifs, mais qui, regardés dans l'ensemble, donnent une idée très claire des liens solides qui se tissent entre la tradition littéraire anarchisante de la France et celle du Río de la Plata et entre Octave Mirbeau et Florencio Sánchez en particulier.

Nous nous intéresserons en premier lieu à la diffusion des œuvres de Mirbeau au Río de la Plata, car des traductions en espagnol ont été rapidement publiées par des maisons d'édition espagnoles et argentines. Quelques romans surtout, ont été publiés et de son vivant : *Sebastián Roch* (1890), par exemple, serait paru à Buenos Aires aux environs de 1900. L'entrée « Argentine » du *Dictionnaire Mirbeau* témoigne de l'intérêt manifesté dans ce pays pour l'œuvre de Mirbeau et signale une traduction des *Contes de la chaumière*, intitulée *Cuentos de la choza*, parue à Buenos Aires, du vivant de Mirbeau, qui possédait un volume de cette traduction dans sa

---

por otro lado, su pertenencia al movimiento libertario seguramente le facilita el acceso a una biblioteca en la que figuraban como actores predilectos varios de los dramaturgos que la crítica señala como referentes principales de Florencio Sánchez [...] » (Ansolabehere, 68).

<sup>284</sup> Axel Barenboim, chercheur dans le domaine des mouvements sociaux transnationaux, prépare une thèse intitulée « Anarchisme et mondialisation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », dont une partie a été présentée aux Doctoriales du Sophiapol, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, le 15 avril 2015.

bibliothèque (Lemarié et Michel, 346-347). Ce livre a été publié dans une collection d'œuvres littéraires intitulée « La biblioteca de *El Sol* ». Déjà un premier lien s'établit entre nos auteurs, puisque le périodique en question, *El Sol*, était dirigé par l'anarchiste Alberto Ghirardo et Florencio Sánchez était l'un des rédacteurs.

Pour ce qui est de la reprise de pièces théâtrales de Mirbeau, nous savons que *Les mauvais bergers* (1898) a été présentée à Montevideo dans le cadre d'une soirée anarchiste le premier mai 1904, seulement six années après la première en France. C'est une trouvaille, puisque la date connue jusqu'à présent était celle de 1920, quand la pièce a été mise en scène au Théâtre Marconi de Buenos Aires par la compagnie de Blanca Podestá<sup>285</sup>. Nous avons découvert cette information dans un tract réalisé par des ouvriers boulangers<sup>286</sup> invitant les gens à participer au cortège du premier mai : à la fin du document ils invitent les personnes à se rendre à une conférence au CIES et d'aller ensuite au théâtre San Felipe<sup>287</sup> pour assister à une représentation de « Los malos pastores » au profit des « martirisés d'Alcalá del Valle », un village espagnol où des ouvriers avaient été très sévèrement réprimés par la police lors d'une grève en 1903. Nous pensons qu'il est très probable que cette première de Mirbeau à Montevideo en 1904 ait été créée sur la base d'une traduction de Sánchez. Ce dernier a été, en effet, à l'origine d'au moins une autre traduction d'une pièce de théâtre anarchiste française. Cette reprise à Montevideo est paradigmatique de la circulation internationale des idées anarchisantes dont Mirbeau et Sánchez furent les protagonistes : elle met en jeu la relation entre sympathisants de la cause anarchiste en France comme en Uruguay, mais aussi en Espagne, comme le montre l'action de solidarité avec les victimes de représailles d'Alcalá.

Nous pouvons reconnaître des intertextes d'œuvres de Mirbeau dans quelques pièces de théâtre de Sánchez mises en scène entre 1908 et 1910. En effet, Jorge Dubatti, historien argentin du théâtre, a mis en évidence des références spécifiques à Sudermann, Zola, Ibsen, et aussi à

---

<sup>285</sup> Adaptation et traduction de Jorge Downton que la revue théâtrale argentine *La escena* publie la même année (n° 111, août 1920)

<sup>286</sup> Voici le texte final du tract, signé « un groupe de boulangers conscientisés » : « Recomendamos á [sic] los trabajadores la conferencia que tendrá lugar el 1º de mayo en el Círculo Internacional por la tarde, y por la noche la representación de “ Los malos pastores ” en el teatro San Felipe á [sic] beneficio de los martirizados en ALCALÁ DEL VALLE ». Nous avons pu retrouver ce document, ainsi que le programme d'activités du CIES que nous citons plus bas, dans les archives de Max Nettlau, digitalisés et mis en ligne par les soins de l'International Institut of Social History, IISH, Amsterdam (<https://search.socialhistory.org>). Il s'agit du document n° 27 du lot 3410 sous la rubrique « Uruguay 1880-1928 ». Nous souhaitons remercier Pascual Muñoz qui nous a indiqué cette source précieuse d'information. En effet Max Nettlau, l'Autrichien appelé par ses camarades « l'Hérodote de l'anarchie » avait des correspondants dans tous les continents qui lui envoyaient des publications anarchistes des quatre coins du monde, la ville de Montevideo incluse. Nous avons pu voir aussi dans ses archives une grande quantité de coupures de presse avec des articles de Mirbeau.

<sup>287</sup> Le Théâtre San Felipe était au même endroit que la « Casa de Comedias » premier théâtre de la ville de Montevideo où se trouve actuellement le « Palacio Taranco ».

Mirbeau, dans les œuvres de Sánchez (Dubatti, 21). Dans deux pièces, *Nuestros hijos* (1908) et *Un buen negocio* (1909), il relève, en particulier, des intertextes de la très fameuse pièce de Mirbeau *Les affaires sont les affaires* (1903). Il est donc plus que probable que dans ce réseau global anarchisant qui favorisait la circulation des œuvres, Florencio Sánchez ait pu prendre connaissance de certaines œuvres de Mirbeau. Il est indéniable, d'autre part, que des dialogues littéraires et politiques, les « Diálogos de actualidad », *La señoras de P y de X* ou *La nena y el juez* (« Mesdames de P et de X », « La petite et monsieur le juge » tous deux de 1900), publiés par Florencio Sánchez dans *El Sol* sous le pseudonyme Luciano Stein, rappellent fortement les *Dialogues tristes*<sup>288</sup> que Mirbeau publia entre 1890 et 1892. Comme on le voit, les deux auteurs inscrivent leur démarche dans un même souci idéologique et esthétique, et leurs œuvres appartiennent ainsi à une constellation, dans laquelle *Mais quelqu'un troubla la fête*, pièce en un acte de Louis Marsolleau, constitue un lien évident.

Plus qu'un détail, il s'agit d'un fait significatif : l'année même où Marsolleau publie sa pièce, Sánchez la traduit sous le titre *Pero alguien desbarató la fiesta* et la publie dans *El sol*, le 16 et le 24 octobre 1900 (numéros 97 et 98)<sup>289</sup>. Nous tenons à souligner le rôle d'intermédiaire culturel de Sánchez, qui inscrit la pièce dans cette constellation littéraire dont nous avons parlé. En effet, la traduction de celle-ci a été longtemps écartée des éditions successives de ses pièces de théâtre et ce n'est qu'en 1941, dans l'édition du *Teatro completo* établie par Dardo Cúneo, qu'elle a été reprise. Cúneo précise pourtant qu'il la considère comme une « curiosité bibliographique » (Sánchez, 625). Ce n'est point, naturellement, le statut que nous lui attribuons. La pièce de Marsolleau occupe dans notre étude une place significative car il s'agit d'une pièce à thèse d'inspiration anarchiste. Un avertissement précise qu'elle aurait dû être représentée pour la première fois à Paris au Théâtre Antoine (c'est-à-dire, le Théâtre-libre d'André Antoine), le 9 juin 1900, mais qu'elle « a été interdite en temps de république sous un ministre "républicain"<sup>290</sup> ». *Mais quelqu'un troubla la fête* n'a certes pas connu le succès de la pièce de Mirbeau *Les affaires sont les affaires*, mais l'intérêt qu'elle a suscité dans les cercles anarchistes est mis en évidence par la rapidité avec laquelle elle traversa l'océan : elle a été traduite et diffusée au Río de la Plata

<sup>288</sup> Dont le texte « Nos domestiques » que nous avons analysé dans la partie I appartient à cette série.

<sup>289</sup> « Los que atribuyen a Sánchez "incultura" o mera "intuición" se equivocan totalmente. Baste mencionar que Sánchez tradujo del francés (idioma que manejaba bien, como el italiano) la pieza teatral *Mais quelqu'un troubla la fête...* (Pero alguien desbarató la fiesta...) de J. Marsolleau. Su versión fue publicada, sin firma, en dos números de *El Sol. Semanario de Arte y de Crítica* (97 y 98, del 16 y 24 de octubre de 1900) y más tarde reeditada por Alberto Ghirardo en *Ideas y Figuras. Revista Semanal de Crítica y Arte* (año V, nº 100, 21 de noviembre de 1913). Dardo Cúneo la recogió, con dos pequeñas omisiones, en su edición del *Teatro completo* de Florencio Sánchez (Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941). Con su poética dramática, Sánchez se constituye en uno de los intermediarios fundamentales del teatro europeo en el Río de la Plata » (Dubatti, 24-25)

<sup>290</sup> S'agit-il du sénateur René Béranger, surnommé « le Père la pudeur » à cause des innombrables épisodes de censure à l'origine desquels il a été ? Ou plutôt d'Henri Roujon, ancien anarchiste et proche de Mirbeau, qui était entré au service de la censure de l'État ? Dans son article sur cet épisode (« Dans la sente » in *Le Journal* le 22 juillet 1900, repris dans *Gens de théâtre*), Mirbeau semble convaincu de la responsabilité de ce dernier et il ne manque pas de la stigmatiser.

quasiment au moment même où la pièce est censurée en France. Le rôle de Sánchez, (dramaturge, traducteur, médiateur culturel) n'en est que plus remarquable.

D'après Dardo Cúneo, il est fort probable que la traduction n'ait pas été faite dans le but de représenter la pièce. Comme le signale P. Ansolabehere (65), il était commun, dans le contexte du circuit culturel anarchiste, de publier les pièces de théâtre avant ou après leur mise en scène, et même sans que la mise en scène n'ait lieu. Et cela était dû, très probablement, à une visée pédagogique associée au refus du théâtre en tant que moyen d'évasion ou d'amusement. Ce détail élargit l'espace de circulation de la traduction car les lecteurs d'*El Sol* n'appartenaient pas nécessairement au même cercle que les spectateurs du théâtre anarchiste. À cela s'ajoute le fait que la traduction a connu une seconde édition, réalisée toujours par Ghirardo, en novembre 1913, dans l'hebdomadaire *Ideas y Figuras. Revista Semanal de Crítica y Arte*. En France, comme on l'a vu, la pièce de Marsolleau a dû faire face à la censure, ce qui ne laissa pas indifférent Mirbeau, qui, le 22 juillet de la même année, publie dans *Le Journal* un dialogue avec une vieille dame présentée comme la Censure. Il l'accuse expressément de supprimer la « très belle pièce » de Marsolleau (Mirbeau *Gens de théâtre*, 230). Les dates deviennent ainsi révélatrices : la pièce aurait dû être jouée à Paris le 9 juin ; le 22 juillet Mirbeau s'insurge contre l'interdiction imposée par la censure, et, le 16 octobre, c'est-à-dire seulement trois mois plus tard, la traduction de la pièce par Florencio Sánchez est publiée à Buenos Aires. Fait remarquable pour l'histoire littéraire, un célèbre poète et voyageur latino-américain, a eu l'occasion, entre-temps, de voir une représentation de la pièce dans un espace « alternatif » et d'en faire la chronique pour les lecteurs de langue espagnole : il s'agit de Ruben Darío.

Le 6 septembre 1900 le poète nicaraguayen publie une chronique dans *La Nación*<sup>291</sup> de Buenos Aires, sous le titre « Mais quelqu'un troubla la fête ». Comme le fait remarquer Claire Pailler, cet article a suscité un grand intérêt dans le public argentin et latino-américain<sup>292</sup>. Dans sa chronique, Darío rend compte de deux représentations théâtrales à Paris, auxquelles il s'est rendu et qu'il raconte en détail, tout en établissant un parallèle entre les deux<sup>293</sup>. Laurent Tailhade,

---

<sup>291</sup> Ruben Darío arrive à Paris au printemps de l'année 1900 où il avait déjà fait un bref séjour, sept ans auparavant. Le journal *La Nación* de Buenos Aires, pour lequel il avait travaillé pendant six ans en Argentine et environ deux ans à Madrid, le dépêche à Paris, où doit se tenir la grande Exposition universelle. Il y reste, avec quelques interruptions, jusqu'en 1914. Pendant ce séjour, il se lie d'amitié avec des artistes et des écrivains français et prend part à la vie culturelle parisienne. Entre septembre et décembre 1898, il publiera au moins un article dans la *Revue Blanche* (Vol. XVII, 315). La chronique dont nous parlons ici n'a été que partiellement traduite par Pierre Michel, mais l'écrivain y tenait, car il a voulu la republier dans un volume paru en 1910, en France et au Mexique sous le titre *Peregrinaciones*. Sur les chroniques de Darío dans *La Nación*, journal qui a eu une place remarquable dans la culture du Río de la Plata (publiant, entre autres, des romans de Zola), voir Zanetti, Susana (Éd.). *Ruben Darío en "La Nación" de Buenos Aires*. Buenos Aires : Eudeba, 2004.

<sup>292</sup> « El tema era de particular interés para el público bonaerense, dada la actualidad y amplitud de la cuestión anarquista en Argentina » (Pailler, Claire. « Rubén Darío en París: primeros encuentros » *Centroamericana* n°16, (2009): 69-87, p. 78).

<sup>293</sup> Si la pièce de Marsolleau est clairement symboliste, celle de Mirbeau a des éléments réalistes puisqu'elle présente une circonstance plus ou moins plausible (au-delà de la farce et du grotesque qui la caractérisent) ; toutes deux rappellent

polémiste libertaire, l'a en effet invité à une « fête anarchiste<sup>294</sup> » le 9 juin 1900. Darío y rencontre Mirbeau, qui était alors l'un des acteurs de sa pièce *L'Épidémie*<sup>295</sup>, à la Maison du peuple de Montmartre<sup>296</sup>. Mirbeau y honorait la tradition du théâtre anarchiste jouant dans sa propre pièce le rôle du Maire. Darío fait une description minutieuse de l'ambiance et des participants. La mise en scène, que l'on doit à des amateurs n'a, à ses yeux, que très peu de mérites et il considère que la pièce constitue plutôt un dialogue où l'on montre, « comme dans une leçon », le peuple victime des puissants. Tout cela à l'occasion d'une réunion d'un conseil municipal d'une ville dotée d'un port de guerre. Les conseillers font preuve d'une grande indifférence face à une maladie infectieuse dont les pauvres et les soldats sont les principales victimes et ils ne cherchent nullement à les sauver. Darío remarque qu'une telle thématique « n'a rien d'une nouveauté<sup>297</sup> ». D'autant plus que, dans la même chronique, il fait état d'une autre représentation théâtrale, au même sujet, bien que moins grotesque et sans le côté farceur de celle de l'œuvre de Mirbeau. *Mais quelqu'un troubla la fête*, de Louis Marsolleau, se produit au Théâtre civique, un autre centre du mouvement social, mais cette fois-ci socialiste et non anarchiste. La soirée se déroule en trois parties : un discours politique, des chants, et la représentation théâtrale. Darío a ainsi l'occasion d'apprécier le talent d'orateur de Jaurès.

Revenons brièvement au Río de la Plata pour souligner la similitude des soirées politiques anarchistes françaises et uruguayennes. Le rôle qu'y jouent les manifestations artistiques parle d'une conception élargie du fait politique et, par conséquent, de l'importance que représentaient les artistes anarchisants dans ces milieux. En effet, dans le programme du CIES de la célébration du premier mai 1901 (année où Sánchez présenta *Puertas Adentro* dans le même centre social), figure un emploi du temps très semblable à celui que Ruben Darío décrit. La soirée commence ainsi sur le chant des hymnes (« La Marseillaise », « Primo maggio »), et se déroule après la mise

---

la structure de *Le masque de la mort rouge*, d'Edgar Allan Poe (1842), que Baudelaire avait donné à connaître au public français dans sa traduction (*Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857). Les trois œuvres présentent un huis clos où les puissants se cachent pour diriger le monde et se soustraire à des possibles conséquences. Chez Mirbeau, quand celles-ci arrivent et qu'ils se sentent atteints par la contagion de la maladie, les membres du conseil municipal réussissent, au moins pour un moment, à s'en défendre. Chez Marsolleau, après avoir réussi à détourner les intentions du pauvre et de l'ouvrier, ce sera finalement la figure d'un inconnu qui « troublera la fête ».

<sup>294</sup> Tailhade était assez connu du public argentin pour que Darío n'ait pas eu à le présenter. À tel point qu'il ouvre sa chronique en se servant d'une formule bien précise « el del bello gesto » (« celui du beau geste »). C'était ainsi que Tailhade avait évoqué l'attentat anarchiste à la bombe de Vaillant dans la chambre de députés en décembre 1893. Darío lui avait consacré un portrait paru dans *La Nación* le 4 juin 1894, qui devient par la suite un chapitre dans son livre *Los raros* (1896).

<sup>295</sup> La même pièce sera représentée à Buenos Aires seulement quatre ans plus tard, en 1904 (Lemarié et Michel, 347).

<sup>296</sup> Cf. Michel, Pierre. « Rubén Darío, Tailhade et *L'Épidémie*. » *Cahiers Octave Mirbeau* n° 12 (2005) : 291-300.

<sup>297</sup> « Mas la representación, con actores ocasionales, entre ellos el mismo Mirbeau, fue de muy relativo mérito. El público aplaudía porque era la pieza de Mirbeau y porque Mirbeau estaba en las tablas. *L'Épidémie* es más bien un diálogo que una pieza teatral; en ella no hay más que una sucesión de frases contra la burguesía y sobre todo contra la autoridad. Se demuestra, como en una lección sobre objetos, que el pueblo, el pobre pueblo, es la constante víctima de las clases favorecidas de la fortuna, lo cual no es propiamente una novedad. » (Darío, 141).

en scène d'une pièce théâtrale, la déclamation de poèmes, la conférence d'un orateur. Tout comme Mirbeau à la Maison du peuple de Montmartre, au CIES le dramaturge uruguayen y est présent en tant qu'acteur et en tant qu'auteur : toujours sous le pseudonyme « Luciano Stein », il joue le rôle du jeune homme de la pièce *Primo maggio* de Pietro Gori et déclame un monologue de sa création, *Pillettes* (« Galopins »).

Darío continue sa chronique sur l'argument de la pièce de Marsolleau, tout en la comparant à celle qu'il vient de voir : « comme chez Mirbeau, un long dialogue, pas d'intrigue, pas de péripétie<sup>298</sup> ». La chronique, datée du 9 août de 1900, se clôt sur la référence à la « tragédie de Monza », c'est-à-dire, au régicide d'Humbert I<sup>er</sup>, roi d'Italie, perpétré le 29 juillet 1900 par l'anarchiste sicilien Gaetano Bresci<sup>299</sup>. Nous ne pouvions donc pas ignorer cette chronique dans le cadre de notre étude et ce, pour plusieurs raisons. Elle démontre l'existence, à Paris, d'un groupe d'intellectuels européens et latino-américains qui n'étaient pas nécessairement anarchistes ou engagés dans les mouvements sociaux, mais qui étaient proches des anarchistes et prenaient part aux manifestations culturelles anarchistes. Darío y décrit ce que nous pourrions appeler une ébullition culturelle parisienne, ni officielle ni académique, mais populaire et ouvrière. Celle-ci gardait un lien étroit avec les événements politiques européens, parmi lesquels les attentats anarchistes sont fréquents. Cette chronique démontre aussi l'existence d'échanges nombreux entre des Latino-américains et des Européens qui se sentaient fédérés autour d'un idéal commun. Encore faut-il remarquer qu'Alberto Ghirardo, directeur du journal qui publia *Mais quelqu'un troubla la fête* était un ami très proche de Ruben Darío<sup>300</sup>, et c'est sûrement à travers Darío que le texte de Marsolleau arrive à Buenos Aires pour être traduit : encore un lien qui met en évidence les échanges culturels fréquents entre le milieu auquel appartenait Mirbeau, à Paris, et celui de Florencio Sánchez, au Río de la Plata.

---

<sup>298</sup> « Como en la de Mirbeau, un largo diálogo, sin intriga, sin complicación » (Darío, 46).

<sup>299</sup> C'est le sommet de la « terreur anarchiste », qui dans le décennie de 1890 a été à l'origine de nombreux magnicides : les deux que nous avons mentionné, ceux d'Humbert I<sup>er</sup> en Italie et de Sadi Carnot en France auxquels il faut ajouter l'assassinat d'Antonio Cánovas del Castillo, président du gouvernement espagnol en 1897, commis par Michele Angiolillo (anarchiste italien qui, avant d'être exécuté au lacet étrangleur, aurait crié « Germinal »), celui d'Élisabeth de Wittelsbach, plus connue comme « Sissi », impératrice d'Autriche et reine de Hongrie, assassinée le 10 septembre 1898 à Genève par l'anarchiste italien Luigi Luccheni et finalement celui de William McKinley, président des États-Unis, commis par Leon Czolgosz à New York, le 6 septembre 1901.

<sup>300</sup> A. Ghirardo avait été lui aussi journaliste de *La Nación*. Sur sa relation avec Darío voir Ansolabehere, 177.



### II.2.3. Des domestiques au premier plan, à La Prieuré comme à Montevideo

Le XX<sup>e</sup> siècle a vu naître, avec *Le Journal d'une femme de chambre*, une double fonction, à l'époque inédite, pour le personnage de la servante : celle d'être à la fois la protagoniste et l'énonciatrice principale du récit. Nous avons pu retrouver cette nouveauté radicale, caractéristique de l'œuvre de Mirbeau, dans une pièce uruguayenne qui est contemporaine du *Journal*, ce qui justifie le choix d'étudier ces deux systèmes littéraires. Le *Journal* devient ainsi un axe de deux manières dans notre étude ; celui-ci nous a permis d'analyser le passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle en France dans la partie I. Il nous permet maintenant de mettre en relation la production française avec celle du Río de la Plata. La remarquable convergence en termes thématiques, poétiques et idéologiques que nous allons mettre en exergue est due, selon nous, à un facteur bien défini : la certitude des auteurs sur la portée politique d'un tel personnage mis dans une position énonciative dominante. Cette certitude peut être partagée seulement du moment qu'il y a d'autres éléments eux aussi parallèles dans l'entourage des auteurs : une organisation sociale où le service domestique est omniprésent et indispensable et où la réflexion sur la domination génère une pensée critique capable d'être mise en jeu dans un texte littéraire.

Nous voulons souligner sur ce point que le choix des deux auteurs a été de mettre en scène des personnages qui se présentent comme étant proches aux idées anarchistes par leurs paroles et par leurs actes (bien que l'anarchisme affiché par les servantes de Sánchez soit plus explicite et militant que celui de Célestine). Si Célestine ne pourrait être définie comme anarchiste de manière définitive, elle s'empare à plusieurs reprises du discours libertaire, notamment dans le passage sur les voleurs, qui rappelle la formule proudhonienne « la propriété c'est le vol ». Selon Pierre Michel, ce passage illustre la théorie de la « reprise individuelle », que certains anarchistes comme Marius Jacob avaient adopté lors de la première édition du roman, en 1892 (*Œuvre romanesque*, 1310). Il est en revanche plus simple de décider de l'engagement politique des personnages bien moins développés, comme ceux de Sánchez, en nous laissant guider par l'entrée en scène de Pepa, chantonnant « Hijos del pueblo » (air bien connu des anarchistes notamment au début du XX<sup>e</sup> siècle) et par la référence que toutes les deux font à l'amour libre. Cela nous rappelle que *Puertas adentro* est une pièce conçue pour un public particulier, qui assistait à la représentation de la pièce dans le cadre d'une soirée militante. La définition que Pepa fait d'elle-même en tant que « fille du peuple qui sert<sup>301</sup> », elle aussi « enchaînée », fait écho aux paroles de la chanson, mais aussi aux spectateurs qui connaissaient la chanson et analysèrent probablement la condition du travailleur dans les mêmes termes que Pepa. Encore faut-il remarquer que pour Pepa, de toutes les situations d'oppression, la pire est celle des femmes domestiques. Il faudrait toutefois prendre en

---

<sup>301</sup> « "Hijo del pueblo te oprimen cadenas" Ya lo creo que las oprimen. ¡Uff!... Y a nadie más que a nosotras, las hijas del pueblo que servimos...» (Sánchez *Puertas*, 21)

considération que l'anarchisme que les auteurs prêtent à ces personnages n'est pas, selon nous, une simple extension de leur pensée politique. Lorsque nous parlons de ces personnages en tant que « porte-paroles », nous n'assumons pas une sorte de ventriloquie des personnages-pantins qui parlent avec la voix de leurs maîtres. Nous croyons, en revanche, et ceci est surtout vrai pour le roman de Mirbeau, que l'attribution des pensées anarchistes aux personnages fait partie de leur constitution en tant que tels. Cela explique aussi que Célestine ne soit pas « anarchiste » tout au long du roman, puisque dès le début elle est présentée comme un personnage inconstant, qui a des changements fréquents dans sa manière de voir le monde. Il en va de même avec tous les personnages qui suivent et que nous analysons plus loin : la haine du service et la conscience d'être dans un monde foncièrement injuste sont sans doute en rapport avec la pensée des auteurs, mais ils sont aussi et surtout des traits de caractère des personnages. C'est donc dans ce sens, celui de s'ériger en voix de dénonciation, que nous utilisons le terme.

Bien entendu, le fait de mettre une œuvre dramatique très brève en parallèle avec un roman assez long est un peu risqué. Fait paradoxal : le *Journal*, tout en ayant une structure fortement narrative (les entrées datées, les souvenirs qui se mêlent au récit des événements quotidiens, la certitude d'une voix / main qui tient tout le récit), a depuis toujours donné lieu à des adaptations théâtrales aussi bien que cinématographiques. En effet, Pierre Michel a remarqué que les éléments à caractère dramatique ne manquent pas dans le texte : « En rapportant quantité de dialogues au style direct, et en reproduisant le langage parlé avec ses dialectalismes, ses incorrections, ses tics et ses silences, [...] il [Mirbeau] tend à supprimer la barrière qui séparait le roman du théâtre »<sup>302</sup>. C'est sans doute cette « performativité » qui met en scène la propre Célestine au centre de dialogues vifs, comme ceux que nous avons analysé dans la Partie I, qui contribue à perfectionner l'aspect politique du personnage et de l'ouvrage. Nous avons déjà fait une référence à la manière dont les adaptations cinématographiques de Renoir, Buñuel et Jacquot s'emparaient du potentiel tragi-comique du personnage de Célestine ; nous nous occuperons brièvement ici du passage du texte romanesque au texte cinématographique ou théâtral qui a lieu dans quelques-unes de ces versions.

La première de ces adaptations est cinématographique, et, bien que nous n'ayons pas pu la récupérer, nous savons qu'il s'agit d'un film d'une durée d'environ 47 minutes, produit en Russie en 1916 par Mikhaïl Martov. Il semblerait que le film a causé polémique à cause du passage du langage verbal-romanesque au langage cinématographique. En effet, d'une manière analogue à celle des critiques de la version théâtrale de *Germinie Lacerteux*, l'un des commentateurs russes

---

<sup>302</sup> Michel, Pierre. « Préface. » Mirbeau, Octave. *Le Journal d'une femme de chambre*. Angers : Éditions du Boucher, p. 6-7.

du film s'agace de voir sur l'écran ce qui dans le livre serait admissible : « Il est possible de parler d'une manière très pudique des plus grandes dépravations au monde, mais les montrer relèverait indiscutablement de la pornographie. Voilà pourquoi il est complètement impossible de mettre en scène *Le Journal d'une femme de chambre*, bien que certains s'y soient employés avec les plus nobles des intentions »<sup>303</sup>. Une déclaration qui n'a pas empêché qu'il y ait trois autres versions cinématographiques. La plus récente, celle de Benoit Jacquot est due, selon le réalisateur, à l'actualité du texte. À la question d'un journaliste sur la société représentée dans le film, « où les rôles sont figés, où seule la violence peut déplacer les lignes », Jacquot affirme que pour lui, même si les formes se sont modifiées, les rapports de servitude dépeints dans le roman subsistent de nos jours : « je pense que rien n'a changé. Il n'y a plus de femmes de chambre. Les esclaves, on les fait travailler ailleurs. Si j'ai un problème avec Internet, la personne de la centrale d'appel qui me répond est en Afrique. Par le biais de la reconstitution du film d'époque, je veux régulièrement évoquer le présent » (Alion, 13). La première adaptation théâtrale que nous avons pu retrouver est celle d'André de Lorde et André Heuzé sous le curieux titre *Le roman d'une femme de chambre. Pièce en 3 actes et 6 tableaux* présentée le 6 mars 1931, au Théâtre de la Renaissance. Nous n'avons pas d'information relative à l'accueil du public de cette version ; nous savons pourtant qu'elle a été à l'origine de la version filmique de Jean Renoir en 1946. Si la fin heureuse (Célestine finit par s'échapper d'un mariage non désiré avec Joseph lorsqu'un Georges guéri l'emmène avec lui aux Antilles) entre en franche contradiction avec l'original, la pièce a su garder un certain ton tragi-comique, dont nous avons déjà parlé et qui caractérise le roman. Encore de nos jours les adaptations théâtrales du *Journal* se jouent avec succès, sans doute à cause de la manière dont les problématiques évoquées par le roman restent actuelles. Ainsi l'explique Erika Vandelet, qui fait une adaptation en mêlant au texte de Mirbeau des témoignages contemporains, sous le titre *Les confidentes*<sup>304</sup> : « J'ai souhaité doubler la fiction par la parole de Célestine(s) contemporaines, mettre en parallèle un texte littéraire et des parcours de vie »<sup>305</sup>. Comme nous pouvons le noter, c'est dans ces adaptations pour l'écran ou pour la scène, bien plus qu'avec le roman, que l'œuvre de Mirbeau perdure et établit des contacts avec un public toujours nouveau.

Pour ce qui est de la pièce de Florencio Sánchez, celle-ci a été très peu reprise, à notre connaissance. La comédie nationale uruguayenne l'a mise en scène deux fois, accompagnée d'une autre pièce brève du même auteur, *Manosanta* (« Le rebouteux »), le 16 novembre 1972 et une

---

<sup>303</sup> Peyronie, André. « *Le Journal d'une femme de chambre* de Mikhaïl Martov (1916). » *Cahiers Octave Mirbeau* n°23 (2016) : 81-87.

<sup>304</sup> Au Théâtre de l'Échange, à Lorient (Morbihan).

<sup>305</sup> Entretien avec la metteuse en scène « Erika Vandelet à la recherche de Célestine(s). » [www.letelegramme.fr](http://www.letelegramme.fr). Le Télégramme, 2 décembre 2015. Web. 15 décembre 2015.

autre fois pendant l'été de 1975, dans une mise en scène de Denis Molina<sup>306</sup>. En fait, tout comme dans le cas du roman de Mirbeau, l'argument de *Puertas adentro* reste assez contemporain, ce qui aurait pu permettre des mises en scène plus fréquentes. Il est possible que la condition de Florencio Sánchez en tant que premier dramaturge de l'Uruguay ait joué contre la possibilité d'une reprise : reconnu par des pièces qui s'interrogent sur la condition humaine moderne sans offrir des réponses précises, *Puertas adentro* peut bien être perçue, par rapport au reste de sa production, comme trop voisine à la littérature à thèse, et pas représentative de sa démarche en tant qu'écrivain dramatique. À vrai dire, et comme le remarque P. Ansolabehere (68), une fois que l'on considère sa production non à travers la grille de ses pièces les plus connues, mais à travers celle qui prend en compte ses débuts dans le théâtre, on peut bien conclure que la pensée anarchiste ait « teint » toutes ses pièces.

*Puertas adentro* met en scène deux bonnes, Pepa et Luisa. Dans leur dialogue, il sera question de leurs conditions de travail (salaire, horaires, tâches, nourriture et traitement qu'elles reçoivent), des apparences convenables, mais trompeuses, de leurs maîtres, de l'amour sincère qu'elles portent à leurs petits amis qui sont des travailleurs, et des amours coupables et adultères de leurs maîtresses. Elles ressentent une supériorité morale à l'égard de ces dernières, lesquelles, pour observer les convenances, ne sont pas justement maîtres de faire ce qu'elles voudraient. Les deux domestiques proposent l'amour libre comme modèle à suivre, montrant ainsi une conscience politique remarquable et mettant déjà en scène un des thèmes développés plus tard dans *M'hijo el doctor*, premier grand succès de Sanchez, en 1903. Les maîtresses n'apparaissent jamais directement sur scène, mais leur conduite est dévoilée par des lettres d'amour que chacune envoie au mari de l'autre. Les bonnes interceptent la lettre que la maîtresse de Luisa lui a confiée ; prises par une curiosité quelque peu violente, elles tentent d'ouvrir l'enveloppe à la vapeur, puis finissent par la déchirer, ce qui rend leur culpabilité évidente. En lisant, elles découvrent les mensonges et la fausse religiosité de la maîtresse, qui se rend aux célébrations religieuses pour rencontrer son amant. En cherchant à remplacer l'enveloppe, elles découvrent une deuxième lettre d'amour envoyée par la patronne de Pepa au mari de son amie, la patronne de Luisa. Les bonnes décident alors de se venger de ces deux femmes, en changeant l'adresse des lettres et en dévoilant ainsi à chaque mari les liaisons adultères de leurs femmes. Ni le lecteur, ni le public, ne connaissent la suite, car la pièce s'achève au moment où les lettres sont réexpédiées.

Ainsi, l'esprit de la pièce de Sánchez est assez proche du roman de Mirbeau : on y retrouve de la critique sociale et de la farce, du « comique triste » qui caractérisera toutes les œuvres de notre corpus du XX<sup>e</sup> siècle et qui nous signale la survivance, bien que mitigée, de l'aspect comique

---

<sup>306</sup> Données de la Comédie Nationale uruguayenne ([comedianacional.montevideo.gub.uy](http://comedianacional.montevideo.gub.uy)).

de la « bonne théâtrale ». À cela nous ajoutons un autre élément que nous allons développer à continuation : la manière dont un certain savoir lettré se combine avec la connaissance de la vie privée des patrons pour que les personnages des domestiques en tirent profit. Ainsi, l'action vindicative de Pepa et Luisa est possible parce que ces deux bonnes sont des « bonnes lettrées », ou du moins, alphabétisées : c'est donc parce qu'elles sont capables de lire et d'écrire qu'elles sont en mesure d'agir. Situation que l'on retrouve par exemple dans *Les Bonnes* où la lettre de dénonciation écrite par Claire permet l'incarcération momentanée de leur patron ; où dans *Corazonada* où Celia vole une lettre d'un certain monsieur Urquiza à son patron, Don Celso. Le contenu de la lettre reste secret même pour lecteur, puisqu'il est indiqué par l'utilisation des « x » : « C'était une lettre [...] où il y avait des phrases comme celle-ci : Xx xxx x xx xxxx xxx xxxxxxx » (Benedetti, 101). Celia a toutefois la capacité de voir l'importance du message crypté et l'utilise pour racketter son ancienne patronne, une fois qu'elle a été licenciée.

À cette combinaison de connaissances il faut, bien entendu, ajouter la volonté de nuire aux maîtres, thématique qui revient elle aussi dans notre corpus et que Célestine a été le premier personnage à énoncer d'une manière tout à fait claire : « 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 !... » (Mirbeau *Journal*, 285). Toutefois, comme le fait remarquer Célestine même, cet élan violent n'aboutit jamais au meurtre des maîtres ; ce sont en revanche les domestiques à être le plus souvent les victimes de leurs propres idées de vengeance. Nous voyons donc dans les textes de Mirbeau et de Sánchez, le germe d'une série de thématiques qui vont être reprises par d'autres auteurs tout au long du siècle. Nous proposons par conséquent un regard sur ces convergences qui sont, en dernier ressort, ce qui nous a poussé à faire une analyse comparatiste entre ces deux corpus nationaux. Encore faut-il rappeler que les deux œuvres apparaissent au tournant du siècle : 1900 pour l'édition définitive du roman de Mirbeau, et très probablement 1901 pour la pièce de Sánchez. Elles surgissent toutes les deux dans des milieux anarchistes et placent les domestiques au premier plan en leur attribuant le rôle d'énonciateur principal. Ces personnages font état de leurs réflexions au sujet du métier qu'ils exercent et nous pouvons noter d'importantes coïncidences entre les pensées respectives de Célestine, de Pepa et de Luisa.

### II.2.3.1. Convergences poétiques

En ce qui concerne la conception et la structure des deux textes, nous voulons souligner deux éléments fondamentaux : la présence de l'écriture, et de là, le positionnement des personnages de domestiques en tant que productrices de textes —d'écrivains en quelque sorte—

et le rapport particulier que les deux textes cherchent à établir avec les récepteurs, que ce soient les lecteurs ou les spectateurs.

L'écriture occupe une fonction remarquable dans les deux cas : elle permet de rétablir un équilibre brisé dans un mouvement qui est conçu par les servantes plus comme un acte de justice que de vengeance contre les maîtres. Le fait d'écrire un journal, alors que l'écriture est marquée par la contrainte (manque de lumière et de papier, manque de temps, fatigue), met davantage en évidence le besoin d'affirmation d'individualité de Célestine face à celle, privilégiée, de ses maîtres. Nous voyons clairement ici la marque du « souci de soi » qui, dans la conception foucauldienne, est un privilège qui ne serait pas accessible aux travailleurs ou aux serviteurs. Avec l'écriture de soi, Célestine subvertit l'ordre « naturel », qui n'aurait pas dû lui permettre de s'occuper d'elle-même :

On demandait un jour à Alexandride pourquoi ses compatriotes, les Spartiates, confiaient la culture de ses terres à des esclaves plutôt que se réserver cette activité. La réponse fut celle-ci : « Parce que nous préférons nous occuper de nous-mêmes ». S'occuper de soi est un privilège ; c'est la marque d'une supériorité sociale, par opposition à ceux qui doivent s'occuper des autres pour les servir ou encore s'occuper d'un métier pour pouvoir vivre. L'avantage que donnent la richesse, le statut, la naissance, se traduit par le fait qu'on a la possibilité de s'occuper de soi-même. (Foucault 2001, 474)

Pour cela, elle doit nécessairement prendre le rôle principal, qu'elle n'a pas dans la vie et auquel l'écriture lui permet d'accéder. Outre l'analyse de soi, l'examen minutieux de sa conscience, ses souvenirs et ses sentiments, son objectif, par rapport aux maîtres, est celui de la description<sup>307</sup> et de la dénonciation, tout comme pour Pepa et Luisa, pour lesquelles exposer l'adultère de leurs maîtresses est un « acte révolutionnaire », « une leçon, un châtement pour la morale à géométrie variable de ces honnêtes gens<sup>308</sup> » (Sánchez *Puertas*, 29). Elles prennent ainsi une allure de justicières, dénonçant un ordre du monde foncièrement injuste. D'ailleurs, la justice, c'est ce que Célestine voit dans le vol de l'argenterie des Lanlaire :

---

<sup>307</sup> Nous retrouvons, dans les exercices spirituels de Marc Aurèle, décrits et analysés par Foucault, celui de la « description à fin de disqualification » qui « consiste à se donner, avec le plus d'exactitude possible et le plus de détails, une représentation qui doit avoir pour rôle de réduire la chose telle qu'elle se présente, de la réduire par rapport aux apparences dont elle s'entoure, aux ornements qui l'accompagnent et aux effets de séduction ou de peur qu'elle peut induire » (Foucault 2001, 293). Il n'est pas inutile d'ajouter que, dans l'exemple que donne Foucault, on doit s'imaginer un homme puissant « quand il mange, quand il dort, quand il s'accouple, quand il va à la selle » (*ibid.*), des situations que Célestine n'a pas besoin d'imaginer, car elle les voit, et qu'il lui suffit d'énoncer. L'énonciation de ces descriptions, comme d'autres également mentionnées par Foucault, est une partie inhérente au souci de soi dans l'éthique stoïcienne pratiquée par Marc Aurèle. Ces exercices spirituels, consistant à « laisser se dérouler le fil et le flux des représentations [...] sur lequel on va exercer un travail d'analyse, de définition et de description » (281-282), pourraient avoir survécu (malgré l'irruption de la méthode intellectuelle cartésienne) jusqu'à aujourd'hui) : « Vous les trouverez au XVII<sup>e</sup> siècle ; [il faudrait voir] si on les retrouve au XX<sup>e</sup> » (281).

<sup>308</sup> « una lección, un castigo a la elástica moral de estas gentes de bien ».

Ah ! non... 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 [...] J'aurais voulu crier : « C'est bien fait... c'est bien fait ! » Et surtout j'aurais voulu connaître ces admirables et sublimes voleurs, pour les remercier, au nom de tous les gueux... et pour les embrasser, comme des frères... Ô bons voleurs, chères figures de justice et de pitié, par quelle suite de sensations fortes et savoureuses vous m'avez fait passer ! (Mirbeau *Journal*, 397-398).

L'acte d'écriture de la part de Célestine s'apparente au vol : c'est l'appropriation des mots et du temps, et même du papier à lettres, qui ne sont pas à elle, ce qui lui permet d'accomplir pleinement son rôle de narratrice. J. Rancière a montré, dans son étude des écrits appartenant aux ouvriers lettrés de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (*La Nuit des prolétaires*, 1981), des travailleurs qui ne se reconnaissent pas dans sa seule fonction de reproduction, et qui devinrent créateurs, écrivains, poètes, journalistes. Ils suspendent ainsi « l'ancestrale hiérarchie subordonnant ceux qui sont voués à travailler de leurs mains à ceux qui ont reçu le privilège de la pensée » (Rancière *La Nuit*, 8). Pour cela ils doivent s'emparer d'un langage qui ne leur appartient pas et devenir autres « dans la double et irrémédiable exclusion de vivre comme les ouvriers et de parler comme les bourgeois » (Rancière *La Nuit*, 9), ce qui décrit peut-être aussi la condition historique des domestiques. Les écrits que J. Rancière étudie sont limités par la qualité de ses auteurs —en tant qu'ouvriers appartenant aux mouvements utopistes : saint-simonisme, communisme icarien, fouriérisme— et par l'époque de production. Il s'agit de textes « vrais », produits par des personnes, et non pas par des personnages. Pourtant, une proximité très prégnante se fait jour avec la démarche de Célestine qui, comme elle le dit, vole à la nuit réparatrice le temps du repos, pour en faire le temps d'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... » (Mirbeau *Journal*, 81). Et pourtant, elle écrit. *La Nuit des prolétaires*, devient donc ici la *nuit de la domestique*. Nous retrouvons ici le « devenir autre » qui permet l'art : non seulement en tant que lecteur mais en tant que producteur et, dans le cas du théâtre anarchiste, par exemple, en tant que comédien, metteur en scène ou dramaturge.

Pour ce qui est de Luisa et Pepa, bien que leur écriture soit minimale (elles se bornent à réécrire des nouvelles destinations pour les lettres de leurs maîtresses) celle-ci change le cours des événements, bouleverse l'ordre social, non pas que l'adultère soit rejeté comme pratique par les bourgeois qu'elles servent, mais parce que leur exposition reste inconcevable. Ajoutons à cela que, dans une autre pièce écrite à la même époque et présentée elle aussi au CIES, *¡Ladrones!*<sup>309</sup>,

---

<sup>309</sup> Littéralement en français « Voleurs ! ». Cf. Vidal, 77 et 233-240 pour la transcription de la pièce.

Sánchez utilise l'écriture comme étant la seule arme des petites gens contre les puissants. Les protagonistes, Lola et Canillita, sont en effet deux enfants de la rue qui survivent en vendant des billets de loterie et des journaux. Un jeune homme, fils d'un député, escroque Lola et vole Canillita. Celui-ci réalise une énorme affiche accusatrice avec un seul mot « voleurs » qu'il accroche à la façade de la maison du député. D. Vidal, suivant en cela les études d'Eva Golluscio de Montoya, considère cette action comme étant proche de l'action directe, quoique dépourvue de violence physique : « C'est grâce à l'affiche que la médiation du langage subsiste, bien qu'il soit utilisé dans le maximum de son potentiel agressif par le biais de l'insulte et d'un objet matériel afin d'exposer une identité qui mène à la condamnation aux yeux de la communauté<sup>310</sup> » (Vidal, 206). D. Vidal rappelle aussi que des personnages bas qui lisent et qui sont bien informés apparaissent tout au long de l'œuvre de Sánchez. L'écriture est donc le moyen de dénonciation par excellence dans ces deux textes : en effet, la volonté de mettre en lumière les vices des bourgeois est à l'origine non seulement de la motivation des personnages pour écrire dans l'œuvre —et de l'œuvre tout entière—, mais aussi l'un des thèmes principaux. La révélation de la vie privée et scandaleuse des bourgeois respectables est un élément majeur dans la composition de ces deux œuvres, bien qu'en causant le dégoût (mot que les trois servantes utilisent volontiers) de celles qui racontent et dévoilent<sup>311</sup>.

Nous retrouvons aussi, dans les deux œuvres, la volonté d'établir un rapport de complicité avec le récepteur. Le roman et la pièce de théâtre s'ouvrent sur une interpellation adressée au lecteur et au spectateur. Dans le *Journal* celle-ci prend la forme d'un avertissement que l'on retrouve dans la première journée, celle du 14 septembre : « 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 » (Mirbeau *Journal*, 16). Ce passage s'insère dans une structure de journal intime où, à première vue, il pourrait apparaître déplacé. Cependant, l'affirmation de franchise est la profession de foi inhérente à un type de texte produit pour un seul lecteur, qui n'est autre que l'auteur lui-même, rendant ainsi le journal plus vraisemblable. Ce qui nous place face à une alternative difficile à résoudre : le texte de Mirbeau produit autant d'éléments destinés à produire un « effet de réel » que d'autres éléments qui viennent contredire. P. Michel considère par conséquent que cet avertissement est « contraire à la crédibilité » (Mirbeau *Œuvres romanesques*, 1241). Nous soutenons, avec J. Rancière, que ledit réalisme n'est aucunement une mimesis du réel et qu'il n'exclut pas, dans ses œuvres les plus représentatives, des éléments qui, confrontés à ce critère de la mimesis, seraient allogènes à la

---

<sup>310</sup> « Gracias al cartel persiste la mediación del lenguaje, aunque utilizado en su régimen de máxima agresividad a través del insulto y de un soporte material para exponer una identidad condenatoria a los ojos de la comunidad »

<sup>311</sup> Ce qui rapproche ces œuvres d'autres œuvres au caractère érotique et d'une faible qualité littéraire, comme les *Mémoires d'une femme de chambre* d'un auteur inconnu, publiés en 1786 ou le roman de De Pène que nous avons analysé dans la Partie I.



fiction romanesque réaliste. Le respect absolu de la forme qu'un certain type d'écriture prendrait dans la réalité (aucune règle n'interdit à qui tient un journal de s'adresser au lecteur) n'est point nécessaire pour établir la crédibilité du récit. Ainsi, le *Journal* contient autant de stratégies visant à la vraisemblance dans l'acception genettienne (comme l'autre avertissement, celui d' « O.M. » au début du livre) que des éléments qui ne sauraient être présents dans un *vrai* journal.

Rien de cela ne trouble la conception de la pièce de Sánchez, où toute la première scène, un long monologue de Pepa, est consacré à sa présentation : elle explique son travail et ses malheurs, s'adressant directement au public. Ainsi, elle parle du travail de ménage : « Figurez-vous, me voilà à nettoyer les meubles » (Sánchez *Puertas*, 21) et des enfants qu'elle garde, négligés par leur mère : « Vous allez penser que leur maman se dépense pour les soigner » (*ibid.*). Elle se plaint de ses tâches : « Oh quel ennui, messieurs, quel ennui ! » (Sánchez *Puertas*, 22) et aussi de ses gages, en s'adressant toujours au public : « Je suis payée, messieurs, quatre *pesos* tous les mois » (*ibid.*)<sup>312</sup>. L'activité scénique et les spectateurs sont pris dans un même espace lorsque la présence des enfants qu'elle garde et de son amoureux Isidro se manifestent à travers des bruits. Elle fait appel au public pour résoudre son dilemme (sortir rencontrer Isidro, ou garder les enfants qui dorment). Les spectateurs partagent son découragement quand les enfants se réveillent et l'obligent à reprendre son travail. Pepa va jusqu'à introduire l'avis du public pour savoir si elle doit rejoindre Isidro :

(Se tournant vers le public) Est-ce que vous avez déjà vu une chose pareille ? Ah ! Et en plus il y aura Isidro (Pause.) Vous avez entendu ? Quelqu'un a sifflé, n'est-ce pas ? (Elle s'approche du balcon.) Oui, oui, c'est lui, c'est Isidro. Regardez-le. (Elle fait des signes) Quoi ? Que j'y aille ? ... Mais non, c'est impossible ! Je ne peux pas ! Et les enfants ? (Elle s'arrête un instant et se tourne vers le public) Pauvre Isidro ! Si vous jurez ne rien dire je vous dirai qu'il m'a envoyé un baiser... comme ça... Je lui renvoie ? Oui, n'est-ce pas ? (Elle se tourne vers le balcon)<sup>313</sup>. (*ibid.*)

L'interpellation est encore plus flagrante lorsque Pepa incite les spectateurs à « voir » Isidro et les invite à écouter ses sifflements, ainsi que les cris des enfants. La didascalie indique clairement que Pepa doit se tourner vers les spectateurs, et ce à deux reprises. La dernière tirade de la scène joue

---

<sup>312</sup> « Imagínense ustedes, ahora limpiando los muebles [...] » ; « Ustedes creerán que la mamá se desvive por atenderlos [...] » ; « ¡Oh, qué sofocación, señores, qué sofocación ! » ; « Me pagan, señores, cuatro pesos al mes [...] »

<sup>313</sup> « (Volviéndose hacia el público) ¿Han visto cosa igual? ¡Ah! Y a todo esto estará Isidro... (Pausa.) ¿Han oído? ¿Han silbado, verdad? (Se acerca al balcón.) Sí... sí... es el mismo Isidro. Véanlo. (Haciendo señas) ¿Qué? ¿Que vaya?... ¡No, imposible!... No puedo... ¿Y los niños? (Se detiene un instante y volviéndose al público.) ¡Pobre Isidro!... Si se comprometen a no decir nada les contaré que me ha tirado un beso... así... ¿Se lo devuelvo? Sí, ¿verdad? (Volviéndose al balcón) »

le rôle d'un point final dans cette communication avec le public : « Vous allez voir »<sup>314</sup> (Sánchez *Puertas*, 23).

L'appel au lecteur ou au spectateur se situe au début du roman et de la pièce de théâtre en fonction de deux critères différents. Chez Mirbeau, cet appel permet d'établir la vérité de ce qui suit dans le cadre d'un récit qui tient sa valeur par la double capacité de la narratrice de tout voir et de raconter « la vérité » avec « toute la franchise qui est en [elle] ». Chez Sánchez, la vérité est garantie par la proximité du personnage avec le public, qui, dans une première représentation, se composait d'ouvriers et de travailleurs. Cet échange construit un cadre acceptable pour l'histoire qui se déroulera dans les scènes suivantes. Dans les deux cas, l'appellation « déplacée » et le fait de briser le quatrième mur ne mettent pas en question la véracité de l'histoire, mais, bien au contraire, la renforcent. Ainsi, une convergence des deux auteurs apparaît dans leur conception de la relation art-monde.

#### II.2.3.2. Convergences thématiques

Nous présentons ici une série de passages qui, mis en parallèle, nous permettent de mettre en lumière des thèmes communs à la pièce de Sánchez et au roman de Mirbeau. Si dans le cadre du journal intime de Célestine le lecteur accède très facilement aux pensées du personnage, qui réfléchit assez souvent sur le monde qui l'entoure, l'utilisation du monologue dans la pièce de Sánchez permet lui aussi de saisir les impressions de Pepa et de Luisa sur leur condition de domestiques. Ce corpus permet donc de mener à bien une étude comparative susceptible de mettre en lumière des convergences thématiques en dépit des différences de genre et de volume. Célestine, Pepa et Luisa ont les mêmes revendications et les mêmes doléances concernant leur métier et les attitudes de leurs maîtres respectifs. Mieux encore, elles utilisent, à l'intérieur de chaque langue, les mêmes structures pour en parler. C'est pourquoi nous nous sommes concentrés en particulier sur les remarques à propos de la vie des domestiques qui ont trait à l'utilisation des mots et du langage.

##### II.2.3.2.1. La description du métier

Dans un geste jusqu'ici inouï, les bonnes se rejoignent dans la critique d'un métier qui n'a pas de limites : des tâches épuisantes et innombrables, des gages insuffisants, une mauvaise nourriture, de mauvais traitements. Dans la pièce de Sánchez, ces critiques se trouvent concentrées

---

<sup>314</sup> « Verán ustedes »

dans le monologue initial, tandis que, dans le *Journal*, ces récriminations apparaissant tout au long du roman et concernent les différents patrons que Célestine a connus :

[LUISA] Une chose terrible... **à peine il fait jour, debout pour habiller les enfants**, des petits lève-tôt, **et puis leur donner le thé au lait, plus tard laver les linges du p'tit dernier**, une jolie créature qui ne fait que se salir... **et faire les lits, et servir à table, et laver le pot de chambre...** **et à peine on a fini avec ces tâches, retour aux enfants ; les faire prendre leur bain, les promener [...]** Et en plus, **toujours de rouspétances...** tant pis, quand madame se réveille de mauvaise humeur... qu'elle a une humeur de chien de fois! Oh, il vaut mieux ne pas y penser ! Et pour ce travail, **en plus des mauvais moments**, je suis payée, messieurs, **quatre pesos par mois**, nourriture incluse, je devrais dire plutôt, **restes inclus**<sup>315</sup>. (Sánchez *Puertas*, 22, nous soulignons)

Ah ! on la connaît, la maison, allez... Et tout le monde vous dira ce que je vous dis... **On est mal nourri...** on n'a pas de liberté... **on est accablé de besogne...** Et **des reproches**, tout le temps, **des criaileries...** Un vrai enfer, quoi !... (Mirbeau *Journal* : 66-67, nous soulignons)

Cette description de la situation de Célestine ne vient pas d'elle, mais de sa voisine, Mlle Rose. Tous ces motifs sont repris, cependant, par Célestine elle-même dans d'autres circonstances. Ils concernent, en parlant des différents patrons, les restes de nourriture qu'ils lui abandonnent : « Des gens dont vous n'avez que les défroques inutiles ou les restes gâtés : — Vous pouvez manger cette poire, elle est pourrie... Finissez ce poulet à la cuisine, il sent mauvais... » (Mirbeau *Journal*, 114), ou les tâches infinies : « 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... » (Mirebau *Journal*, 81) ou, encore, les bas salaires et les mauvais traitements : « 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 !... » (Mirbeau *Journal*, 283). On le voit, Pepa, Luisa, et Célestine pâtissent non seulement les gages misérables, mais aussi les mauvais traitements comme le dédain des maîtres à leur rencontre. Il n'est donc pas surprenant si, dans les deux cas, les salaires bas et les brimades vont ensemble dans le discours : ils sont ressentis comme étant une partie inhérente à leur métier. D'autant plus que les relations fusionnelles que nous évoquions pour les textes du XIX<sup>e</sup> siècle n'existent plus :

---

<sup>315</sup> « [LUISA] Terrible cosa... no bien amanece, de pie y a vestir a los niños; unos muñecos los más madrugadores y después a darles el té con leche; y más tarde a lavar los pañales del menorcito, una monada de criatura que no hace más que ensuciarse... y a tender las camas, y a servir la mesa, y a lavar el servicio... y no bien han concluido todas esas tareas, vuelta con los niños; a bañarlos, a sacarlos a paseo,... [...] Y como esto todos los rezongos... menos mal, cuando la patrona no amanece de mal humor..., ¡que se sabe agarrar unas lunas!... ¡Ay! Vale más no acordarse de ello. Y por ese trabajo, con malos ratos y todo, me pagan, señores, cuatro pesos al mes, con comida, es claro... mejor dicho, con sobras. »

la distance en termes socio-économiques est maintenant doublée par la distance en termes affectifs : pourtant, nous le verrons, il n'y a pas que de la haine entre maîtres et domestiques.

#### II.2.3.2.2. Le langage des patrons

Le langage des patrons, particulièrement remarqué par Célestine et Luisa, est un élément essentiel dans la relation entre maîtres et domestiques. Une même organisation du discours, dont l'effet itératif permet aussi de juxtaposer, comme dans une stichomythie, les ordres de la maîtresse, met en avant un même ton impératif et strident (dans un cas ce sont des cris, dans l'autre la sonnette), ainsi que le fait d'entraîner des déplacements fatigants :

Et, le plus souvent, ce qui se passe, le voici...

— Drinn !... drinn !... drinn !...

Allons bon !... Cela vous jette de votre chaise, comme sous la poussée d'un ressort...

— Apportez-moi une aiguille.

Je vais chercher l'aiguille.

— Bien !... apportez-moi du fil.

Je vais chercher le fil.

— Bon !... apportez-moi un bouton...

Je vais chercher le bouton.

— Qu'est-ce que c'est que ce bouton ?... Je ne vous ai pas demandé ce bouton... Vous ne comprenez rien...

Un bouton blanc, numéro 4... Et dépêchez-vous !

Et je vais chercher le bouton blanc, numéro 4... Vous pensez si je maugrée, si je rage, si j'invective Madame dans le fond de moi-même ?... Durant ces allées et venues, ces montées et ces descentes, Madame a changé d'idée... Il lui faut autre chose, ou il ne lui faut plus rien :

— Non... remportez l'aiguille et le bouton... Je n'ai pas le temps... (Mirbeau *Journal*, 86)

Toto veut faire pipi, et voilà la patronne à grands cris : Pepa ! Pepa ! Le pot de chambre pour le petit ! Et dans le même style : Pepa, réchauffe le lait ! Pepa, amène [les enfants] à la porte ! Pepa !... Et Pepa par ci et Pepa par là...<sup>316</sup> (Sánchez *Puertas*, 21)

Célestine, nous l'avons vu, intercale ses commentaires et communique ses sentiments ; Pepa, de son côté, s'exprime de façon plus succincte : « y Pepa arriba, y Pepa abajo », ce qui donne dans l'originel en espagnol l'idée d'être dans un mouvement perpétuel de haut en bas de la maison. Encore faut-il constater l'importance que Célestine, Luisa et Pepa accordent à certaines paroles utilisées par leurs patrons lors des mauvais traitements qu'ils leur infligent, ce qui entraîne, de la

---

<sup>316</sup> « Que Totó quiere pis, pues ya está la patrona a gritos : ¡Pepa! ¡Pepa! ¡El servicio para el nene! Y por el estilo: ¡Pepa, calienta leche! ¡Pepa, llévalos la puerta! ¡Pepa! ... Y Pepa arriba, y Pepa abajo... »

part des bonnes, des réflexions méta-discursives. Ainsi, elles considèrent impropre que des personnes soi-disant de haut rang, au service desquelles elles se trouvent, se laissent aller à des insultes ou à utiliser des gros mots lorsqu'elles les sermonent. À tel point que Luisa se refuse à reproduire *verbatim* l'insulte qu'elle a reçue, tandis que Célestine ne se gêne pas pour reprendre le gros mot de madame et même à l'utiliser en modalisation autonymique :

[LUISA] Il y a quelques jours, elle m'a réprimandé après qu'elle a trouvé une lettre d'Enrique sous mon oreiller... Ouf ! Les choses qu'elle ne m'a pas dites ! Dévergondée, grande... grande... très grande brebis. Et je dis brebis pour ne pas répéter le mot qu'elle a employé, un tout petit peu plus fort. Énorme ! C'est ça, elles utilisent un langage chez elles, ces femmes honnêtes !<sup>317</sup> (Sánchez Puertas, 25)

Au vrai, Madame, malgré son apparente élégance et sa très jolie figure, avait de drôles de manières, des habitudes canailles qui me désobligeaient fort. [...] J'en avais honte pour elle... Souvent, dans ses querelles avec Monsieur, elle s'oubliait jusqu'à crier : « Merde ! » En ces moments-là, la colère remuait, au fond de son être mal nettoyé par un trop récent luxe, les persistantes boues familiales, et faisait monter à ses lèvres, ainsi qu'une malpropre écume, des mots... ah ! des mots que moi, qui ne suis pas une dame, je regrette souvent d'avoir prononcés... Mais voilà... on ne s'imagine pas combien il y a de femmes, avec des bouches d'anges, des yeux d'étoiles et des robes de trois mille francs, qui, chez elles, sont grossières de langage, ordurières de gestes, et dégoûtantes à force de vulgarité... de vraies pierreuseuses !... (Mirbeau *Journal*, 372)

Ah ! merde ! comme disait Madame... (Mirbeau *Journal*, 377)

Ces propos constituent donc un commentaire en même temps esthétique, méta-discursif et moral de la part de deux bonnes. Celui de Célestine est plus long et plus développé, puisqu'il s'agit d'un journal intime et non d'un dialogue théâtral, mais leur convergence est tout à fait remarquable.

#### II.2.3.2.3. Attitudes des maîtres par rapport à la conduite des servantes<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> « [LUISA] El otro día me pegó una reprimenda terrible por haberme pillado debajo de la almohada una carta de Enrique... ¡Uff!, las cosas que me dijo... sinvergüenza; grandísima... grandísima... grandísima oveja. Y digo oveja por no repetir la palabra que ella empleó; que fue un poquito más fuerte. ¡Conque grandísima! ... Eso es; ¡usan un lenguaje entre casa, esas señoras decentes! »

<sup>318</sup> Si nous gardons ici cette nomenclature qui peut sembler vieille et démodée, c'est qu'elle illustre très bien certains aspects du rapport de travail tel que le décrivent Célestina ou Pepa et Luisa. En effet, le passage de la « servante » à la « domestique » implique l'existence d'un autre mot, « employée » ou « travailleuse » qui complète l'expression dont « domestique » n'est que l'adjectif. Or, « employée » ou « travailleuse » donnent une idée très claire du service domestique en tant qu'un travail « comme un autre » ce qu'il n'est nullement. Il l'est encore moins dans ces exemples où le droit des patronnes à émettre une opinion sur la vie des servantes ou même à fouiller leurs affaires est montré comme une partie inhérente du métier.

L'interception de la lettre d'Enrique qui apparaît dans la brève tirade de Luisa (que l'on vient de citer) nous conduit à traiter d'un autre motif : la surveillance que les patronnes exercent sur leurs servantes. C'est pourquoi Rose suggère à Célestine de faire adresser sa correspondance chez elle, car « Mme Lanlaire lit les lettres... toutes les lettres... Même qu'une fois, elle a bien failli être condamnée par le juge de paix » (Mirbeau *Journal*, 66). Tout cela constitue donc un certain jeu d'espions, où maîtresses et servantes lisent les unes les lettres des autres. Car Pepa et Luisa accèdent elles aussi aux lettres de leurs maîtresses. Elles ne se gênent point pour outrager leur correspondance et font remarquer que ce serait idiot de la part des maîtresses, en général, d'espérer de réussir à les confondre par le contenu des lettres que les bonnes doivent remettre aux destinataires de main propre : « Mais ces sottes, encore mieux, ces idiotes de nos patronnes, elles pensent que nous avalons tout<sup>319</sup> » (Sánchez *Puertas*, 25). Célestine, en revanche, se plaint du fait que, chez les Lanlaire, cela soit impossible, car « le cabinet de toilette, les chambres, le bureau de Monsieur, toutes les armoires, tous les placards, tous les buffets sont fermés à clé... Qu'est-ce que je disais ?... Ah bien... merci !... Pas moyen de lire une lettre, et de se faire des petits paquets... » (Mirbeau *Journal*, 79).

Les lettres ainsi interceptées dévoilent l'hypocrisie des maîtres, aussi bien par rapport à la conduite et à la moralité des domestiques qu'à la leur. S'ils exigent des servantes qu'elles soient irréprochables, ils sont loin d'appliquer à eux-mêmes ce principe, puisque comme l'explique Célestine, « il est même inconcevable, quand on veut donner des leçons de morale aux autres et qu'on exige la continence de ses domestiques, qu'on ne dissimule pas mieux les traces de ses manies amoureuses... » (Mirbeau *Journal*, 121).

Célestine, Pepa et Luisa reprennent les mots utilisés par leurs patronnes lors des réprimandes qu'elles ont subies pour signaler leurs « bosses morales ». Célestine fait la parodie de ce discours moralisateur, tandis que Luisa l'utilise pour rappeler ironiquement le manque de moralité des maîtresses :

Devant ces visages, sur qui les pâtes, les eaux de toilette, les poudres n'ont pu effacer les meurtrissures de la nuit, je hausse les épaules... Et ce qu'ils me font suer, le lendemain, ces honnêtes gens, avec leurs airs dignes, leurs manières vertueuses, leur mépris pour les filles qui fautent, et leurs recommandations sur la conduite et sur la morale :

— Célestine, vous regardez trop les hommes... Célestine, ça n'est pas convenable de causer, dans les coins, avec le valet de chambre... Célestine, ma maison n'est pas un mauvais lieu... Tant que vous serez à mon service et dans ma maison, je ne souffrirai pas...

---

<sup>319</sup> « Pero esas tontas, mejor dicho, esas idiotas de patronas, se piensan que nosotras tenemos unas tragaderas así de anchas »

Et patati... et patata !... (Mirbeau *Journal*, 122)

LUISA Tu le vois, ces saintes petites dames de patronnes ! Après avoir parlé de nous, elles disent que nous sommes des traînées, des indécentes, que nous avons des fiancés ou des amants... et elles nous font la morale, et nous appellent dévergondées, coureuses...<sup>320</sup> (Sánchez *Puertas*, 24)

#### II.2.3.2.4. Fausses apparences

L'hypocrisie s'appuie naturellement sur des fausses apparences. C'est pourquoi ce thème occupe une place de choix dans ces deux textes, révélateurs de la face cachée des conduites bourgeoises par rapport aux valeurs qu'ils aiment afficher. Cette fonction de révélation est expressément attribuée à Luisa par Pepa dans son monologue initial. Luisa est « une fille excellente » qui connaît « un tas des choses sur sa patronne<sup>321</sup> » (*Puertas*, 23). L'une des questions relevées est la mauvaise gestion de l'argent, voire la pauvreté des maîtres, qui maintiennent leur train de vie à force de ne pas payer les fournisseurs, ce qui retombe sur les servantes qui doivent traiter avec eux. Il s'agit d'un thème cher à Sánchez, qui l'avait déjà traité dans un dialogue sur ces maîtres affamés qui conservent l'apparence du luxe<sup>322</sup>.

Des fois, il n'y a pas un sou, dans toute la maison. Alors Madame va, vient, court, repart et rentre, nerveuse, exténuée, des gros mots plein la bouche. Monsieur, lui, ne quitte pas le téléphone... Il crie, menace, supplie, fait le diable dans l'appareil... Et les huissiers !... Souvent, il est arrivé que le maître d'hôtel fût obligé de donner de sa poche des acomptes à des fournisseurs furieux, qui ne voulaient plus rien livrer. Un jour de réception, on leur coupa l'électricité et le gaz... [explication que l'on donne à Célestine, à l'office, lors de son arrivée chez les Tarves] (Mirbeau *Journal*, 254)

[LUIZA] Et le boulanger, et la blanchisseuse, et le laitier, et... Et je dois m'occuper de tout le monde, parce que monsieur est parti à la campagne, comme chaque samedi. C'est moi qui dois supporter les rouspétances des créanciers... Revenez samedi prochain. Repasez à fin du mois... Aujourd'hui on n'a pas d'argent, Bon sang ! Et la honte qu'ils me font subir.

PEPA Hé bien, ma fille, je suis beaucoup plus heureuse ! Ici il ne se passe rien !

LUIZA C'est vrai ? C'est curieux !

PEPA Bien sûr, puisque personne ne fait crédit à monsieur et madame !<sup>323</sup> (Sánchez *Puertas*, 23)

---

<sup>320</sup> « Ya lo ves. ¡Las santitas de nuestras patronas!... Después de hablar de nosotras, dicen que somos unas relajadas, unas indecentes que tenemos novios o amantes... Y nos retan..., y nos llaman sinvergüenzas, desorejadas... »

<sup>321</sup> « Es una excelente muchacha. ¡Y sabe unas cosas de su patrona! »

<sup>322</sup> « Las señoras de P y de X » a été publié dans le journal *El sol* le 1<sup>er</sup> octobre 1900 et repris dans Sánchez, Florencio. *Prosa Urgente*. (Éd. Daniel Vidal). Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011, 207-209.

<sup>323</sup> « [LUIZA] Y que el panadero, y que la lavandera, y que el lechero, y que... Y a todos tengo que atenderlos porque

L'hypocrisie concerne aussi la fausse religiosité des maîtres, mise en évidence dans les deux cas par le biais d'un discours ironique qui mêle langage religieux et références à l'adultère et à la sexualité :

Madame de Tarves avait des œuvres, elle aussi ; elle aussi présidait des comités religieux, des sociétés de bienfaisance, organisait des ventes de charité. C'est-à-dire qu'elle n'était jamais chez elle ; et la maison allait comme elle pouvait... Très souvent, Madame rentrait en retard, venant le diable sait d'où, par exemple, ses dessous défaits, le corps tout imprégné d'une odeur qui n'était pas la sienne. Ah ! je les connaissais, ces rentrées-là ; elles m'avaient tout de suite appris **le genre d'œuvres auxquelles se livrait Madame, et qu'il se passait de drôles de mic-macs dans ses comités...** (Mirbeau *Journal*, 257-258 nous soulignons)

[PEPA] **Vendredi saint**, madame reçut une lettre très tôt le matin... dans une enveloppe jaune, comme toujours. Elle l'a lue et elle était folle de joie, si contente qu'elle ne m'a pas grondé pendant toute une heure... hein... comme je te le disais, puis elle a pris la calèche et **elle est allée faire le tour, c'est ce qu'elle a dit, des églises, c'est ce qu'on appelle le jubilé** apparemment, et elle n'est rentrée que tard dans l'après-midi...

LUISA (avec malice) Hein, oui, hein, **jubilé...** et moi **qui ne croyais pas madame si catholique !**

PEPA Eh bien tu vois. La lettre était sans doute... **de l'illustrissime archevêque...**<sup>324</sup> (Sánchez *Puertas*, 24, nous soulignons)

Ces réflexions sur les fausses apparences des riches qui cachent leur manque de moralité, font ressortir deux éléments. En premier lieu, les tares des maîtres sont abondantes, mais l'absence de repères moraux s'exprime plus particulièrement dans le domaine de la sexualité (vices, adultère, pratiques considérées comme antinaturelles). Dans le *Journal* ce motif est largement répandu, ce qui correspond, sans doute, au fait qu'il s'agit également d'un roman osé, ce qui ne diminue en rien sa visée critique ; mais pour critiquer il faut décrire, comme nous l'a appris, au XIV<sup>e</sup> siècle déjà *El Libro de Buen Amor*<sup>325</sup>. Dans l'œuvre de Sánchez, la référence sexuelle est bien moins

---

el señor se ha ido para afuera, como todos los sábados. Y yo tengo que cargar con el burro muerto de los rezongos de todos los acreedores... Que venga el otro sábado. Que pase a fin de mes... Que hoy no hay plata... ¡Jesucristo! Y las vergüenzas que me hacen pasar.

PEPA ¡Hija, pues yo soy más feliz! ¡Aquí nada de eso ocurre!

LUISA ¿De veras? ¡Qué extraño!

PEPA ¡Claro, como que no hay quien les fíe a los señores! »

<sup>324</sup> « [PEPA] El Viernes Santo, la señora recibió tempranito carta... con sobre amarillo, como siempre; la leyó y se puso loca de contenta; tan contenta que lo menos por una hora me rezongó... Este... como iba diciendo, después tomó el coche y se fué a recorrer, según dijo ella, las iglesias, a eso que llaman jubileo tal vez, y no regresó, hasta la tardecita...

LUISA (Con malicia.) ¡Ah! ¡Sí! Ah, jubileo... Y yo que creía que no era muy católica esa señora!

PEPA Ya lo ves. La carta sería sin duda del... ilustrísimo arzobispo ... »

<sup>325</sup> Ce long poème espagnol « conjugue l'influence du *mester de clerecía* (poésie savante, poésie des clercs) et celle, plus populaire, du *mester de juglaría* (poésie populaire, poésie des troubadours) ». Il s'agit d'un art d'aimer « dans des tonalités diverses, qui vont du cynisme à l'élan spirituel » (Sesé, Bernard « Livre de bon amour, livre de Juan Ruiz. » *Encyclopædia Universalis en ligne* (www.universalis.fr). L'objectif —tel qu'il est déclaré par l'auteur— est de décrire « l'amour fou » pour que les lecteurs puissent le reconnaître et s'en méfier : « Aussi, moi, en maigre science et grande



explicite, mais, tout en étant sous-entendue, elle permet d'octroyer une certaine supériorité aux servantes. Ce dernier point doit être souligné, car il nous permet de nous interroger sur une éventuelle correspondance entre la conduite des maîtres et celle de leurs serviteurs. Pour Célestine, cette prédisposition « au vice » se répand des maîtres vers les domestiques, lesquels n'ont cependant pas les « moyens pour le satisfaire », ni « l'excuse de la richesse » pour se s'y livrer (Mirbeau *Journal*, 77). Dans *Puertas adentro*, en revanche, les domestiques ont leur propre morale, qui n'est autre que l'amour libre anarchiste :

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... (Mirbeau *Journal*, 131)

PEPA Ça alors. Ça t'étonne ? Il semble que tu n'aies jamais été dans le service. Si je commençais seulement à te raconter les choses dans ce genre qu'on voit dans la haute société, on ne finirait jamais [...]

Pourquoi ne se rebelle-t-elle pas ? Pourquoi ne proteste-t-elle pas contre les conventions qui la forcent à considérer son amour comme un délit ? Pourquoi n'est-elle pas comme nous qui pouvons aimer sans le besoin de l'approbation de la société ?... Pourquoi est-elle hypocrite ?<sup>326</sup> (Sánchez *Puertas*, 27)

Célestine ne reprend certes pas des affirmations à ce point idéologiques, elle livre plutôt une série de références à son plaisir. Il s'agit donc d'une sexualité librement vécue sans tabous et qui, par rapport à celle des maîtres, apparaît tantôt opposée, tantôt semblable. Elle décèle aussi, chez l'une de ses patronnes, des pratiques qu'elle qualifie de « vicieuses » : voyeurisme, échangeisme, pornographie.

---

et vraie rudesse, comptant la quantité de biens que fait perdre à l'âme et au corps le fol amour du péché du monde ainsi que la quantité de maux dont il les menace et qu'il leur apporte, choisissant et désirant de bonne volonté rédemption et gloire du paradis pour mon âme, je composais ce modeste écrit à la mémoire du bien et rédigeai ce livre nouveau dans lequel sont écrites quelques manières, habilités et subtilités trompeuses de ce fol amour du monde, dont certains font usage pour pécher » (Ruiz, Juan (Archiprêtre de Hita). *Livre de bon amour*. (Michel Garcia, traducteur) Paris : Stock, 1995, p. 32). Cette référence nous semble d'autant plus intéressante si l'on pense à l'un des personnages les plus saillants du poème, Trotaconventos (Trottecouvents). Cette entremetteuse, « vieille maîtresse rouée douée d'un grand savoir » (p. 158), est le modèle d'une autre *alcahueta* fameuse, celle qui porte le même prénom que l'héroïne de Mirbeau, protagoniste de *La Celestina* (ou *La tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, comme nous l'avons fait remarquer avant), de Fernando de Rojas (1499). Il est important de faire ressortir les liens entre la tradition de la littérature populaire et érotique espagnole avec le roman de Mirbeau : le personnage de la domestique ou de la femme qui rend divers services est incontournable lorsqu'il s'agit de la critique des mœurs.

<sup>326</sup> « PEPA Vaya. ¿Y eso te llama la atención? Parece que no hubieras servido nunca. Si te empezara a contar las cosas por el estilo que he tenido que presenciar en la buena sociedad, teníamos para llegar a viejas antes de concluir. [...] ¿Por qué no se rebela? ¿Por qué no protesta contra ese convencionalismo, que la obliga a considerar delito su amor? ¿Por qué no es como nosotras las que para amar no precisamos el visto bueno de la sociedad?... ¿Por qué es hipócrita? »

### II.2.3.2.5. Confrontations et empathie

La cohabitation entre les bonnes et leurs patrons est à tel point conflictuelle qu'elle se manifeste fréquemment sous la forme de dialogues violents. Cela marque une rupture avec l'une des vertus essentielles d'une « bonne servante », qui ne doit être « pas du tout répondeuse... » (Mirbeau *Journal*, 326), comme l'explique une bonne lors d'un entretien d'embauche, dans une réplique que nous avons déjà analysée. Pourtant, Célestine et Luisa ne se privent nullement de donner des réponses hautaines :

LUISA [...] C'est clair! Je lui ai répondu que j'étais libre et maître de faire ma sainte volonté, sans l'offenser... et elle est devenue furieuse et elle a continué à me dire des choses, mais des choses ! Et moi, allais-je me taire ? Je lui ai dit que bien plus dévergondée et bien plus grande... cette chose-là... était sa sœur, qui passe toutes ses soirées au balcon avec son petit ami, à faire des cochonneries et... enfin, qu'elle m'a presque mise à la porte pour préserver la moralité de sa maison<sup>327</sup>. (Sánchez *Puertas*, 25-26)

Nous en arrivâmes à nous quereller, ainsi que des harengères, nous jetant nos huit jours à la tête comme de vieux torchons sales...

— Pourquoi prenez-vous donc ma maison ? criait-elle... Êtes-vous donc chez une fille, ici ?...

Non, mais ce toupet !... Je répondais :

— Ah ! elle est propre, votre maison... vous pouvez vous en vanter... Et vous ?... parlons-en... ah ! parlons-en !... vous êtes propre aussi... Et Monsieur donc ?... Oh ! là là !... Avec ça qu'on ne vous connaît pas dans le quartier... et dans Paris... Mais ça n'est qu'un cri, partout... Votre maison ?... Un bordel... Et, encore, il y a des bordels qui sont moins sales que votre maison...

C'est ainsi que ces querelles allaient jusqu'aux pires insultes, jusqu'aux plus ignobles menaces ; elles descendaient jusqu'au vocabulaire des filles publiques et des maisons centrales... Et puis, tout à coup cela s'apaisait... (Mirbeau *Journal*, 268)

Malgré ces oppositions violentes, Célestine et Pepa manifestent une certaine pitié à l'endroit de ces maîtresses tant détestées quand elles voient que celles-ci ne sont pas heureuses avec leurs maris. Cela ajoute une touche de sensibilité au portrait de ces personnages qui, ne l'oublions pas, ont, dans les deux œuvres, une même fonction : énoncer les travers de la société bourgeoise et, par conséquent, mettre en valeur un autre univers humain possible. Elles sont capables, non seulement de révolte, mais aussi de compassion :

---

<sup>327</sup> « LUISA ... ¡Es claro, yo le contesté que era muy libre y muy dueña de hacer mi santa voluntad, mientras no la ofendieran... y ella, se enfureció y siguió diciéndome cosas, unas cosas!, ¿y yo qué había de callarme?, le dije que más sinvergüenza y más grandísima... eso... era su hermana que se pasaba las noches con el novio en el balcón haciendo porquerías y... en fin, que casi me echa a la calle por la moralidad de su hogar. »

Aujourd'hui, je la revois, cette pauvre femme et je revois sa vie si dérégulée, si triste, avec ce mari si lâche, si mornement lâche... Et j'ai une immense pitié d'elle... et je voudrais qu'ayant eu la force de le quitter, elle fût heureuse, maintenant... (Mirbeau *Journal*, 386)

PEPA [après avoir lu la lettre de sa maîtresse à son amant] Je ne sais pas pourquoi, mais je m'attristais, je m'apitoyais. Un chagrin profond m'envahissait. Parce que vois-tu, elle fait de la peine, à devoir torturer ses sentiments... [elle est interrompue par Luisa]<sup>328</sup>. (Sánchez *Puertas*, 27)

On ne peut cependant pas négliger l'importance de la condition féminine dans l'attitude humaine et sensible de Pepa et de Célestine. Les bonnes et leurs maîtresses sont des femmes et, en tant que telles, elles sont victimes d'un ordre social injuste qui empêche même les maîtresses de se libérer d'un mariage malheureux. On voit ici la marque d'une certaine sororité ; le lien étroit qui unit servante et maîtresse dans la résistance à une société dans laquelle la condition féminine est signe d'infériorité, nous l'avons déjà rencontré dans le roman inachevé de Michelet, *Sylvine ou Mémoires d'une femme de chambre* (1861-1863). Mais, dans l'œuvre de Michelet, la sororité devient rapidement rapport amoureux et ce n'est pas par hasard que ce roman n'ait pas été publié par son auteur. Cette compassion nuance aussi la rage et configure des personnages qui, bien que n'acceptant pas leur position de « dominées », sont aussi sensibles aux malheurs des dominants. La base sur laquelle se construit leur féminité se déplace du plaisir du service et de l'abnégation vers un certain souci des autres. Dans la partie III, nous verrons comment ces alliances féminines continuent à se développer dans le corpus contemporain.

#### II.2.4. L'enjeu politique dans la représentation des « bobonnes »

En guise de conclusion de cette sous-partie, nous allons présenter des éléments qui expliquent les convergences que nous venons de voir. Ces éléments touchent aux formes que la pensée critique prend —dans la modernité désormais partagée par la région du Río de la Plata et la France— à la fonction que la littérature exerce en tant qu'outil politique et au parcours de deux hommes lucides et intéressés par ce qui les entourait au tournant du siècle. Il est important de remarquer que ce n'est pas une influence, une hypothétique lecture (quoique probable) que l'auteur uruguayen aurait fait des textes du Français, ce que nous voulons faire ressortir, mais une ambiance et un souci politique partagé par les deux.

---

<sup>328</sup> « PEPA No sé por qué me estaba entristeciendo, apenando. Me invadía un profundo desconsuelo. Porque mira que es lastimosa a torturar sus sentimientos... »

Cela se voit dans le choix d'un personnage, se situant souvent à l'arrière-plan de l'histoire, et dont le référent social est d'une grande complexité car il réunit toute une série de conditions subalternes : celles d'être une femme, d'être pauvre et d'être au service d'autrui. À la différence des ouvriers, la domestique n'a pratiquement pas accès à l'organisation syndicale ni à la formation politique. Étant socialement isolée par son métier, elle n'a aucune possibilité d'agir dans la vie politique. Bien que, en ce début de siècle, le service domestique soit vu comme appartenant au passé par certains penseurs qui oublient son existence, il continue de jouer un rôle dans le fonctionnement de la société. Sánchez et Mirbeau font des servantes des porte-parole efficaces : elles offrent un espace privilégié pour exercer la critique sociale, elles observent ce qui se cache et elles en parlent. L'apport principal qui saute aux yeux, aussi bien dans le *Journal* que dans *Puertas adentro*, est que les employées domestiques deviennent les énonciatrices principales. Elles peuvent ainsi s'exprimer sans avoir à passer par le filtre du narrateur ou à contrecarrer la voix du maître sur la scène. Dans les deux œuvres, elles agissent et font basculer le jeu du pouvoir. Les épilogues respectifs ne constituent certes pas un renversement de l'ordre social (Célestine devient patronne à son tour ; Pepa et Luisa savent qu'elles se feront renvoyer après l'échange des lettres), mais les œuvres de Mirbeau et de Sánchez s'accordent pour leur donner une place originale. À un moment donné, donc, de l'histoire littéraire, de leur histoire personnelle et politique, lors de la version définitive du *Journal* et de la mise en scène de *Puertas adentro*, les deux auteurs ont été très proches. Comment se fait-il que, dans ce tournant du siècle et dans deux pays tellement éloignés l'un de l'autre, nos deux auteurs aient fait le même choix esthétique et politique ?

Nous avons déjà donné quelques éléments qui permettent de saisir la place que le *Journal* tient dans l'histoire littéraire française, en tant qu'aboutissement d'un processus d'autonomisation du personnage et en tant que point de départ des nouvelles modalités de représentation de la domestique. Nous avons aussi cherché à montrer comment la tradition littéraire du Río de la Plata réagit face à la modernisation accélérée que le nouveau modèle économique lui impose, d'abord en s'attardant sur certains topiques ruraux liés à la construction d'une identité masculine et blanche, pour passer ensuite aux thématiques urbaines, qui mettent en scène des travailleurs et des immigrants, hommes et femmes confondus, comme c'est le cas dans *Babilonia, una hora entre criados* (1925) d'Armando Discépolo et *Trescientos millones* de Roberto Arlt (1932). Ce ne sera qu'en 1953 que Borges lira son célèbre essai « L'écrivain argentin et la tradition »<sup>329</sup> où il affirme

---

<sup>329</sup> Il s'agit en fait d'un cours au Collège Libre d'études supérieures à Buenos Aires, dont la version sténographiée fut publiée par la revue *Cursos y conferencias* de cette institution ; le texte a été repris dans la partie consacrée aux essais dans les œuvres complètes de l'auteur. Voici le passage originel que nous reprenons en français : « ¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. » Cf. Balderston, Daniel. « Detalles circunstanciales : sobre dos borradores de "El escritor argentino y la tradición". » *Cuadernos LIRICO* n° 9 (2013). Web. 8 novembre 2014.

le droit des auteurs argentins à s'inscrire dans la tradition occidentale et européenne et à avoir recours à celle-ci, en les invitant à abandonner l'idée qu'il n'y a que les thèmes folkloriques ou pittoresques qui puissent mettre en scène une certaine identité argentine. Bien avant cela, toute une production littéraire, nécessairement empreinte d'une idéologie qui craignait le progrès sauvage du capitalisme, existait sans se demander si elle était suffisamment argentine ou uruguayenne. Ces textes, dont *Puertas adentro* et ceux que l'on vient de citer plus haut sont représentatifs, se sont emparés de la figure du domestique : il peut venir de n'importe où (et en effet, le titre *Babilonia* fait référence à la polyphonie, et même la cacophonie, qui s'impose dans l'office d'une grande maison où le chauffeur est allemand, la femme de chambre espagnole, la cuisinière française et le chef napolitain) et l'action qui se déroule, marquée par l'exploitation des uns par les autres, est propre non plus à un espace géographique mais plutôt à une époque et à une étape particulière dans le développement du capital<sup>330</sup>.

Ce n'est pas surprenant, par conséquent, que ces œuvres soient nées dans des espaces de contestation politique : comme le montrent plusieurs textes rassemblés par Andreu, Fraysse et Golluscio de Montoya, au sud de l'Amérique Latine, les anarchistes sont les premiers à être sensibles aux problématiques propres aux travailleurs « particuliers » que sont les domestiques, et à l'exploitation spéciale des femmes : « Oui, ici en Amérique, dans la libre Amérique, pays des heureux, paradis des poètes, terre promise ; ici, où le pauvre migrant croit qu'il trouvera des trésors dans chaque coin ; ici, nouveau jardin des Hespérides où les arbres donnent des pommes d'or ; ici la femme est captive de la détestable tyrannie du capital, maître tout-puissant des opprimés » lit-on dans un texte publié par le journal anarchiste *L'ami du peuple*, à Montevideo, en 1899<sup>331</sup>. Dans deux autres textes anarchistes chiliens datant de 1908 et de 1911 nous retrouvons des figures de femmes domestiques qui racontent leurs misères et leur chute dans la prostitution après qu'elles aient été harcelées par les fils de leurs patrons<sup>332</sup>. Or, en France aussi, la presse anarchiste

---

<sup>330</sup> Dans ce sens, nous renvoyons à l'analyse pertinente du moment historique dans la préface d'Andreu, Fraysse et Golluscio de Montoya, 5-20.

<sup>331</sup> « Sí, aquí en la América, la libre América, el país de la felicidad, el paraíso de los poetas, la tierra prometida; aquí donde el pobre emigrante cree que va a encontrar riquezas en todos los rincones; aquí nuevo jardín de las Hespérides donde los árboles dan manzanas de oro; aquí la mujer está sujeta a la odiosa tiranía del Capital, dueño del mundo, señor todo poderoso de los oprimidos » (Espíndola, Lucrecio de la. « La eterna esclava » *El amigo del pueblo*, Montevideo, n°1, décembre 1899, cité par Andreu, Fraysse et Golluscio de Montoya, 131). Le texte parle des conditions de travail des couturières et des grisettes, avec des descriptions qui rappellent celles de la blanchisserie de Gervaise, dans *L'Assommoir* (1876).

<sup>332</sup> Nous y faisons brièvement référence parce qu'il s'agit de textes fictionnels, non de témoignages, écrits par des hommes qui très probablement n'ont pas fait ce type de travail, tout en étant eux-mêmes des travailleurs. Le choix du personnage de la domestique qui s'exprime à la première personne devient incontournable dans la dénonciation des mœurs bourgeoises : « ¡Soy la mucama que entré a servir, y la patrona me despidió porque no le hice todo el servicio al señorito cuando entré a dejarle el desayuno y éste me cerró la puerta! » (Tovar, Patricio. « La rebelde. » : *La Protesta*, Santiago de Chile, n°5, juillet 1908, cité par Andreu, Fraysse et Golluscio de Montoya, 144) ; « Mi ajilidad [sic] y viveza de carácter mereció la estimación de dicha familia. Después de mucho tiempo que estaba en la casa gozando de mucha alegría y bienestar, vino a pasar el verano el hijo mayor de la casa que era un cadete. Se enamoró en seguida de mí y juraba casarse conmigo a pesar de todo. Pero, no sucedió así; cuando hubo gozado, cuando hubo satisfecho su capricho sensual, se marchó otra vez al extranjero [sic]. Quedé encinta y los patrones, padres del causante de mi estado no me

s'occupait des « bobonnes », comme les appelle comiquement Émile Pouget, chroniqueur du *Père Peinard*<sup>333</sup>, écrivant à propos d'un rassemblement de domestiques à Londres. Dans la constellation des opprimés, les anarchistes ne perdent donc pas de vue les domestiques, qui n'étaient pourtant pas présentes dans l'analyse marxiste, comme nous l'avons déjà noté dans l'Introduction. Bien que bref, le texte est explicite sur des conditions de travail trop dures, les petites vengeances de tous les jours et la nécessité d'en finir avec cette exploitation :

En voilà des gonzesses qui ne sont pas favorisées, nom de dieu ; ce qu'elles ont raison de faire danser l'anse du panier et de cracher dans la soupe des maîtres pour se venger de tous les affronts qu'il leur faut endurer. Elles en ont des sangsues sur le dos ; d'abord les placeurs, qui ne se privent pas de les exploiter. Ensuite, c'est aux maîtres qu'elles ont affaire : et elles en voient des dures, il leur faut subir tous leurs caprices. Et, mille bombes, qu'ils se servent eux-mêmes, ces salops de richards ! Ah, tonnerre, j'aurais bien voulu m'y trouver avec ces copines, pour gueuler avec elles contre les patrons. (Pouget, 21)<sup>334</sup>

Le rassemblement au Royaume Uni nous fait penser au film comique *La Grève des bonnes* (Charles-Lucien Lépine, Pathé frères, 1906), où l'on assiste à une manifestation caricaturale des servantes enragées qui vont du café au marché, passant par une maison bourgeoise et la bourse de travail, protestant et créant le chaos là où elles passent. Plein de scènes d'un comique grotesque (l'inspiratrice du mouvement est incarnée par un homme), le film illustre très bien le dérèglement du monde qu'une telle action syndicale pourrait provoquer<sup>335</sup> : la petite odyssee des bonnes grévistes se termine au commissariat de police. La mise en scène des domestiques en tant que porte-paroles politiques semble être à l'ordre du jour dans certains milieux. Déjà, le 24 mai 1871, au beau milieu de la Semaine Sanglante qui signe la fin de l'expérience communale, le périodique de tendance blanquiste *Les fils du Père Duchêne illustré* faisait en Une le portait de la commune en tant que domestique à qui Thiers aurait donné « ses huit jours »<sup>336</sup> (voir Annexe I, 4). Les auteurs littéraires, s'ils ne font pas partie pleinement de ces milieux, ils en sont suffisamment proches pour pouvoir profiter des créations poético-politiques des anarchistes. Mirbeau, par exemple, s'intéressa au *Père Peinard*, à propos duquel il écrit à Jean Grave : « Est-il indiscret de vous demander qui fait *Le Père Peinard* ? Je trouve cela très curieux, très très bien fait, d'une

---

quisieron más en su casa; me echaron a la calle. En ninguna casa quisieron darme ocupación viéndome en tal estado. » (Campechano. « A través de una vida. Diálogo paradójico. » *Luz al obrero*. Valparaíso, n°3, août 1911, cité par Andreu, Fraysse et Golluscio de Montoya 1990, 140).

<sup>333</sup> Journal périodique anarchiste, publié entre 1889 et 1894 par Émile Pouget. Sous-titré *Réflex hebdomadaires d'un gniaff* (cordonnier), il a été poursuivi en justice plusieurs fois à cause des appels pour une action directe qu'on pouvait trouver sur ses pages. Les lois scélérates mettent fin à sa première série. Une deuxième série sera publiée à Londres où Pouget arrive en tant qu'exilé en 1894.

<sup>334</sup> « Elles ont du poil, les bobonnes ! », article du 24 mars 1889.

<sup>335</sup> Le film semble avoir été conçu pour être projeté également dans les pays anglophones : en effet, les pancartes que les bonnes portent (« À bas les patrons », « Vive la grève ») sont un peu maladroitement traduites en anglais (« Down with the bosses », « The strik [sic] forever »).

<sup>336</sup> « Spéc. Donner ses huit jours à un domestique. Le renvoyer » (TLFi).

saveur rude » (*Correspondance Mirbeau-Grave*, lettre du 6 août 1891, 24). Nous croyons que le style du *Père Peinard* « populaire et truculent, volontiers argotique<sup>337</sup> », ainsi que le décrit Pierre Michel dans une note à cette lettre, peut être rapproché de celui de Célestine. Ce qui est d'ailleurs souligné par le choix de mots de Mirbeau, qui décrit l'un comme « d'une saveur rude », tandis que celui de Célestine aurait « une saveur particulière [...] la grâce un peu corrosive » (*Mirbeau Journal*, 13).

Car, en effet, Mirbeau et Sánchez se réclamaient de l'anarchisme au moment de la parution du *Journal* et de *Puertas adentro*. Si l'on hésite à qualifier leur œuvre de « littérature militante », c'est qu'ils ont un objectif esthétique et pas seulement politique, tandis que ce qui caractérise les écrits « fictifs » militants (comme les deux textes chiliens que l'on vient de citer) c'est de privilégier une visée politique et éthique plutôt que le plaisir esthétique (parfois même considéré inutile ou frivole) que l'œuvre pourrait procurer (Andreu, Fraysse et Golluscio de Montoya, 12). D'autant plus que la controverse sur l'engagement anarchiste à vie des deux auteurs n'est pas vraiment close ; pour ce qui est de Mirbeau, la biographie de Pierre Michel et de Jean-François Nivet le déclare anarchiste sans ambages, et tout au long de sa carrière, tandis qu'Isabelle Saulquin soutient la position contraire dans *L'Anarchisme littéraire d'Octave Mirbeau*<sup>338</sup>. Déjà dans le cas de Sánchez la critique du début du siècle était divisée : la consécration de sa personne et de son œuvre comme paradigmes de l'Uruguay moderne a été vue par les anarchistes comme une récupération sordide de la part des ennemis que Sánchez avait toujours combattus, tandis que la critique officielle s'empressait à parler de son engagement politique comme une sorte de peccadille de jeunesse. Plus récemment, bien que la critique ait vu la nécessité de ne pas négliger cet élément dans l'analyse de son œuvre, la division subsiste entre l'engagement anarchiste à vie (soutenu par Pascual Muñoz et par Jorge Arias<sup>339</sup>) et le passage par une étape anarchiste (Daniel Vidal). En outre, la biographie de Florencio Sánchez présente de nombreuses similitudes avec celle de Mirbeau, surtout si l'on note leurs passages par des structures politiques diverses. Jeune promesse du journalisme, Sánchez se bat à côté du *caudillo* Aparicio Saravia pendant la guerre civile de 1897, qui oppose le parti National au gouvernement du parti Colorado. Ce n'est que quatre années plus tard, en 1901, qu'il s'engage ouvertement dans la défense de la cause anarchiste (Vidal, 69). L'activité politique de Florencio Sánchez se développe naturellement dans le domaine

---

<sup>337</sup> Sur les origines de ce style, qui n'allait pas de soi (Émile Pouget, étant un fils de la petite bourgeoisie éduquée), on apprend qu'il était « emprunté (en y ajoutant un emploi systématique de l'argot parisien) au *Père Duchesne* de l'ultramontagnard Jacques Hebert et de son successeur homonyme de 1871 dirigé par Jules Vermersch » (Pouget, 8). Il s'agit bien du même périodique qui a publié le dessin de la Commune personnifiée en bonne, auquel nous avons déjà fait référence dans la partie I.

<sup>338</sup> Thèse de doctorat. Université de la Sorbonne, 1996.

<sup>339</sup> Cf. Arias, Jorge. « La verdad sobre Florencio Sánchez. » *www.lr21.com.uy*. LaRed21, le 10 mars 2011, Web. 19 novembre 2014.

de la production écrite : tout comme il avait animé et rédigé la feuille volante *El combate*, qui circulait dans les tranchées pendant la guerre civile, il dirige des journaux, propose des pièces de théâtre, des dialogues et des discours dans les milieux anarchistes de Montevideo, Rosario (Argentine) et Buenos Aires. Or, quelques années plus tard, il s'éloigne de cet entourage pour devenir un dramaturge professionnel. De cette époque datent ses premiers succès, notamment, sa pièce *M'hijo el doctor*, acclamée par le public en 1903. Le Président de la République et père de l'Uruguay moderne, José Batlle y Ordoñez, lui accorde un appui institutionnel qui est décisif pour lui. Sánchez devient alors la gloire dramatique de la nation. Il mourra paradoxalement à 35 ans, à l'hôpital Fatebenefratelli de Milan, victime d'une tuberculose contractée au cours d'un voyage en France et en Italie, où il avait été envoyé par le gouvernement en tant que représentant de la culture uruguayenne.

Mirbeau, pour sa part, avait commencé sa carrière en écrivant pour des journaux bonapartistes où il avait signé de son nom des articles antisémites. On peut affirmer que Sánchez et Mirbeau ont tous les deux évolué dans le même milieu, c'est à dire le journalisme polémiste, engagé dans le devenir politique de l'époque, ce qui rend impossible d'établir leurs positions politiques d'une façon non équivoque. Tous les deux ont fait preuve, cependant, d'une immense capacité critique, et se sont attaqués au patriotisme aveugle, aux préjugés moraux et sociaux et aux formes que ceux-ci avaient adoptées dans leurs pays respectifs. Pour Sánchez, c'est le phénomène du *caudillismo*<sup>340</sup> et les guerres civiles qui ravageaient la région ; pour Mirbeau, ce sera, notamment l'engagement dreyfusard.

Cependant, l'importance de l'influence anarchiste dans leur œuvre est loin d'être négligeable. Comme l'explique D. Vidal, pour Sánchez comme pour d'autres écrivains du milieu, le monde qui se rendait aux soirées anarchistes modelait la sensibilité des écrivains et agissait comme médiateur entre la créativité de l'artiste, la doctrine qu'il fallait divulguer et les attentes de réussite artistique<sup>341</sup>. C'est encore à travers le concept du partage du sensible qu'il convient de comprendre le bouleversement qui cause —dans le monde littéraire comme dans le monde de l'engagement politique— la redistribution des éléments du tissu sensible proposé par ces textes. D'un côté, on peut les mettre en rapport avec l'action directe et la propagande par le fait que, loin d'être des pratiques uniquement violentes ou délictueuses, elles représentaient, pour les anarchistes

---

<sup>340</sup> Le *caudillo* est à l'époque un chef militaire et politique, dont les partisans suivent aveuglement les orientations idéologiques et, dans la plupart des cas, les actions de guerre civile. Tout en ayant fait partie des troupes du dernier *caudillo* (Aparicio Saravia), la figure du *caudillo* était pour Sánchez l'ennemi de la liberté de chaque individu et du choix de vie inhérent à tout un chacun. Après avoir participé à la guerre civile, il prend une franche distance critique avec le *caudillismo* et offre son témoignage dans les célèbres *Cartas de un flojo* (*Lettres d'un lâche*, 1900), qui portent ce titre en référence à la pensée patriarcale et machiste que ce phénomène entraîne.

<sup>341</sup> « El público libertario y el público curioso más o menos afín a las convocatorias anarquistas, modelaron la sensibilidad de los escritores, intercedieron entre sus impulsos creativos, la autoridad doctrinaria y las expectativas artísticas » (Vidal, 49-50).



de l'époque, toute une série d'activités où la création littéraire et théâtrale entrait de plein droit<sup>342</sup>. De l'autre côté, dans les contextes militants, les liens qui se tissent entre les servantes en tant que protagonistes et porte-parole littéraires et les femmes travaillant comme servantes sont à la fois insaisissables et suggestifs. On sait que Sánchez a voulu offrir aux enfants vendeurs de journaux dans les rues une représentation de sa pièce *Canillita*, dont le protagoniste est justement un enfant (Muñoz, 31) ; on peut bien se demander si, parmi le public du CIES dans la soirée de présentation de *Puertas adentro* en 1901 il n'y avait pas des domestiques ou des femmes de ménage. Les domestiques porte-parole deviennent de ce fait, et dans notre lecture, des paradigmes des entrecroisements entre la visibilité publique et la visibilité littéraire. À partir de sa naissance au début du XX<sup>e</sup> siècle, le personnage de la bonne énonciatrice et protagoniste est donc irrémédiablement lié aux inquiétudes politiques des auteurs, au monde qui les entoure et aux rapports de pouvoir qui s'établissent entre les classes sociales. Pour Sánchez autant que pour Mirbeau, l'intérêt qu'ils leur portent ne répond pas à un choix exclusivement esthétique, mais aussi politique : il en va de même pour d'autres auteurs qui feront, après eux, le même choix.

### II.3. Itinéraires d'émancipation

C'est précisément des écrivains et des œuvres qui suivent le chemin inauguré par Mirbeau et par Sánchez que nous nous occuperons dans ce chapitre, où nous étudions les évolutions des personnages des domestiques dans la production française et *rioplatense* (conçues désormais comme un ensemble), à travers une analyse stylistique et thématique qui cherche à mettre en exergue le caractère politique dont nous venons d'étudier l'origine. Les parallèles entre les corpus nationaux se continuent dans les motifs qui configurent le personnage et dans les choix stylistiques des auteurs. Un élément central de la production littéraire du XX<sup>e</sup> siècle est la notion d'émancipation : nous avons affaire à des personnages dont la préoccupation principale est de s'affranchir, ce qui n'était pas le cas pour les bonnes protagonistes du XIX<sup>e</sup> siècle et ce qui n'arrivera plus aux personnages des domestiques contemporains. C'est une notion qui dans ce contexte a une double signification : d'un côté et par son origine étymologique, le fait de s'émanciper correspond à une action accomplie justement par un individu qui est sous l'emprise d'un autre, comme un esclave, qui cesse ainsi d'appartenir à son maître. Or, cette action

---

<sup>342</sup> « Es evidente que la práctica literaria es para nuestros anarquistas sólo un arma de combate más. Por cierto que frente a las otras formas de acción directa, como la manifestación popular, la huelga o aún el atentado político, la literatura no tiene la prioridad, Pero, sin embargo, el hecho de tomar la palabra, en sus distintas formas, propedéutica, oratoria o escrita, es uno de los componentes obligados de la "propaganda por el hecho". Para convencerse de ello, basta con consultar la prolífica prensa militante de la vuelta del siglo, en la que aparece la producción masiva de discursos militantes de intención informativa, teórica o artística » (Andreu, Fraysse et Golluscio de Montoya, 11).

individuelle de libération acquerra plus tard un caractère collectif (le symbole du bonnet phrygien en témoigne), lorsqu'elle passe à représenter une classe entière qui s'affranchit de la domination exercée par une autre classe sociale dans un ordre du monde qui se fonde dans l'existence étanche de ces deux groupes. Les deux significations sont importantes pour notre lecture car la figure de la domestique est sans doute celle d'un dominé en termes très précis et ponctuels dans l'accomplissement de son travail (ce que nous espérons avoir bien démontré tout au long de notre analyse du corpus du siècle précédent), mais aussi en termes de l'espace social qu'elle occupe. Nous garderons donc pour ce qui suit une définition assez ample que nous avons déjà citée, celle de J. Rancière, qui conceptualise le mouvement émancipateur en tant que réorganisation de l'ordre des corps, où ceux qui ont un corps destiné au travail se font « un corps voué à autre chose qu'à la domination » (*Spectateur*, 69). Cette idée a le mérite de rendre compte de la démarche de nos personnages qui, comme on va le voir dans ce qui suit, sans perturber réellement l'ordre du monde et la plupart des fois sans même arriver à un changement de travail, se détachent de la domination à travers leur imagination et leur pensée, ce que les lecteurs apprennent à travers leurs propres mots.

À partir du début du siècle, les personnages d'employées domestiques parlent sans avoir à contrecarrer d'autres voix dans le cadre du roman comme dans la scène, et le lecteur ou le spectateur accède à un monde intérieur jusqu'ici caché. Que ce soit à travers le discours intérieur comme dans les contes de Cortázar ou de Benedetti (qui datent de la même année, déterminante pour le Río de la Plata : 1959<sup>343</sup>), à travers le dialogue dramatique avec un inconnu comme chez Duras, avec des personnages imaginaires comme chez Arlt, ou avec un autre personnage qui partage la condition de domestique, comme chez Genet, les pensées variées et parfois bigarrées des bonnes protagonistes sont au premier plan. Car, plus que leurs actions, c'est leur activité intellectuelle qui est mise en exergue par les textes, en particulier par ceux de Genet, Duras et Arlt, où l'action est presque complètement exclue. Comme l'explique Rancière en parlant du régime esthétique, même le théâtre « l'ancienne scène des "hommes agissant", en vient [...] à répudier l'action » (*Aisthesis*, 15).

Que ce soit à travers les actions ou la pensée, l'élément principal qui ressort dans ces textes est la volonté de changer de vie, ce qui se traduit par le besoin de sortir de l'état de travailleuse domestique. C'est peut-être pour cela que nous ne rencontrons plus des longues histoires qui

---

<sup>343</sup> Les historiens uruguayens identifient souvent l'année 1959 avec le début de la crise économique et politique qui mène éventuellement à la dictature qui débute en 1973. C'est l'année où le pays a sollicité pour la première fois et obtenu un prêt du Fond Monétaire International, ce qui signe la libéralisation du marché et la dérégulation de l'économie et qu'il s'est placé spécifiquement sous l'influence des États-Unis (Méndez Vives, Enrique. *500 años. Lo esencial de la historia uruguaya*. Montevideo : Banda Oriental, 2014, p.197-198) En Argentine commence une période de deux décennies de violence politique, où chaque gouvernement démocratiquement élu résulte renversé par les militaires.

racontent la vie du personnage toute entière, de l'enfance à la mort ou à la vieillesse (comme dans les cas de Germinie ou Geneviève) sinon des tranches de vie, dont le lecteur reste sans connaître la suite, excepté, bien entendu, là où le dénouement coïncide avec la mort du personnage, comme pour Claire ou Sofía. À l'instar de l'avenir inconnu de Célestine au café à Cherbourg, que deviendra Celia, après son mariage ? La bonne de *Le Square*, parviendra-t-elle à se marier à son tour ? Notons, au passage, comment le mariage est une des portes de sortie préférées<sup>344</sup>, ou du moins envisagées ; tandis que Geneviève, Félicité et Germinie —tout en ayant à un point de leurs parcours des candidats pour être leurs époux (Cyprien, le soldat polonais que soigne Félicité et Gautruche, respectivement)— refusent l'idée du mariage pour des motifs divers, mais tous relatifs au service qu'elles prêtent à autrui.

« Si j'étais riche, ça ne m'arriverait pas » (Arlt, 10) c'est la première phrase que débite Sofía, protagoniste de *Trescientos millones* de Roberto Arlt. Elle parle seule, pour elle-même, ou mieux encore, pour la Mort, qui fait partie de ces « personnages de fumée » issus de son imagination avec lesquels elle partage la scène. L'inégalité est souvent à l'origine de ses pensées ; or, il ne s'agit pas ou il ne s'agit seulement des inégalités d'ordre économique. En effet, si elle veut être en possession « de quelque chose », comme l'exprime la bonne de *Le Square*, et elle rêve même « d'un fourneau à gaz » (Duras, 36), le but ultime c'est de s'appartenir. C'est le désir d'une existence valide et solide, comme celle des maîtres, et non d'une existence qui mime celle de ces derniers, dans une version dégradée : « On a des gestes élégants avec la serpillière » (Genet, 41). Une certaine fascination pour les patrons, très présente dans la pièce de Genet n'est pas exclue, mais elle n'est pas à elle seule le moteur de l'action, ou pour mieux dire, le moteur de ces pensées diverses qui deviennent rarement des actions dans les textes.

Car la violence physique, les pensées assassines qui semblent être à l'origine des pièces (les textes de Genet et de Duras se rejoignent dans une délectation certaine dans le fait de parler du meurtre des maîtres), ne sont souvent qu'un leurre, une illusion. Le crime des sœurs Papin (fait divers qui a causé scandale en 1933) ne peut et ne doit pas être considéré comme un élément explicatif de ces textes, en particulier de celui de Genet. En fait, le mouvement qu'accomplissent Claire et Solange est l'opposé de celui accompli par Léa et Christine Papin. Si la violence physique n'est pas absente des textes, à l'instar des gifles que reçoit Celia (la bonne du conte de Benedetti) ou encore du coup de pistolet que se donne Sofía au dénouement de la pièce d'Arlt, la violence se déchaîne contre les domestiques mêmes et non contre les patrons. C'est comme si l'assassinat de

---

<sup>344</sup> Dans ce sens, les textes soulignent la contiguïté entre la place de la bonne et celle de l'épouse. Des historiens de la domesticité tels qu'Antoinette Fauve-Chamoux ont signalé l'importance historique du travail domestique comme « préparation au mariage », une étape dans la vie d'une jeune femme qui lui permettrait d'apprendre à gérer une maison (Fauve-Chamoux, 2009).

ceux-ci était frappé par un interdit littéraire, du moment que c'est à la perpétratrice d'en rendre compte<sup>345</sup>. En effet, à l'origine du film *La cérémonie* (Claude Chabrol, 1995) se trouve non pas la pièce de Genet, bien que le titre et le concept de l'assassinat des maîtres en tant que « cérémonie » soient effectivement pris de ce texte-là, mais le roman *A judgement in stone* (Ruth Rendell, 1977). De plus, il n'est pas anodin que dans ce roman la position de la bonne-protagoniste ne coïncide pas avec celle de la narratrice, Eunice Parchman. Cette dernière ne peut rien raconter parce que sa pensée est absolument incapable de conceptualiser son geste meurtrier, et cette incapacité, comme le narrateur hétérodiégétique le remarque à plusieurs reprises, trouve son origine dans la tare qui marque le personnage : son illettrisme. Il ne serait donc pas osé de tracer un lien, pour ce qui concerne ces personnages, entre la capacité de lire et d'écrire (et, par conséquent, la possibilité de penser et de mettre le monde en paroles) avec l'inaction en termes violents contre les maîtres ; moins les domestiques sont capables de s'exprimer, plus elles sont susceptibles de violence. Cependant, la violence n'est pas absente et le meurtre des patrons fait partie des arguments présents dans les textes de notre corpus. Seulement, le meurtre est symbolique et souvent le désir meurtrier doit se déplacer pour s'accomplir : Sofía peuple son rêve d'« au moins une douzaine de cadavres » (Arlt, 31) comme le note un des personnages ; toutefois, l'unique mort « réelle » qui a lieu est la sienne, et l'on pourrait dire autant de Claire, dans *Les Bonnes*. Au lieu du passage à l'acte, dramaturges et romanciers ont choisi de représenter l'envers de l'assassinat. Sur le plan symbolique, les meurtres ratés des patrons et ceux réussis des propres domestiques protagonistes signent l'échec ultime du mouvement émancipateur : le corps annihilé n'est plus un corps voué au travail, mais ce n'est plus un corps non plus. Que le suicide soit une option valide pour les personnages (qui obtiennent ainsi la consolation de pouvoir mener leur jeu jusqu'au bout de leur vie) n'empêche pas que leur geste cristallise toute la puissance symbolique des maîtres qui se sauvent d'être attaqués sans même remarquer le danger dont ils échappent. Sofía aurait pu tourner son pistolet contre le fils de la patronne ou contre la patronne même, Claire aurait dû « desserrer les mâchoires » de madame pour l'obliger à boire le thé empoisonné (Genet, 97), mais rien de cela n'arrive.

Cette inadvertance de la part des maîtres est possible parce que plus qu'à travers des actions, c'est dans l'activité intellectuelle de ces personnages que ces éléments émergent. Nous allons, afin d'analyser ce phénomène, distinguer la réflexion (qui se développe très particulièrement autour du travail et de la place qu'occupe le service domestique dans la société) de l'évasion, toujours à travers la pensée, qui acquiert plusieurs formes. La réflexion prend souvent la forme de l'analyse métadiscursive et métalinguistique : la conscience aiguë des mots de

---

<sup>345</sup> L'assassinat des maîtres peut s'accomplir dans des circonstances particulières, par exemple lorsqu'il s'agit de propriétaires d'esclaves comme dans *Las esclavas del rincón* (Susana Cabrera. Montevideo : Fin de Siglo, 2001) ou de patrons d'une extraordinaire faiblesse, à l'instar de l'enfant, fils des patrons, que la petite bonne assassine dans le conte *L'envie de dormir* de Tchekhov (1888).

Célestine se poursuit dans les jeux de mots Claire et de Solange, comme celui qui oppose dans l'amphibologie de l'expression « être bonne » la condition de maître à celle de domestique. C'est aussi le cas de la bonne qui dans le dialogue de *Le Square*, récuse le mot « métier » inadéquat pour rendre compte de son expérience. Dans chaque cas, les domestiques-protagonistes font état de leur conscience sur le choix éthique et idéologique qui est derrière le choix sémantique dans les mots qui désignent le travail de service et la personne qui l'accomplit. L'artificialité de la distinction devient évidente lorsque l'on constate que dans leurs rêveries les bonnes se mettent souvent à la place de leurs patronnes : la manière de se conduire qu'elles adoptent à ce point-là constitue elle aussi un commentaire sur le travail domestique.

Pour ce qui est de l'évasion, deux éléments remarquables sont très bien illustrés dans une image iconographique, qui a le mérite d'avoir attiré l'attention d'un correspondant et collaborateur de Freud<sup>346</sup>, de sorte qu'elle a pu parvenir jusqu'à nous. C'est dans le dessin même, intitulé *Le rêve d'une bonne française* (voir en Annexe I, 6), paru dans la revue comique hongroise *Fidibusz* autour de 1910, que se trouve la contiguïté notable avec nos textes et en particulier avec le texte d'Arlt. D'un côté, l'argument de la bande dessinée représente la bonne dans un espace imaginaire, une mise en scène qu'elle a créé. Tout comme dans les pièces d'Arlt et de Genet, son évasion est perturbée par l'appel du monde réel : ainsi Claire et Solange font des pauses dans leur représentation pour se rappeler l'une à l'autre quel est leur rôle ; ainsi, la sonnette perturbe le développement de la rêverie de Sofia et donne congé aux personnages des histoires qu'elle s'invente. Madame Francinet, protagoniste de la nouvelle de Cortázar, entre elle aussi dans un espace de représentation théâtrale et, bien qu'au début elle joue son rôle de mère attristée comme une partie du « service » prêté elle finit par s'emparer de son rôle et pleurer « pour de vrai » ce monsieur qui est maintenant son fils, non parce qu'elle est payée pour l'adopter mais parce qu'elle l'avait adopté lors de leur première rencontre. Ces interruptions brutales sont une sorte de châtiment que le réel semble imposer à ceux qui cherchent échapper de leurs contraintes, ce qui rappelle la plainte d'un des personnages de fumée dans *Trescientos millones* « On devrait leur interdire de rêver, aux pauvres » (Arlt, 27).

Et cela parce que, de l'autre côté, les domestiques ont une imagination peu sophistiquée, nourrie des éléments que la culture de masse met à leur disposition. En effet, la bonne du dessin

---

<sup>346</sup> Sándor Ferenczi a joué un rôle fondamental dans la diffusion des théories psychanalytiques en Hongrie : « D'abord très réservé par rapport à la *Traumdeutung* (paru en 1900), il se rapproche de Freud en 1908 pour devenir son plus proche disciple et ami comme son plus fervent ambassadeur en Hongrie. Durant 25 ans, ils échangeront plus de 1200 lettres en allemand. Ferenczi, qui traduit l'œuvre de Freud, devient ainsi le passeur de cette forme de pensée occidentale que représente la psychanalyse freudienne, à partir de 1908 à Budapest. » (Kovacs hazay, Cécile. « Sándor Ferenczi et les écrivains hongrois. » *Hypnos. Images et inconscient en Europe (1900-1949)*. Villeneuve d'Ascq (Nord) : Musée d'art moderne Lille Métropole, 2009. 145-151, p. 145-146).

rêve de gondoles, de voiliers et de transatlantiques... qu'elle a pu voir, par exemple, au cinéma, ou trouver dans la littérature populaire : dans les feuilletons d'intrigue comme ceux de Ponson du Terrail, que Sofia lit avec délectation, ou dans les comptes rendus des assises que Claire et Solange étudient ; tournées de cinématographe comme celle à laquelle Célestine se rend avec un amant de passage ; feuilletons radiophoniques, que Celia considère d'une basse qualité sans pour autant cesser de les écouter, bien au contraire. Tout cela fournit les éléments que les personnages utilisent après dans leurs mises en scène.

La mise en question de la production culturelle industrialisée que l'on rencontre dans ces textes représente une continuation de la réflexion par rapport à la culture populaire qui s'inaugure avec le texte de Lamartine. Le regard diachronique est très fructueux dans ce contexte : depuis la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle on prend conscience de l'existence d'une masse de nouveaux lecteurs issus des classes basses et on cherche à produire une littérature propre à leur usage mais aussi aux intérêts de la classe dominante. Dans les bouleversements sociaux qui jalonnent toute la deuxième moitié du siècle, on voit se dessiner encore plus précisément la fonction de la presse et de la littérature des romanciers sociaux. L'œuvre de Sue, de Hugo et de Zola est appropriée par les militants politiques qui voient dans leurs romans non seulement une confirmation de leurs idées mais aussi une forme de propagande très efficace. Le théâtre populaire semblait tiraillé entre la tendance conservatrice, dont Rolland était représentatif, et la tendance sociale, qui voulait que le théâtre populaire soit un théâtre d'art. Or, ils auront perdu la bataille avant l'arrivée du nouveau siècle. L'industrialisation du feuilleton et du cinéma, plus tard de la radio, vont dessiner un nouveau paysage culturel où les élucubrations des littérateurs n'ont plus de place, puisqu'il est désormais régulé par la loi de l'offre et de la demande. Pour Christophe Charle, ce processus de dérégulation culturelle (qui n'est cependant pas, pour lui, exclusivement économique ou dicté par le marché), « a bousculé l'ancien régime culturel mais n'a pas aboli les séparations de classe culturelles. Comme la Révolution française par rapport à la société des privilèges, elle les a seulement déplacées et reconfigurées. »<sup>347</sup>.

Les personnages des domestiques nous permettent, même de nos jours, de retracer les modifications dans le champ de la culture<sup>348</sup>. En 1850, Lamartine proposait une littérature adaptée à un type de lecteur nouveau qu'il choisit de présenter sous les traits de la servante Reine Garde. Un siècle après, cette littérature spécialisée est une réalité et a comme destinataires justement d'autres domestiques littéraires, mais elle ne serait sans doute plus appréciée de Lamartine :

---

<sup>347</sup> Charle, Christophe, notes du « Séminaire à propos de la *dérégulation culturelle* » à l'Institut d'études politiques de Toulouse, le 19 février 2016. Document mis en ligne par l'auteur sur sa page personnelle dans academia.edu.

<sup>348</sup> Dans le corpus contemporain, la figure des domestiques « à la culture populaire » se continue dans les personnages de Laura de Christian Oster ou la Cuningham d'Yves Ravey mais elles cohabitent avec des domestiques lettrées comme Sarah d'Isabel Marie ou Sonia de Pierre Assouline. Nous interrogerons les significations de cette continuité et de ce changement dans la partie III.

l'élément moralisateur y manque cruellement. Comme on l'a vu, la discussion sur la spécificité de l'art visant le peuple s'est poursuivie dans le théâtre populaire. Ses créateurs avaient déjà l'intuition que l'espace de l'art populaire était un champ de bataille où ils faisaient face à une force bien plus redoutable que l'impulsion moralisatrice : la force du marché. En mettant en scène des personnages consommateurs de ce type de productions, les auteurs de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle pointent du doigt la marchandisation de la culture et mettent l'accent sur la précarité symbolique qui affecte les personnages des domestiques. Car, bien que cette littérature soit destinée à toute une classe sociale, c'est à travers les domestiques, dont le métier leur permet d'avoir du temps à consacrer à la lecture ainsi qu'un accès aux livres<sup>349</sup> que les effets de cette imagerie peuvent être mieux appréciés. Tout cela nous permet de qualifier l'activité d'évasion que les personnages accomplissent à travers l'imagination plus ou moins débridée comme une sorte d'activité proto-artistique. En effet, il y a dans cet agencement d'éléments non seulement le désir de devenir autre ou de se déplacer ailleurs, mais aussi un travail esthétique. Qui aurait pu dire que la chambre de bonne deviendrait *a room of one's own* ?

### II.3.1. « Il faudra bien qu'on trouve le moyen de s'évader »<sup>350</sup> : l'échappée belle.

La caractéristique principale des personnages de domestiques au XX<sup>e</sup> siècle est justement leur désir de cesser de l'être. Pourtant, la contrainte socio-économique qui n'est que très présente et que ces personnages commentent (à l'image de la réflexion méta-discursive que Célestine fait sur l'esclavage), confine les bonnes littéraires à un métier qu'elles n'apprécient pas. Notons, au passage, que les maux qui affligent ces personnages se sont beaucoup allégés depuis les récits du XIX<sup>e</sup> siècle : pas de faim (au moins, pas de famine) ; pas de viols (quoique il y ait des violences sexuelles<sup>351</sup>) ; pas de grossesses non désirées ; pas ou peu d'impayés et de licenciements sur le champ. La « chaîne de souffrances » semble s'être arrêtée avec le nouveau siècle. Et cependant ces personnages ne sont pas satisfaits de leur sort, et cherchent, souvent infructueusement, à s'en libérer. Que faire si la réalité (fictive) est impitoyable et interchangeable ?

Nous avons identifié une série de procédures pour « devenir autre » dans les textes qui constituent notre corpus : la rêverie dans Arlt, le jeu théâtral qui permet que Claire devienne

---

<sup>349</sup> Par exemple, Sofía explique avoir lu les « quarante volumes » de Rocambole lorsqu'elle servait chez une maîtresse d'école ; Célestine a accès aux poètes romantiques et symboliques lorsqu'elle soigne son patron Georges.

<sup>350</sup> Tirade de Solange (Genet, 95).

<sup>351</sup> Ce serait peut-être inexact d'inclure dans la violence présente dans les textes une série de conduites qui sont aujourd'hui unanimement condamnées. Le fait que Célestine accepte certains attouchements de « bonne humeur » doit être mis en perspective : ce n'est pas seulement le personnage qui ne voit pas de problème dans ces gestes, violents et déplacés pour nous : c'est aussi une sensibilité particulière, propre au moment de la production du texte, auquel il faut se rapporter pour le comprendre correctement.

patronne dans la pièce de Genet, le dialogue onirique chez Duras, deux autres types de jeu théâtral chez Benedetti et chez Cortázar. Ce sont des stratégies compliquées, qui ont besoin de temps pour se mettre en place ; c'est dans leur temps d'inactivité, de temps volé aux occupations liées au travail (comme nous l'avons déjà montré dans le cas de l'écriture du journal de Célestine) que les personnages vont s'occuper de leur transformation. Comme l'expression « à tout faire » le souligne, les employées domestiques ne connaissent pas d'horaires de travail : le jeu de Claire et Solange doit s'arrêter avant l'arrivée de madame, car elles doivent veiller à ce que tout soit parfait pour la recevoir ; l'enfant que garde la domestique au square interrompt, en trois occasions, d'un ton enfantin mais aussi péremptoire, les discussions de sa bonne avec le vendeur ; finalement, une fois que madame Francinet devient « autre » et pleure pour de vrai monsieur Bébé, c'est monsieur Rosay qui la rappelle à l'ordre et lui explique que son travail de comédienne est fini, bien qu'elle ne feint plus ses larmes depuis longtemps et que, par conséquent, elle ne travaille plus. On remarque donc ici l'ambivalence d'une évasion qui n'est pas totale : non seulement parce que dans l'évasion même des éléments qui rappellent la fonction domestique subsistent (ils sont, à vrai dire, essentiels) sinon parce que les textes ou les spectacles ne permettent pas au spectateur ou au lecteur d'oublier la condition première des personnages.

Les auteurs font face à la double difficulté technique de distinguer la réalité fictive de l'imagination des personnages et de montrer comment toutes les deux se superposent. Dans le jeu des déictiques et l'utilisation des noms propres de Solange et Claire, nous pouvons effectivement repérer des moments où elles se détachent du jeu théâtral mais pour mieux le mener : lorsque Solange, par exemple, se trompe dans le prénom qu'elle doit utiliser et que Claire fait la souffleuse pour l'aider à reprendre son rôle. Arlt fait la distinction dans les didascalies : « personnage réel » avant d'introduire Sofia et « personnages de fumée » pour présenter les personnages imaginés. Les dramaturges ont recours aussi aux vêtements pour signaler l'incomplétude de la transformation, comme on le remarque dans ces didascalies :

La domestique, ratatinée et triste, s'est transformée en une créature voluptueuse et élastique qui sourit avec délectation au paysage qui l'entoure.

IMPORTANT : Tout au long de la pièce, la bonne continuera à porter son cache-poussière et les personnages de fumée affecteront de ne pas s'en apercevoir. (Arlt, 16)

L'actrice que joue Solange est vêtue d'une petite robe noire de domestique<sup>352</sup>. Sur une chaise, une autre petite robe noire, des bas de fil noir, une paire de souliers noirs à talons plats. (Genet, 15)

---

<sup>352</sup> Remarquons que dans la pièce de Genet les vêtements fonctionnent comme un marqueur de différence sociale (entre les bonnes et Madame) et que les robes luxueuses, les escarpins vernis et l'étole de fourrure exercent une fascination religieuse sur les bonnes, que Claire exprime ainsi : « L'armoire de madame c'est pour nous comme la chapelle de la Sainte Vierge [...] L'armoire de Madame est sacrée » (Genet, 77). Cependant, et un peu ironiquement, « la petite robe



Pour ce qui est des textes narratifs, comme ceux de Benedetti et de Cortázar, l'autonomie énonciative des personnages, ne permet pas de faire oublier au lecteur leur être-domestique, à travers la construction de deux sociolectes bien différenciés en raison de l'âge de chacune d'entre elles, comme on va le voir bientôt.

En effet, Celia et madame Francinet sont deux personnages à première vue assez différents : la première est une jeune femme au service d'une famille de Montevideo, chez qui elle est logée et nourrie ; la deuxième est une femme d'un certain âge qui fait des ménages et qui habite toute seule dans une petite chambre à Paris<sup>353</sup>. La vivacité et la jeunesse de Celia contrastent

---

noire » peut être utilisée par une dame élégante comme par sa domestique et c'est pour cela que la didascalie se voit obligée d'ajouter « de domestique ». Cette indifférenciation, causée par les vêtements typiques des serveurs, sert comme argument à l'un des contes de Gilbert Keith Chesterton, *The Queer Feet* (publié dans *The Story-Teller*, 1910), dans lequel le délinquant Flambeau profite de la confusion pour commettre un vol : avec le même habit de soirée il joue le rôle du serveur et de membre de la haute société londonienne. Le père Brown découvre naturellement la ruse et fait, au passage, une réflexion chrétienne sur l'égalité des hommes.

<sup>353</sup> Nous rappelons que les deux recueils où s'insèrent les contes « Corazonada » et « Los buenos servicios » (*Montevideanos* et *Las armas secretas*, respectivement) ont été publiés la même année, en 1959. Tandis que *Montevideanos* se présente comme une sorte de *Dubliners* à l'uruguayenne (l'action se déroule toujours à Montevideo, sauf dans le cas du conte « El resto es selva », qui raconte les aventures d'un Uruguayen à New York), toutes les nouvelles de *Las armas secretas* se situent à Paris (sauf dans le cas de « Carta de mamá », où les personnages sont Français). Cortázar s'y était installé définitivement huit ans auparavant, en 1951. La « francité » de « Los buenos servicios » (même le nom du protagoniste, madame Francinet, peut être lu dans ce sens) a peut-être encouragé l'adaptation cinématographique faite par Claude Chabrol en 1974 pour la série télévisée « Histoires insolites », sous le titre *Monsieur Bébé*. Une fois de plus les liens entre un artiste du Río de la Plata et la France sont déterminants dans la représentation d'une domestique, comme nous l'avons déjà montré pour le cas du tableau d'E. Sivori. C'est Cortázar même qui explique comment son rapport avec la littérature et la culture française ne supposent pas pour lui l'abandon de ses origines : « Je sais aujourd'hui, après 23 ans, que je suis venu en France pour des raisons culturelles et littéraires. Une grande naïveté, un grand amour pour le XIX<sup>e</sup> siècle français, des choses qui font sourire peut-être mais qui m'ont poussé irrésistiblement. [...] Cela a beaucoup changé après, bien sûr, mais je suis loin de me sentir en « exil » littéraire. Omnivore, je garde intacts mes liens avec l'Amérique Latine, tout en « couvrant » [« couvrant »?] les lettres françaises et même les anglaises. » (texte manuscrit de l'auteur, en réponse à un questionnaire du *Quotidien de Paris*, novembre, 1974. Reproduit dans Alvarez Garriga, Carles et Bernardez, Aurora. *Julio Cortázar de la A a la Z. Un album biográfico*. Madrid : Alfaguara, 2014, p. 117). Cortázar (né à Bruxelles, de parents argentins) a reçu la nationalité française en 1981, trois ans avant son décès. Pour ce qui est du conte, il faut remarquer que la dédicace signale à l'origine une histoire française non fictive ; ce qui dans l'originel est beaucoup plus clair que dans la traduction, puisque Paris est explicitement évoquée : « A Marta Mosquera, que me habló en París de madame Francinet » ; tandis qu'en français on lit « À Marta Mosquera qui a su me parler de Madame Francinet ». L'exclusion de la mention « à Paris » dans la traduction « normalise » la francité du texte ; de cette manière le lecteur en langue française perd la sensation de dépaysement. L'écrivaine et journaliste argentine Marta Mosquera s'était installée à Paris à la même époque que Cortázar. Elle aurait fourni, selon elle, la matière de la nouvelle : sa femme de ménage lui aurait raconté un jour qu'elle devait s'absenter du travail pour aller « garder les chiens de la comtesse » et un autre jour pour « aller jouer la mère d'un homme qui s'habille en femme » : « Julio almorzaba siempre en casa, y un día yo le conté una historia de mi criada, que era un personaje bastante extraordinario, y me dice Julio « yo quiero escribir ese cuento, ¿me lo regalas? ». « ¿Cómo no te lo voy a regalar, si yo no lo voy a escribir? » « Bueno, yo lo voy a escribir y te lo voy a dedicar a ti, porque el cuento es tuyo ». Se llama « Los buenos servicios », yo creo que está en... ¿en cuál libro?... bueno, allí me lo dedica y explica que el cuento es mío. Es un cuento preciosísimo, un cuento que narra la historia de una mujer que llegaba a mi casa siempre con guantes, una francesa muy elegante, y con la nariz colorada, y yo pensaba «bueno, no puede ser que se emborrache», y me preguntaba «¿quién será esta mujer?» y ella me empezó a contar su vida. Se había casado con un banquero, y resulta que un día se enamoró de un hombre más joven y dejó al banquero, el hombre joven la abandonó, y no tenía otra cosa que hacer que ser empleada. Entonces cayó en mi casa y tenía dos o tres clientes más. Un día me dice: «En Navidad no puedo venir, porque tengo que cuidar los perros de la condesa». No venga —le dije yo—. Otro día «No puedo venir, porque tengo que hacer de madre». «¿Cómo que va a hacer de madre?» —le pregunté— y me dijo «es que yo soy la empleada» —y se acerca para hablarme como en secreto— «de un hombre que s'habille en femme» (se viste de mujer). «El hombre se murió atropellado por un carro, y como no tiene madre, no tiene familia, los amigos me pidieron que yo fuera a representar a la madre y tengo que estar velando toda la noche ahí». Parece que llegaron todos los amores del muchacho, y todos querían ser la viuda del muchacho, armaron un despelote. Ese cuento se lo conté a

fortement avec l'esprit morne de madame Francinet, qui vit dans le passé et regrette « son temps » depuis le début du récit. Cependant, les stratégies d'évasion de toutes les deux sont analogues (nous y reviendrons) et surtout, les deux sont présentées comme des femmes pauvres<sup>354</sup>, à travers du registre qui leur est attribué, l'utilisation qu'elles font de certaines locutions et traditions populaires et, dans le cas de Celia, des fautes, ce que nous nous proposons de voir en détail.

Le style de Celia, plein d'interjections, telles que « ¡Ula Marula ! » (comparable peut-être au fréquent « Mazette ! » de Célestine) ou d'expressions comiques comme « la gran siete » (euphémisme utilisé au lieu de l'insulte générique « la gran puta », équivalent à « Merde ! ») ou « aguantate piola » (expression qui indique qu'elle doit se contenir et accomplir toutes les tâches qu'on lui impose) correspond à sa jeunesse et à sa désinvolture. Le personnage s'exprime de manière incorrecte trois fois, ce qui souligne son appartenance à une classe peu éduquée qui cherche à se dissimuler, puisque la faute (ou la variante) se doit au fait qu'elle tend à utiliser des expressions difficiles. Dans deux de ces cas, il s'agit des expressions savantes : « motu proprio » (locution adverbiale latine d'origine pontificale, « de son propre chef ») et « mutis por el foro » (expression d'origine latine ou italienne, qui indique en espagnol la sortie de scène d'un comédien, utilisée dans le contexte du théâtre). Dans le premier cas, Celia transforme l'expression en « de moto propia » et l'applique au balancement de son derrière, qu'elle ne peut pas contrôler, malgré les instructions de sa patronne. En plus du comique qui se dégage de la variation du contexte d'utilisation (du contexte religieux au contexte anatomique), le « motu » latin devient « moto », diminutif de motocyclette. Pour ce qui est de la deuxième expression, le « foro » (qui indique le fond de la scène), devient « forro »<sup>355</sup> (« couverture », « house ») ; à ce qu'il faut ajouter que, au Río de la Plata, le mot s'utilise familièrement pour désigner les préservatifs et, par extension, en Argentine particulièrement, pour désigner quelqu'un de stupide.

Malgré les erreurs dans la formulation, Celia utilise les expressions adéquatement pour transmettre des idées liées au mouvement de son propre corps ou de celui de Tito, le fils de la patronne, qui disparaît lorsque sa mère le surprend s'embrassant avec Celia. Il en est de même

---

Julio como te lo estoy contando a ti, y a Julio le encantó. » (Martínez Ubeda, Alejandro. « Marta Mosquera Eastman : La escritora. Testimonios de inmigrantes. » *www.prodavinci.com*. Prodavinci, le 26 février 2010. Web. 9 octobre 2014). Marta Mosquera est aussi à l'origine et dans la dédicace d'un des plus fameux contes de Borges, « La casa de Asterión », publié dans le recueil *El Aleph* en 1949.

<sup>354</sup> Dans les deux cas, les personnages s'expriment sur l'argent et sur les nécessités qu'ils ont. L'argent décide madame Francinet à accepter jouer le rôle de mère, malgré ses réticences : « Ce n'était pas bien de faire ça, mais Dieu m'est témoin que je gagne à peine six mille francs par mois en m'échinant chez Mme Beauchamp, et là j'allais avoir vingt mille francs rien que pour pleurer un peu et pour regretter la disparition de ce monsieur qui allait être mon fils jusqu'à ce qu'on l'enterre » (Cortázar, 69) et est à l'origine du retard de la sortie de Celia de la maison après l'agression de madame : « Ce soir-là je lui ai dit que vers la fin du mois je quitterais la place. C'était le vingt-trois et j'avais un grand besoin de [être payée pendant] ces sept jours-là. » (Benedetti, 101) (« A la noche le dije que a fin de mes me iba. Estábamos a veintitrés y yo precisaba como el pan esos siete días »).

<sup>355</sup> Dans l'édition que nous utilisons, celle des *Cuentos Completos*, l'erreur n'est pas présente ; or elle l'est bel et bien dans celle d'Alfaguara (Benedetti, Mario. *Esta mañana. Montevideanos*. Madrid : Alfaguara, 1984. 138-143, p. 140). Vu les deux autres erreurs nous considérons que la variation recueillie dans l'édition d'Alfaguara est la correcte.

pour l'expression « pormigo » (au lieu de « por mí », « pour moi »), un cas d'hypercorrection, puisque c'est un calque de « conmigo » (« avec moi »), expression correcte résultant de l'amalgame de la préposition « con » (« avec ») et le segment pronominal « migo ». L'image d'un locuteur peu éduqué se dégage de ces trois exemples ; or, il faut avoir un certain niveau de culture pour reconnaître ces incorrections<sup>356</sup>. De là qu'une sorte de complicité s'établisse entre le texte et le lecteur (éduqué) en dépit du personnage, puisque cette complicité est basée dans le partage d'une culture lettrée commune, dont Celia, en raison de sa classe sociale, est exclue. « Les "fautes" qui ont pour principe une recherche malheureuse de la correction ou un souci de distinction mal orienté [...] sont impitoyablement relevées par les petits-bourgeois —et par les grammaires de la "langue populaire" »<sup>357</sup>, nous dit Bourdieu, ce qui parle du lecteur modèle que le texte de Benedetti construit. De cette manière, l'autonomie énonciative du personnage construit un univers dans lequel —bien que ses paroles soient au centre— il se révèle être périphérique par rapport à d'autres parlers et en particulier de ceux des patrons.

Pour ce qui est de madame Francinet, il n'y a pas d'expressions en particulier qui la distinguent en tant que femme de classe basse, ce qui s'explique sans doute par un souci de correction de la part du personnage, mais aussi parce que madame Francinet est un personnage francophone dont les mots sont transcrits en espagnol. Ce dérèglement entre langue parlée dans la fiction du récit et langue dans laquelle le lecteur reçoit les réflexions du personnage empêche, sans doute, les usages trop idiomatiques. En revanche, le personnage arbore un ton obséquieux propre aux domestiques ou à un certain type de domestiques, que l'on peut apprécier lorsqu'elle s'adresse aux employeurs : « Une soirée ? Mes félicitations, Madame Rosay [...] Mais bien sûr, Madame Rosay » (Cortázar, 44) ; « Oh! Monsieur Rosay, toutes mes condoléances. » (Cortázar, 66), ou du répété « pour vous servir » qu'elle ajoute chaque fois à sa présentation. Madame Francinet est une domestique du temps jadis, si respectueuse de la distance linguistique et proxémique dans le traitement des maîtres (elle rend compte de ses mouvements : se lever, saluer, rester debout tandis que les patrons sont assis), que c'est le rapprochement émotionnel et physique avec un ami de ces derniers, l'intimité déplacée qui s'établit avec monsieur Bébé, qui donne origine à l'argument. L'âge du personnage est en question, ce qui est montré par le contraste qui s'établit entre elle et les deux autres domestiques qui servent lors de la fête de madame Rosay : « La Ginette était une

---

<sup>356</sup> Nous en avons fait l'expérience lorsque nous enseignions ce texte dans le cadre des cours de littérature uruguayenne et latino-américaine au collège, en Uruguay. Les élèves de troisième année (14 ans) ne connaissent souvent pas les expressions correctes à l'origine des incorrections de Celia, et par conséquent, ne voient pas de problème dans l'usage que le personnage en faisait.

<sup>357</sup> Bourdieu, Pierre. « Vous avez dit "populaire" ? » *Actes de la recherche en sciences sociales* Vol. 46 (1983) :98-105, p. 105.

petite rouquine, très excitée elle aussi et qui accueille Alice avec des petits rires et des grimaces. Elle avait l'air pas mal dévergondée comme la plupart des filles de maintenant. » (Cortázar, 56).

Prolifique, la parole de madame Francinet est souvent coupée par d'autres personnages qui ne s'intéressent pas à ce qu'elle a à dire, à l'exception bien entendu, de monsieur Bébé :

—Qu'est-ce que j'ai à faire le dimanche après être allée à la messe ? Je rentre un moment chez Gustave et...  
—Bien sûr, dit Mme Rosay (Cortázar, 44)

—Oh pardon, mais de mon temps, Mademoiselle, les chiens vivaient dans leur niche et je le sais bien puisque nous avons, mon défunt mari et moi, un petit pavillon à côté de la villa de monsieur...  
Mais Alice ne me laissa pas le temps de lui expliquer. Ce n'est pas qu'elle fit une réflexion, non, mais on voyait qu'elle était impatiente et ça, moi, je le sens tout de suite chez les gens. (Cortázar, 47)

Cette dernière réflexion, qu'elle fait sur sa propre acuité dans les rapports sociaux, est contredite par ce que le personnage même raconte : non seulement elle parle trop sans s'en rendre compte (au moins selon les autres personnages), sinon qu'elle n'est pas en mesure d'expliquer ce qui se cache derrière la deuxième tâche qu'on lui propose, celle de « jouer la mère » d'un jeune homme mort. Le lecteur, par contre, ne voit que trop clairement l'absence de la mère de monsieur Octave<sup>358</sup> Linard (que l'on avait connu avant sous le surnom « Bébé ») et la présence d'autres jeunes hommes qui se disputent bruyamment l'honneur d'être à son chevet pour le veiller, se doit à l'homosexualité du personnage (que l'on doit dissimuler à travers la présence d'une mère digne et « à l'ancienne » qui vient de province pleurer son fils), qui d'ailleurs est décrit comme pâle et fragile, impeccablement habillé en blanc et dont la profession de « couturier très connu », le lie au monde du luxe et du raffinement<sup>359</sup>. Dans ce sens, madame Francinet est une narratrice spécialement naïve, qui donne au lecteur avisé des indices pour comprendre ce qu'elle-même ne comprend pas. Tout comme Celia, elle est dépassée par le pacte qui s'établit entre un auteur et un lecteur modèle qui ont le même niveau culturel, ce qui renforce leur image en tant que femmes pauvres et en tant que domestiques.

Un autre élément « populaire » de ces personnages-narrateurs, qui s'apprécie aussi à travers leur usage de la langue, est la croyance dans des forces surnaturelles, qui donne lieu à l'usage de formules liées aux superstitions. Dans les deux cas, avant d'arriver dans leurs maisons

---

<sup>358</sup> Il ne serait peut-être pas osé de voir dans le prénom de ce personnage, qui se dévoile seulement vers la fin du récit, une référence à Octave Mirbeau.

<sup>359</sup> Si aujourd'hui on ne voit qu'une série de clichés dans cette description, au moment de la publication de la nouvelle (vers la fin des années cinquante) la même ne faisait qu'une allusion à la condition homosexuelle. Il aurait été intéressant de savoir ce qu'en a fait C. Chabrol quinze ans après la parution du texte, dans l'adaptation cinématographique, puisque dans le langage cinématographique (comme nous l'avons déjà noté pour le cas des adaptations du *Journal*) il n'est pas aisé de rendre compte du point de vue d'un personnage narrateur, et le non-dit au sujet de l'homosexualité résulterait, par conséquent, plus difficile de transmettre. Malheureusement, le film reste introuvable aujourd'hui, du moins dans les archives du CNC (Centre national du cinéma de l'image animée, France).

respectives pour accomplir leur travail, des éléments fabuleux font leur apparition et sont traités naturellement et conjurés par Celia et par madame Francinet :

J'ai sonné par deux fois et j'ai su aussitôt que j'allais rester. J'ai de mon père, qu'il repose en paix, ces prémonitions<sup>360</sup>. (Benedetti, 100)

Au moment où j'arrivais devant la porte de l'appartement j'ai failli avoir le hoquet. J'ai dit aussitôt : « J'ai le hoquet, Dieu me l'a fait. Vive Jésus, je ne l'ai plus. ». Et j'ai sonné<sup>361</sup>. (Cortázar, 45)

Si dans la nouvelle de Cortázar la superstition du personnage n'est qu'un élément marginal, chez Benedetti, en revanche, il est central pour l'histoire et donne même le titre au conte. Ce sont les « corazonadas » de Celia (littéralement « coups de cœur », « pressentiments ») qui lui signalent que cette maison sera la définitive (dans l'entretien d'embauche qui suit le passage que l'on vient de citer elle donne trois références, c'est-à-dire qu'elle est passée auparavant par autant de postes) ; qu'elle doit garder pour elle une photo qui montre la fille de ses patrons nue et en compagnie d'un jeune homme dans un ruisseau (elle explique que cette trouvaille a été faite le 3 juin, jour de Saint Cono<sup>362</sup>, à qui elle attribue sa chance, en utilisant une autre formule<sup>363</sup>) ; qu'elle doit insinuer à Tito qu'elle ne sera pas à lui s'ils ne se marient pas. Les pressentiments non seulement guident le personnage : ils conduisent également tout le récit.

Comme on l'a vu dans les nouvelles de Benedetti et de Cortázar, les deux domestiques protagonistes sont, malgré leur différence d'âge et de « style », signalées comme des femmes de classe basse, avec une éducation pauvre mais suffisante pour traiter avec les bourgeois qui les embauchent. Le lecteur est invité à se placer plutôt du côté de ces derniers que du côté des bonnes : même si les patrons ne sont pas du tout sympathiques et qu'en revanche les protagonistes sont des personnages bien plus positifs, l'écart culturel sépare les bonnes du lecteur, en les mettant quelque peu en ridicule, ce qui est valide spécialement pour Celia. C'est à cause de cela que les stratégies pour « devenir autre » que toutes les deux développent ne font toujours pas oublier leur condition,

---

<sup>360</sup> « Apreté dos veces el timbre y enseguida supe que me iba a quedar. Heredé de mi padre, que en paz descansa, estas corazonadas. »

<sup>361</sup> Dans l'originel, elle casse pratiquement le talon d'une de ses chaussures et la formule qu'elle utilise est un sort pour chasser le diable et appeler la bonne fortune : « Cuando iba a entrar a la casa, por poco se me sale el tacón de un zapato. Dije en seguida "Buena suerte quiero verte y quererte, diablo aléjate". Y toqué el timbre. » (Cortázar *Buenos servicios*, 89)

<sup>362</sup> Ce saint d'origine italienne (de la ville de Teggiano), dont le culte a été importé par des émigrants, est particulièrement vénéré en Uruguay. Les gens demandent à celui-ci presque exclusivement du travail et de la prospérité économique. Il faut remarquer que dans le contexte latino-américain, l'Uruguay est un pays spécialement laïque, où la séparation entre l'église et l'état eut lieu très tôt, au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est pour cela que les croyances religieuses, particulièrement celles qui entraînent un culte visible et notoire, comme celle de San Cono, sont essentiellement populaires et pratiquées par les classes basses.

<sup>363</sup> « fue San Cono bendito » (Benedetti, 101).

bien qu'elles soient les plus réussies en comparaison aux autres stratégies présentes dans les autres textes de notre corpus.

C'est pour cela que nous avons voulu utiliser comme sous-titre l'expression « l'échappée belle » dans le sens d'éviter de justesse un danger : le monde qui entoure les bonnes est dur est ce n'est qu'à travers l'évasion qu'elles réussissent à continuer à exister dans celui-ci. En fait, nous avons affaire à deux personnages qui ne se sauvent pas : les suicides de Claire et de Sofía montrent à quel point le recours à l'imagination est pour ces personnages le dernier recours. L'évasion leur permet, la plupart des fois, de se placer encore dans les limites de la vie et de la légalité, car il empêche des éventuels passages à l'acte où la figure des employeurs serait visée. Nous allons par la suite analyser deux techniques d'évasion utilisées par les personnages. Rêve et jeu théâtral se ressemblent dans le fait que tous deux permettent aux personnages d'assumer une identité autre. Cependant, le premier relève d'un travail individuel qui ne nécessite pas d'interaction. Le jeu théâtral, par contre, qu'il soit exercé entre des personnes qui ne se doutent pas du fait qu'elles font partie d'une mise en scène (chez Benedetti ou, dans une moindre mesure chez Cortázar) ou que celui-ci soit une répétition en toute conscience (chez Genet). Il faut cependant dire que le rêve de Sofía se base sur une interaction mais avec les personnages de fumée, qui rendent compte de cette dimension théâtrale<sup>364</sup>. Le cas hybride de ce que nous avons appelé le « dialogue onirique » chez Duras, bien que dépendant d'une interaction verbale (le dialogue avec le colporteur), a plus de similitudes avec les dynamiques du rêve et c'est dans ce sens que nous l'analysons. Finalement, nous allons faire quelques références aux matériaux que les personnages utilisent pour bâtir leurs évasions et à la manière dont ces matériaux sont présentés dans les textes.

### II.3.1.1. Le grand théâtre du monde domestique

À l'exception du cas des sœurs Claire et Solange, une solitude complète en matière de famille entoure les bonnes protagonistes. Cela apparaît déjà avec les premiers personnages du siècle précédent : Geneviève, tout comme Germinie ou Félicité, sont des femmes seules<sup>365</sup>, privées

---

<sup>364</sup> Par exemple, le rêve de Sofía peut être analysé comme un jeu théâtral, ce que remarquent les « personnages de fumée » qu'elle fait servir en tant que comédiens :

LE GALANT Nous sommes les acteurs d'une pièce de théâtre.

LE CAPITAINE Dont elle est l'auteur.

GRISELDA Et le seul public. (Arlt, 27)

<sup>365</sup> Geneviève Fraisse considère la solitude comme un élément inhérent au service : « Dire qu'il y a solitude parce qu'il y a service, c'est d'abord comprendre pourquoi la solitude est une figure obligée, quelle que soit l'époque, de ce métier, dans la mesure où la plupart des sociétés produisent des existences des servantes et de serviteurs. [...] Mettre en relation ces solitudes [celle de la vire privée qui se resserre et celle des domestiques], dans une société où le processus d'individualisation est aussi fort que celui de la fermeture des cellules familiales, renvoie la domesticité à sa fonction

de rapports affectifs durables<sup>366</sup> (sauf de ceux établis avec leurs maîtres). L'illusion de trouver un mari, que partagent Sofía et la bonne de *Le Square*, peut être lue aussi comme un désir de retrouver des structures familiales auxquelles se rattacher. Mais Celia est la seule qui réussit à se marier, et sa stratégie d'évasion est pour cela particulière : tout en impliquant le jeu théâtral et la simulation, qui lui permettent d'être « autre » pendant le temps du jeu, elle donne lieu à un véritable nouvel état par le biais de l'association à la figure des maîtres,

Premièrement, elle organise une mise en scène où elle joue le personnage de la fille-belle-mais-pauvre-et-honnête avec Tito, le fils de sa patronne<sup>367</sup>. Se sachant désirée, elle refuse les « attentions » que Tito lui dispense, mais en se gardant de ne pas être « trop dégueulasse » avec lui. Consciente du fait que l'expression utilisée n'est peut-être très claire, elle ajoute « je me comprends<sup>368</sup> » (Benedetti, 101), ce qui va dans le sens d'un calcul fait à l'avance sur la conduite à adopter envers Tito. Plus tard, lorsque la pression de Tito grandit sur elle, elle lui fait un discours moralisateur qu'elle sait qu'il aura comme effet d'allumer davantage le désir du jeune homme : « Je lui ai dit, mot pour mot, que moi, je n'étais pas ainsi, que le seul trésor que nous les pauvres avons c'est d'être honnêtes<sup>369</sup> » (*ibid.*). Une fois licenciée, elle s'installe dans un hôtel de passage et ne donne ses coordonnées à personne, sauf à un ami de Tito, ce qui montre sa volonté de disparaître mais non totalement. En fait, elle se dispose à attendre l'initiative de Tito. « L'attente fût de trois jours » et voilà qu'il réapparaît sur scène et demande à Celia la permission pour revenir lui rendre visite. Celia se refuse et se félicite de l'avoir fait : la stratégie de l'esquive est toujours payante et Tito « ne manquera pas de venir un seul soir<sup>370</sup>. » (Benedetti, 101-102), malgré l'accueil peu chaleureux qu'on lui donne

Ce protagoniste manie savamment son attractif sexuel pour transformer un patron harceleur (Tito lui a fait subir des attouchements et l'a appelée « petite pute ») en galant soupirant qui lui

---

sociale essentielle : il faut, dans une société, des êtres "libres" qui circulent dans tout son tissu, des individus isolés vivant à l'ombre des groupes sociaux, que ce soient des familles ou des entreprises, et qui ont pour tâche de combler les manques et les failles de ses structures. » (Fraisie 1984, 115).

<sup>366</sup> Dans les trois cas, des figures qui permettent à ces personnages d'exercer la maternité (putative ou pas, rappelons que Germinie a une fille et adopte après une nièce, tandis que Geneviève adopte le fils de sa sœur, et sa sœur même lorsqu'elle est trop petite, tandis que Félicité adopte un neveu et chérit Paul et Virginie, les enfants de madame Aubain) apparaissent seulement pour disparaître plus tard et laisser les personnages dans la solitude la plus absolue.

<sup>367</sup> De la même manière qu'elle joue la fille-pauvre-mais-judicieuse dans l'entretien d'embauche, où elle répond à madame qui lui demande si elle a un fiancé, que « oui, elle en avait un, mais qu'il était impertinent » (« un atrevido », il faut lire ici « quelqu'un pressé par le désir sexuel », Benedetti, 100) et qu'elle l'a abandonné à cause de cela. Le commentaire qu'elle fait sur la réaction de madame est révélateur de la ruse : « la vieille sourit sans se donner complètement » (« La Vieja sonrió sin entregarse », *ibid.*).

<sup>368</sup> « cuidándome de no parecer demasiado asquerosa. Yo me entiendo »

<sup>369</sup> « Le dije con todas las letras que yo con ésas no iba, que el único tesoro que tenemos los pobres es la honradez y basta »

<sup>370</sup> « [...] me fui a una pensión decente y barata de la calle Washington. A nadie le di mis señas, pero a un amigo de Tito no pude negárselas. La espera duró tres días. Tito apareció una noche y yo lo recibí delante de doña Cata, que desde hace unos años dirige la pensión. Él se disculpó, trajo bombones y pidió autorización para volver. No se la di. En lo que estuve bien porque desde entonces no faltó una noche. »

apporte des bonbons, des revues et des fleurs en cadeau chaque fois qu'il la rencontre. C'est exactement ce que Pamela, la protagoniste du roman homonyme (1740) de Samuel Richardson avait fait presque deux siècles auparavant : une transaction qui consiste à offrir sa sexualité seulement dans le cadre domestiqué du mariage et en échange d'une position sociale en tant qu'épouse. Rappelons au passage que dans la lecture de Nancy Armstrong, du roman en tant que *conduct book*, c'est cette transaction qui définit l'identité féminine moderne. Seulement que ce n'est pas à force de vertu (comme le titre le rappelle : *Pamela or virtue rewarded*) que Celia y parvient : *la russe récompensée* correspondrait mieux au texte de Benedetti<sup>371</sup> et rendrait compte du caractère satyrique et picaresque du texte. En revanche, Sofia, la bonne d'Arlt, ne sait ou ne veut pas ouvrir le même miracle de faire d'un patron irrespectueux un mari aimant. En effet, face à une situation analogue, elle invente un jeune homme qu'elle fait agir selon ses goûts et, comme dernière échappatoire, elle se suicide au moment même où le fils de sa patronne frappe avec insistance à la porte de sa chambre.

Le travail de Celia n'est cependant pas complet. Il faut faire de Tito un époux, ce que Celia obtient grâce au pressentiment dont nous avons déjà parlé, qui lui indique qu'elle doit continuer à se refuser à lui et lui faire comprendre qu'il obtiendra la satisfaction de son désir seulement à travers le mariage<sup>372</sup>. Tito cède, mais sa mère ne veut pas en entendre parler. La stratégie de Celia entre dans une deuxième phase : elle a déjà gagné un possible mari, elle doit maintenant conquérir une famille et pour cela, vaincre la résistance de madame en jouant le maître-chanteur impitoyable. Le dialogue téléphonique qu'elle a avec son ancienne patronne la montre suivant le modèle cinématographique de la racketteuse accomplie : « Ne raccrochez pas, madame, ce que j'ai à dire vous intéresse [...] Réfléchissez-en, madame<sup>373</sup> » (Benedetti, 102). C'est encore grâce aux pressentiments qu'elle avait gardé les documents qui lui permettent d'avoir le consentement de madame pour le mariage. Quelques mois après elle rencontre sa nouvelle belle-mère par chance : se sachant encore refusée et poussée par un dernier pressentiment, elle se décide à l'appeler « maman »<sup>374</sup>, ce qui clôt le récit.

<sup>371</sup> Nous avons eu l'occasion d'explorer cet aspect du conte de Benedetti en rapport avec deux autres textes d'auteurs uruguayens qui présentent une situation analogue : *Doñaramona* de José Pedro Bellán (1918) et « El comedor oscuro » de Felisberto Hernández (*Nadie encendía las lámparas*, 1947) ; cf. « La empleada y el pianista: una lectura de "El comedor oscuro". » *Lecturas inéditas de Felisberto Hernández*. Università degli studi di Bergamo et Università degli studi di Milano, en cours de publication (2016).

<sup>372</sup> « Una tarde quiso averiguar directamente qué era lo que yo pretendía. Allí tuve una corazonada: "No pretendo nada, porque lo que yo quería no puedo pretenderlo". Como ésta era la primera cosa amable que oía de mis labios se conmovió bastante, lo suficiente para meter la pata. "¿Por qué?", dijo a gritos, "si ése es el motivo, te prometo que..." Entonces como si él hubiera dicho lo que no dijo, le pregunté: "Vos sí... pero, ¿y tu familia?" » (Benedetti, 102)

<sup>373</sup> « "Habla Celia", y antes de que colgara: "No corte, señora, le interesa.". Del otro lado no dijeron ni mu. Pero escuchaban. Entonces le pregunté si estaba enterada de una carta de papel gris que Don Celso guardaba en su escritorio. Silencio. "Bueno, la tengo yo." Después le pregunté si conocía una foto en que la niña Estercita aparecía bañándose con el menor de los Gómez Taibo. Un minuto de silencio. "Bueno, también la tengo yo.". Esperé por las dudas, pero nada. Entonces dije "Piénselo, señora" y corté. Fui yo la que corté, no ella. »

<sup>374</sup> « Entonces tuve una corazonada y agarrándome fuerte del paraguas de nailon, le contesté tranquila "Yo bien, ¿y



Il s'agit non seulement d'une assimilation à une autre classe sociale, puisque Celia vraisemblablement commence une nouvelle vie où elle n'est plus employée domestique, mais d'une adoption en toute règle, qui fournit à Celia d'un entourage familial qu'elle n'avait pas (la seule information que nous avons dans ce sens c'est que son père est mort). Les identités qu'elle assume, de la fille-judicieuse à la racketteuse, en passant par la séductrice, ont comme but celui d'assumer l'identité de la fille de la famille qu'elle a servi, et, puisque le récit finit sur ce point, on peut bien conclure qu'elle est le seul personnage du corpus à avoir réussi un changement d'état. Ce qui nous fait réfléchir à la nature de ce changement : ce n'est pas à travers un nouveau métier qu'elle cesse d'être bonne, mais à travers le mariage et une nouvelle famille : comme si le fait d'être bonne empêchait le développement de ce type de relations. Une conception du métier surgit ici ; le service comme une sorte de consécration totale qui ne laisse pas d'espace aux relations personnelles, sans lesquelles le changement de travail n'aurait pas de sens, comme l'exprime la protagoniste de l'œuvre de Duras, lorsqu'elle discute la possibilité de quitter son travail :

Je dis que seule, je serais comme, je ne sais pas comment vous dire, comme privée de sens, oui. Seule, je ne pourrais pas changer. Je continuerai à aller à ce bal avec régularité, et un jour un homme me demandera d'être sa femme, et alors je le ferai. (Duras, 68)

Cette conception de la domesticité, qui révèle des structures sociales anciennes (ce que nous avons appelé « servitude » dans l'Introduction) se voit ici mêlée à un désir grandissant et moderne de liberté individuelle. Tout comme la protagoniste de Duras, Célestine accomplit sa sortie de la domesticité seulement par une alliance avec Joseph, qui n'a pas uniquement un caractère affectif mais il est aussi et surtout pragmatique : ce qui la décide c'est ce qu'il offre avec le mariage, c'est-à-dire la position comme patronne du café à Cherbourg. Toujours est-il qu'abandonner la domesticité semble impossible sans une aide extérieure.

Dans le cas de Celia comme dans le cas de madame Francinet, le récit s'organise autour d'un discours interne qui a beaucoup d'oralité : nous croyons que le *Lazarillo de Tormes* (c. 1554), œuvre classique de la littérature picaresque peut être considéré comme un modèle pour les écrivains hispanophones dans la création de ces registres qui sont à la fois « écrits » (puisque c'est ainsi qu'ils arrivent au lecteur) et, en même temps, « parlés » dans un sociolecte particulièrement familier. Dans le cas du *Lazarillo*, une inconsistance en termes structuraux fait qu'il s'agisse d'une lettre (très longue et divisée en sept chapitres) écrite par un *picaro* qui, vraisemblablement, ne serait pas alphabétisé, ce qui a suggéré à la critique spécialisée la désignation du texte en tant

---

usted, mamá?" » (Benedetti, 103)

qu'« épître parlée »<sup>375</sup>. Pierre Glaudes<sup>376</sup> mentionne le picaresque comme étant à l'origine de la structure du *Journal d'une femme de chambre* (mais il décide finalement de le rattacher plutôt à la *ménipée* classique). Cette forme présente décidément de nombreuses ressemblances avec le roman de Mirbeau, or, à nos yeux, il y manque un élément qui est central à notre analyse et que dans la *picaresca* est mis en exergue : le récit à la première personne d'un personnage bas qui décide que sa vie mérite d'être dite. Nous avons fait seulement quelques allusions aux possibles sources du *Siglo de Oro* espagnol dans la conception du personnage de Célestine ; il ne pourrait en être autrement, puisqu'il est impossible d'avoir une certitude sur le degré de connaissance et sur l'intérêt qu'un écrivain francophone pourrait avoir de la littérature espagnole. En revanche, pour ce qui est de Cortázar et de Benedetti, nous pouvons affirmer qu'ils connaissaient sans doute le genre picaresque et que le style de Lázaro, protagoniste du *Lazarillo*, se faufile dans la voix de Celia et de madame Francinet. De plus, en ce qui concerne la thématique des textes —et ceci est particulièrement vrai pour le conte de Benedetti— le plaisir de voir Celia triompher de ses maîtres est le même plaisir qui se dégage des récits picaresques, volontiers satyriques, qui célèbrent les russes réussies, l'ingéniosité et surtout, la vengeance des petites gens envers les riches et les puissants.

Les stratégies d'évasion que nous étudions ici sont décrites par ceux qui les expérimentent et les vivent : des personnages qui entrent complètement dans le monde parallèle qu'elles créent, comme Sofía, ou qui sont capables de revenir dans « le réel » pour observer l'envers de leur fantaisie. Les commentaires en dehors du jeu théâtral échangés par Claire et Solange, par exemple, une fois que le réveil a sonné annonçant le retour de madame, et coupant la scène où Solange (jouant le rôle de Claire) essaye d'étrangler madame (jouée par Solange) :

CLAIRE Dépêchons-nous. Madame va rentrer. [...] C'est déjà fini, et tu n'as pas pu aller jusqu'au bout.

SOLANGE *l'aidant*. *D'un ton triste* C'est chaque fois pareil. Et par ta faute. Tu n'es jamais prête assez vite. Je ne peux pas t'achever (Genet, 32)

Tandis que Celia, qui ne confesse ouvertement en aucun moment de jouer un rôle pour conquérir Tito ou sa famille, fait cependant comprendre qu'au moins une autre personne l'a découvert dans sa stratégie, lorsqu'elle raconte que sa nouvelle belle-sœur lui a fait parvenir un télégramme de félicitations pour le mariage qui dit : « Ne crois pas que tu l'emportes<sup>377</sup> » (Benedetti, 103), ce qui la fait réfléchir intensément.

<sup>375</sup> « Digo que se trata de una epístola hablada, con términos algo contradictorios, porque parece que escuchamos a hurtadillas la confesión dirigida por Lázaro al amigo de su protector. » (Guillén, Claudio. « La disposición temporal del *Lazarillo* de Tormes. » *Hispanic Review* XXV (1957): 264-279, p. 268.

<sup>376</sup> Glaudes, Pierre. « Préface » (Mirbeau *Journal* 2012, 20).

<sup>377</sup> « Estercita me mandó un telegrama que – está mal que lo diga – me hizo pensar a fondo: “No creas que salís

Le cas de madame Francinet est à la fois semblable et différent. À la différence des autres personnages, ce n'est pas elle qui est à l'origine de son « devenir autre » sinon que c'est dans le cadre d'une relation de travail que cette opportunité s'est présentée à elle : « C'est pas maintenant qu'elle [Mme Beauchamp, son ancienne patronne] me recommanderait à Mme Rosay, ni que Mme Rosay viendrait me chercher ; maintenant, M. Bébé ne m'inviterait pas à prendre un verre dans la cuisine. Non, surtout M. Bébé. » (Cortázar, 43). Monsieur Bébé est à l'origine de la transformation que madame Francinet accomplit pendant le récit, et avec sa mort, l'évasion procurée par le contact avec lui n'est plus renouvelable ; c'est une chose de plus entre tant autres que le personnage a perdu. Or, pour le perdre il a fallu qu'elle se l'approprie à un moment donné et c'est sur ce point que son cas se ressemble à celui de Celia, ce que nous examinerons plus loin. Le topos du *tempus fugit* marque le ton d'un personnage narrateur qui compare fréquemment ce qui était et ce qui est : les allumettes, les bûches, les draps, les personnes, tout était d'une meilleure qualité ; les mains de madame Francinet ne tremblaient pas, elle faisait beaucoup de ménages sans être fatiguée et avant cela, elle était mariée avec Geroges, ils avaient « un petit pavillon de trois pièces » et travaillaient à l'usine. On a affaire à un personnage déchu, qui a perdu époux, maison, travail, et pour qui le service domestique a été une manière de s'en sortir ; au moment de l'énonciation elle devient encore plus vieille, sa patronne se fâche de sa lenteur, elle a la seule compagnie d'un chat : se souvenir d'un jeune homme qu'elle a connu fugacement est son seul soulagement.

Son récit se structure en deux grands pans parallèles dans lesquels deux types d'évasions différentes ont lieu. Dans la première, dans le cadre de son travail dans la soirée des Rosay, c'est la rencontre avec un personnage à l'allure merveilleuse qui lui permet, pour un instant trop court, de cesser d'être en service. Dans la deuxième, toujours au service des Rosay, le travail même qu'on lui propose est de jouer un rôle auprès du même personnage merveilleux. Chaque partie débute par la présence d'un des époux Rosay qui vient la voir chez elle lui proposer un travail de quelques heures. On assiste donc à la mise en scène de deux entretiens d'embauche, qui, comme nous l'avons remarqué avant dans l'œuvre de Mirbeau, sont des moments privilégiés pour montrer l'inégalité dans les rapports employeur-employée mais aussi pour des éventuelles mises en question du rapport même.

Dans ce sens, la première rencontre est exemplaire : la tâche proposée (« Vous aiderez à la cuisine », Cortázar, 44), ne coïncide pas avec celle qu'on lui donne à faire à son arrivée (elle garde les six chiens de la famille dans leur propre chambre, ce qui la « vexé », selon ses propres mots) ; l'horaire accordé n'est pas respecté : « Vous pourrez partir à minuit et vous aurez le temps d'attraper le dernier métro » (Cortázar, 44) lui dit-on, mais elle finit beaucoup plus tard : « Dehors

---

ganando” ». Il faut lire dans ce message : « tu crois avoir vaincu et avoir remporté un prix (Tito) mais ce que tu es en train de prendre ne vaut pas le coup et pourrait même être une source de problèmes pour toi ».

il neigeait et le dernier métro était passé depuis longtemps. Il me fallut marcher plus d'une heure pour arriver chez moi »<sup>378</sup> (Cortázar, 63) ; la rémunération (fruit d'une mini-négociation : « Treize-cents francs, cela vous paraît-il bien ? —Treize cents francs. —Disons quatorze cents », Cortázar, 44) est maintenue, malgré les heures supplémentaires : « M. Rodolos me donna quatorze cents francs » (Cortázar, 63). Le décalage entre ce qui a été accordé et ce qui finalement se passe, n'est pas mis en premier plan par le récit de madame Francinet. La conscience de la petite injustice quotidienne, assumée voire excusée même par le personnage (« Les gens ne sont pas méchants, au fond, et toutes ces impolitesses qu'ils commettent c'est parce qu'ils pensent à autre chose » dit-elle à mode de commentaire sur le fait que personne ne songe à lui offrir de l'eau, Cortázar, 57), touche plus le lecteur que le personnage même et fait grandir la figure de M. Bébé qui se détache des pratiques des employeurs abusifs.

Malgré sa fatigue, elle part de cette soirée parfaitement heureuse, car elle y a fait la rencontre de M. Bébé, personnage de rêve, qui apparaît justement lorsqu'elle s'endort à la cuisine<sup>379</sup>, en attendant qu'on se souvienne d'elle pour la payer et pouvoir partir. M. Bébé est considéré au début comme faisant partie de son imagination et non comme faisant partie du réel :

[...] le jeune monsieur s'approcha de moi et me dit de m'asseoir. Il était, blond, très pâle et tout habillé en blanc. Quand je me rendis compte qu'il était tout habillé en blanc en plein hiver, je me demandais si je ne rêvais pas. Et ce n'est pas une façon de parler ; quand je vois quelque chose d'étrange je me demande toujours en toutes lettres si je ne suis pas en train de rêver. Ça se pourrait bien, après tout, puisque parfois je rêve des choses si bizarres (Cortázar, 58)

Monsieur Bébé la traite différemment ; contrairement au couple Rosay, il demande à madame Francinet de s'asseoir et l'invite à boire un verre de whisky. Les Rosay, bien qu'ils s'assoient et se font offrir du thé (qu'ils refusent) chaque fois qu'ils sont chez madame Francinet, réagissent avec indignation de la voir assise dans leur cuisine :

Mme Rosay m'aperçut et reprit son sérieux d'un coup. Je ne pus pas entendre ce qu'elle disait au monsieur aux cheveux gris [M. Rosay] mais il regarda mon verre (vide, mais la bouteille était à côté), puis M. Bébé, en

---

<sup>378</sup> À ce qu'il faut ajouter que le médecin lui a recommandé « ne pas prendre froid et [se] coucher tôt » (Cortázar, 43).

<sup>379</sup> Comme l'explique Susana Jakfalvi, auteure de l'édition annotée de *Las armas secretas*, les contes de ce recueil se distinguent par le fait qu'ils « s'installent dans un cadre de coordonnées réalistes, mais avec l'apparition de situations que l'on pourrait considérer absurdes » (« Casi todos los cuentos reunidos en este volumen se instalan en un marco de coordenadas realistas, pero con incursión de situaciones absurdas, en tanto concentran características que tienen semejanza con aquello que es imposible de aprehender y controlar por medio de la inteligencia lógica » Jakfalvi, Susana. « Introducción. » Cortázar *Buenos servicios*, 32)

faisant un geste indigné [...] Moi, j'étais très confuse et je crus de bien faire de me lever et de les saluer tous avec une inclinaison de tête avant de m'effacer dans un coin. (Cortázar, 63)

Le langage verbal et corporel des Rosay<sup>380</sup> (et de madame Rosay en particulier qui « fronçait un peu le nez », Cortázar, 43) à l'encontre du personnage, s'oppose donc fortement à l'attitude de monsieur Bébé, qui s'intéresse à l'état de la bonne « Vous avez pleuré, Madame Francinet ? » (Cortázar, 58) et la caresse, compatissant à sa fatigue : « Pauvre Madame Francinet, dit-il en me passant doucement sa main sur la tête. On vous a laissée seule et on a sûrement oublié de vous donner à boire » (Cortázar, 60). En effet, après le travail madame Francinet est épuisée : « J'avais soif et sommeil mais on ne m'offrait rien, même pas une chaise pour m'asseoir » (Cortázar, 56).

La différence entre le traitement accordé par monsieur Bébé et celui offert habituellement par les patrons est donc ce qui fonde le caractère merveilleux de ce personnage, qui, en plus, inverse la relation de service, puisque c'est lui qui s'occupe de servir la bonne tandis qu'elle reste assise : « Il leva son verre mais il le reposa aussitôt et alla chercher un verre propre qu'il remplit d'une boisson couleur du thé. —Madame Francinet, nous allons boire ensemble, dit-il en me tendant un verre » (Cortázar, 60). Le service est ici arraché à la valeur du marché et devient (redevient ?) une forme de politesse et de sympathie. C'est au moins dans ces termes que madame Francinet exprime ces sentiments : « Il était si sympathique qu'il ne m'impressionnait pas du tout. Au contraire, j'avais envie de lui être utile, d'avoir des attentions envers lui »<sup>381</sup> (Cortázar, 58). D'ailleurs, monsieur Bébé se montre reconnaissant du travail qu'elle a fait, en la traitant de « dame »<sup>382</sup> : « C'est cette dame [...] qui nous a délivrés des affreuses bestioles. Dis bonsoir à la dame, Loulou » (Cortázar, 59), en même temps qu'il replace les chiens « humanisés » (nous y reviendrons) qui ont été l'objet des soins de madame Francinet dans leur statut d'animaux, vision que madame Francinet partage : « de mon temps, mademoiselle, les chiens vivaient dans leur

---

<sup>380</sup> C'est une sorte de chorégraphie que Cortázar met en lumière et que Yannick Lemarié a apprécié dans la version cinématographique du *Journal* de Benoît Jacquot : « La différence avec les autres, en particulier les bourgeois, est radicale : eux sont assis, le plus souvent. Mme Paulhat-Durand dans la première scène ? Assise derrière son bureau pour sermonner l'effrontée. Madame Lanlaire lors de l'entretien d'embauche ? Assise dans son fauteuil afin de poser des questions et donner ses conseils. Monsieur Lanlaire ? Assis pour, selon le cas, être déchaussé, prendre un repas ou boire un verre. » (Lemarié, 93).

<sup>381</sup> De la même manière, pour madame Francinet le service prêté de bon cœur est un cadeau qu'on fait à un autre, le seul qu'elle puisse se permettre. Il faut bien faire la distinction, car les « bons et loyaux services » du titre (en espagnol, « los buenos servicios », ce qui laisse place à l'existence d'autres services, mauvais) peuvent être lus dans les deux sens. Soit ils sont une référence ironique au service en tant que servitude (nous reprenons ici la distinction de Geneviève Fraisse, que nous avons discutée dans l'Introduction), soit il parle d'un « bon » service sans ironie, celui que madame Francinet accomplit en veillant M. Bébé, geste que, en dehors de sa valeur marchande, se fait depuis la sympathie et la reconnaissance.

<sup>382</sup> Dans l'originel « señora » : « Esta señora [...] es la que nos ha librado de esas bestias asquerosas. Loulou, di buenas noches. » (Cortázar *Buenos servicios*, 98).

niche » (Cortázar, 47). Pour couronner le tout, monsieur Bébé commence leur échange par une mise en question du rapport de service :

- On va sans doute bientôt venir me dire que je peux rentrer chez moi, monsieur, ai-je répondu [...]
- Que vous pouvez rentrer, que vous pouvez rentrer... Qu'avez-vous besoin d'attendre une permission pour faire ce que vous voulez ? dit M. Bébé en s'asseyant en face de moi. (Cortázar, 60).

Madame Francinet ne peut évidemment pas lui répondre que ce qu'elle attend pour pouvoir partir, c'est la paye ; de cette manière assez subtile le texte montre la divergence dans la perception d'un personnage qui travaille en tant que domestique et celle d'un personnage qui reste en dehors de ce type de rapports et qui dans son aveuglement ne peut que revendiquer l'autonomie personnelle, dont il jouit lui-même en raison de sa classe sociale. Or la condition homosexuelle et la tempête dans la vie personnelle du jeune homme qui se montrent en arrière-plan peuvent être lues comme des contraintes qui lui empêchent, lui aussi, de faire « ce qu'il voudrait ». Les raisons profondes du geste du jeune homme restent inconnues. On peut l'attribuer à la sympathie ou à la solidarité entre des êtres minoritaires, à un sentiment soudain d'amitié : « Quelle chance que vous ne soyez pas jeune, on peut être votre ami... il n'y a qu'à vous regarder pour deviner que vous êtes bonne, comme une tante de province, comme quelqu'un que l'on peut gâter et qui peut vous gâter, mais sans danger, sans danger... » (Cortázar, 61), lui dit-il. Madame Francinet, pour sa part, donne une autre explication : « S'il n'avait pas été complètement soûl il ne serait pas venu dans la cuisine parler à une vieille comme moi ! » (Cortázar, 62) ; or elle se rend compte que cela ne peut pas être le seul motif puisque « les autres aussi, ils étaient ivres et pourtant M. Bébé était le seul à s'être soucié de moi » (*ibid.*).

La référence à la tante de province devient significative dans la deuxième partie du récit. En effet, lors du deuxième entretien d'embauche, cette fois avec monsieur Rosay, celui-ci propose à madame Francinet dans un premier temps de représenter exactement cette figure, sans se douter que monsieur Bébé avait déjà fait cette analogie. La tâche proposée étant de difficile exécution, monsieur Rosay met toute sa capacité rhétorique pour tenter de la décrire, ce qui émerveille madame Francinet : « Comme il parlait bien ! Il choisissait chaque mot et le ponctuait d'un petit coup de canne [...] J'étais si pleine d'admiration » (Cortázar, 66). La situation donnée est celle de la mort d'un jeune homme très connu qui vivait loin de sa famille, à qui il faut donner, pour garder les apparences, un enterrement digne :

Nous avons pensé que si vous faisiez acte de présence à la veillée mortuaire, et à l'enterrement, naturellement, en qualité de... disons de proche parente du défunt...vous voyez ce que je veux dire ? Une très proche parente...

disons une tante... et pourquoi pas, il faudrait l'oser... [...] il nous a semblé que vous pourriez assister à l'enterrement en qualité de, disons la mère du défunt, vous me comprenez. Laissez-moi bien vous expliquer, la mère qu'on vient d'avertir du décès et qui arrive de Normandie pour accompagner son fils à sa dernière demeure. (Cortázar, 67)

Il y a, dans la proposition, un savant mélange entre une offre de travail et la gentille demande d'un service (« Ma femme a pensé que vous accepteriez peut-être de nous aider, par amitié... et j'ai pensé de mon côté de vous offrir vingt mille [francs]... », Cortázar, 67-68), ce qui touche madame Francinet (« Ça me faisait chaud à l'estomac qu'un monsieur aussi important venait me demander un service, quel qu'il fût », Cortázar, 66) et la tente économiquement.

Puisqu'il s'agit d'une tâche accomplie pour autrui, ce que nous avons dénommé « la régie » de l'évasion n'appartient pas à madame Francinet mais à monsieur Rosay, qui lui donne des indications précises pour la mise en scène : elle aura des « vêtements convenables », une voiture pour l'emmener, et une attitude à assumer « il faudrait, comment vous dire, vous faire à l'idée que vous êtes la mère du défunt [...] il vous faudra donner l'impression... de la douleur, du désespoir, comprenez-vous » (Cortázar, 68). Madame Rosay donne aussi des indications, et la nature « spéciale » de cette tâche se voit dans le changement de ses manières, ce que madame Francinet remarque en faisant un commentaire méta-discursif : « elle m'a plusieurs fois suppliée (supplié, je dis bien —elle avait beaucoup changé depuis le soir de la fête) de ne pas exagérer mes "marques de la douleur" mais de donner plutôt l'impression d'être terriblement fatiguée, au bord de l'évanouissement » (Cortázar, 70). Toute l'affaire a un air louche, une raison à la base qu'on se garde d'expliquer à madame Francinet : « pour toutes sortes de raisons qu'il serait trop long d'expliquer » (Cortázar, 66) lui dit monsieur Rosay, et à madame d'ajouter : « Vous ne pouvez pas comprendre, ce serait trop long à vous expliquer » (Cortázar, 70).

Tout cela démontre à quel point madame Francinet entre dans ce jeu théâtral sans réserves et qu'elle ne se doute pas qu'elle finira par ne pas jouer du tout. Tandis que le lecteur a peut-être deviné que l'identité de monsieur Bébé et du mort est la même, c'est pour elle une terrible surprise :

[...] je ne pouvais pas me persuader que ce mort-là, devant moi, c'était M. Bébé. Je m'étais mise à pleurer pour de bon, sans m'en rendre compte, je vous jure [...] je me rappelai la manière dont M. Bébé m'avait caressé les cheveux le soir de la fête et m'avait rempli un verre de whisky, comment il m'avait parlé, s'était occupé de moi pendant que les autres s'amusaient. Et quand M. Rosay me murmura : "Dites-lui : mon fils, mon fils" je n'eus pas de mal à mentir et même ça me faisait du bien de pleurer pour lui [...] (Cortázar, 72)

Une nuit pleine d'événements s'ensuit, où des amis (ou des amants) du mort se disputent autour de son lit de mort ; Loulou, Nina et un autre monsieur à l'air « trop paysan » doivent être contrôlés par monsieur Rosay à plusieurs reprises. Entre temps, madame Francinet arrête peu à peu de jouer, sans cesser d'accomplir sa tâche à la perfection : « pendant tout ce temps j'ai pensé à M. Bébé et parfois je ne pouvais plus me retenir et je pleurais, bien qu'il n'y eut dans la pièce que M. Rosay et M. Loulou » (Cortázar, 74). Son patron s'inquiète de son implication « il me disait que ça n'était plus la peine de feindre maintenant, qu'il valait mieux que je me réserve pour tout à l'heure, lorsque viendraient les journalistes ou qu'on serait au cimetière » mais madame Francinet sait que la frontière qui divise les émotions feintes de celles qui sont vraies est poreuse : « il est difficile de savoir parfois si on pleure pour de vrai ou pas » (*ibid.*). Plus tard, elle reçoit les condoléances dans un contexte qui rappelle celui de la soirée où elle a fait connaissance avec le mort, car elle est servie et câlinée, tandis qu'elle continue à « pleurer pour de bon, bien que ce fût de la comédie tout ça pour moi » (Cortázar, 79).

C'est justement à travers le vocabulaire théâtral qu'elle emploie que l'on remarque la conscience qu'elle a par rapport à son rôle : lorsque monsieur Rosay lui dit qu'il faut « dire adieu à [son] fils », elle pense « que c'était la scène la plus difficile à jouer » (Cortázar, 79). Les problèmes entre les proches du mort continuent et l'exaspération de monsieur Rosay monte, mais personne ne s'occupe de madame Francinet, tout comme lors de la fête. C'est en se rendant compte de sa solitude que les pleurs de madame Francinet deviennent plus forts et plus sincères : « je me suis approchée de M. Bébé et je me suis mise à pleurer à grands cris [...] je voulais embrasser sur le front M. Bébé, le seul qui a été bon pour moi » (Cortázar, 80). Madame Francinet n'adopte véritablement Monsieur Bébé comme son fils qu'après des heures entières d'avoir joué le rôle de mère sans arrêt, ce qu'on apprécie dans une des dernières phrases de son récit : « j'étais contente que M. le curé vînt avec nous, avec la mère et les amis de M. Bébé » (Cortázar, 80-81).

Le maternage que madame Francinet assume est analogue à la filiation que Celia bâtit : toutes deux s'approprient des autres personnages pour en faire des membres de leur famille, en dépit de ces mêmes personnages. Ainsi monsieur Bébé et la famille que Celia servait sont engagés dans de nouvelles configurations familiales à leur insu. Il est important de remarquer que dans le cas de Celia, l'appropriation qu'elle effectue est consciente et vraisemblablement planifiée, même si elle l'attribue à sa fortune et à ses coups de cœur. En revanche, madame Francinet se voit immiscée dans un espace familial où elle n'avait a priori rien à faire. Son acte d'évasion ne consiste donc pas à jouer le rôle qu'on lui assigne en tant que mère, mais de devenir mère. Or, tandis que pour Celia être la fille d'une famille aisée ouvre les portes à une nouvelle existence en dehors de sa classe sociale d'origine, pour madame Francinet l'être-mère n'a d'autres conséquences que



celle d'ajouter à son veuvage la perte d'un fils. On pourrait parler dans ce cas d'un « devenir autre » accompli mais qui ne change rien de la vie du personnage, sinon qui vient souligner ce qui manquait à cette vie. Cependant, le personnage se réjouit d'avoir pu éprouver un moment d'échange où elle n'était pas dans la place de la domestique, quitte à devoir ressentir plus tard la douleur causée par la perte du fils qu'elle n'a pas eu. La figure d'un enfant dont la présence–absence est un rappel cruel de la solitude du personnage de la domestique<sup>383</sup>, est aussi utilisé par Arlt lorsqu'il met en scène une série d'échanges entre Sofia et sa fille imaginée. Malgré la différence d'âge, Sofia et madame Francinet sont des femmes qui vont mourir sans avoir eu des enfants, ce qui est remarqué par une didascalie dans la pièce d'Arlt et qui fait coïncider le point culminant du maternage rêvé avec l'exacerbation du harcèlement qui signe le suicide : « La Bonne regarde avec une étrangeté douloureuse le fantoche humain [le Fils de la Patronne] qui lui demande du plaisir au moment même où dans son rêve, elle bénit le bonheur d'une fille qui n'existe pas » (Arlt, 52).

La pièce de Genet garde des ressemblances intéressantes avec les deux nouvelles qu'on vient d'analyser en ce qui concerne l'évasion à travers le jeu théâtral. Solange et Claire, tout comme Celia, jouent un rôle avec un objectif clair. Il s'agit de stratégies pour sortir du réel qui visent à changer les conditions de la vie matérielle des personnages. L'objectif du jeu, avoué par les personnages, est celui de se préparer à une interaction, qu'elles espèrent violente, avec leur patronne. Tandis que Celia adopte d'autres identités que la sienne pour interagir avec les autres, Claire et Solange mettent en scène une relation maîtresse–employée domestique qui est hyperbolique et qui est poussée jusqu'à ses dernières conséquences comme entraînement pour un affrontement physique avec leur véritable employeuse. Or, le chemin que les personnages choisissent est sinueux et ne donne pas les résultats attendus.

Le théâtre joué à l'intérieur même d'une pièce peut amener à des confusions que l'auteur même souligne d'une manière équivoque lorsqu'il explique dans « Comment jouer les bonnes » : « Je n'ai pas besoin d'insister sur les passages "joués" et sur les passages sincères : on saura les repérer, au besoin les inventer » (Genet, 8). Le lecteur ou le spectateur doit certainement faire un effort pour distinguer ce qui relève du jeu (au moins au début) ; les personnages mêmes ont des difficultés à cause de la distribution des rôles de maîtresse et de bonne entre deux bonnes. Ainsi, Claire joue la maîtresse (identifiée par les vêtements, par le titre « madame » et par le vouvoiement) tandis que Solange joue la bonne, gardant ses propres habits mais prenant le prénom de sa sœur, Claire. Des problèmes techniques en découlent, lorsque Solange se trompe et parle de

---

<sup>383</sup> Depuis les textes du XIX<sup>e</sup> siècle, l'absence de la maternité est spécialement évoquée pour le personnage de la domestique, surtout et paradoxalement à travers des maternités feintes, dérobées ou partagées avec une autre « vraie » mère, comme on le voit dans les transactions entre madame Aubain et sa bonne, autour du souvenir de Virginie, symbolisé par le chapeau de peluche que Félicité garde dans *Un cœur simple*.

son personnage avec son vrai prénom et non avec le prénom d'emprunt, au milieu d'une tirade spécialement émotive :

SOLANGE [...] Car Solange vous emmerde !  
CLAIRE, *affolée* Claire ! Claire !  
SOLANGE Hein ?  
CLAIRE, *dans un murmure* Claire, Solange, Claire.  
SOLANGE Ah ! Oui, Claire. Claire vous emmerde ! (Genet, 29)

Le jeu est interrompu, comme nous l'avons remarqué, par le réveil qui signale le retour de leur employeuse ; cependant, il est difficile pour Claire de sortir du personnage de madame. Solange la supplie : « Prends ton visage. Allons, Claire, redeviens ma sœur... » (Genet, 35). L'évasion à travers l'interprétation d'un personnage qui est servi peut se révéler nécessaire pour continuer avec la vie de serviteur (« si je n'ai plus à cracher sur quelqu'un qui m'appelle Claire, mes crachats vont m'étouffer ! » dit Solange, Genet, 41), mais dans ce cas c'est aussi et surtout une préparation pour accomplir un acte violent dans le cadre d'autres actions qui ont toutes le même objectif : celui de nuire le couple qui emploie les protagonistes. En fait, le jeu théâtral ne représente qu'une partie des stratégies pour porter préjudice aux employeurs : les bonnes ont essayé d'étrangler leur maîtresse dans son sommeil et elles ont discuté et planifié la possibilité de l'empoisonner en mettant du Gardenal dans le tilleul ; elles ont aussi porté des fausses accusations envers Monsieur, qui a fini en prison. Dans ce contexte, la représentation théâtrale du début de la pièce permet de mettre en scène les mauvais traitements octroyés par madame afin de se donner les forces nécessaires pour l'attaquer physiquement par la suite. Cependant, rien ne fonctionne comme prévu : la violence du jeu retombe sur les deux sœurs, qui se disputent sur leur histoire de souffrances communes ; les lettres de dénonciation confondent monsieur et désespèrent madame seulement temporairement, puisque monsieur est libéré et ce sont les bonnes elles-mêmes qui informent madame et habilitent de ce fait sa sortie de scène.

C'est seulement une fois que toute tentative a échoué que le jeu reprend de plus belle ; chacune reprend son rôle comme maîtresse ou comme bonne après que Solange ait changé le ton de la dispute, où les sœurs s'accusent mutuellement de la défaite, par un passage du tutoiement au vouvoiement au sein de la même tirade : « [SOLANGE] **Tu n'as donc pas vu** comme elle étincelait ! [...] Il est bien temps de **vous** plaindre » (Genet, 96, nous soulignons). Claire prend encore du temps pour entrer dans le jeu, elle essaie de calmer Solange, avant de devenir madame : « [CLAIRE] Mais Solange... [...] Claire ou Solange, vous m'irritez – car je vous confonds, Claire ou Solange, vous m'irritez et vous me portez vers la colère » (Genet, 96-97). Elle met ensuite les vêtements de madame « face au public, par-dessus sa petite robe noire » (Genet, 98), ce qui marque une claire différence avec la représentation du début de la pièce où elle était en combinaison et se

faisait habiller par Solange. La superposition des habits de bonne et de patronne souligne le caractère hybride qu'adopte son personnage : elle n'est plus Claire mais elle n'est pas madame non plus. Solange mélange elle-même les deux identités lorsqu'elle lui dit : « **Vous** êtes folle ! Ou ivre. Car il n'y a pas de crime, **Claire**, je **te** défie de nous accuser d'un crime précis. » (Genet, 98, nous soulignons). Un jeu s'ensuit où le personnage réel de Claire et le rôle de Madame s'entrecroisent, et où la victime du crime passe à être la sœur et non plus la maîtresse :

SOLANGE Ne bougez pas ! Que **madame** m'écoute. **Vous** avez permis qu'elle s'échappe. Vous ! Ah ! Quel dommage que je ne puisse lui dire toute ma haine ! que je ne puisse lui raconter toutes nos grimaces. Mais, **toi** si lâche, si sotté, **tu** l'as laissée s'enfuir. En ce moment, elle sable la champagne ! Ne bougez pas ! Ne bougez pas ! La mort est présente et nous guette ! (Genet, 103, nous soulignons)

En reconnaissant la victime en Claire, Solange se construit une nouvelle identité qui, bien que conçue dans le cadre du jeu théâtral, relève du rêve et du romanesque ; c'est le monstre qui a tué sa propre sœur : « [SOLANGE] Je suis l'étrangléuse. Mademoiselle Solange, celle qui étrangla sa sœur ! » (Genet, 107). Incarnant ce personnage, elle se livre à toute une série d'interactions imaginées avec Monsieur, Madame (elle revêt également à un moment donné son identité pour se plaindre de devoir aller à l'enterrement de sa domestique) et l'inspecteur de la police. Elle imagine une parade grandiose (comme celles qu'imagine Claire pendant ses « promenades » nocturnes, les rêves de deux personnages se ressemblent, décidément), composée de toutes sortes de domestiques qui l'accompagnent à l'échafaud. Puis elle finalise le rêve avec sa propre immortalisation « littéraire », qui la rédime du manque du nom propre (madame « les confond toujours ») en lui donnant une nouvelle identité « agrafée » à l'originelle : « Maintenant, nous sommes mademoiselle Solange Lermancier. La femme Lermancier. La fameuse criminelle » (Genet, 109).

Il s'agit d'une dynamique de forces contraires ou l'emportement fantaisiste de l'une entraîne le retour dans le réel de l'autre. Les sœurs se disputent ainsi l'honneur de mener le jeu jusqu'au bout : mourir en tant que madame ou se réaliser dans l'assassinat ; voici les options qu'elles envisagent<sup>384</sup>, une fois qu'il est clair pour elles que leurs complots seront bientôt découverts. En fait, elles-mêmes sont près de se trahir, lorsque madame leur donne ses vêtements luxueux en cadeau et que Solange reprend le jeu malgré elle et salue sa sœur, en la traitant de

---

<sup>384</sup> Il faut remarquer qu'elles se refusent à une sortie de scène en tant que voleuses mais que c'est leur pauvreté et leur solitude qui les empêche d'aller ailleurs :

SOLANGE Partons. Allons n'importe où ! Avec n'importe quoi.

CLAIRE Où irions-nous ? Que ferions-nous pour vivre. Nous sommes pauvres !

SOLANGE *regardant autour d'elle*. Claire, emportons... emportons...

CLAIRE L'argent ? Je ne le permettrais pas. Nous ne sommes pas des voleuses. (Genet : 94-95)

madame (Genet, 80), ce qui montre comment, peu à peu, la représentation prend le pas sur la réalité.

Le jeu théâtral, porté par Claire et Solange à ses dernières conséquences, finit par leur assigner de nouvelles identités : Claire meurt en patronne et Solange assiste au dénouement de la pièce en assassinant sa sœur. Affirmer que la stratégie d'évasion a échappé de leurs mains est ne pas voir que, depuis le début, ces personnages ne cherchent que l'accès au grandiose, à une existence (si fragile, si virtuelle qu'elle soit) qui mérite d'être vécue, même au prix d'y laisser l'existence. Le problème du suicide nous mène à la pièce d'Arlt, qui se clôt, elle aussi, par le suicide de la protagoniste.

L'auteur explique dans le prologue de la pièce que l'argument s'inspire d'un fait divers au sujet duquel il a écrit un article quelques années auparavant, quand il était journaliste : « le suicide d'une bonne espagnole, célibataire, âgée de vingt ans, qui s'est tuée en se faisant écraser par le tram<sup>385</sup> ». Il avait pu inspecter la chambre de la bonne, ce qui lui avait permis de conclure que la jeune femme avait passé toute la nuit éveillée, assise sur sa « malle d'immigrée »<sup>386</sup>. C'est sans doute cette image qui « obsède » Arlt pendant longtemps, qui est à l'origine de la pièce et qui lui a donné l'idée d'un personnage qui passe son temps dans sa chambre à imaginer les choses les plus improbables. Le suicide des personnages de fiction lorsqu'il a lieu pendant le rêve ou pendant une représentation théâtrale signifie une consécration : ni Claire ni Sofía ne seront plus des bonnes, puisqu'elles ne seront plus, tout simplement. Elles accomplissent le pas de la vie à la mort déguisées en madame dédaigneuse ou en mère amoureuse, peu importe, mais dans une identité différente de celle de la domestique. Encore faut-il remarquer que le geste de vouloir représenter le suicide est une sorte de réparation symbolique que l'auteur fait (dans le cas d'Arlt spécialement) à la mémoire de ces êtres qui sont morts sans laisser une trace dans le monde, à l'exception peut-être de la section de faits divers du journal. Ce que le « personnage de fumée » de Rocambole remarque : « Tous les jours, naissent des milliers de gens et il en meurt tout autant sans que personne n'ait rien écrit sur eux » (Arlt, 14).

Sans avoir à passer par l'épreuve de la mort, le besoin de reconnaissance est présent dans tous les personnages du corpus. Or, cette *agnition* vivement souhaitée peut varier d'un personnage

---

<sup>385</sup> « Siendo repórter policial del diario *Crítica*, en el año 1927, tuve, una mañana del mes de septiembre, que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba a las cinco de la madrugada [...] Un examen ocular de la cama de la criada permitió establecer que la sirvienta no se había acostado, suponiéndose con todo fundamento que ella pasó la noche sentada en su baúl de inmigrante » (Arlt, *Trescientos*, 9)

<sup>386</sup> « Durant des mois et des mois, je marchais ayant devant moi le spectacle de la pauvre et triste jeune femme. Elle était assise au bord de sa malle dans sa misérable chambre de bonne aux murs blanchis à la chaux, et elle pensait à son destin sans espoir, à la leur pâle et jaunâtre d'une bougie de 25 watts. » (traduction de Stella Longo, cf. Longo, 366).

à l'autre et dépend, à son tour, d'autres personnages. Pour la bonne de *Le Square*, c'est sa qualité de fille-à-marier : « Et comme on dit que la vérité finit toujours par se reconnaître, je crois qu'on finira bien un jour par me reconnaître comme une fille apte à se marier, tout comme les autres » (Duras, 22). Madame Francinet se reconnaît en tant que mère de M. Bébé, seulement après que les Rosay lui aient accordé cette identité pour une période de temps. Celia est reconnue en tant que femme de Tito à travers les cadeaux de mariage qu'elle reçoit de la part de la famille qui l'employait et se reconnaît elle-même comme la fille de son ancienne patronne, en attendant que celle-ci accepte ou refuse cette nouvelle appropriation, ce que le lecteur ignore ; Claire et Solange, finalement, à travers le jeu théâtral, se reconnaissent l'une l'autre dans leur nouvelles identités hyperboliques, ce qui ne veut pas dire pour autant que le « devenir autre » soit complet ou réussi : tous les textes de notre corpus (à l'exception de celui de Benedetti) laissent un goût amer. La fragilité et la fugacité des identités assumées, parfois leur pompe ridicule (« surtout ne riez pas de ma grandiloquence... » dit Claire à sa sœur jouant le rôle de madame, Genet, 31), soulignent l'échec des personnages. Une fois de plus, c'est Mirbeau qui a donné le modèle à suivre, en faisant de Célestine une patronne comme les autres à la fin de son récit : que ce soit en tant que bonnes ou en tant que patronnes, il ne semble pas y avoir, pour ces personnages, d'échappatoire à la condition domestique.

### II.3.1.2. Les rêves des pauvres, de pauvres rêves ?

Revenons sur la distinction jeu théâtral – rêve car, tandis que le premier a besoin d'interaction avec d'autres personnages, le rêve s'exerce en privé et, si interaction il y a, c'est avec des personnages de second degré, comme les personnages de fumée que Sofia crée. C'est sans doute à cause de cela qu'en comparaison au jeu, le rêve est un recours faible pour faire bouger le réel : ni Sofia ni la bonne de Duras n'accomplissent de changement véritable dans leur condition de vie, que ce soit à travers les arguments imaginés ou à travers le « dialogue onirique ». Nous utilisons ces termes pour indiquer l'échange verbal que partagent les deux personnages dans le texte de Duras, non pas parce que le contenu du dialogue relève de l'onirique en soi, car une fois que le lecteur a percé les méandres du style durassien, les thèmes qui reviennent sont « sérieux » et bien accrochés au réel : les conditions de travail, la manière dont on obtient une profession ou une autre, le destin de chacun, la possibilité de le changer... En effet, cet échange habilite un espace commun d'évasion par la description d'une ville étrangère qu'effectue le voyageur de commerce et qui traverse tout le texte, et dont les apparitions coïncident avec les points critiques de la discussion, par exemple là où l'on discute de la violence envers les maîtres. Dans ce sens, on

emprunte le terme à Arlt qui parle, dans une didascalie de sa pièce, de la « puissance onirique » de Sofía, qui fait agir les « personnages de fumée » : « De leur place le paysage est invisible, mais ils agissent comme s'il était là, devant leurs yeux. Ceci révèle la merveilleuse imagination créatrice et la puissance onirique de la bonne » (Arlt, 17).

À cela s'ajoute que le rêve pour le cas d'Arlt et le dialogue qui permet le rêve pour le cas de Duras, sont présentés comme le seul luxe que les petites gens peuvent se permettre. Chez Arlt, la rêverie est la seule issue des misérables et des désespérés. Ainsi, dans le prologue de la pièce qui a lieu dans une « zone astrale », les fantômes des rêves des hommes se plaignent des pauvres qui les convoquent : le colporteur de sardines qui rêve d'être l'empereur de Byzance, la petite bossue qui habite dans « une chambre infecte » mais qui s'imagine être aimée par un galant, l'enfant qui veut traiter avec des pirates et qui se suicide par la suite<sup>387</sup>. Les personnages de Duras, à leur tour, s'accordent sur l'importance qu'a pour eux le plaisir gratuit et nécessaire de parler aux autres : « On s'ennuie si fort de bavarder avec quelqu'un et que quelqu'un vous écoute que ça peut vous rendre même un peu malade, vous donner comme un peu de fièvre. – Oui, je sais, il semble alors qu'on pourrait se passer de tout, de manger, de dormir, plutôt que de bavarder » (Duras, 86). Ce qui est remarqué par l'auteure dans l'avant-propos du texte : « Le seul souci de ces gens c'était leur survie [...] C'était aussi de temps en temps, au hasard d'une rencontre, PARLER. [...] Sans quoi, disaient ces gens, ils n'auraient pas pu survivre à leur solitude. » (Duras, 5). Encore, dans la pièce de Genet où, comme on va le voir, l'évasion par le rêve s'ajoute au jeu théâtral : celui-ci est vu comme un faste, comme le dit Claire à sa sœur : « Parce que j'avais le courage d'envoyer mes lettres anonymes, tu te payais le luxe d'être une prostituée de haut vol, une hétéra » (Genet, 43-44). L'auteur lui-même souligne dans l'avant-propos que le rêve rend celui qui l'exerce puissant, et que cela est aussi vrai pour les lecteurs ou les spectateurs : « Sacrées ou non, nos bonnes sont des monstres comme nous-mêmes quand nous rêvons ceci ou cela » (Genet, 9). C'est le cas de l'Homme géométrique, l'un des « personnages de fumée » d'Arlt : « Si l'homme savait que tout ce qu'il rêve reste imprimé dans cette zone astrale, il serait épouvanté. Il ne croirait jamais au pouvoir de son imagination » (Arlt, 7). Luxe des dépourvus, pouvoir de ceux qui sont impuissants dans tous les autres domaines de la vie, il doit être exercé en grande pompe, ainsi que le dit Rocambole : « Si un citoyen pouvant rêver qu'il hérite de trois mille cents millions, imagine qu'il n'hérite que de trente mille pesos, il doit [dans l'originel, « il mérite »] être fusillé. Par derrière » (Arlt, 6).

Le rêve n'est pas seulement une échappatoire à des conditions de vie insupportables : il constitue aussi une opportunité d'avoir un objet sur lequel exercer le pouvoir. Ainsi, lorsque le rêve est partagé, cela donne lieu à des disputes pour s'emparer de la direction de la rêverie. Claire

---

<sup>387</sup> Cette référence souligne, déjà au début de la pièce, la liaison entre l'imagination débridée et l'autodestruction.

et Solange discutent autour de la régie du « roman du bagnard », la bonne et le colporteur sur les caractéristiques de la ville imaginaire, Sofía doit constamment rappeler aux personnages qu'elle invente que c'est elle leur maîtresse : « Je vous ferai remarquer que les monts et les vaux sont un mensonge pour donner un peu plus de poésie à mon rêve. Ici, la seule qui rêve c'est moi. Et personne d'autre. » (Arlt, 22). Or, la pièce présente ces personnages fictifs de deuxième degré comme ayant une volonté propre, qui se plaignent de leur oppression, et critiquent le mauvais goût de la rêveuse : « GRISELDA : Elle n'y va pas de main morte. Il lui faut au moins une douzaine de cadavres pour son drame. AZUCENA : C'est ça l'imagination plébéienne » (Arlt, 31). Cette domination exercée sur les « personnages de fumée » qui la dédaignent constitue un clair jeu de miroirs avec la condition domestique qui s'amplifie lorsque Rocambole se présente lui-même comme serviteur de « l'illustre seigneur Ponson du Terrail », un « patron » à qui il a « fait gagner des milliards et des milliards de francs » (Arlt, 5).

Espace de dispute mais aussi espace de pouvoir, nous voyons dans ces constructions oniriques la trace d'une activité artistique exercée dans l'intimité de la chambre de bonne (dont le mur s'élargit pour créer une « zone du rêve », dans le cas de Sofía), ou de la chambre de madame (dont Solange s'empare lorsque madame sort) ou même dans le repaire offert par une place de la ville (pour la bonne de Duras). Dans son essai de 1929, Virginia Woolf expliquait jusqu'à quel point l'espace privé, le temps et les conditions économiques étaient nécessaires à l'activité créatrice<sup>388</sup>. Elle y présentait l'histoire de Judith Shakespeare, prétendue sœur du dramaturge, aussi talentueuse que lui, qui n'aurait pas pu devenir artiste. La fin du protagoniste de cette histoire, censée montrer les inégalités entre hommes et femmes à l'heure de la création artistique dans la période élisabéthaine, rappelle le destin de quelques un de nos personnages : elle se suicide, incapable d'imposer sa volonté de devenir artiste au monde masculin. Dans le cas de nos personnages, ce n'est pas (seulement) l'oppression du patriarcat qui est en cause sinon celle d'un système économique qui condamne une partie de la société à se mettre au service de l'autre. Bien entendu, aucun de nos personnages ne se considère lui-même artiste<sup>389</sup>, ce qui en revanche arrive à des personnages analogues dans les textes contemporains, que nous analysons dans la partie III. Or, la récurrence de ces bonnes rêveuses fait penser à une sorte de bovarysme, qui n'est plus exercé par des petites bourgeoises de province, contraintes par une société qui ne leur donne pas de place,

---

<sup>388</sup> « [...] car la fiction, ou toute œuvre de l'imagination, ne tombe pas comme caillou sur le sol à l'instar de ce qui peut se passer en science. Semblable à une toile d'araignée, elle est rattachée à la vie de façon parfois très ténue, mais rattachée tout de même aux quatre coins. Souvent les points d'accroche sont à peine perceptibles ; les pièces de Shakespeare, par exemple, semblent tenir toutes seules, suspendues dans les airs. Mais que la toile soit de travers, fixée aux angles ou déchirée au centre nous rappelle qu'elle n'est pas tissée au milieu de rien et par créatures incorporelles, mais qu'elle le fait d'êtres humains qui souffrent et est reliée à des éléments basement matériels tels que la santé, l'argent et le logement. » (Woolf, Virginia. *Une pièce bien à soi* (Élise Argaud trad.) Paris : Rivages, 2012, p. 80).

<sup>389</sup> À en croire « O.M. », la propre Célestine ne croit pas au mérite littéraire de son journal et le donne à un personnage lettré : « je fus prié de revoir le manuscrit, de le corriger, d'en récrire quelques parties » (Mirbeau *Journal*, 13)

mais par leurs employées domestiques. Il ne faut que comparer dans ce sens ces deux passages, dont le second constitue une prolongation mais aussi un commentaire du premier :

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres<sup>390</sup>.

Je ne sais pas, Monsieur, si le bonheur se supporte mal ou si les gens le comprennent mal, ou s'ils ne savent pas très bien celui qu'il leur faut, ou s'ils savent mal s'en servir, ou s'ils se fatiguent en le ménageant trop, je ne le sais pas ; ce que je sais, c'est qu'on en parle, que ce mot-là existe et que ce n'est pas pour rien qu'on l'a inventé. Et ce n'est pas parce que je sais que les femmes, même celles qui passent pour être les plus heureuses, se demandent beaucoup le soir pourquoi elles mènent cette existence-là plutôt qu'une autre, que je vais douter que ce mot a été inventé pour rien. (Duras, 91-92)

De cette manière, oppression économique et oppression sexiste vont de pair et nous rappellent le féminisme matérialiste qui propose l'existence d'une « classe des femmes »<sup>391</sup>. Nous n'attribuons certes pas une intention de dénonciation aux écrivains de notre corpus, mais il est évident qu'ils cherchent à faire voir une oppression d'ordre économique et surtout symbolique. Nous remarquons seulement que dans cet éventail de situations plus ou moins tragiques, parmi ces personnages qui cherchent si désespérément à s'en sortir, il n'y a pas de personnages masculins<sup>392</sup> et que par contre, la figure de la femme qui s'évade à travers l'imagination est un lieu commun de la littérature du siècle précédent qui s'est ici déplacé de classe sociale.

Nous proposons à continuation une analyse détaillée des dynamiques du rêve chez Duras et chez Genet, stratégie d'évasion qui apparaît à des moments précis. Dans le cas d'Arlt, en revanche, le rêve occupe toute la pièce et est indispensable à la structure du texte. L'élaboration d'un rêve si bien ficelé requiert de l'utilisation de matériaux abondants et divers, puisés dans ce que nous avons appelé « l'imagination feuilletonesque » des personnages. Trait commun à tous les procédés

---

<sup>390</sup> Flaubert, Gustave. *Madame Bovary : mœurs de province*. Paris : Charpentier, 1879, p. 37.

<sup>391</sup> Nous en avons parlé dans l'introduction. Cf. aussi Guillaumin, Colette. « Pratique du pouvoir et idée de Nature. Le discours de la Nature. » *Questions Féministes* n° 3 (1978) : 5-28.

<sup>392</sup> Le personnage de Pedro dans *Ala de criados* (Kartun, 2009) cherche lui aussi à s'affranchir de la condition domestique mais à travers des petites transactions économiques et des business pas très propres qu'il fait avec ceux d'en bas et ceux d'en haut, avec « les noirs, les indiens, même avec les anarchistes ». Son refus de la condition ancillaire le mène à se considérer un travailleur indépendant, qui cherche le bénéfice partout, ce qui ne l'épargne pas de subir la mort aux mains de ses employeurs, comme nous l'avons déjà vu. Cf. le monologue final du personnage (Kartun, 71-73).



d'évasion de notre corpus, dont *Trescientos millones* fournit un très bon exemple, nous consacrons un chapitre à ces matériaux nécessaires pour l'évasion et à la manière dont ils affectent les mécanismes du texte.

Pour ce qui est du texte de Duras, le rêve surgit dans le contexte d'un dialogue qui se prête à l'évasion que la domestique entame avec un vendeur à la sauvette, sur une place où joue l'enfant qu'elle garde. Véritable bonne à tout faire, ce personnage, dont le nom nous est inconnu, s'occupe de la cuisine, du ménage de la maison, des soins à une vieille grand-mère de la famille, en plus de garder l'enfant. Elle avoue à son interlocuteur accomplir toutes ces tâches « dans un demi-sommeil » (Duras, 63) et être « comme dans la nuit tout le jour » (Duras, 62). Elle espère, à travers la reconnaissance dont nous avons déjà parlé, pouvoir un jour se réveiller : « il faudra bien que je me réveille pour toujours, il faudra » (Duras, 62-62). Aussi, se livre-t-elle à des interactions imaginées : « Je parle à quelqu'un de totalement imaginaire et qui pourtant n'est pas n'importe qui, mais mon ennemi personnel [...] Je l'insulte, et sans jamais lui donner la moindre explication » (Duras, 88).

Dans un échange particulièrement entravé, les arguments reviennent plusieurs fois et les participants doivent préciser l'un à l'autre le sens de ce qui a été dit et se rassurer de la bonne foi de l'autre. L'image d'une ville de rêve dans un pays étranger<sup>393</sup> réapparaît tout au long du dialogue, spécialement lorsque la bonne s'exprime sur la violence que son « métier » implique. C'est le voyageur de commerce<sup>394</sup>, qui a visité cette ville une seule fois dans sa vie, qui fournit une description précise dans le registre du *locus amoenus*. En effet, tout dans la ville, du climat à l'attitude des gens entraîne le voyageur au bonheur le plus complet : « [...] je ne dormais pas, et pourtant je n'étais pas fatigué [...] Je ne mangeais pas, et je n'avais pas faim. [...] Toutes mes petites difficultés s'étaient évanouies » (Duras, 81). La liberté des enfants (en opposition à la surveillance que la bonne exerce sur le petit qui l'accompagne) est la caractéristique de ce paradis terrestre, et leur cohabitation avec les bêtes sauvages souligne l'absence absolue du mal et du danger : « [Les enfants] sont très libres, et dès l'âge de celui que vous gardez, dès cinq ans, ils traversent toute la ville pour aller au zoo. Ils mangent n'importe quand et ils dorment l'après-midi à l'ombre des cages des lions » (Duras, 87). Quoique lointaine, cette destination de rêve est joignable, selon le vendeur qui essaye de convaincre la bonne pour qu'elle prenne des vacances : « [...] j'ai mis quinze jours pour l'atteindre [...] Mais quelqu'un qui en aurait les moyens pourrait y aller en une nuit par le train » (Duras, 115). Bien que cette dernière information puisse ancrer

---

<sup>393</sup> Il y a un seul élément qui pourrait permettre de placer l'action du texte quelque part ; il s'agit de la référence au bal « de la Croix-Nivert », au quatorzième, à Paris.

<sup>394</sup> Il doit insister pour aborder le sujet : « Mademoiselle, je voudrais vous raconter comment je suis rentré dans cette ville après avoir déposé ma valise dans la chambre. [...] Mademoiselle, ce n'est que le soir, après avoir déposé ma petite valise... [...] C'était le soir juste avant de dîner, après le travail. » (Duras, 53)

l'existence de la ville dans l'espace du réel (où il serait possible de se rendre), la référence au train nocturne, interprétée métaphoriquement, mène le lecteur du côté du rêve et de l'échappée onirique.

Le centre de la ville, un jardin d'Éden selon les règles de l'art, apporte de la joie au vendeur, joie qu'il n'a jamais pu renouveler :

Dès que je suis entré dans ce jardin, je suis devenu un homme comblé par la vie. [...] Je ne pouvais pas me décider à quitter ce jardin. La brise s'était donc levée, la lumière est devenue jaune miel, et les lions eux-mêmes, qui flambaient de tous leurs poils, bâillaient du plaisir d'être là. L'air sentait à la fois le feu et les lions et je le respirais comme l'odeur même d'une fraternité qui enfin me concernait. Tous les passants étaient attentifs les uns aux autres et se délassaient dans cette lumière de miel. (Duras, 54-55)

La bonne, en revanche, ne peut parler que des expériences qu'elle espère avoir plus tard. Ainsi, elle décrit à plusieurs reprises la mise en scène qu'elle a imaginé pour le jour où elle se présentera à ses employeurs pour leur annoncer qu'elle quitte le service. C'est peut-être à cause de cela que son interlocuteur insiste pour lui faire partager cet espace d'évasion :

– [...] Ou bien, encore une fois, voulez-vous sans que je l'aie vue que je comprenne le bonheur qu'elle a pu vous donner ?  
- Peut-être, oui, Mademoiselle, que c'est à une personne de votre genre que j'aimerais le mieux le décrire. (Duras, 79)

Le partage de l'espace de rêve peine à s'établir parce que la jeune femme se refuse en un premier temps à y participer : son espoir est déposé dans la possibilité de trouver un mari et elle est persuadée qu'elle n'y arrivera pas si elle se permet d'avoir des distractions, comme de penser à cette ville. En revanche, elle partage avec son interlocuteur une image de son avenir rêvé : « Je serai là, au comptoir, au bras de mon mari et nous écouterons la radio. On nous parlera de choses et d'autres et nous répondrons, nous y serons à la fois ensemble et avec les autres » (Duras, 46). Or, peu à peu elle se permet d'entrer dans la fantaisie qui lui est proposée :

- [...] Là où j'étais, la ville se termine par une place immense, entourée d'escaliers qui ont l'air de n'aboutir nulle part.  
- Non, Monsieur, je ne veux pas le savoir.  
- Mais toute la ville est peinte à la chaux, figurez-vous, de la neige au cœur de l'été. Elle se trouve au centre d'une presqu'île baignée par la mer.  
- Elle est bleue, je le sais. Bleue, n'est-ce pas ?

- Oui mademoiselle, elle est bleue. (Duras, 35)

Mais l'image proposée, à laquelle elle a collaboré elle-même, correspond trop au lieu commun des espaces de rêve, ce que le commerçant dément. Il y a une coïncidence remarquable dans le ton impudent de ce personnage et dans celui de Sofia, surtout lorsque les domestiques se montrent dédaigneuses des lyrismes et des idées (littéraires) reçues, ce qui relativise un peu leur dépendance de l'imagerie feuilletonesque :

CENDRILLON (*s'agenouillant aux côtés de sa mère*) Je vais te raconter, petite maman... (*Subite transition.*)

Est-il indispensable qu'une fille s'agenouille aux côtés de sa mère pour lui raconter qu'elle est amoureuse ?

LA BONNE Non, il y en a parfois qui font ces confessions pendant que leur mère réchauffe des escalopes milanaïses. (Arlt, 49).

– Eh bien, Monsieur, excusez-moi, mais les gens qui vous parlent du bleu de la mer me donnent envie de vomir.

– Mais mademoiselle, qu'y faire ? Du jardin zoologique on la découvre toute entière autour de la ville. Et elle est bleue pour tous les yeux, je n'y peux rien.

– Non, sans ces affections dont je parlais elle me paraîtrait noire. (Duras, 35-36)

Finalement, la bonne s'empare elle aussi de l'image de la ville, non sans essayer de la corriger et soulignant son côté artificiel. Il faut ici remarquer le parallèle avec la pièce d'Arlt, où Sofia et le capitaine du bateau qu'elle imagine partagent un dialogue où ils décrivent et discutent les propriétés des paysages qu'ils traversent. Images stéréotypées de montagnes qui changent de couleur, de collines où habitent des gitans dansants ou des bergers qui jouent la cornemuse, de cathédrales à la coupole dorée, qui coïncident « curieusement » avec « un autre [paysage] que j'ai vu dans "La esfera" »<sup>395</sup> (Arlt, 8), ce qui met en exergue la contiguïté de l'espace rêvé avec l'encyclopédie d'images du personnage<sup>396</sup>. Si rien de tel n'est mentionné dans le dialogue de Duras, il n'est pas moins certain que la ville rêvée correspond elle aussi à des représentations antérieures et figées :

— Elle ne devait plus être tellement bleue puisque le soleil se couchait, disiez-vous.

— Elle l'était lorsque je suis sorti de l'hôtel, oui, mais ensuite, un petit peu après que je suis arrivé dans ce jardin, elle est devenue plus sombre et de plus en plus calme.

— Non, puisque la brise s'était levée, elle ne devait être aussi calme que ça.

---

<sup>395</sup> Magazine espagnol qui se distinguait par la qualité de ses gravures et de ses illustrations, publié entre 1914 et 1931.

<sup>396</sup> Ce que le Galant remarque d'un ton méprisant : « Sa source d'imagination : Rocamboles. Sa géographie : "La esfera" » (Arlt, 26)

—Mais c'était une brise si légère, si vous saviez, et elle ne devait souffler que sur les hauteurs, sur la ville seulement, pas dans la plaine. [...]

—Et puis, Monsieur, ce soleil couchait ne devait pas éclairer tous les lions. Ou bien alors, il aurait fallu que toutes leurs cages donnent du même côté de ce jardin, dans la direction du couchant.

—Mademoiselle, je vous l'affirme, c'était le cas [...]

—Le soleil, donc, s'était couché sur la mer avant.

—Oui, c'est ça exactement, vous avez bien deviné [...] (Duras, 57)

Les associations dans le rêve entraînent, bien entendu, des négociations et des réorganisations des matériaux de celui-ci. L'image de la ville reste suspendue, elle n'est plus reprise par les personnages, tandis que c'est un autre espace qui prend les devants du dialogue. En effet, toute la troisième partie du texte verse sur la possibilité d'une rencontre au prochain bal de la Croix-Nivert. Le dénouement du dialogue ne clôt donc pas définitivement l'espace du rêve : il propose un espace éventuel de partage autre qui fournit l'excipit de l'échange : « je vous dis au revoir, Monsieur, peut-être donc à ce samedi qui vient. —Peut-être, oui, Mademoiselle, au revoir. » (Duras, 149).

Nous avons déjà commenté la stratégie d'évasion principale dans la pièce de Genet, le jeu théâtral que les bonnes entament ensemble ; il y a cependant un autre procédé, cette fois à travers le rêve, également partagé par toutes les deux. La rédaction des lettres qui incriminent leur patron dans des vols, en plus de continuer la ligne de Célestine, Pepa et Luisa (à qui l'action d'écrire leur permettait de se venger des maîtres), exalte l'imagination des deux sœurs. Activité de création artistique hors contrôle, cette écriture ouvre un espace de rêve dont les personnages profitent et dont elles se disputent le contrôle, Claire en tant qu'auteure et Solange en tant que lectrice absorbée : « CLAIRE [...] La mansarde a été submergée sous mes essais d'écriture... sous des pages et des pages. J'ai inventé les pires histoires et les plus belles dont tu profitais » (Genet, 43).

Parmi ces histoires, celle qui revient dans la pièce est le « roman du bagnard », argument qui passionne ces personnages féminins<sup>397</sup> en raison de son contenu pathétique, son exotisme et son érotisme. Lorsque Claire joue madame, elle évoque la possibilité de suivre Monsieur au bain « [il] sera conduit jusqu'à la Guyane peut-être, et moi, sa maîtresse, folle de douleur, je l'accompagnerai » (Genet, 21) ; plus tard c'est madame elle-même qui se montre disposée à suivre son mari « Je l'accompagnerais jusqu'à la Guyane, jusqu'en Sibérie » (Genet, 69). Solange, à son tour, s'empare elle aussi de la fantaisie et c'est Claire qui l'accuse : « Tu fuyais la France. Tu partais pour l'île de Diable, pour la Guyane avec lui : un beau rêve ! » (Genet, 43). L'image du

---

<sup>397</sup> C'est une figure qui frappe également l'imagination de l'auteur : « Je voulais être la jeune prostituée qui accompagne en Sibérie son amant » (Genet, Jean. *Journal du voleur*. Paris : Gallimard, 1949, p. 97).

voyage met en exergue la nécessité d'échapper de leur situation et d'aller n'importe où : les bonnes « étouffent » et la pièce abonde en références à des portes et des fenêtres qui ne sont jamais qu'entrouvertes.

Cependant, le rêve que Solange entreprend par compte des matériaux romanesques que Claire a rassemblés est vu par cette dernière comme un danger pour leur projet commun de nuire leurs patrons. Or, elle-même s'abandonne aux plaisirs de s'imaginer le rêve du bagnard :

CLAIRE [...] Toi, sans t'occuper si mes mains tremblaient en fouillant les papiers, toi, tu étais en marche, tu traversais les mers, tu forçais l'Équateur...

SOLANGE Mais toi-même ? Tu as l'air de rien savoir de tes extases ! Claire, ose dire que tu n'as jamais rêvé d'un bagnard ! [...] Ose dire que tu ne l'as pas dénoncé justement —justement, quel beau mot— afin qu'il serve ton aventure secrète. (Genet, 47)

De cette manière, la fantaisie du bagnard n'est pas montrée seulement comme un recours pour sortir du réel, sinon que c'est sur une modification du réel même que cette sortie repose : sans la dénonciation et l'emprisonnement réel de monsieur, pas de possibilité de rêver de lui en tant que bagnard. Claire a dû se renseigner pour « façonner l'histoire avec des matériaux exacts » (Genet, 46) comme elle le dit elle-même. Tout comme Celia, elle a lu des documents cachés dans les tiroirs du secrétaire de son employeur. Dans un mouvement analogue, le dialogue des sœurs sous les identités de madame et de sa bonne emprunte à la quotidienneté des deux personnages leurs propres querelles et ressentiments, au point que Claire doute des intentions de sa sœur et qu'elle l'accuse lors de la discussion méta-théâtrale qui s'ensuit à la première représentation :

CLAIRE [...] J'ai eu peur. Peur, Solange. Quand nous accomplissons la cérémonie<sup>398</sup>, je protège mon cou. C'est moi que tu vises à travers Madame, c'est moi qui suis en danger.

---

<sup>398</sup> Véritable trouvaille de l'auteur, le concept de « cérémonie » appliqué dans ce contexte est tout sauf anodin. Le caractère religieux du rituel correspond très bien à l'action de l'assassinat des maîtres, comme le souligne Lacan : « Elles lavent ensuite les instruments de ces rites atroces, se purifient elles-mêmes et se couchent dans le même lit [...] Elles arrachent les yeux, comme châtraient les Bacchantes » (Lacan, Jacques. « Motifs du crime paranoïaque : le double crime des sœurs Papin. » *Le Minotaure*, n° 3/4 (1933-1934) : s.d. Republié dans Lacan, Jacques. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris : Seuil, 1975. 25-28.). Sartre met lui aussi en exergue le caractère religieux du service, tel qu'il est traité dans le *Journal d'un voleur*, où il entretient un lien fort avec le rapport sexuel, véritable « messe noire » : « L'acte sexuel est la fête de la soumission, c'est aussi le renouvellement rituel du contrat féodal par quoi le vassal se fait l'homme-lige de son seigneur » (Sartre, 127) C'est sans doute cette signification que Claude Chabrol a voulu mettre en valeur en le choisissant pour le titre de son film. Rappelons finalement que tant le fait divers comme le film incluent l'assassinat des maîtres, ce qui n'est pas le cas dans la pièce de Genet. Dans le contexte de la pièce, le concept de cérémonie correspond surtout avec l'essence du théâtre et c'est cette signification qui prévaut, comme on l'apprécie dans le dialogue suivant, où il est question d'inclure le laitier dans le jeu théâtral :

SOLANGE, *violente*. Tu étais heureuse de pouvoir tout à l'heure mêler tes insultes... [...] et les détails de notre vie privée avec ...

CLAIRE, *ironique*. Avec ? Avec ? Avec quoi ? Donne un nom ? Donne un nom à la chose ! La cérémonie ? (Genet, 36-37).

Comme le dit Halina Sawecka, suivant en cela à Sartre : « Dans les pièces de Genet – et dans *Les Bonnes* de toute

*Un long silence. Solange hausse les épaules.*

SOLANGE, *décidée*. Oui, j'ai essayé. J'ai voulu te délivrer. Je n'en pouvais plus (Genet, 49)

Toujours est-il que la récurrence de la figure romanesque du bagnard<sup>399</sup> et du voyage en terres lointaines contamine tout le récit et s'impose à l'imagination des personnages, au point que, après une deuxième tentative d'assassinat non réussie, les bonnes songent à s'échapper en utilisant le même moyen de transport qui apparaît dans la fantaisie : « [SOLANGE] Il faut partir. Emportons nos fringues. Vite, Claire... Prenons le train... le bateau... »<sup>400</sup> (Genet, 94).

Dans la construction feuilletonesque de cette stratégie d'évasion (qui peut adopter aussi des allures pornographiques : « Tu étais heureuse de ton sacrifice [...] de le soutenir, de te livrer aux chiourmes pour que lui soit accordé un léger soulagement », Genet, 44), Claire, Solange et aussi madame jouent le rôle de la femme amoureuse qui suivrait son homme vers le pire destin, ce qui relève de l'adoption du rôle classique de la femme sacrifiée par l'amour d'un homme en difficulté avec la loi. Cependant, à un moment donné, c'est Claire qui s'identifie avec la figure du bagnard, lorsqu'elle a accompli son « travail » (c'est-à-dire de « tuer madame », nous y reviendrons), montrant au passage sa conscience sur le *topos* transmis par l'image : « Et s'il faut aller plus loin, Solange, si je dois partir pour le bagne, tu m'accompagneras, tu monteras sur le bateau. Solange, à nous deux nous serons ce couple éternel, du criminel et de la sainte » (Genet, 60). Ce déplacement de rôles revêt la donnée classique d'une nouvelle signification : Claire s'empare de la force mâle du délinquant, tandis que Solange assume le rôle féminin d'accompagnatrice, en tant qu'amante de sa sœur.

Il y a une autre stratégie d'évasion à laquelle seule Claire se livre, qui consiste à adopter une autre identité, celle d'une grande dame. Faire « ta souveraine, ta Marie-Antoinette » (Genet, 38), ainsi que la décrit Solange, c'est une évasion non partagée qui lui est reprochée par sa sœur : « Enveloppée dans les rideaux ou le couvre-lit de dentelle, n'est-ce pas ? Se contemplant

---

évidence – chaque acteur doit jouer le rôle d'un personnage qui joue un rôle. [...] c'est l'essence de la « cérémonie » dans laquelle tous les participants sont transformés, ou croient l'être. » (Sawecka, 181).

<sup>399</sup> Il faut cependant s'interroger sur la qualité « romanesque » de l'évocation. Bien que le bagne fût aboli en 1938, des établissements pénitentiaires de ce type continuèrent à fonctionner outre-mer jusqu'en 1953. Rappelons que cette pièce date de 1947 et que son auteur se rendit à la colonie pénitentiaire de Mettray (Indre et Loire), connue aussi comme « le bagne des enfants ». Lui-même le rappelle au tout début du *Journal du voleur*, dans un passage révélateur sur la figure du bagnard : « Cependant que j'écris ce livre les derniers forçats rentrent en France. Les journaux nous l'annoncent. L'héritier des rois éprouve un vide pareil si la république le prive du sacre. La fin du bagne nous empêche d'accéder avec notre conscience vive dans les régions mythiques souterraines. On nous a coupé le plus dramatique mouvement : notre exode, l'embarquement, la procession sur la mer qui s'accomplissait tête basse. Le retour, cette même procession à rebours n'ont plus de sens. En moi-même la destruction du bagne correspond à une sorte de châtement du châtement : on me châte, on m'opère de l'infamie. Sans souci de décapiter nos rêves de leurs gloires on nous réveille avant terme » (Genet, Jean. *Journal du voleur*. Paris : Gallimard, 1949, p. 11)

<sup>400</sup> Le bateau des condamnés a été l'objet d'une petite discussion auparavant, où l'accent avait été mis sur le niveau de connaissance de Solange (souligné par l'intonation) :

CLAIRE [...] tu te voyais déjà montant en cachette sur le bateau des déportés, sur le...

SOLANGE, *professorale*. Le *Lamartinière*. (*Elle en a détaché chaque syllabe*) (Genet, 43)

dans les miroirs, se pavanant au balcon et saluant à deux heures du matin le peuple accouru défilier sous ses fenêtres. » (Genet, 39). La mise en scène du grandiose requiert des moyens que la bonne n'a pas à sa disposition. Elle doit se contenter de copies dégradées, comme par exemple le couvre-lit qui fait office de brocart. L'essence de l'être hybride qu'est une bonne (idée qui nous vient de Célestine) est montré dans cette pièce à travers ce « doublage » : « On se contente de parader pendant qu'on fait le ménage ou la vaisselle. On brandit un plumeau comme un éventail. Ou bien, on va comme toi, la nuit, s'offrir le luxe d'un défilé historique dans les appartements de madame » (Genet, 41-42). Que ce soit la ville paradisiaque, le baigne d'outre-mer, la parade magnifique, au-delà des matériaux « réels » pour les fabriquer (vêtements, information des lettres de Monsieur), il faut des matériaux fictifs et symboliques, des images et des arguments qui ont, dans les textes de notre corpus, une source très précise : le roman-feuilleton et le cinéma qui découle de ceux-ci.

### II.3.1.3. Des matériaux pour l'évasion : l'imagination feuilletonesque<sup>401</sup>

Un élément commun de l'évasion est le recours à une imagerie prêtée par la culture de masse, c'est-à-dire d'une série de manifestations culturelles qui ont comme principal objectif celui de divertir et qui sont des produits réalisés à une échelle industrielle. Tout en ayant des créateurs (des artistes ?) à leur origine, ils parviennent à leur destinataire à travers une chaîne d'intermédiaires qui interviennent dans le produit afin de l'offrir à un public toujours grandissant. Nous avons insisté sur la figure de la « bonne instruite » au XIX<sup>e</sup> siècle pour qui la lecture était presque subversive, la grande littérature n'étant pas faite pour elle ; nous assistons maintenant à la naissance de la domestique-consommatrice culturelle, spécialement ciblée par une industrie. Comme l'explique le propre Rocambole, personnage non seulement de Ponson du Terrail, mais des rêves de Sofia et de la pièce d'Arlt : les livres dont il est le protagoniste ont été lus « par toutes les petites boutiquières, toutes les gentilles modistes et toutes les jolies repasseuses du monde » (Arlt, 5)<sup>402</sup>.

Ce qui nous permet d'évaluer la place remarquable qu'ont dans nos textes les pratiques culturelles signalées comme propres aux personnages « populaires »<sup>403</sup>. Car la « culture de

---

<sup>401</sup> Nous empruntons ce terme à Gisele Amaya dal Bo qui décrivait ainsi la démarche de Sofia dans sa présentation « Sobre ensueños ancilares: la imaginación folletinesca en *Trescientos millones* de Roberto Arlt » lors de la journée d'étude « En bas, en haut. Servants dans la fiction » Université de Paris 8, 10 juin 2016.

<sup>402</sup> Notons que le personnage est plus sobre dans la version originelle : « Que han leído todas las tenderas, modistillas y planchadoras del mundo » (Arlt *Trescientos*, 24)

<sup>403</sup> Nous utilisons cet adjectif dans le champ sémantique de la culture et des représentations en étant conscients de son ambiguïté, comme l'explique Bourdieu : « Si, en dépit de leurs incohérences et de leurs incertitudes, et aussi grâce à elles, les notions appartenant à la famille du "populaire" peuvent rendre autant de services, et jusque dans le discours savant, c'est qu'elles sont profondément enserrées dans le réseau de représentations confuses que les sujets sociaux

masse » est aussi une culture « de classes » : elle démarque un partage du sensible où il est légitime que des bonnes lisent du Ponson du Terrail ou *Déetective*, puisqu'il ne s'agit plus de produits artistiques qu'elles s'approprient par la force, mais de produits faits pour elles. La possible émancipation à travers l'appropriation de biens culturels est, évidemment, minée par cette spécialisation des pratiques culturelles. D'autant plus que, dans la plupart des textes, les goûts et pratiques culturelles des personnages sont condamnés à travers plusieurs procédures : dans les didascalies méprisantes et dans les commentaires indignés des « personnages de fumée » chez Arlt, dans la réponse « étonnée » de Madame lorsqu'elle découvre les lectures de Claire<sup>404</sup> ; dans le commentaire drôle de Celia, qui se moque de la passion de sa patronne pour les mêmes feuilletons radiodiffusés qu'elle écoute, étant donné que cette femme « se donne des airs de femme éveillée et lit *Selecciones* et *Lifenespañol*<sup>405</sup> ». Nous retrouvons dans le *Journal* une sorte de modèle de ce mépris pour les goûts littéraires de la classe sociale des domestiques, lorsque Célestine rencontre Paul Bourget, son auteur favori<sup>406</sup>. Même si ce dernier ne peut pas être considéré comme un auteur de romans populaires et que la scène qu'il partage avec Célestine est attribuable à une vengeance que Mirbeau a voulu s'offrir contre son ancien ami et collègue, la délégitimation des intérêts littéraires des classes basses, et en particulier des domestiques, y est très claire. Ce phénomène a sans doute ses origines dans « l'écart entre la sensibilité dominante des élites [...] et la pratique concrète de l'écriture ou lecture populaires » qui atteint sa plus grande ampleur « depuis la Monarchie de Juillet jusqu'à la Belle Époque », comme l'explique Jean-Claude Vareille (13).

---

engendrent, pour les besoins de la connaissance ordinaire du monde social, et dont la logique est celle de la raison mythique. » (Bourdieu, Pierre. « Vous avez dit "populaire" ? » *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 46 (1983). L'usage de la parole : 98-105, p. 99.

<sup>404</sup> « CLAIRE Je suis au courant, je lis *Déetective*.

MADAME, *étonnée*. Ah ! Oui ? Tiens, comme c'est curieux. Tu es vraiment un drôle de fille, Claire. » (Genet, 83). La lecture de cet hebdomadaire (publié entre 1928 et 1940 avec un succès toujours grandissant) qui aurait dû être cachée soigneusement par Madame, est utilisée comme argument par les bonnes pour justifier le projet d'attaquer leur maîtresse : « J'ai vu Madame, Solange [...] découvrir que nous lisions *Déetective*. » (Genet, 94).

<sup>405</sup> « esa [Esthercita] metida con los episodios. Que a mí me gustase Isolina o la Burgueño, vaya y pase y ni así, pero que a ella, que se las tira de avispada y lee *Selecciones* y *Lifenespañol*, no me lo explico ni me lo explicaré » (Benedetti, 101). Remarquons que dans le registre attribué à la bonne, le titre de la dernière revue est dit incorrectement, car elle « prononce » ensemble les trois mots qui le composent (« *Lifenespañol* » pour « *Life en español* »). Ce n'est pas la seule incorrection de Celia dans le texte, comme nous l'avons vu. Une autre chose à remarquer c'est que la lecture des patrons n'est pas spécialement élevée, sinon que ce sont des revues de grand tirage international d'une qualité assez faible (*Selecciones Reader's digest*, *Life*), mais qui sont perçues par Celia comme des éléments de distinction.

<sup>406</sup> « Un jour, ma maîtresse m'envoya porter une lettre "urgente", à l'illustre maître. Ce fut lui qui me remit la réponse... Alors je m'enhardis à lui poser la question qui me tourmentait, en mettant, toutefois, sur le compte d'une amie, cette scabreuse et obscure histoire... M. Paul Bourget me demanda :

— Qu'est-ce que c'est que votre amie ? Une femme du peuple ?... Une pauvre, sans doute ?...

— Une femme de chambre, comme moi, illustre maître.

M. Bourget eut une grimace supérieure, une moue de dédain. Ah sapristi ! il n'aime pas les pauvres.

— Je ne m'occupe pas de ces âmes-là, dit-il... Ce sont de trop petites âmes... Ce ne sont même pas des âmes... Elles ne sont pas du ressort de ma psychologie...

Je compris que, dans ce milieu, on ne commence à être une âme qu'à partir de cent mille francs de rentes... » (Mirbeau *Journal*, 111)



Dans le dialogue de Duras, en revanche, nous ne trouvons pas de références aux pratiques culturelles d'aucun type. Le vendeur déclare que pour son métier « À la rigueur il vaut mieux savoir lire » (Duras, 14) mais c'est une lecture toute pragmatique (noms des gares et des hôtels) ou pour tromper l'ennui (il lit le journal tout entier, même les réclames) et elle ne semble pas être liée aux sources de son imagination. Également pour madame Francinet, la lecture n'est pas du tout mentionnée : ses divertissements passent par le verre qu'elle partage chaque dimanche midi après être allée à la messe, au bar du coin, chez Gustave (Cortázar, 44). Parmi les textes de notre corpus, la pièce d'Arlt est celle qui a le plus recours à ces références. En effet, le rêve se Sofía occupe tout le récit et se compose non seulement d'une image revisitée (comme la ville dans *Le Square* ou le bagnard dans *Les Bonnes*), mais d'un roman selon les règles de l'art. Au début déjà, le prologue se situe dans le cadre d'une « zone astrale »<sup>407</sup>, où un « conciliabule de fantômes puérides et ingénus » (Arlt, 1) a lieu. Ensuite, l'espace où se développe l'action est présenté en relation aux illustrations des feuilletons. Ainsi, la chambre de la bonne a « la désolante perspective polychrome d'un feuilleton de Louis de Val [sic] » (Arlt, 10) et Sofía même rappelle « Rina, l'ange des Alpes »<sup>408</sup>, ou n'importe quelle petite garce destinée à attendrir les cœurs d'artichaut des lectrices de Caroline Invernizio [sic] ou Pérez Escrich » (*ibid.*). Cette didascalie est une véritable déclaration de principes : en effet, elle s'adresse aux lecteurs de la pièce plutôt qu'aux spectateurs : un metteur en scène talentueux qui essaierait de rendre visibles ces références intertextuelles aurait du mal à transmettre avec exactitude ces noms qui devraient être familiers, en revanche, pour les lecteurs de la pièce publiée. Ils ne le sont plus pour nous mais il vaut la peine de s'y arrêter, car Enrique Pérez Escrich<sup>409</sup> (1829-1897), Luis de Val (1867-1930) et Carolina Invernizio (1851-1916) sont tous les trois des auteurs de feuilletons (les deux premiers espagnols et la dernière italienne).

Le cas d'Invernizio est paradigmatique sans doute des dynamiques de circulation et de lecture du roman, et en particulier du feuilleton. D'un côté Invernizio était elle-même lectrice de

---

<sup>407</sup> Stella Longo voit dans le dédoublement de l'espace une procédure propre au théâtre d'avant-garde : « L'opposition scénographique de deux espaces scéniques se double d'une opposition dans le déroulement de l'action théâtrale et la présentation de situations dramatiques : routine et servitude dans l'une, aventures échevelées et actions disparates dans l'autre » (Longo, 373).

<sup>408</sup> Il s'agit de *Rina o L'angelo delle Alpi*, de 1877, c'est le premier roman de l'auteure. La didascalie souligne le fait que toutes ses héroïnes de feuilleton se ressemblent.

<sup>409</sup> Il faut remarquer que l'un des romans le plus importants de la production uruguayenne contemporaine *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers (1986), structure son argument autour d'un roman de Pérez Escrich, *El manuscrito de una madre* (1872), que la protagoniste, Sembrando Flores, lit lors d'une longue convalescence et qui finit par se mêler à ses propres souvenirs. À notre connaissance, il n'y a pas encore d'études sur le roman qui prennent en compte cette relation intertextuelle María Cirstina Dalmagro en fait mention mais dans le cadr d'une étude sur la notion d'autofiction chez Somers, cf. Dalmagro, María Cristina. *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Montevideo : Biblioteca Nacional, 2009.

Dumas et de Ponson du Terrail<sup>410</sup> (Sassoon, 820) et elle se servait de ces modèles avec effronterie, comme le remarque dans ses *Cahiers de prison* Antonio Gramsci, dans sa facette de critique littéraire<sup>411</sup>. De l'autre côté, la littérature d'Invernizio nous permet de regarder de près le monde de ses lecteurs (plutôt, lectrices) telles que la propre Sofía et le phénomène éditorial que Sassoon a nommé « l'internationalisation du roman ». Lue par des femmes « issues du prolétariat et de la petite bourgeoisie »<sup>412</sup>, avec une formidable projection internationale, Carolina Invernizio présente des arguments manichéens<sup>413</sup> qui mettent en scène des personnages féminins qui s'associent entre elles pour restaurer l'équilibre que les hommes ont brisé, rétablir la famille et les principes chrétiens. Il s'agit d'associations qui donnent lieu à la mise en scène des bonnes relations entre maîtresses et domestiques (Sassoon, 823)<sup>414</sup>.

Dans le contexte de la pièce d'Arlt, la référence aux romans de Carolina Invernizio est riche en significations. Elle permet de remarquer la similitude dans les choix et l'expérience de lecture des femmes occidentales (européennes ou pas) à partir des années 1880 et souligne le rôle qu'accomplit la littérature dans la vie des femmes de basse condition, ce qui soutient l'hypothèse d'un bovarysme des femmes pauvres que nous avons mentionné. Après tout,

le roman populaire du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle témoigne des mentalités et d'une culture populaires —phénomène qui, après tout est le seul susceptible d'expliquer l'énorme succès dont il a bénéficié, parce que précisément en répondant à une demande, s'inscrivait dans un horizon d'attente. (Vareille, 18)

---

<sup>410</sup> L'auteur ne laissait pas indifférents ses contemporains stupéfiés par son succès, qui « rend fous de rage les frères Goncourt » (Fuzellier, 35), tandis que Sainte-Beuve qualifiait sa démarche comme étant « de la littérature industrielle » (*ibid.*).

<sup>411</sup> L'œuvre d'Invernizio fournit à Gramsci un bon exemple pour entrer en matière dans une réflexion sur le roman populaire, et sur le fait que cette « onesta gallina », ainsi qu'il appelle l'auteure, ait réussi à se faire lire par le peuple (« honnête poule » littéralement, « poule » ayant un signifié péjoratif en italien « femme bête »). La réflexion qu'il développe sur la littérature populaire et la littérature nationale est reprise plus tard par Umberto Eco dans *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia del romanzo popolare* (1976, traduit en français sous le titre *Du Superman au Surhomme*), que nous citons. Voici les passages de Gramsci qui sont concernés : « Per esempio Carolina Invernizio che ha creato di Firenze un ambiente romanzesco copiato meccanicamente dai romanzi d'appendice francesi che hanno per ambiente Parigi, ha creato determinate tendenze di folklore. » et : « In Italia è sempre mancata e continua mancare una letteratura nazionale-popolare, narrativa o d'altro genere. [...] Tuttavia sono esistiti scrittori, popolari individualmente e che hanno avuto grande fortuna: [...] Carolina Invernizio è stata letta e continua a esserlo, nonostante sia di livello più basso dei Ponson e dei Montépin. [...] Il Papini scrisse qualcosa d'interessante su questa onesta gallina della letteratura popolare, appunto annotando come essa si facesse leggere dal popolino. » Gramsci, Antonio. *Quaderni dal carcere*. Torino: Einaudi, 2001. Quaderno 14, §7, p.1660 et Quaderno 21, §5, p. 2118, respectivement.

<sup>412</sup> « Avidamente attesa e ricercata da un pubblico di lettrici in gran parte di estrazione proletaria e piccolo-borghese, l'Invernizio ha rappresentato, in Italia, il caso più rilevante di un'esperienza culturale che, a lungo ignorata dalla critica, riveste comunque notevole interesse da un punto di vista ideologico e sociologico ». Entrée « Invernizio, Carolina. » *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani* en ligne ([www.treccani.it](http://www.treccani.it)).

<sup>413</sup> C'est souvent l'affrontement entre deux femmes qui donne lieu à l'argument : l'une obscure, identifiée par la couleur de sa peau et par son prénom : Nara, Sultana ou Nigra ; l'autre angélique et blanche, qui pouvait avoir comme prénom Chiara ou Aurora (Sassoon, 823). Ce qui en dit long sur la (basse) qualité littéraire des romans que Carolina Invernizio pouvait écrire dans le temps réduit d'une semaine (Sassoon, 820).

<sup>414</sup> D. Sassoon cite à son tour à M. Federzzone et son chapitre sur Invernizio dans l'ouvrage *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*. d'Umberto Eco, Marina Federzoni, Isabella Pezzini et Maria Pia Pozzato (Milan : La Nuova Italia, 1979).

La condition populaire de notre personnage est mise en évidence à travers le dédain manifesté par la voix qui s'exprime dans les didascalies aussi bien que celui des « personnages de fumée », qui se plaignent du manque de culture de leurs maîtres pauvres. Car ce sont eux, les pauvres, les basses classes, le prolétariat, le peuple (les dénominations changent) qui consomment ces romans populaires (ici le verbe s'impose), lesquels, selon la formulation d'Umberto Eco, opèrent sous une logique de « provocation-apaisement » (Eco, 20). Du point de vue thématique ainsi que structurel, ils doivent procurer un type de crise (qui, dans une partie du répertoire des romans populaires permet la dénonciation des contradictions de la société, comme dans *Les mystères de Paris* ou *Les Misérables*) qui se résout dans ce qu'Eco appelle des « solutions consolatrices » (Eco, 21).

En effet, tout comme dans les romans et le cinéma qui nourrissent l'imagination de Sofia, ses rêves suivent cette logique à deux niveaux. Au premier niveau, elle imagine être l'héritière des trois cents millions, comme solution consolatrice à sa situation actuelle, de misère et de maladie : elle est malheureuse dans son travail, elle est trop mince, elle devrait manger mieux (« du poulet rôti », comme lui dit La Mort) pour survivre. Se découvrir héritière répond à un des ressorts principaux du roman populaire, la reconnaissance ou « agnition », ainsi que l'appelle U. Eco. J-C. Vareille remarque aussi la persistance du « schème de la quête de l'identité perdue et plus généralement des Origines » (Vareille, 209) où « à la suite d'un enlèvement, d'un abandon ou des circonstances historiques troublées, le héros ou un personnage a perdu son identité (ou est contrainte de la cacher) : il ne la retrouvera pas qu'au terme d'un long parcours » (*ibid.*). Les procédés de reconnaissance que nous avons vu jusqu'ici, et qui consistaient à assumer une nouvelle identité qui était plus ou moins validée par les autres, ne répondent pas à la logique feuilletonesque, qui veut que le moment du dévoilement soit spectaculaire et que la nouvelle identité soit la récupération d'une identité précédente et jusqu'ici cachée. Or, celle de Sofia répond exactement au modèle romanesque.

Cependant, le fait de se reconnaître en fille égarée d'une famille aisée n'est qu'une manière, entre autres, de devenir autre et c'est le propre Rocambolesque qui communique à Sofia son flamboyant statut neuf lorsqu'il lui annonce la bonne nouvelle de l'héritage : « Mais vous n'êtes plus une bonne, vous m'entendez ? Non, vous êtes l'Orpheline, (*emphatique*) la pauvre petite Orpheline. L'Orpheline nécessiteuse » (Arlt, 15). En effet, la transformation d'une bonne en orpheline signale son appartenance à un cercle familial et la possibilité de le retrouver un jour. Les arguments que Sofia utilise se trouvent déjà dans l'histoire de Cendrillon, présentée comme une simple domestique mais dont la filiation est découverte par le prince, d'autant plus que la fille qu'elle invente plus tard dans sa fantaisie porte ce même nom de « Cendrillon ». Or, il n'est pas question de pères retrouvés et de mères en pleurs, au moins pas pour Sofia (c'est le cas pour sa

filles, Cendrillon, qui est enlevée étant bébé et que Sofia retrouve avec l'aide de Rocambole) : l'héritage n'est que matériel, ce qui est souligné par l'exactitude absurde et le caractère hyperbolique du chiffre : « trois cents millions et cinquante-trois centimes » (*ibid.*). C'est en effet de l'argent qu'il lui faut afin de sortir de son état (rappelons sa première tirade : « si j'étais riche... ») et le cercle familial que l'imagination lui prête commence avec elle, l'inscrivant de cette manière dans la tradition de la solitude du personnage de la domestique du XX<sup>e</sup> siècle et du siècle précédent.

Encore faut-il remarquer que, comme l'explique Hans-Jörg Neuschäfer, dans le roman populaire de 1880 on trouve souvent « un schéma selon lequel des membres des classes supérieures doivent faire une expérience temporaire de déclassement dans les couches inférieures, avant de pouvoir retrouver leur statut d'origine » (Neuschäfer, 123). Le roman *La veuve aux cents cent millions* de Charles Mérouvel (1883), titre qui garde des résonances claires avec celui de la pièce d'Arlt, est un exemple de ce mécanisme, d'autant plus si l'on pense qu'il existe au moins une traduction en espagnol attestée<sup>415</sup> : *La viuda de los 100 millones* (Madrid : Imprenta El Resumen, 1889). L'argument, en effet, parle de « deux jeunes filles d'une famille noble et riche, soudainement ruinée qui se trouvent jetées dans ce Paris [...] si dur aux jeunes filles honnêtes » (Neuschäfer, 125). C'est ainsi que la Marquise de Varennes se voit réduite à la vie d'une simple et pauvre travailleuse, au moins jusqu'à ce que l'apparition providentielle d'un ami d'enfance ne lui permette de retrouver ses prérogatives. Les points communs avec le rêve de Sofia sont évidents et soulignent le pathétisme de ce personnage de classe basse qui cherche la consolation en s'imaginant comme une riche héritière égarée dans une classe sociale qui lui serait étrangère.

À un deuxième niveau, dans la rêverie même, des péripéties entravent sa félicité : elle discute avec le Galant qu'elle a convoqué pour la séduire<sup>416</sup> ; une fois réconciliés et mariés, leur petite fille est kidnappée par une gitane et le Galant-mari meurt lorsqu'il apprend que sa fille a été

---

<sup>415</sup> Cette édition espagnole ne compte pas moins de 158 dessins, ce qui en dit beaucoup sur l'importance et l'influence des images incluses dans les romans populaires.

<sup>416</sup> Il s'agit d'un dialogue comique et métalittéraire très porteur. Nous citons un fragment dans lequel la responsabilité de la bonne en tant que metteuse en scène de son rêve ne pourrait être plus claire :

LE GALANT Me permettez-vous de vous dire que je vous aime ?

LA BONNE (ironiquement douce) Ne pourriez-vous pas me le dire autrement ?

LE GALANT (surpris) Pourquoi ?

LA BONNE (toujours avec son petit ton ironique) Parce que c'est comme ça que plusieurs commis de mercerie, de pharmacie et de boulangerie m'ont déclaré leur amour.

LE GALANT Oh ! Pas de comparaison s'il vous plaît ! Vous voulez que je sois l' « élu ».

LA BONNE Oui, un peu plus expressif.

LE GALANT Voulez-vous que je m'agenouille ?

LA BONNE Oh ! Non, c'est démodé, et en plus, vous saliriez votre pantalon.

LE GALANT Alors, voulez-vous que je fasse le Galant Mélancolique ?

LA BONNE Doux Jésus ! Vous avez la comprenette difficile ! Si j'étais un homme, j'arriverais par derrière la chaise longue et j'embrasserais passionnément la fille que je désire en lui disant tout bas : « Je t'aime tant... tant »

LE GALANT Oh ! Alors ce que vous demandez c'est un procédé de roman germanique.

LA BONNE (péremptoire) Je n'ai jamais lu de roman germanique. J'ai lu Rocambole, c'est très long. Quarante volumes... Et c'est tout. (Arlt, 20)

enlevée. La petite Cendrillon est esclavagée par un méchant charbonnier (qui répond au nom de « Vulcain », ce qui élargit l'univers référentiel du rêve à la tradition de la mythologie latine) qui veut la vendre pour la prostituer : c'est là que Rocambole intervient pour la sauver et la rendre à sa mère, vers la fin de la deuxième scène. Les rêves de Sofia, sont donc eux aussi « consolateurs » et ils utilisent les mêmes procédés que les romans en ayant recours aux personnages providentiels et tout-puissants, tels que Rocambole « surhomme bénéfique » comme il le dit lui-même : « Quand il faut protéger la veuve et l'orphelin, Rocambole est toujours là » (Arlt, 38). En fait, les éléments dont Sofia se sert rappellent un autre roman de Ponson du Terrail, *Le forgeron de la cour-dieu*, publié en feuilleton en 1868, où il est question d'une orpheline retrouvée et d'une gitane qui vole l'héritage familial<sup>417</sup>. Détail significatif pour nous : le vol est commis pendant que la gitane travaille comme domestique de la famille, sous le nom de Toinon et puis d'Antonia<sup>418</sup>. Le roman a été traduit en espagnol<sup>419</sup> et publié par la maison d'édition Manucci<sup>420</sup> de Barcelone en 1910 sous le titre *El herrero del convento*. Cette maison d'édition est mentionnée dans la présentation de Rocambole : « À l'image des gravures sur bois des premières Éditions Manucci apparues à Barcelone » (Arlt, 1), ce qui souligne la fonction particulière que revêtent les illustrations présentes dans les romans-feuilletons dans l'imagination de la bonne. On pourrait ajouter à ceci la présence d'autres images, qui ne proviennent pas des romans mais qui sont tout de même très populaires, comme celle qui est utilisée pour présenter la fille de Sofia : « [...] s'avance sur la scène une fillette de quatorze ans chaussée d'espadrilles. Longue robe rouge, cheveux dénoués sur les épaules, comme Geneviève de Brabant sur ces trichromies que décorent souvent les salons des coiffeurs et des cireurs de chaussures » (Arlt, 34).

C'est en bénissant le mariage de cette fille imaginée que la rêverie de Sofia (et sa vie)

<sup>417</sup> Cf. le complet compte rendu de ce très long roman dans Fuzellier, 376-389.

<sup>418</sup> « En fin, le personnage central est bel et bien une ancienne femme de chambre, plus tard épouse du représentant X : Toinon qui devient Antonia, à son retour d'Italie » (Fuzellier, 386)

<sup>419</sup> Nous remarquons ici, comme le fait Ch. Charle pour le cas de l'Italie, que l'essor des traductions de littérature en langue française signale l'émergence de nouveaux lecteurs de langue espagnole qui ne connaissaient pas le français, tandis que les élites, en revanche, étaient en condition de lire les versions originelles : « les auteurs les plus traduits sont ceux du secteur grand public, commercial ou moyen, selon la terminologie que l'on préfère ; et non ceux que la tradition lettrée considère comme les classiques du XIX<sup>e</sup> siècle : Xavier de Montépin, Ponson du Terrail, Jules Verne, à la rigueur Émile Zola, Victor Hugo ou Alexandre Dumas pour leurs romans, et non Flaubert, Balzac ou Stendhal. (Charle 2015, 519-520)

<sup>420</sup> L'éditeur Emanuele Manucci, né en Italie mais ayant émigré en Amérique Latine (où il est passé notamment par Buenos Aires et par le Mexique) est à l'origine d'une prolifique maison d'édition barcelonaise qui se distinguait par le prix très réduit de ses livres (de 0,5 à 1,5 *peseta* de l'époque). En deux années d'activité il avait publié 300 titres en 400 volumes, avec un surprenant chiffre de ventes, dont une troisième partie avait pour destin l'Espagne et les deux autres, l'Amérique Latine et les Philippines. Le critique Manuel Llanas divise son catalogue entre les auteurs de première ligne, pour la plupart français, parmi lesquels on retrouve Mirbeau ainsi que Villiers de l'Isle-Adam, Renan, Musset, Balzac, Chateaubriand, Daudet, Diderot, Dumas, Flaubert, A. France, Gautier, les Goncourt, Hugo, Lamartine, Maupassant, Mendès, Merimée et Zola et les écrivains « de grande consommation » et d'une moindre qualité littéraire, dont Eugène Sue et Ponson du Terrail, ce dernier ayant quelque soixante titres publiés par Manucci, dont beaucoup ont Rocambole comme protagoniste. En effet, les livres en traduction (pour la plupart du français et, selon Llanas pas spécialement soignés) et les feuilletons et romans d'aventures étaient sans aucun doute le point fort de cette maison d'édition. Cf. Llanas, Manuel. « Notes sobre l'editorial Maucci i les seves traduccions. » *Quaderns. Revista de traducció* n° 8 (2002): 11-16.

prennent fin ; comme si le bonheur n'était pas possible pour elle, même dans le rêve. Une fois sa félicité accomplie, elle avoue à l'une de ses amies de fumée que « Sincèrement, ça ne vaut pas le coup de se marier ». (Arlt, 30). Sa fille est son double en tout (elle est aussi égarée dans une classe sociale qui n'est pas la sienne, comme lorsqu'elle travaille dans la charbonnerie ; la prostitution est sans doute son destin, mais elle trouve, à la dernière minute, un petit galant avec qui elle se marie) ; elle pourra peut-être être heureuse, mais ce n'est qu'un autre personnage de fumée : le bonheur sur lequel s'interrogeait la bonne de *Le Square* est définitivement banni de cet univers.

Il est important de prendre en compte un troisième niveau : la manière dont la pièce d'Arlt se place dans le cadre de la littérature populaire, ou du moins du théâtre populaire (Arlt dans son avant-propos parle cependant de « théâtre d'art »). *Trescientos millones* est l'une des premières créations du « Teatro del pueblo » de Léonidas Barletta (que nous avons déjà mentionné), une entreprise à laquelle « personne ne croyait, ni [Arlt] même »<sup>421</sup>. Inspiré par la démarche du Théâtre du peuple français et par la révolution russe, le « Teatro del pueblo » de Buenos Aires avait une vocation éducative et émancipatrice<sup>422</sup>. Comment s'insère donc, dans un théâtre qui a de telles prétentions, l'histoire d'une bonne qui vraisemblablement n'aurait jamais fait partie du public de ce type de pièces ?

U. Eco fait la différence entre un roman populaire « démocratique », « qui dans les limites de son idéologie paternaliste, articulait un rapport cohérent entre moyens et fins » (Eco, 23), c'est-à-dire les romans de Sue et de Hugo par exemple, et une narration « dégradée », « privée de fonction rédemptrice » :

Le roman conservateur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de Ponson du Terrail à Carolina Invernizio [...] exploiteront l'attrait du feuilleton détaché de son contexte fonctionnel : vengeances et reconnaissances agiront à vide, sans que plus aucun projet de rédemption sociale – fût-elle populiste et bourgeoise – vienne les soutenir et donner une crédibilité aux événements. (Eco, 23)

Il est clair que le rêve de Sofia correspond à l'idée selon laquelle la rédemption n'est pas possible, ou du moins, elle est seulement individuelle et n'entraîne aucun sens un changement social plus ample. En effet, même le surhomme Rocambole échoue dans ses efforts pour la rendre heureuse. Si on effectue un regard d'ensemble pour embrasser non seulement le rêve mais la pièce entière,

---

<sup>421</sup> « Cuando Barletta organizó el Teatro del Pueblo me pidió que colaborara con él escribiendo una obra para su empresa, en la cual no creía nadie, incluso yo; pero, a pesar de todo, un día me puse a trabajar en ella sin la menor esperanza de éxito. » (Arlt *Trescientos*, 10). En fait, c'est son directeur, Leónidas Barletta, qui met en scène une adaptation d'un chapitre du roman d'Arlt, *Los siete locos*, ce qui persuade ce dernier de l'intérêt qu'il avait à se consacrer au champ dramatique, ce qu'il va faire jusqu'à sa mort en 1942.

<sup>422</sup> Ogás Puga, Grisby. « Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el teatro del pueblo » *Stichomythia* n° 11-12 (2011): 28-41.

il est évident que celle-ci ne fait que dévoiler, d'une manière très cruelle, à quel point les mécanismes d'évasion proposés par la littérature populaire sont faibles, inutiles et nuisibles pour ceux qui les utilisent. Cela peut être aussi repéré dans l'argument des *Bonnes*, où la connaissance des assises, l'imagerie du baigneur et les figures sublimées des reines d'autrefois n'empêchent pas (ou plutôt, encouragent) l'autodestruction des protagonistes. On pourrait attribuer à Arlt l'intention de faire une sorte de littérature populaire de deuxième degré qui puisse mettre en garde le public populaire contre la littérature de premier degré. Le roman populaire n'est pas, cependant, la cible privilégiée d'un texte hautement critique au sujet des conditions de vie des pauvres et de la structure sociale qui génère la pauvreté, mais qui se sert de la pénurie culturelle du personnage, de ses rêves bigarrés et ridicules pour mieux attaquer l'injustice à son origine. À la fin de la pièce, les personnages ne trouvent aucune consolation ni dans cette pièce, ni dans les autres textes du corpus.

Outre le feuilleton littéraire, notre corpus témoigne de la naissance et de l'ascension du cinéma. C'est dans le *Journal* qu'on assiste pour la première fois à une description littéraire de cette nouvelle pratique culturelle populaire : « c'est apparemment la première fois dans l'histoire de la littérature que des personnages de fiction vont au cinéma » (Marx, 36). Dans ce passage, la référence au cinéma est non seulement une manière de mettre en exergue la façon dont ce nouveau moyen de communication servait la propagande officielle : il est considéré comme un moyen de divertissement pour les classes basses<sup>423</sup>, ainsi que comme le préambule de la rencontre sexuelle. Cela deviendra normal soixante années plus tard ; nous le retrouvons dans le conte de Benedetti, où le fait d'aller au cinéma symbolise le cortège de Tito à Celia : « On est allés plusieurs fois au cinéma, il a même voulu m'entraîner dans un parc, mais moi, j'ai refusé.<sup>424</sup> » (Benedetti, 102) :

Après le dîner, nous flânâmes quelque temps sur les boulevards... Puis il me paya une tournée de cinématographe. [...] Dans le noir de la salle, pendant que, sur la plaque lumineuse, l'armée française défilait, aux applaudissements de l'assistance, il m'empoigna la taille et me donna, sur la nuque, un baiser qui faillit me décoiffer. [...] À peine dans ma chambre, et dès que j'eus verrouillé la porte, il se rua sur moi et me jeta brutalement, les jupes levées, sur le lit. (Mirbeau *Journal*, 167-168)

---

<sup>423</sup> Le cinéma, qui était considéré un divertissement propre des classes basses, un « spectacle de curiosités » parmi d'autres, est rejeté de manière catégorique par les classes élevées à cause de l'incendie du Bazar de la Charité, le 4 mai 1897. Il s'agit d'une catastrophe causée par la négligence du projectionniste et par les lampes utilisées à l'époque pour les projections : elle causa la mort de cent-vingt-cinq personnes, essentiellement des femmes issues de la bourgeoisie et de l'aristocratie.

<sup>424</sup> « Fuimos a menudo al cine y hasta me quiso arrastrar al Parque, pero yo le apliqué el tratamiento del pudor. »

Dans la pièce tirée du roman de Mirbeau en 1931, les adaptateurs De Lorde et Heuze, ont encore retravaillé la référence en faisant de l'univers de la production cinématographique un possible espace d'évasion pour un autre personnage de domestique qui cherche à s'affranchir de sa condition :

ANGELE Moi, si ça continue, je vais faire du cinéma

LOUISE Oh, Mademoiselle!... Vous pourriez?

ANGELE Pourquoi pas?... J'apprendrai... paraît qu'il y a une école d'apprentissage pour ce truc-là. Tous les métiers sauf d'être bonne. (Cette dernière phrase est manuscrite dans le document. Dialogue dans le bureau de placement, deuxième tableau, scène II, De Lorde et Heuze, 41).

Dans la pièce d'Arlt, qui date elle aussi du début des années trente (1932), Sofia a non seulement lu les aventures de son admiré Rocambole : elle les a aussi regardées. Elle profite de l'occasion pour se plaindre de la perte entraînée par le passage du texte écrit au langage cinématographique :

ROCAMBOLE Ce n'est pas pour me vanter, mais on aussi fait plusieurs films sur moi.

LA BONNE Je les ai tous vus. Des feuilletons.

ROCAMBOLE Ils n'y ont pas mis le dixième des quarante volumes ! Les impresarios de cinéma sont des voleurs. (Arlt, 14).

Finalement, ce sont les personnages de fumée qui mettent en exergue la manière dont le cinéma a influencé l'imagination des classes basses :

GRISELDA On devrait leur interdire de rêver, aux pauvres.

AZUCENA C'est vrai. Lorsqu'un pauvre rêve il imagine les absurdités les plus effrayantes.

LE GALANT C'est le manque de culture.

LE CAPITAINE Ces derniers temps, même le dernier balayeur venu se croit le droit à l'imagination.

GRISELDA C'est la faute au cinéma, croyez-moi. (Arlt, 27)

Cette dernière citation nous permet de proposer une conclusion partielle pour ce qui concerne le rêve et le jeu théâtral comme formes de l'évasion dans notre corpus. Nous allons le faire à travers l'analyse du dessin hongrois *Le rêve d'une bonne française* (voir en Annexe I, 6). Encore cette fois, une illustration vient nous aider et condense une série d'éléments qui se trouvent dans les textes du corpus : bonne-protagoniste, besoin d'évasion, rappel au réel, évasion incomplète et dégradée dans sa forme et dans sa signification, à cause des matériaux pourvus par le réel et par « l'encyclopédie populaire » des personnages (romans-feuilletons, cinéma, rubrique de faits divers des journaux ou journaux spécialisés dans les récits judiciaires).



En premier lieu, le titre du dessin signale qu'il ne s'agit pas de n'importe quel domestique mais d'une domestique d'origine française (jeune et jolie, comme le dessin la montre) en utilisant même le mot français « bonne » pour la désigner. Ce qui nous parle d'une image figée et stéréotypée à une échelle internationale : celle des domestiques françaises aguichantes, que la nouvelle de Cortázar, par exemple, s'efforce de contrecarrer, en choisissant comme protagoniste une bonne française vieille et nullement sensuelle (ce qui renouvelle d'ailleurs le geste de son compatriote Sívori dans le tableau de 1887). Les deux premiers dessins de la bande dessinée montrent une bonne d'enfant (tout comme celle du *Square*) accomplissant son travail et aidant le petit à faire ses besoins ; rapidement l'urine devient un fleuve (dessin 3) sur lequel des embarcations chaque fois plus grandes naviguent : un canoë, une gondole, un voilier et finalement, un transatlantique (dessins 4 à 7). Dans cette progression, le navire occupe toujours plus d'espace, tandis que la bonne, aidant l'enfant, est confinée à un coin de plus en plus petit du dessin. Ce qui a commencé avec la miction contrôlée de l'enfant donne lieu à un espace de rêve grandissant de manière incontrôlée et c'est au sommet du rêve, signé par le transatlantique (tout comme le bateau des déportés, la Lamartinière, chez Genet ou encore l'autre transatlantique qui transporte la bonne d'Arlt pendant le deuxième acte de la pièce) que nous réalisons qu'en fait l'espace imaginé était l'espace du rêve onirique, déclenché par l'énurésie de l'enfant, qui se réveille en pleurs et mouillé de sa propre urine (dessin 8). La bonne se réveille à son tour, ce qui donne l'occasion de représenter un lever érotique dans la lignée du tableau *Le lever de Fanchon* (Nicolas-Bernard Lépicier, 1773), que nous avons déjà mentionné.

L'évasion de la bonne est pathétique, dans le sens qu'elle est constituée par un matériel spécialement dégradé : il y a certainement du ridicule dans cette urine d'enfant<sup>425</sup> devenue mer et océan. Ce matériel est en même temps un rappel brutal de la réalité qui entoure le personnage. Il s'agit toujours d'une évasion qui est symbolisée par un déplacement physique, (comme la ville à une nuit de distance chez Duras, la Guyane lointaine de Genet ou les paysages appréciés par Sofía) ; les petits voyages permis à ces personnages dans leur vie quotidienne contrastent avec les grandioses voyages vers des terres lointaines, comme l'explique Sofia :

LA BONNE [...] Avant de recevoir cet héritage, quand je vivais à Buenos Aires, j'allais dans les gares pour me distraire... Je voyageais en train. Naturellement, des voyages courts, une demi-heure... Je croyais que j'allais très loin... Je ne sais pas où... J'avais l'impression que le train ne pouvait s'arrêter que dans une gare où il y aurait des maisons où tout le monde serait heureux.

CAPITAINE C'est très instructif de voyager.

---

<sup>425</sup> Freud voit dans l'urine de l'enfant le symbole d'une tension entre le désir de dormir de la bonne et les obligations de son métier, car elle est censée surveiller l'enfant (Laplanche, Jean et Pontalis, J.-B. Entrée « Érotisme urinaire. » *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967. 144-146).

Nous voyons dans ces évasions une continuation du désir que Célestine avait une fois confessé : « j'ai toujours eu la hâte d'être "ailleurs", une folie d'espérance dans "ces chimériques ailleurs", que je parais de la poésie vaine, du mirage illusoire des lointains... » (Mirbeau *Journal*, 176). Nous voyons aussi, dans tous les textes qui mettent en scène une bonne rêveuse et désespérée, une dénonciation, de la part des auteurs, du manque non seulement de moyens économiques mais surtout de moyens symboliques pour s'émanciper. Ces espaces, créés pendant un laps de temps dérobé aux tâches, mettent en exergue paradoxalement l'enfermement des personnages dans le monde du service mais aussi leurs intentions de s'en sortir, et parfois même leur mépris pour les formes d'évasion dégradées qu'elles peuvent se permettre.

### II.3.2. De la réflexion et de la violence : « L'assassinat est une chose... inénarrable ! »<sup>426</sup>

Le rapport de domesticité est un élément constitutif des rêves et des jeux théâtraux que les personnages mettent en place. Nous allons, par conséquent, essayer de déceler non seulement les réflexions sur le sujet qui sont « isolées » dans les textes, mais aussi les représentations de la figure des employeurs faites par les personnages des domestiques dans deux modalités possibles : les maîtres « incarnés » par les domestiques (Claire jouant le rôle de Madame, Sofía faisant la patronne dans son imagination) et les maîtres en tant que personnages, tels qu'ils sont décrits par les bonnes (comme madame Francinet le fait pour les Rosay, ou Celia pour la famille qu'elle sert, pareil pour la bonne de Duras). D'une manière ou d'une autre, l'idée principale qui se dégage des textes (et non seulement de ce que disent les personnages), est que le rapport entre domestiques et patrons est un rapport dont la violence est structurelle et inhérente. Dans ce sens, la prise de position la plus claire est celle de la bonne de *Le Square* : « Et puis, changer [de patrons] dans ce métier-là ne veut rien dire du tout, puisque ce qu'il faudrait c'est que cela n'existe pas. » (Duras, 114).

Les textes du XX<sup>e</sup> siècle, à partir du *Journal*, s'intéressent à la domesticité comme à un problème d'ordre politique. Les textes français de notre corpus en particulier abordent le travail domestique d'un point de vue très pessimiste. Ainsi, la bonne de *Le Square* avoue la dangerosité de ce « métier », non pour ceux qui l'exercent mais pour ceux qui en sont bénéficiaires : « Nous pensons en mal. Et tout le temps [...] nous pensons toujours aux mêmes choses, aux mêmes

---

<sup>426</sup> Tirade de Claire (Genet, 63).

personnes et dans le mal » (Duras, 53). De la même manière elle déclare : « Il vous vient à faire de métier-là des envies affreuses. » (Duras, 104) L'idée du mal comme étant inhérent au travail domestique est aussi présente dans la pièce de Genet, où Claire et Solange se réfèrent volontiers à toutes les ruses et les attaques envers leurs patrons avec le terme de « travail ». Elles parlent de cette manière de la lettre de dénonciation de son patron écrite pour Claire : « pour une fois, j'ai fait du beau travail » (Genet, 37) et « il s'est fallu de peu que Madame ne me trouve au travail » (Genet, 47) dit-elle pour décrire son activité. « Tu as bien travaillé. Mes compliments. Tes dénonciations, tes lettres, tout marche admirablement » (Genet, 54) reconnaît sa sœur, et plus tard elle répète le même compliment ironiquement, mais cette fois face à une Claire qui a échoué dans sa mission de faire boire à Madame le tilleul empoisonné : « Elle n'a pas bu ? Évidemment. Il fallait s'y attendre. Tu as bien travaillé » (Genet, 91) ; et cela tandis que Solange lui donnait du temps pour accomplir l'assassinat, ce qui fait aussi partie du travail : « J'ai travaillé pour que tout réussisse » (Genet, 92).

Une équivalence est donc proposée entre travail domestique et travail pour le mal, ce que Solange exprime sans équivoques : « Ce qui compose une bonne : j'ai voulu l'étrangler... » (Genet, 50). Et ceci parce que le travail domestique n'est pas une activité salariée comme une autre, du moins pour la bonne de Duras : « Ce n'est pas un métier que le mien. On l'appelle ainsi pour simplifier mais ce n'en est pas un. C'est une sorte d'état, d'état tout entier, vous comprenez, comme par exemple d'être enfant ou d'être malade » (Genet, 19). Rappelons ici la réflexion de Célestine à propos de son propre travail<sup>427</sup> ; celle de la bonne de Duras la rejoint par sa dimension méta-discursive (un tel mot est utilisé mais ce mot n'est pas adéquat pour l'objet du monde qu'il est censé dénommer) et, surtout, par le fait qu'elle propose le même mot que Célestine comme « mot juste », bien qu'elle le fait en utilisant ce mot au lieu de « métier » et sans ajouter de commentaire : « Ce que je sais c'est qu'il me faut beaucoup persévérer dans cet esclavage » (Duras, 105). Dans un mouvement de réflexion méta-discursif analogue, Solange poursuit la réflexion sur le mal, entité abstraite et absolue, inhérente au service. Leur patronne est néanmoins épargnée de ce mal : « C'est facile d'être bonne, et souriante, et douce. Quand on est belle et riche ! Mais être bonne quand on est une bonne ! » (Genet, 41). Dans son raisonnement « être bonne » (en tant que condition morale) s'oppose donc à « être bonne » en tant que condition sociale : la domesticité se confirme comme espace du mal. Dans une extension du concept, le « Bien » prend un sens platonicien, puisqu'il est contigu à la Beauté et au Vrai (si l'on accepte que l'existence des

---

<sup>427</sup> À laquelle il faudrait ajouter celle-ci, où le mal est un des débouchés possibles : « elles deviennent pour vous autre chose qu'une maîtresse, presque une amie ou une complice, souvent une esclave... On est forcément la confidente d'un tas de choses, de leurs peines, de leurs vices, de leurs déceptions d'amour, des secrets les plus intimes du ménage, de leurs maladies... Sans compter que lorsqu'on est adroite, on les tient par une foule de détails qu'elles ne soupçonnent même pas... On en tire beaucoup plus... C'est, à la fois, profitable et amusant... Voilà comment je comprends le métier de femme de chambre... » (Mirbeau *Journal*, 51).

bonnes est moins « solide » que celle des maîtres, comme nous l'avons argumenté plus haut, rappelons que Claire déguisée en madame explique « Vous êtes nos miroirs déformants », Genet, 101). En effet, Claire reprend deux fois, non sans ironie : « Madame est bonne ! Madame est belle » Madame est douce ! » (Genet, 90-91). Le jeu qui s'établit lorsque les personnages prennent conscience de la capacité qu'a l'amphibologie du mot « bonne » de produire de nouveaux signifiés nous laisse parfois dans l'incertitude par rapport au sens qu'il faut attribuer au mot : « Je pourrais vous parler avec cruauté, mais je peux être bonne... Madame se remettra de sa peur » (Genet, 106) dit Solange dans une tirade où elle entend mettre à sa place ses maîtres imaginés.

Nous avons analysé plus haut les concepts de Geneviève Fraisse autour du service domestique, activité qui peine à se faire reconnaître en tant qu'un travail « comme un autre ». C'est bien à cause de cette spécificité que la législation sur la matière est si tardive. Il en est de même pour les syndicats : les textes de Genet et de Duras semblent se faire écho par rapport à l'incapacité du travail domestique de se placer dans le monde du travail. Lorsque Genet écrit dans « Comment jouer *Les Bonnes* » qu'« il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison — cela ne nous regarde pas » (Genet, 10), il n'admet pas moins que ce que la pièce est en train de montrer ce ne sont pas seulement certaines conditions de travail paisibles d'être améliorées à travers l'action revendicative syndicale, mais plutôt une activité qui se refuse à toute régulation et normalisation parce que sa nature est essentiellement différente de n'importe quelle autre activité dans le monde du travail. Il en est de même pour la bonne de Duras, qui refuse d'améliorer ses conditions de travail, en fournissant par exemple tout le travail supplémentaire qu'on lui demande « pour garder toute pure l'horreur de ce métier » (Duras, 98). D'autant plus qu'elle a découvert que le syndicat valide les pratiques abusives : « un jour je me suis renseignée à notre syndicat et j'ai vu qu'il rentrait tout à fait dans nos attributions normales de faire la plupart des choses que nous faisons [...] il se trouve que ces choses-là [les soins à une femme malade] ne sont pas interdites, qu'on n'y a même pas pensé » (Duras, 99). Elle a aussi cherché, en vain, le soutien dans l'engagement politique : « Je me suis inscrite à un parti politique, croyant, non que les choses avanceraient pour moi, mais qu'elles paraîtraient plus courtes, mais c'est quand même très long » (Duras, 107). L'inaptitude de l'action syndicale ou politique pour la faire « changer d'état » la mènent à rejeter ces pratiques qui, dans le fond, cherchent à rattacher le service domestique à un univers de droit qui n'existe pas et qu'elle craint être illusoire « je finirais par m'occuper si bien de mes droits que je les prendrais au sérieux et que je croirais qu'ils existent » (Duras, 60). C'est pourquoi nous parlions, au tout début de cette deuxième partie, des moments où un changement radical de l'ordre social s'opère — tels que la révolution française qu'Ourika évoquait — comme des seuls instants où la domesticité peut être mise en question.

L'intérêt pour les dynamiques internes du rapport maître-domestique semble remplacer

l'intérêt pour la vie privée des employeurs et revêt plusieurs formes. Ainsi, les points obscurs d'un rapport essentiellement inégal sont éclaircis non seulement par l'interaction des uns avec les autres, mais aussi par l'interaction des domestiques avec les objets qui symbolisent et mettent en évidence l'écart économique entre elles et leurs employeurs. L'intérêt et le goût par les objets de luxe revient dans les textes : Madame Francinet par exemple, se réjouit face à la perspective de pouvoir regarder de près ces objets qui contrastent fortement avec ceux qu'elle a chez elle, où toutes les tasses à café sont ébréchées : « j'avais envie de voir quelque chose de la fête même si ce n'était que les verres et les assiettes à la cuisine » (Cortázar, 55) ; tandis que Celia, nullement impressionnée par les luxes de sa nouvelle maison, ne pense qu'au travail que va lui coûter astiquer la grande poignée de bronze de la porte d'entrée<sup>428</sup>. Pour leur part, Claire et Solange sentent à un moment donné que les objets de leurs maîtres (qu'elles avaient utilisés dans leur jeu théâtral et qui sont des outils pour leur projet) se sont retournés contre elles : « les objets nous abandonnent », se plaint Claire (Genet, 93). Dans le texte de Genet, les objets de luxe ont une place de choix : le service de porcelaine, « le plus riche, le plus précieux » (Genet, 113) où le tilleul mortel est servi, mais surtout les objets touchés par l'aura de Madame, des vêtements et d'autres articles qui font la beauté féminine. « Vous croyez pouvoir dérober la beauté du ciel et m'en priver ? Choisir vos parfums, vos poudres, vos rouges à ongles, la soie, le velours, la dentelle et m'en priver ? » (Genet, 29) demande Solange à sa sœur déguisée en Madame.

La beauté des femmes pour qui elles travaillent semble éblouir tant les bonnes de Genet que celle de Cortázar qui prend note des belles jeunes femmes qu'elle rencontre lors de son service, comme Mlle Lucienne, la fille des Rosay. En revanche, elle trouve ridicule l'image de Mme Rosay avant la fête : « Elle avait [...] plein de crème sur le visage. Elle avait l'air d'un gâteau, soit dit sans offenser personne » (Cortázar, 48). Celia se soucie bien peu d'offenser et, dans la description de la famille qu'elle sert, elle s'acharne contre les personnages féminins laids : madame qui a un « très gros ventre » et qui se promène chez elle « en robe de chambre verte, avec le visage barbouillé de crèmes »<sup>429</sup>. Motif d'admiration ou de dérision, les employeurs sont ce qu'elles ne sont pas et possèdent ce qu'elles ne possèdent pas.

Or, lorsque les domestiques prennent la place des employeuses dans leur jeu, elles s'emparent de leurs prérogatives et de leurs objets et vêtements, mais surtout elles imitent le ton et les ordres qu'elles ont pu recevoir et obéir. Nous renvoyons aux citations de Sánchez et Mirbeau que nous avons fait plus haut (II.2.3.2.2.) où les domestiques représentaient de façon parodique les ordres qu'elles avaient reçu. Claire et Sofia font de même, mais cette fois elles ne sont plus simplement en train de citer les paroles des patronnes, sinon qu'elles les incarnent, mouvement

---

<sup>428</sup> « La puerta tenía un gran barrote de bronce y pensé que iba a ser bravo sacarle lustre » (Benedetti, 100).

<sup>429</sup> « bruta panza de tres papadas » (Benedetti, 101) ; « salto de cama verde, cara embadornada, toalla como turbante » (Benedetti, 102)

permis par l'évasion et le jeu théâtral. Cette appropriation des gestes des patronnes semblerait être interdite aux domestiques. Au moins, Solange imagine la réprobation de la part de monsieur : « les bonnes doivent avoir assez bon goût pour ne pas accomplir les gestes réservés à Madame » (Genet, 106), ce qui met davantage l'accent sur l'écart entre le personnage qui représente et le personnage représenté. Le ton impératif, le manque de politesse, semblent être encore et toujours la marque du parler des maîtres :

CLAIRE, *énumérant méchamment et imitant Madame*. Passe-moi la serviette ! Passe-moi les épingles à linge !  
Épluche les oignons ! Gratte les carottes ! Lave les carreaux ! (Genet, 59)

LA BONNE [...] Est-ce qu'il fait beau ?

LA NOURRICE Assez doux, madame.

LA BONNE Allez au jardin. Attention à la petite.

LA NOURRICE Oui, madame.

LA BONNE Si elle s'endort, ramenez-la tout de suite.

LA NOURRICE Oui, madame.

LA BONNE Mettez-la dans son landau.

LA NOURRICE C'est tout, madame ?

LA BONNE Rentrez dans une demi-heure.

LA NOURRICE À tout à l'heure, madame. (Arlt, 28-29)

Dans la pièce d'Arlt, la bonne devenue milliardaire s'informe au sujet des domestiques qui se trouvent sur le bateau qu'elle a pris. À la question du capitaine qui espère qu'elle sera « satisfaite du service à bord », elle répond tranquillement « Oui. Les femmes de chambre sont de braves filles. » (Arlt, 18). À l'exception d'un très bref passage, la patronne véritable de Sofia n'apparaît pas sur la scène, mais cette toute petite participation est paradigmatique : « Écoutez... Peut-on savoir ce qui se passe pour que vous ne veniez pas quand on vous appelle ? Ça fait une demi-heure que je vous sonne ! » (Arlt, 44).

Le jeu de Claire et de Solange, bien plus prolongé dans le temps, permet toute sorte de nuances dans la création du rôle de madame. Bien que la maîtresse jouée soit plus violente et désagréable que l'authentique, bien qu'elle dise des énormités (« De quelle infecte soupente où la nuit les valets vous visitent rapportez-vous ces odeurs ? », Genet, 22), lorsque Madame fait son apparition il y a une myriade de petits éléments qui la présentent comme un personnage bas et vil, ce qui est montré à travers le contraste de ses réactions avant et après avoir appris la libération de son mari. Elle avait décidé, auparavant, de donner ses robes et ses renards aux bonnes, non sans arrière-pensées (« En vous les donnant, j'attirerai peut-être la clémence sur Monsieur », Genet, 76), et non sans ironie (« Vous avez de la chance qu'on vous donne des robes. Mois, si j'en veux, je dois les acheter », Genet, 79 ; « Tu pourras la faire retailer [...] Telles que je vous connais, je

sais qu'il vous faut des étoffes solides », dit-elle en leur donnant une robe Lanvin en cadeau, Genet, 78). Elle avait, en outre, déclaré qu'il lui était impossible de s'occuper des comptes de la journée. Ensuite, elle reprend ses renards, qu'elle ordonne d'envoyer au fourreur, s'intéresse aux comptes et reproche même à Claire la qualité du service : « Que d'honneurs... et de négligence (*Elle passe la main sur le meuble.*) Vous les chargez de roses mais n'essayez pas les meubles » (Genet, 88). Son égoïsme et son insensibilité sont extrêmes : « Vous avez de la chance, Claire et toi, d'être seules au monde. L'humilité de votre condition vous épargne quels malheurs » (Genet, 68).

Pour ce qui est des patrons véritables (qui n'ont pas de double dans le jeu des bonnes), ceux-ci vont du patron voyeur, Don Celso, qui épie la poitrine de Celia en le dissimulant avec le journal<sup>430</sup>, à l'indifférence totale du patron de la bonne de Duras : « Je crois bien qu'il ne m'a jamais regardé, qu'il me reconnaît sans jamais m'avoir vue » (Duras, 90). En revanche, le couple d'employeurs de madame Francinet, est décrit de manière plus exhaustive grâce aux entretiens d'embauche présents dans la nouvelle qui mettent en évidence leur malaise. Le parallélisme entre les formes utilisées par madame et monsieur Rosay lors des entretiens montre toute la gêne des embaucheurs au moment de passer un contrat de service, même lorsqu'il s'agit d'un service parfaitement « normal » :

- Je voudrais que vous... C'est-à-dire, Mme Beauchamp a pensé que vous seriez peut-être libre dimanche soir [...] Si vous êtes libre dimanche soir, voulez-vous venir m'aider ? (Cortázar, 44)
- [...] Ma femme a pensé... Enfin, c'est une affaire assez délicate qui m'amène. Mais je veux avant tout vous tranquilliser. Ce que je vais vous proposer n'est pas... comment dire... illégal. (Cortázar, 65)

Un malaise certain provoqué par la relation de service est visible surtout dans les formes que prend l'interaction, et madame Francinet se rend compte des regards des Rosay : « Mme Rosay ne regardait rien ou plutôt si, elle regardait mais détournait tout de suite son regard comme pour le détacher de ce qu'elle avait vu » (Cortázar, 43) et « M. Rosay était aussi gêné que moi [...] et son regard allait de droite et de gauche comme s'il ne voulait pas rencontrer le mien » (Cortázar, 64). L'endroit des entretiens est sans doute mis en cause : ils ont lieu chez la domestique, espace de vie humble mais que celle-ci reconnaît comme sien :

Ce n'est lorsque je vais dans une maison bourgeoise que je me tiens et que je parle comme une bonne. Chez moi je ne me sens la bonne de personne, ça doit être parce que je me crois encore dans notre petit pavillon de trois pièces, quand Georges et moi on travaillait à l'usine et qu'on n'était pas dans le besoin... Et puis aussi, à

---

<sup>430</sup> « A quien alguna vez encontró mirándome los senos por encima de *Acción* » (Benedetti, 100)

force de gronder la pauvre Minouche qui fait pipi sous la cuisinière, je me prends pour une patronne, comme Mme Rosay. (Cortázar, 44-45)

En fait, à part son attitude servile, madame Francinet à ses idées à elle<sup>431</sup>, ce qui lui permet de critiquer le premier travail qu'elle doit effectuer chez les Rosay : garder les chiens de la famille. Il s'agit là d'un motif qui revient dans les romans dont les domestiques sont les protagonistes. Geneviève même explique comment un chien et un agneau étaient sa seule compagnie lorsqu'elle servait dans une maison particulièrement difficile. Elle aime ces animaux qui l'accompagnent et qui dorment avec elle. Dans l'introduction de la triste histoire (car, comme on pouvait l'imaginer, dans la chaîne de souffrances que le personnage endure, elle perd son agneau à la Saint-Martin), Geneviève explique 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 » (Lamartine, 122). Avec l'agneau, le chien Loulou (prénom que prendra le perroquet de Félicité plus tard), qui n'était pas « un chien bourgeois » comme celui de l'ami de son maître à qui elle se confie, conformément une sorte d'alliance<sup>432</sup> au sein du foyer où animaux domestiques (le chien est aussi un serviteur, car il garde le bétail) et employée domestique se confondent. En effet ne pouvait-on pas voir à Lyon en 1971 cet avis placardé « Les personnes ayant des domestiques et des chiens sont priées de les déclarer » ? (Fraisse 2009, 121). Or, dans le corpus du XX<sup>e</sup> siècle, l'alliance se rompt lorsque les chiens et les autres animaux domestiques sont traités comme des humains, voire nettement mieux que certains êtres humains. Rappelons dans le *Journal* le personnage de Clé-clé, l'amie de Célestine qui raconte indignée :

— Figure-toi qu'il n'y avait que des bêtes dans la turne... des chats, trois perroquets... un singe... deux chiens... Et il fallait soigner tout ça... Rien n'était assez bon pour eux... Nous, tu penses, on nous collait de vieux rogatons, kif-kif à la boîte... Eux, c'étaient des restes de volaille, des crèmes, des gâteaux, de l'eau d'Évian, ma chère !... Oui, elles ne buvaient que de l'eau d'Évian, les sales bêtes, à cause de la typhoïde dont il y avait une épidémie, à Versailles... 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. (Mirbeau *Journal*, 281)

---

<sup>431</sup> « —Si Mme Rosay est d'accord, alors je suis bien tranquille, dis-je, uniquement pour le mettre à l'aise —au fond, je ne connaissais pas cette Mme Rosay et elle m'était plutôt antipathique » (Cortázar, 65). L'expression utilisée en espagnol pour qualifier son prétendu accord avec Mme Rosay « Si madame Rosay está de acuerdo, para mí es como pan bendito » (Cortázar *Buenos servicios*, 103) a un aspect encore plus hypocrite puisqu'elle a recours à une référence religieuse : « être du pain bénit ».

<sup>432</sup> « Quoique la Maison fût bien dure, Monsieur, la dame bien parcimonieuse, le monsieur bien brutal, le gage faible et le travail dur, le chien et l'agneau me tenaient compagnie le jour dans l'étable ou dans la cour, le soir à la veillée dans la cuisine. Cette société m'attachait aux murs. Il me semblait que nous étions parents, eux et moi, et que, si je venais à quitter mes maîtres, ces animaux resteraient sans personne qui les comprît et que moi je resterais sans conversation et sans amitié sur la terre. Ils me paraissaient m'appartenir, à moi, par droit d'habitude et d'attachement ensemble bien plus qu'aux maîtres ; je n'aurais pas voulu les voler, pourtant, car ils ne mangeaient pas mon pain, mais celui de la maison. Aussi, quoique je ne fusse pas heureuse là, je ne songeais pas à en sortir. » (Lamartine, 123).



La nourriture et les soins que les animaux reçoivent servent de paramètre pour mesurer la dégradation du traitement dispensé aux domestiques. Cela prend encore plus de sens dans un argument où, il faut le rappeler, le traitement peu respectueux que reçoit madame Francinet est central. Lorsque les chiens sont présentés à madame Francinet, Madame Rosay souligne leur intelligence, tandis que les autres domestiques expliquent qu'ils ont été trop gâtés. Les chiens ont leur propre habitation, propre et agréable, des matelas, de la nourriture et de l'eau : « Je ne devrais pas le dire mais ça me donnait presque faim de voir cette belle viande dans les écuelles » (Cortázar, 54). Tout cela donne à madame Francinet une mauvaise impression : « il me semblait tout de même que quelque chose n'allait pas [...] au fond, tout simplement, parce que je pensais que ce n'était pas bien » (Cortázar, 51). G. Fraisse analyse le service prêté aux chiens, qui revient plusieurs fois dans les entretiens qu'elle a eu avec de « vraies » domestiques : « Servir le chien, employer son temps salarié pour lui, c'est souligner, non pas seulement qu'il est préféré à la bonne, ni même que la bonne est traitée comme un chien. C'est pire : une bonne peut être moins qu'un chien, ou plutôt moins que le chien de la maison. » (Fraisse 2009, 122)

L'humanisation des animaux a comme conséquence immédiate la perte d'humanité des domestiques, ce qui est évident dans l'attitude de M<sup>lle</sup> Lucienne qui embrasse son pékinois sans regarder madame Francinet et qui dit du majordome « frappez à la porte pour que *celui-là* vienne me prévenir » (Cortázar, 53). La phrase de Claire déguisée en madame, « Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité » (Genet, 100), est sans doute une hyperbole qui a comme objectif de soulever les bonnes contre leurs employeurs ; mais c'est aussi le message que madame Francinet reçoit de la part des Rosay.

Dans le dialogue de Duras on fait aussi référence à un chien « d'un très grand prix » qui mangeait « pareillement » avec une jeune bonne ; celle-ci lui vole son beefsteak une fois « Et puis ça n'a pas été suffisant. » (Duras, 103). La bonne tue le chien, ce qui ouvre l'espace à la réflexion sur la violence physique envers les maîtres, avec laquelle le vendeur se montre très compréhensif : « ce qui n'aurait pas été naturel, c'est qu'elle ne le fasse pas » (*ibid.*). Ceci se déroule pendant qu'elle décrit les tâches très dures et toujours plus lourdes qu'elle doit accomplir, parmi lesquelles les soins de la grand-mère de famille :

Je peux bien vous le dire, au fond, nous avons parfois dans notre travail de nos occuper de très vieilles femmes de parfois quatre-vingt-neuf ans, et qui pèsent jusqu'à quatre-vingt-douze kilos, et qui n'ont plus leur raison, et qui font leurs besoins dans leurs robes à toute heure du jour et de la nuit et dont personne ne veut plus entendre parler. (Duras, 99)

C'est dans la crudité et l'exactitude de la description que se trouve cette violence qui est non seulement symbolique mais aussi physique et qui est inhérente au rapport de service. C'est la présence inéluctable du corps, du corps soigné et servi et du corps soignant qui sert, ce qui empêche tout rattachement possible avec des échanges contractuels et régulés.

C'est seulement à ce moment, lorsque les textes ont déclaré et étalé cette violence exercée contre la figure de la domestique que l'on peut aborder la thématique de la violence physique envers les employeurs. Parler de la violence et la mettre en scène sont des manières de dérouter un désir manifeste d'agression qui finit par ne plus viser les maîtres : « Je vous ferai remarquer que je ne l'ai pas assassinée [...] et que je ne l'assassine pas toujours » (Duras, 100) dit la bonne de Duras, qui s'acharne (par des motifs douteux) à rester dans le service et même à s'occuper de cette dame, alors qu'elle pourrait la tuer sans que personne ne s'en aperçoive ou ne se sente concerné. Autrement dit, c'est elle qui est la victime de la violence en devant effectuer seule un travail qui la dépasse physiquement, tout comme Claire qui, en jouant le rôle de madame, est victime de violence de la part de sa sœur. Pour trouver une issue, les coups et les gifles se déplacent de destinataire et finissent par atteindre les domestiques mêmes, comme nous l'avons déjà mentionné pour le cas des suicides de Claire et de Sofía.

L'assassinat des employeurs (une idée qui est caressée par plusieurs personnages) en tant que sujet central de l'histoire semble être dans l'air du temps. Suite au faits divers du Mans de 1933 et à l'émotion suscitée dans le public, un texte de Cocteau vient s'emparer de ce matériel précieux : il s'agit de la chanson « parlée » *Anna la bonne* de 1934 (voir en Annexe I, 7). Dans cette chanson, Anna, « celle qu'on sonne la nuit » finit par tuer sa maîtresse, Annabel Lee (protagoniste du poème homonyme de Poe qui avait été traduit par Mallarmé). Ce texte sera repris par Genet<sup>433</sup> pour la création de sa pièce. Encore plus que le texte, l'interprétation de Marianne Oswald, qui prête sa voix au personnage, mérite d'être prise en compte dans l'analyse car elle emploie une diction dans laquelle chaque syllabe est détachée et une intonation marquée qui suit le rythme des mots : « Vous m'avez sonnée une nuit / Comme beaucoup d'autres personnes / Et ce n'est pas assez d'ennui / Pour... enfin... pour qu'on assassine ». Les mots sur le meurtre dans ce cas sont explicites : « Je commets un assassinat ». Or, le ton donne une idée générale de folie<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> « [...] le souvenir d'*Anna la bonne* est net dans la version « courte » [des *Bonnes*], celle mise en scène par Louis Jovet à l'Athénée, à laquelle Cocteau a contribué. » Site internet sur Jean Cocteau de l'université Paul-Valéry Montpellier III.

<sup>434</sup> Dans un conte de l'auteur franco-argentin Copi, le motif de l'assassinat des maîtres revient dans un cadre pareillement grotesque. Une vieille domestique qui tyrannise son patron et qui a récemment adopté un petit rat qu'elle traite comme si c'était un enfant, assassine son maître après que celui-ci ait attaqué le rat. Cela révèle la farce sous-jacente à cette histoire, qui ressemble à celle de Cocteau. Voici le passage de l'assassinat : « La servante entra au moment où Julien Alphand ouvrait les yeux. Elle s'avancait brandissant le couteau ; il n'eut pas le temps de réagir, il avait déjà la gorge coupée. Le rat s'acharnait à lui mordre la nuque. Il s'effondra sur son bureau, agrippant de ses doigts sa miniature inachevée. [...] Cependant, la servante aspergeait M. Alphand de gas-oil et y mettait le feu. Dans un instant la bibliothèque devint un brasier. (Copi (Raúl Damonte Botana). « La servante. » [1977] *Le Bal des folles suivi d'une langouste pour deux*. Paris : Christian Bourgois, 1991.189-199, p.197-198.

(dont les personnages de Genet ne sont pas complètement exempts) : « Vraiment, ce n'est pas soi qui tue / Le coupable, c'est notre main ». Le geste n'est pas assumé par la domestique (qui s'exprime au pluriel, comme s'il s'agissait d'un agissement collectif) dont le nom calque celui de l'assassinée. Dans ce jeu de miroirs entre bonne et maîtresse (qui est traduit chez Genet par la mimésis théâtrale), on perçoit l'assassinat (littéraire) des maîtres comme un geste d'auto-affirmation : la maîtresse doit mourir pour que la bonne existe.

Les résonances littéraires avec l'affaire Papin ne sont toutefois pas un cas isolé. L'histoire littéraire fait souvent écho aux événements qui frappent une société et la peur d'être assassiné par les domestiques ne correspond pas à un seul moment historique : dans la dévotion qui est prônée depuis la littérature des servantes-modèles, n'y a-t-il pas, au fond, un grand besoin d'éduquer dans le bien ceux qui, balancés dans le mal, sont les mieux placés pour blesser leurs maîtres ? Les agressions envers les membres de l'aristocratie pendant la Révolution donnent lieu à des récits exemplaires de domestiques qui donneraient volontiers leur vie pour sauver celle de leurs maîtres, comme dans *Ourika* de Claire de Duras. Dans *Le Rouge et le Noir*, Mme de Rênal confesse à Julian Sorel que son mari (et maire de Verrières) paye, au sein d'une société secrète, « vingt francs par domestique afin qu'un jour ils ne [les] égorgent pas. » (Stendhal, 126). Le même Julien est à ce point du récit un domestique malgré lui qui tirera plus tard sur celle qui a été sa maîtresse sentimentale mais aussi sa maîtresse-employeuse ; nous sommes proches à la Révolution de Juillet. Les épisodes historiques pendant lesquels des employeurs sont tués par leurs domestiques ne manquent donc pas. L'assassinat d'un employeur est une version particulière de la mort donnée aux puissants, car celui-ci s'accomplit dans le cadre du foyer, le lieu où tout un chacun peut se sentir maître, faute d'avoir un pouvoir réel en dehors des murs de la maison. En outre, il est intéressant de voir ce que ces éléments du réel deviennent lorsqu'ils sont repris dans les textes littéraires. En plus de l'accomplissement physique de l'acte qui, comme nous le disions, n'a lieu que très rarement dans les récits, le meurtre des maîtres relève doublement du fantasme : de ceux qui se sentent menacés et de ceux qui se sentent capables de se révéler comme une menace. Or, si l'envie du geste meurtrier est explorée dans les textes, l'assassinat même devient, dans le cadre de notre corpus, « inénarrable » : impossible pour nos personnages de l'accomplir et de le raconter. La mise en scène de ce geste manqué, des réflexions et des évasions qui l'entourent, offrent un panorama beaucoup plus vaste de ce qui est le rapport de service dans son terrible quotidien.

\*\*\*

Il serait sans doute simpliste de dire que l'autonomie énonciative du personnage, telle qu'elle émerge entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle et telle qu'elle se développe dans toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, aboutit à son apogée avec la sentence de mort des maîtres. S'il est vrai qu'une évolution majeure s'est accomplie en ce qui concerne les sentiments des domestiques

envers leurs employeurs, fixer toute l'attention sur l'assassinat, la plupart des fois juste imaginé, ne permet pas de voir que, depuis le journal intime de Célestine, ce que les textes de cette partie du corpus créent est une véritable intimité de la domestique. Une intimité qui avait été suggérée au lecteur pour Germinie, mais qui est montrée ici dans ses moindres détails, dans son pathétisme et dans sa candeur aussi. C'est une intimité faite de rage (comme Barbey l'avait bien vu, la domestique était pour lui « la femme la plus enragée ») face à une position sociale qui semble inamovible, et qui ne laisse comme échappatoire que le recours à l'imagination et à la pensée. Tandis que la domestique semblait un personnage propre au XIX<sup>e</sup> siècle, nous soutenons que c'est dans ces textes —qui datent de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle— que l'exploration des profondeurs de son être est menée jusqu'à ses dernières conséquences, ce que la coïncidence de deux conditions permet : celle d'être une femme qui a accès à des lectures, —certes d'une basse qualité littéraire, mais qui lui montrent d'autres univers possibles— et celle de se retrouver coincée dans un métier « qui n'est pas un », ce qui l'empêche d'envisager une issue de sortie dans les mouvements politiques des ouvriers. Cette immobilité désespérante va disparaître dans les textes du corpus contemporain ; et avec elle, l'accès du lecteur ou du spectateur à l'espace intérieur des personnages des domestiques.

### **PARTIE III**

**« la domestique redevenait elle-même. Quasiment une femme comme une autre »**

## Introduction : Quand y'a plus d' bonnes, y'a plus d' bourgeois ? <sup>435</sup>

Rien de plus beau que de commencer une investigation sur l'émergence d'une figure et de la clore sur sa disparition ; or, nous avons trouvé qu'elle survit et continue à donner ses fruits. Cette troisième partie ne cherche donc pas à dire le dernier mot sur la figure de la domestique, mais plutôt à donner une suite aux questions posées dans les deux parties précédentes. S'occuper de la production artistique du moment, des œuvres qui ont été produites à partir des années quatre-vingt du siècle passé jusqu'à l'année dernière, présente la double difficulté de cerner l'intérêt des textes qui, pour la plupart n'ont pas encore été étudiés, et dont la valeur n'est pas établie et ainsi réunir en un seul regard des phénomènes synchroniques mais parfois disparates.

Ce n'est pas, encore cette fois, un moment historique (que ce soit la post-modernité, la modernité tardive ou liquide) qui nous fait proposer une nouvelle étape dans la poétique du personnage, mais des évolutions que nous relevons dans les textes, modifications dont on peut apprécier la valeur seulement grâce à la connaissance de ce qui était avant ; car nous croyons avec Giorgio Agamben, que « la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie » (Agamben, 34) et que le contemporain ne peut être saisi que par ceux qui n'adhèrent pas complètement à leur époque, puisque la même contemporanéité est « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* » (Agamben, 11). C'est avec un tel regard que nous entreprenons cette dernière partie et l'étude des textes qui montrent un changement dans le statut du travail et de la travailleuse, et par conséquent, du personnage.

Si les écrivains ont toujours recours à cette figure, c'est qu'ils lui reconnaissent du potentiel, même dans un temps où les « récits des domestiques » peuvent sembler démodés. Cette même sensation de désuétude est importante et utile dans notre lecture, dès qu'elle parle d'une société qui pense avoir abandonné les rapports de servitude, qu'elle rejette comme injustes sans pourtant cesser d'avoir une certaine « nostalgie de la domesticité ». C'est sous ce nom que l'a évoquée l'historienne anglaise Pamela Cox<sup>436</sup>, à propos des records d'audience du feuilleton télévisé *Downton Abbey* au Royaume Uni. Un succès que connaît aussi l'hexagone, ainsi que l'Amérique Latine ou la Chine<sup>437</sup>. L'histoire comparée du service domestique des trois régions

---

<sup>435</sup> Parole de chanson de « Les bonnes » du groupe « Frères Jacques » (album *La queue du chat*, 1953). Voici le couplet complet : « La base du régime bourgeois / Son piédestal c'était la bonne / Sans elle tout s'effondre à la fois / L'office, le salon, la couronne / L'ordre, l'autorité, la loi / Y'a plus d' bon dieu, / Y'a plus personne / Quand y'a plus d' bonnes / Y'a plus d' bourgeois! »

<sup>436</sup> Lors de sa présentation « Shop girls and the service ethics » au colloque international « Maîtres, domestiques et serveurs : une intimité ambiguë », organisé par le Centre Inter Langues, Université de Bourgogne. Dijon, 19 et 20 mars 2015.

<sup>437</sup> Egner, Jeremy. « A Bit of Britain Where the Sun Still Never Sets 'Downton Abbey' Reaches Around the World. » *www.nytimes.com*. The New York Times, le 3 janvier 2013. Web. 4 avril 2015.

mentionnées est assez différente pour être révélatrice de l'étonnante homogénéité du sentiment que le monde contemporain voue à une institution qui, sans cesser de se modifier dans sa forme, reste un élément de fascination.

C'est ce que nous allons démontrer à travers la lecture de textes littéraires, français pour la plupart, publiés entre 1996 et 2015. La dimension comparatiste avec le corpus du Río de la Plata n'est pourtant pas absente de cette analyse, mais il faut dire que, à l'exception de la nouvelle de Daniel Brigueot (*El despertar de la criada*, 2011), ce ne sont plus les écrivains mais d'autres artistes (cinéastes, peintres) qui s'emparent de la figure de la domestique, comme nous allons l'expliquer opportunément. Nous avons décidé de consacrer aussi une sous-partie (III.1) à l'analyse des textes non fictifs qui se présentent de manière plus ou moins directe comme étant le discours d'une domestique. Ainsi, nous relierons des témoignages (*Moi, Rigoberta Menchú* de Menchú et Burgos, *Le Dépotoir* de Carolina Maria De Jesus et *Moi, la bonne* de Maria Arondo), qui ont pour objectif de montrer les conditions de vie très dures des femmes marginalisées ; et des textes qui se servent de la qualité de la domestique – témoin mais pour rendre compte de la vie des maîtres. Ce sont des patrons particuliers qui méritent une telle attention, les écrivains Marcel Proust et Jorge Luis Borges, vus par leurs bonnes Céleste Albaret et Fanny Uveda. Un dernier texte, à cheval entre les deux types que nous venons de mentionner : *Juliette, chemin des cerisiers* (Marie Chaix, 1985) se présente comme un hommage à la domestique dévouée, figure qui, malgré les apparences, continue à bien se porter. Autrement dit, en vigueur dans l'imaginaire : les domestiques exemplaires n'existent pas plus de nos jours qu'aux temps de Lamartine. Nous avons fait de Geneviève et de son dévouement une interprétation politique, nous faisons de même avec les textes contemporains qui ont aussi recours à cette figure. Vu que la prise de parole de la part des domestiques fictives devance celle des domestiques réelles, notre objectif est de rattacher cette autonomie énonciative non littéraire à celle littéraire, en montrant leurs points de contact.

Dans nos textes littéraires contemporains, plusieurs éléments coïncident par le changement du statut du travail domestique. Un premier élément incontournable est que les personnages sont toujours plus nombreux à être des femmes de ménage, accomplissant un service à l'heure (jusqu'ici il y avait eu un seul personnage de ce type, madame Francinet), sans que l'employée domestique « logée et nourrie » ait pourtant complètement disparue. Dans ce sens, les textes accompagnent sans doute une dynamique sociale que nous avons commentée dans l'introduction ; en fait, pour que le personnage puisse habiter chez ses employeurs ils sont désormais nécessairement des patrons particulièrement aisés. Ces milieux élitistes semblent bien être au centre de l'intérêt narratif de certains récits comme ceux de Véronique Mouglin (*Pour vous servir*, 2015) ou de Pierre Assouline (*Les Invités*, 2009). La fonction de tiers qu'exercent les

protagonistes de ces deux romans n'empêche que l'histoire personnelle de chacune soit au centre de l'intrigue : un équilibre thématique qui nous vient depuis le *Journal* de Mirbeau et qui se partage entre la description du milieu et le récit de soi. Un deuxième élément qui se modifie, dans un changement majeur par rapport aux textes de la première partie du siècle, c'est le rapport de la domestique avec son travail : nous avons affaire à quelques personnages pour qui cette activité n'est plus un état redoutable et souvent détesté. Bien au contraire, être domestique semble de plus en plus être un choix, conditionné, bien entendu par la nécessité économique mais qui est préféré à d'autres activités salariées possibles.

Ainsi, Sarah (Isabel Marie, *La Bonne*, 1996) décide de devenir femme de ménage, pareillement à Laura (Christian Oster, *Une femme de ménage*, 2001), quoique elles ont toutes les deux des qualités (pour ce qui est de Sarah, des qualifications : elle est docteur en philosophie) qui leur permettraient de trouver un autre type de travail. Qu'est-ce qu'elles trouvent de positif dans ce métier ? Pour Sarah, c'est l'accès à un certain confort matériel : « J'avais mes exigences : je voulais de l'espace, de la lumière, une vue dégagée sur les arbres et surtout pas d'enfants [...] Je me voulais au cœur de Paris, logée, nourrie : ni banlieue ni RER » (Marie, 11). Il en va de même pour Françoise, protagoniste du roman de Mougins<sup>438</sup> (qui s'est placée en service pour la première fois avec son mari, après avoir essayé l'aventure d'être propriétaires d'un restaurant et de tout y perdre) explique comment un avenir « au-delà du périphérique », lors de sa retraite lui fait horreur : « à force de trimer dans des cartes postales, il se peut que je me suis mal habituée » (Mougins, 217). Les informations précises nous manquent pour ce qui est de Laura, chez Oster ; il faut rappeler que le narrateur est son employeur (et plus tard amant), pour qui elle demeure un personnage énigmatique jusqu'à la fin du récit. Mais même son patron s'étonne du choix du travail domestique, puisque étant « jeune et jolie » elle aurait pu faire autrement : « qu'est-ce qu'elle perd son temps à vouloir faire des ménages, elle pourrait. » (Oster, 166). La référence voilée à la prostitution (c'est une des quelques « pensées furtives » du narrateur) nuance cependant l'étendu du choix de Laura : jeune femme pauvre (elle habitait avec son compagnon dans une chambre de bonne avant de déménager chez Jacques<sup>439</sup>), apparemment sans diplôme, ses options sont toujours du côté du service domestique ou sexuel, puisque le glissement historique entre ces deux métiers s'accroît dans l'actualité<sup>440</sup>. Elle se décante pourtant par le service domestique, « ce travail qu'elle n'avait

---

<sup>438</sup>Ce roman va être repris fondamentalement dans notre conclusion à cette partie, au lieu d'être analysé avec les autres.

<sup>439</sup>« Laura habitait au dernier étage d'un immeuble qui penchait légèrement côté cour, dans une chambre à proximité des toilettes palières. Sa porte ne s'ouvrait qu'à trente degrés avec une seule clé plate qui ne commandait qu'un verrou. On progressait chez elle en file » (Oster, 61). Laura habite donc une chambre de bonne avant même d'être bonne. La contiguïté entre l'espace physique et l'espace social qu'elle occupe est significative pour son choix de métier.

<sup>440</sup>Sans doute à cause de la normalisation de la prostitution, prônée par certains acteurs sociaux (entre autres le Syndicat du Travail Sexuel, Strass) avec la même formule utilisée jadis par les domestiques « un travail (et une travailleuse) comme un autre » ; il ne faut que regarder les débats récents autour de la loi de pénalisation des clients. Geneviève Fraisse explique (dans sa préface qui date de 2009) que dans le débat actuel sur la prostitution « il n'est plus nécessairement question de vendre son corps mais plutôt de proposer des « services » sexuels », ce qui fait écho à une



jamais fait » mais qu'elle « avait décidé de l'aimer ». (Oster, 13).

Des éléments qui étaient clairement négatifs (être logée chez les patrons, les horaires variables), sans être complètement acceptés, passent pour être des avantages qui permettent par exemple à Sonia, dans *Les Invités*, de poursuivre son doctorat : « La place n'est pas mauvaise ; je suis logée là-haut et lorsque certaines conférences l'exigent, So... , pardon Mme du Vivier m'accorde le temps nécessaire » (Assouline, 174-175). Même pour la narratrice anonyme des deux nouvelles de Fatou Diome<sup>441</sup>, qui n'aime pas son travail et qui souligne n'avoir pas pu trouver un autre, être femme de ménage lui permet d'accéder aux études, grâce « à la modeste somme mensuelle [...] avec laquelle j'achetais des œuvres qu'il [son patron] ne lirait jamais » (Diome *Cunégonde*, 103) et à des horaires qui lui permettent d'aller aux cours et à la bibliothèque, « bulle étanche où la Javel ne pouvait pas venir chatouiller mes narines » (Diome *Cunégonde*, 108).

Il est à remarquer que dans ces trois cas, les protagonistes sont des jeunes femmes qui font ou qui ont fait des études supérieures et c'est toujours dans le domaine des Humanités : Sonia fait son doctorat à la Sorbonne en Histoire de l'art ; Sarah est docteure en Philosophie ; la narratrice de Diome est en licence et puis en DEA de Lettres Modernes. En plus, les trois sont des femmes racialisées<sup>442</sup>, issues de l'immigration et de la classe populaire. Chez Diome, la narratrice provient d'une famille d'agriculteurs appauvris au Sénégal ; les parents de Sonia ont été domestiques à Marseille et sont originaires du Maroc ; Sarah semble être orpheline et a toujours vécu dans « des lieux communautaires : orphelinat, pensionnat, hôpital » (Marie, 9) et même si elle ne le dit pas clairement, elle fait quelques références à son « teint mat et lèvres pleines » (Marie, 15), ses « yeux charbonneux et sa [ma] bouche épaisse » (Marie, 23), qui auraient pu faire penser à sa patronne qu'elle était étrangère.

Nous allons analyser plus bas (III.3) la signification de la coïncidence remarquable entre la domestique racialisée et la figure de la « bonne lettrée » qui émerge. Mais nous pouvons avancer

---

nouvelle conception du service domestique (qu'elle ne partage pas mais s'efforce à éclairer) « Ni la personne, ni même le corps ne serait affecté par l'exercice du service. Le service serait désormais délié de l'identité » (Fraisie 2009, 14).

<sup>441</sup>Pour ce qui est de Fatou Diome, nous allons analyser comme un ensemble les deux nouvelles « Le visage de l'emploi » et « Cunégonde à la bibliothèque » qui se trouvent tous les deux dans le recueil *La Préférence Nationale* (2001). Les deux textes sont contigus dans la thématique et dans son protagoniste et narrateur, une jeune femme africaine qui cherche à survivre en France et qui, bien qu'ayant des diplômes, se voit obligée à travailler comme femme de ménage. Les noms des employeurs dans chaque récit (les Dupont et chez les Dupire), ainsi que l'argument de tous les deux sont parallèles. Dans le recueil ils sont séparés par la nouvelle qui donne le titre à tout le livre, où le même personnage raconte sa recherche d'autres emplois (dans une boulangerie, donnant des cours de soutien aux étudiants) qu'elle n'arrive pas à obtenir.

<sup>442</sup>Nous employons ce mot qui ne figure pas encore dans les dictionnaires de la langue française en nous appuyant sur son utilisation récente dans le domaine universitaire, lors de la conférence « Entre discrimination et reconnaissance. Ce que racialiser veut dire » (organisée par l'Iris, Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux (CNRS-Inserm-EHESS-UP13) dans le cadre du Programme « Les nouvelles frontières de la société française » soutenu par l'ANR, en collaboration avec le Center for the Study of Ethnicity and Race, Columbia University, New York), le 15 et 16 octobre 2009. Dans sa présentation, la racialisation est décrite comme « les processus par lesquels des différences sont instituées dans l'espace social pour pratiquer des discriminations ou au contraire obtenir une reconnaissance [...] Ces différences présument et construisent simultanément des altérités liées à des degrés divers à l'origine ou à l'apparence ». Cette définition nous est particulièrement utile, puisque c'est justement ce processus qui est mis en évidence grâce au service domestique autour des protagonistes dans les deux textes.

déjà quelques éléments pour ce qui est du choix de ce métier. Dans ces trois cas le travail domestique est plus apprécié (ou tout juste moins détesté) parce qu'il se constitue comme option dans un marché du travail hostile à la fois aux femmes, aux femmes racialisées en particulier mais aussi aux étudiants et aux diplômés des Sciences Humaines en général. La dérégulation propre au service domestique (changement de patrons, d'horaires, de rémunération) pourrait dans ce sens se constituer comme un avantage pour la travailleuse dans un moment ponctuel de sa vie, lorsqu'elle suit des études. Après, Sonia a l'intention de se présenter « au concours des conservateurs du patrimoine, spécialité musée » (Assouline, 113) et la narratrice de Diome ne compte pas continuer à travailler pour les Dupont ou les Dupire. Il s'agit, par conséquent, d'une valorisation non du service en soi, mais en rapport avec les possibilités qu'il ouvre. Dans ce sens, les considérations des personnages se placent dans le cadre du traitement littéraire des préoccupations qui sont les nôtres actuellement, autour d'un marché du travail qui « s'uberise », devenant de plus en plus flexible, et qui s'organise, comme l'explique G. Fraisse, autour des « services » et non plus autour des « métiers » : « Trois décennies plus tard, le service est quasiment au centre du monde de l'emploi, est un "gisement d'emplois" à venir. [...] De la périphérie au centre : il s'agit d'un sérieux bouleversement » (Fraisse 2009, 8).

En revanche, Sarah, qui a déjà obtenu son diplôme, porte un regard profond et philosophique sur le service domestique, ce labeur constamment renouvelé : « Cette fragilité me plaisait : elle reflétait la vie fugace et vaine qu'un rien altère ou embellit. Cette ritualisation de la tâche me rassurait. Les manies ménagères apprivoisent la mort : elles s'en défendent et l'appellent. » (Marie, 43) ; elle revalorise aussi le travail manuel comme étant celui qui permet la pensée : « Frottant, briquant, aspirant, j'avais tout mon temps pour penser » (Marie, 44). Le plaisir revient aussi à une « sécurité inconnue » que ce travail lui apporte, dont une sorte de protection : « Comme les enfants, je n'étais responsable de rien ; je devais seulement obéir » (Marie, 66). Ce qui nous fait naturellement penser à la bonne anonyme dans *Le Square* qui considérait qu'être domestique est un état comme « d'être un enfant ou d'être malade », et qui ajoutait « alors cela doit cesser » (Duras, 19). Or, il ne faudrait pas voir chez Sarah un désir de servitude volontaire, puisqu'elle nuance son propos : « Sans doute, sur ce point, avais-je faussé le jeu car je n'étais plus un enfant et ma soumission n'était qu'apparente... » (Marie, 66). Entre la bonne anonyme de Duras et Sarah, que quarante ans séparent, un changement s'est amorcé, de toute évidence, à l'égard de ce métier qui continue à n'en pas être un, mais qui peut maintenant en tourner à faveur de la domestique.

Lorsqu'elle inverse les rôles et que sa patronne Laura finit par s'occuper de toutes les tâches, cette dernière vit sa nouvelle fonction comme une libération : elle peut se consacrer à la recherche de la propreté que l'obsède, elle se plaît à le faire (« Ce qui lui plaisait, c'était ce labeur simple. Elle était comme une sœur converse qui cherche l'humilité et la joie du devoir accompli »

Marie, 94) et elle est payée, car Sarah tient à lui reverser son salaire. Laura étant une femme au foyer, elle est payée avec l'argent de son mari, qui la domine dans plus d'un sens, et ainsi paradoxalement « Elle échappait à la soumission » (Marie, 97). Les tâches domestiques constituent non seulement une thérapie adaptée aux troubles obsessionnels-compulsifs de Laura Régnier, mais aussi se révèlent particulièrement adaptées aux patronnes en général : la joie qu'elles donnent est directement proportionnelle à l'absence d'obligation de les accomplir. Elles deviennent ainsi un plaisir défendu, comme le raconte Françoise, une fois qu'elle découvre sa patronne, qui « A l'abri des regards, [...] passait l'éponge comme on s'encanaille, les joues rosies d'excitation » (Mougin, 34). Mêmes les enfants des patrons en profitent : Françoise met le petit Côme à balayer pour le punir et il y découvre que « c'est super », le petit devient son « assistant ménager » (Mougin, 321), occupation simple et basique mais qui entretient ce « gosse riche », plein de jouets.

Tout en accomplissant leur historique fonction de permettre à la domestique l'accès aux secrets de la vie privée et sexuelle des patrons, exprimée de manière chaque fois moins euphémisée (préservatifs doubles que Sarah retrouve, taches de sperme dans les récits de Diome), les tâches ménagères peuvent aussi être révélatrices de la beauté de qui les accomplit, surtout dans le regard masculin des employeurs – narrateurs chez Briguet et chez Oster, qui se plaisent à regarder ces corps au travail. Jacques, par exemple, consigne la première fois où il se rend compte du pouvoir que la femme de ménage peut exercer sur lui, « quelque attraction sans rapport avec l'ordre, et même en rapport avec le contraire de l'ordre » (Oster, 39), lorsqu'il voit Laura tenir « en main un chiffon dont elle essuyait le plateau de la cheminée avec une application troublante. [...] Application troublante, disais-je. Car, de fait, j'étais troublé » (Oster, 38) ; tandis que Dani, le narrateur de Briguet, fait une description physique exacte de chacune des domestiques qui travaillent successivement pour lui. En plus, pour ce personnage, l'apprentissage des tâches ménagères marque le début d'une certaine autonomie masculine, qu'il se décide à acquérir après une chaîne de souffrances parodique, celle de l'employeur qui cherche la domestique parfaite et qui ne trouve que des problèmes.

Ce nouveau regard permet que les tâches ménagères elles-mêmes soient traitées sous un angle esthétique et esthétisant. Poussière, crasse, désordre, et les gestes précis qu'il faut appliquer : récurer, astiquer, balayer (ou aspirer), épousseter, deviennent les protagonistes des récits et des métaphores de la vie matérielle. Parce que c'est bien cela le thème central des récits : comment la vie se construit dans la quotidienneté des objets et des êtres, ce que le travail reproductif du service permet de saisir. La vie privée des maîtres, la vie privée des domestiques ont été, l'une après l'autre, les cibles du récit, l'objet à dévoiler ; maintenant on dirait qu'il s'agit de l'intimité des rapports, entre maîtres et domestiques oui, mais et surtout entre individus socialement déterminés agissant sur le plan affectif ; entre individus et objets aussi.

En rapport avec la revalorisation des tâches ménagères, les tensions à l'encontre d'un

métier qui était vécu, jusqu'ici, comme un châtement dont il fallait s'échapper, retombent. D'autant plus qu'il est désormais possible de cesser de travailler. Tandis que la Cuningham, domestique de monsieur Clifford dans le récit de Ravey (*Carré blanc*, 2003) annonce, gravement « J'ai pris la décision de vous quitter »<sup>443</sup> (Ravey, 42), la femme de ménage anonyme, « cousine de Miriam » chez Briguet ne daigne même pas prévenir son patron qu'elle n'ira plus travailler ; Sarah agit pareillement avec les Régnier ; chez Oster, Laura quitte Jacques en tant que maîtresse mais aussi en tant que travailleuse. Les personnages des domestiques ne sont donc plus obligés de rester dans cet état pour toujours, comme Geneviève ou comme Germinie, ou de mourir pour ne plus l'être, comme Sofía ou comme Claire. Si l'état de domesticité est maintenant transitoire, il peut se transférer des uns aux autres tout au long du récit, il faut juste adopter l'attitude adéquate : Sarah peut se féliciter d'avoir fait de sa patronne Laura Régnier sa bonne ; Jessica, chez Briguet, peut apparaître dans la fantaisie de son patron comme « esclave et maîtresse » de Tina. Être domestique n'est ni plus ni moins que jouer un rôle, comme être patron, d'ailleurs, n'est-ce pas ainsi que Sonia, bonne française d'origine berbère, se voit invitée à la table d'un prestigieux dîner parisien ? Il faut se méfier pourtant de l'existence d'un monde où personne ne serait plus domestique de manière définitive, puisque, comme le dit notre titre, l'existence des bonnes c'est ce qui assure celle des bourgeois, non seulement matériellement, mais aussi symboliquement. L'échange de rôles de manière temporaire n'illustre que mieux le sexisme, le racisme, et l'élitisme, inhérents non seulement au rapport de service, mais que celui-ci cristallise.

Un travail qui n'implique plus le partage obligatoire de l'espace de vie avec l'employeur, un métier qui devient un choix, des tâches qui ne sont plus vécues comme exclusivement dégradantes : la normalisation de ce métier « qui n'en est pas un » se serait-elle accomplie ? La réponse est négative mais il faut l'expliquer à travers le paradoxe. Les domestiques littéraires continuent à exister parce que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce métier n'est pas (n'est pas encore ?) un métier comme un autre. Et c'est cette anormalité qui est à la base de sa productivité littéraire, aussi dans le corpus d'œuvres contemporaines. Seulement la particularité du travail domestique, plutôt que de démasquer les injustices du monde et des hommes, donne maintenant lieu à l'exploration des rapports entre les hommes et les femmes, les dynamiques des couples et les relations interpersonnelles en général. Nous allons donc analyser le corpus contemporain en trois temps ; le premier, consacré aux témoignages (III, 1), le deuxième et le troisième aux œuvres littéraires, dans deux aspects centraux : la féminité de la domestique (III, 2) et son rapport avec la culture et l'art (III, 3)

---

<sup>443</sup>Il faut toutefois dire qu'elle se fait renverser par une voiture avant de s'en aller complètement : « elle traversait la quatre-voies [c'est une grande avenue proche du MOMA, à Manhattan] sans se préoccuper de la signal d'interdiction » (Ravey, 43).

### III.1. Entre hommage et dénonciation, les fonctions et les formes de la prise de la parole des domestiques « réelles »

Dans la tradition de la littérature érotique (*L'indiscrète*, XVIII<sup>e</sup> siècle) et galante (*Mémoires d'une femme de chambre* de De Pène, XIX<sup>e</sup> siècle) mais aussi dans le texte clé *Journal d'une femme de chambre* (début XX<sup>e</sup> siècle), les écrivains s'efforcent de signaler la présence d'une domestique « réelle » à l'origine des textes. Ce ne sera que dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle que des « vrais domestiques » (on laisse de côté, évidemment, les mémoires des gouvernantes, dames de cour et d'autres personnages ancillaires qui ne sont pas des travailleuses domestiques) prennent la parole, à travers, toutefois, des facilitateurs qui s'assurent de la communicabilité du message. En effet, la prise de parole partielle ou définitive de la part des domestiques littéraires devance celle des domestiques personnes et non personnages. Si déjà en 1864 Barbey d'Aurevilly se montrait prédisposé à lire un témoignage plus qu'une fiction littéraire (des propos tenus, dit-il « par la plume plus ou moins enragée (oui, j'allais jusque-là ! sans peur) de la femme la mieux placée pour les connaître » Barbey 2004, 1240), il fallut encore beaucoup attendre pour que la « littérature ancillaire », tel que l'appelle N. Aramabasin (2002, 116) puisse sortir de l'espace de la fiction. Pourquoi ces textes qu'on voulait lire déjà au XIX<sup>e</sup> siècle ont pris tant de temps à paraître ? Qu'est-ce qu'apporte cette coïncidence entre l'identité sociale de l'auteur et celle du protagoniste ?

Nous avons vu comment les textes romanesques et théâtraux de la première moitié du siècle montraient la tension entre un personnage qui s'individualisait et qui réclamait un espace vital pour s'épanouir en tant que personne, ce que le rapport de service empêchait. Ces aspirations, ces désirs, parvenaient aux lecteurs à travers une interception propre du ressort littéraire : l'écrivain indiscret qui reçoit le journal de Célestine, des oreilles tendues qui saisissent des dialogues (entre bonnes, chez Genet ; entre une bonne et un passant chez Duras) que personne n'aurait pu entendre, des entités qui sont à l'écoute des discours intérieurs et des rêves qui ont lieu dans la plus stricte intimité, chez Benedetti, Cortázar ou Arlt. Romanciers et dramaturges se retrouvent dans une démarche de dévoilement de ces pensées, parfois dangereuses pour les patrons, qui avaient lieu là, à côté d'eux sans qu'on puisse s'en apercevoir. Les domestiques réelles qui prennent la parole à partir des années soixante viennent confirmer, dans une certaine mesure, que tout ce bourdonnement existait bel et bien. Si avant on ne l'avait entendu que de la part des domestiques fictives ce n'était pas qu'il n'existait pas, sinon, que les conditions pour qu'il puisse se faire visible / audible n'étaient pas réunies. Or, les textes que nous analysons ici font pour la plupart peu attention à l'intériorité de la domestique en tant que telle, et cela parce qu'ils sont parasités par d'autres objectifs, par d'autres discours qui se révèlent déterminants pour que les textes puissent

exister en tant que tels. Ces autres objectifs dont nous parlons peuvent être *grosso modo* divisés en deux : la dénonciation d'un système de domination économique et politique et l'hommage, qui peut s'adresser à la figure du patron ou à celle du serviteur. Si la volonté de critiquer ou celle de rendre hommage ne sont pas étrangères à la littérature qui a des domestiques en tant que protagonistes, c'est sa magnitude et la manière dont elles justifient l'existence des textes que nous allons mettre en exergue ici.

Comme nous l'avons décrit auparavant (partie I, 4), la prise de la parole est un processus qui arrive à sa plénitude avec le *Journal d'une femme de chambre*, roman qui fait de la dénonciation des conditions de vie de la domestique et de la domesticité en général un de ces thèmes principaux. Il en va de même pour les autres textes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle que nous avons analysés dans la Partie II. Témoignage et dénonciation étant étroitement liés dans le champ sémantique judiciaire, à partir des années soixante, une partie non négligeable des récits de ces bonnes non fictives cristallise lui aussi la critique du monde capitaliste et la manière dont il s'exerce sur les plus faibles. Ces textes présentent, naturellement, une vision négative du service et des employeurs similaire à celle que nous avons déjà vu dans les textes littéraires de la première partie du siècle. Dans une première sous partie (3.1) nous allons lire dans ce sens les textes latino-américains *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*<sup>444</sup> et *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, à cela on ajoutera le témoignage de Maria Arondo, *Moi, la bonne*. Si tous les trois font état des parcours des vies de femmes marquées par la violence économique et symbolique, pour les deux premières le passage par la domesticité n'est qu'une étape brève mais qui peut être considérée comme paradigmatique, tandis que pour Arondo il s'agit de la seule activité salariée qu'elle ait exercée. Dans tous les cas, ce sont aussi des femmes appartenant à une ethnie ou à une communauté nationale qu'on peut considérer minoritaire ou opprimée, ce qui n'est pas sans rappeler ce qu'on verra chez Diome et chez Assouline. Ainsi, De Jesus est noire et *favelada* (femme habitant une *favela* ou bidonville) au Brésil et Menchú est une indigène paysanne du Guatemala. Marie Arondo a aussi des origines paysannes, mais elle est également une immigrée économique espagnole en France. Ces caractéristiques prennent le pas dans la plupart des

---

<sup>444</sup> Nous citons les traductions françaises : *Le Dépotoir*. (Violante Do Canto trad.) Paris : Stock, 1962 et *Moi, Rigoberta Menchú. Une vie et une voix, la révolution au Guatemala*. (Michèle Goldstein trad.) Paris : Gallimard, 1983. Nous signalons que dans les éditions en espagnol le prénom de l'auteure est épilé « Elizabeth », tandis que dans celles françaises c'est « Élisabeth ». Nous avons retenu la seconde variante. Encore, dans l'édition en espagnol l'auteur signalé est Burgos, tandis que dans celle française il est indiqué soit Burgos, soit Menchú (d'après la catalogue de la Bnf). En fait, une querelle autour des droits d'auteur oppose les deux femmes depuis longtemps, à partir de la décision de Burgos de ne plus verser ses droits d'auteur à Menchú. Il est difficile de ne pas entrer ici dans une controverse qui se mêle avec une autre, celle de l'authenticité des faits racontés, commencée par l'anthropologue américain David Stoll, car l'une des lignes de défense adoptées par Menchú dans un premier temps a été de dire que Burgos avait dénaturé ses propos, ce dont Burgos se défend, en avançant les enregistrements des entretiens comme preuve. Cf. Rousselot, Fabrice. « Rigoberta Menchu, le symbole vacille. La prix Nobel de la paix accusée d'avoir menti sur sa vie. » *www.liberation.fr*. Libération, 17 décembre 1998. Web. 22 février 2016.

lectures<sup>445</sup> (au moins pour le cas des textes latino-américains), qui oublient volontiers le passage par l'état de domestique ; en fait, l'appartenance à une minorité opprimée et le recours aux emplois de service sont deux phénomènes concomitants qui ont des liens intrinsèques. Quoiqu'il en soit, les discours gagnent avec cette coïncidence, qui peut se révéler fructifère à l'heure de pénétrer les perversités du système de privilèges économiques et sociaux. Finalement, il nous a semblé utile d'inclure aussi une lecture de *Juliette, chemin des cerisiers* de Marie Chaix, texte qui redispone les mêmes éléments que les trois autres (une domestique paysanne, l'origine sociale misérable, la pénurie économique et l'obligation de travailler comme domestique) dans le registre inverse de l'hommage. En effet, à travers un récit polyphonique dont l'auteure est la fille des employeurs (et employeuse elle-même à un certain moment) il s'agit d'un texte qui, sans épargner le service d'un regard critique, dans l'exaltation de la figure de la domestique, le justifie.

Car, comme on va le voir, nous avons aussi affaire à des textes où la domesticité est présentée comme un rapport positif entre employeurs et employées, qui permet l'établissement des liens impossibles à retrouver ailleurs. Dans ce sens, la prise de parole de la part de la domestique, sous prétexte de rendre hommage soit à l'employée (comme dans *Juliette*), soit à l'employeur prestigieux (comme on le verra), se met au service de la réhabilitation du rapport de service. Dans la deuxième sous partie (III.1.2) nous faisons une lecture d'ensemble des récits des femmes ayant servi deux grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle. *Monsieur Proust* et *El señor Borges* ont des ressemblances frappantes si l'on fait une lecture qui ne soit pas uniquement aux aguets de l'intimité de l'un ou de l'autre. Puisque d'un côté il y a un intérêt à peine dissimulé à connaître dans les moindres détails les habitudes et les manies de ces deux figures<sup>446</sup>, ces textes se placent sans doute dans la tradition du domestique « tiers » dont la prise de parole est seulement possible grâce à l'importance de son maître. Plutôt que le goût de Borges pour les bonbons ou la manière de se moucher de Proust, nous nous occupons des conditions d'existence de ces discours. En plus de l'importance du maître, nous trouvons une certaine caractérisation de la domestique qui convient parfaitement à l'employeur et qui vient de loin ; ces « perles » ont une manière d'être (elles sont douces, attentionnées, maternelles, réservées) qui les porte à vivre leur travail comme un service dévoué. Que cela soit dans le cadre du service au grand artiste, (où le travail domestique est revalorisé par son lien forcément ancillaire mais tout de même nécessaire avec l'art), ou dans le

---

<sup>445</sup> Il est important de dire que De Jesus n'écrit pas son journal intime en tant que femme – noire – pauvre, sinon que logiquement elle l'écrit en tant que personne qui cherche un moyen pour s'exprimer sur sa propre expérience. Toutefois, la « découverte » du texte, sa présentation au public et surtout le titre choisi, qui met l'accent sur sa condition de *favelada* (ce qui équivaut à dire femme pauvre et probablement noire) encouragent une lecture dans ce sens.

<sup>446</sup> On les appellera ainsi étant entendu que les témoignages respectifs de Céleste Albaret et Epifanía Uveda construisent l'image du « grand écrivain » qui se forme sur fond de discours et de tradition littéraire mais qui est aussi contrecarrée par d'autres discours spécifiques (d'autres témoignages et biographies, des analyses de l'œuvre de l'un et de l'autre). Ces récits, bien qu'ils cherchent et déclarent le contraire, ne donnent pas accès au « vrai Proust » ou au « vrai Borges », ce qui serait, d'ailleurs, impossible.

cadre du service à une famille que la domestique ressent comme personnelle (malgré les distances que la famille elle-même tente d'établir), Céleste, Fanny et Juliette se retrouvent dans des rapports de travail qui les mènent à un engagement qui dépasse largement les fonctions acceptables<sup>447</sup>. Or, elles s'y plaisent et justifient leur attachement à leurs employeurs à travers l'affection réciproque dans un rapport qui demeure profondément inégal.

En étudiant ces deux facettes de la situation, nous voulons montrer comment, dans les textes contemporains qu'on doit à des domestiques, le service demeure une activité profondément ambiguë et peut se trouver à l'origine de prises de conscience politiques et d'affirmation de soi (ce que les titres parallèles d'Arondo et de Menchú, dans sa traduction en français, remarquent : *Moi, la bonne* ; *Moi, Rigoberta Menchú*) ou d'une revalorisation de soi à travers le sacrifice au bénéfice des autres : vertu longtemps « unrewarded » qui est ici récompensée à travers une reconnaissance qui se lit en caractères d'imprimerie. Plus que nous centrer sur la valeur ajoutée de l'expérience de la domesticité vécue à la première personne, nous voulons donc faire ressortir la manière à travers laquelle ces récits non-fictifs émergent et sont reçus, en les ralliant à la tradition littéraire. Car le récit de la domestique à la première personne s'inscrit dans la tradition de l'autonomie énonciative littéraire, et reprend ses modalités. Tout comme dans *Geneviève*, il y a des cas où le récit est oral et s'adresse en premier lieu à un personnage prestigieux, sorte de narrataire qui peut être très présent dans le corps du texte (comme Vaccaro dans *El señor Borges* ou Marie Chaix dans *Juliette*) ou s'effacer complètement, laissant la trace de son existence dans les paratextes (préfaces de *Moi, Rigoberta Menchú*, de *Moi, la bonne* ou de *Monsieur Proust*). Dans le cas de De Jesus, dont le journal intime « réel » a été découvert, lu et édité par un journaliste, on dirait presque la démarche d'« O.M<sup>448</sup>. » avec le journal de Célestine. Pour ce qui est des textes hispanophones, nous répétons ici que le modèle de ce type de récit de la part d'un personnage issu de la classe sociale la plus basse, récit en principe oral et adressé à un supérieur, c'est sans doute le *Lazarillo de Tormes*, quoique l'esprit picaresque et comique soit absent des textes que nous analysons ici. Ce qui s'explique par son caractère revendicatif ; ces récits peuvent être qualifiés en général comme des contre-discours, qui cherchent à donner une autre version des faits et par là, une autre vision du monde. Cette nouvelle vision du monde est fondée et justifiée par le caractère subalterne du

---

<sup>447</sup> Il est impossible de parler des conditions du contrat de travail, puisque dans tous ces cas il ne semblent pas avoir existé sauf de vive voix et que la même dénomination « à tout faire », comme nous l'avons signalé dans l'introduction, semble effacer la frontière entre le service acceptable et celui inacceptable. Nous pouvons toutefois signaler un élément important qui se vérifie dans les trois cas : les domestiques n'ont pas été payées pendant des périodes plus ou moins longs (Céleste dit trois ou quatre mois, mais à plusieurs reprises ; Juliette pendant l'après-guerre, elle ne sait pas combien de temps ; Fanny dix années) sans que pour autant elles aient cessé de prêter leurs services. Cela ne met pas en cause le statut de travail de cet activité (car elles ont été payées pour faire exactement la même activité qu'elles font gratuitement à un moment donné) mais souligne le caractère « sacrificiel » du lien de service établi dans chaque cas.

<sup>448</sup> Nous utilisons les initiales tout comme le fait l'auteur, qui à travers la métalepse se signale lui-même (mais non de façon définitive) comme étant l'écrivain qui rencontre Célestine. O.M. est, à ces effets, un personnage et non la personne Octave Mirbeau.



témoin, forte de son expérience et de sa connaissance de première main des circonstances qu'elle raconte. Il y a, bien entendu, des différences de niveau, car ce n'est évidemment pas la même chose de dénoncer le massacre des indigènes Quichés que de s'insurger contre les rumeurs sur l'homosexualité de son patron. Il en ressort cependant dans tous les cas que, pour que la domestique prenne la parole, il faut que quelque chose de grave l'y pousse.

### III.1.1. Les formes du témoignage dans le récit de domestiques contemporain

Les quatre textes hétéroclites que nous allons voir ici, ont en commun d'avoir été publiés entre 1960 et 1985, moment où l'on retrouve, en France comme en Amérique Latine, un intérêt grandissant pour le témoignage<sup>449</sup> des femmes issues des classes pauvres et des minorités. Pour expliquer un tel intérêt, nous remarquerons qu'à partir des années soixante, les mouvements sociaux confrontés à une société capitaliste qui s'imposait d'une manière inéluctable dans les quatre coins de la planète, ont eu de plus en plus mal à se retrouver dans les discours émancipateurs fondateurs du socialisme et du communisme, désormais discrédités par les sociétés totalitaires qui s'étaient mis en place sur des bases prétendument révolutionnaires. Cet échec mène à des interrogations sur la pérennité du projet moderne d'une révolution sociale dont les acteurs seraient signalés par leur appartenance à la classe ouvrière. En fait, l'emphase qu'on avait mis pendant longtemps sur l'ouvrier en tant que sujet révolutionnaire privilégié se voyait bousculé par un modèle économique reposant chaque jour un peu plus sur un système de services et non d'emplois, comme nous l'avons précédemment évoqué. Ce n'étaient pas aux idéologues socialistes ou communistes à s'intéresser à la figure de la domestique au début du XX<sup>e</sup> siècle, mais aux écrivains anarchisants dont nous avons parlé, et pour cause : ne produisant pas de plus-value, la domestique ne pouvait pas se considérer exploitée. Pour le tournant idéologique des gauches occidentales<sup>450</sup>, spécialement européennes, à partir des années soixante-dix, ces témoignages des travailleuses « pas comme les autres »<sup>451</sup> étaient importants dans la mesure où ils représentaient l'existence des

---

<sup>449</sup> Nous reprenons ici la définition qu'en donne Annick Lempérière, ayant recours non seulement à la définition des études culturelles (qui le considère un genre propre à l'Amérique Latine) mais surtout à la tradition judéo-chrétienne (dont Rigoberta Menchú est elle-même débitrice en tant que catholique et catéchiste) : « Un témoignage se propose en effet, généralement sans recourir à l'esthétisation propre à la littérature, d'obtenir un résultat utile à une cause qui touche d'une manière ou d'une autre au bien public, en provoquant chez le récepteur une réflexion, ou bien un sentiment de sympathie ou d'indignation, ou quelque autre qui, au sens strict, le « remue » : qui le transforme ou qui le détermine à l'action, qui le pousse en somme à agir lui-même comme un témoin » (Lempérière, 400). Dans ce sens le mot correspond mieux aux textes de Menchú, Cretté-Breton ou Lamouille qu'à ceux d'Albaret et Uveda ; si nous l'utilisons parfois dans l'analyse de ces autres textes du corpus, c'est dans un sens plus ample, de celui qui raconte des faits dont il a pu être le témoin.

<sup>450</sup> A. Lempérière voit dans le témoignage de Mechú le texte paradigmatique de ce tournant : « *Moi, R.M.* » survient à la charnière de deux époques, entre la clôture de l'"âge des révolutions" et l'avènement du communautarisme organisé. L'un des grands mérites du livre est de documenter très concrètement, à une échelle microhistorique mais non moins saisissante, ce tournant majeur de la politique contemporaine. » (Lempérière, 412).

<sup>451</sup> C'est aussi à la même époque que la sociologie du travail fait ses premiers pas autour des travailleurs domestiques en France comme en Amérique Latine. Bruno Lautier fait un résumé détaillé des premiers travaux latino-américains dans ce sens et fait remonter le premier d'entre eux à l'étude sociologique menée par l'Institut Joaquim Nabuco de

nouveaux sujets potentiellement révolutionnaires : la trajectoire éducative – politique de Menchú et d'Arondo en rendent compte. Surtout, le témoignage de Menchú tirait son importance du fait qu'il se présentait comme une nouvelle manière de concevoir le fait politique où la communauté indigène bien plus qu'une classe sociale en particulier était la protagoniste. D'ailleurs, il venait d'une Amérique Latine qui se présentait, depuis la révolution cubaine en 1959, comme l'avant-garde révolutionnaire à échelle mondiale.

La société européenne et particulièrement celle française, bâtie pendant les Trente Glorieuses et forte de son évolution en termes économiques, urbanistiques, démographiques et en particulier, de l'accès des femmes à des nouvelles catégories socio-professionnelles, trouvait ainsi des éléments de critique sociale dans des situations éloignées dans le temps et dans l'espace. La preuve, on retrouve en France et en Suisse francophone dans la même période 1960 – 1985, deux textes qui vont dans la même direction que ceux de Menchú ou De Jesus, en dévoilant les inégalités sociales à travers le récit des femmes pauvres dont la domesticité est l'un des seuls débouchés possibles : *Mémoires d'une bonne (1908-1919)*<sup>452</sup> et *Pipes de terre et pipes de porcelaine. Souvenirs d'une femme de chambre en Suisse romande, 1920-1940 publiés par Luc Weibel*<sup>453</sup> (notons au passage comment désormais, une femme de chambre peut avoir des mémoires ou de souvenirs, question que nous nous étions posée dans la Partie I, 3.1). Dès les titres, le découpage chronologique est mis en évidence : les récits de la misère extrême ne se placent plus dans la contemporanéité du moment de l'énonciation mais ils sont décalés dans la première moitié du siècle, jusqu'au début de la seconde guerre mondiale. Pour ce qui est du texte de Marie Chaix, sans que son objectif premier soit la dénonciation, il rend compte toutefois d'une misère noire propre à la campagne de la première moitié du siècle et qui engendre une « domesticité totale » : toutes les

---

Pesquisas Sociais en 1970 (Lautier, Bruno. « Les employées domestiques latino-américaines et la sociologie : tentative d'interprétation d'une bévue. » *Cahiers du Genre* n° 32 (2002) :137-160, p. 143). Au Rio de la Plata on a vu paraître en 1986 *Ramona y el Robot. El servicio doméstico en barrios prestigiosos de Buenos Aires (1895-1985)* d'Isabel Laura Cárdenas, qui fournit un bon exemple de ces premiers textes. Si les voix des domestiques y sont souvent citées, elles n'ont pas, dans le cadre de l'étude, les mêmes conséquences que dans les témoignages, bien que souvent les thèmes traités soient les mêmes et qu'un même esprit critique les anime. Un des éléments différenciateurs c'est l'anonymat auquel il est soumis le propos tenu par la domestique dans les études et les enquêtes, tandis que les témoignages affirment cette identité, certes, sociale ou socio-professionnelle, au lieu de la masquer. Par exemple, dans son texte I. Cárdenas inclut trois entretiens qu'elle considère « complémentaires », avec une maîtresse et un maître de maison, et avec une employée ; tandis que les deux premiers sont présentés par leurs noms, ce n'est pas le cas de la domestique qui est présentée à travers ses initiales et à la chercheuse d'ajouter « J'ai cru plus prudent de ne pas reproduire le nom complet des employées qui ont accepté à être interviewées » (Cárdenas, 92). Or, la femme interviewée est clairement à la retraite et elle identifie par leurs noms les familles pour lesquelles elle a travaillé, elle est donc elle-même identifiable, au moins par eux.

<sup>452</sup>D'Yvonne Cretté-Breton (Paris : Éditions du Scorpion, 1966). La couverture du livre ajoute « Histoire vécue par l'auteur » ; il faut remarquer que deux années après, la même auteure publie une suite, *Mémoires d'une sténodactylo remplaçante 1920 – 1965* (Paris : Promotion et édition, 1968).

<sup>453</sup>Lamouille, Madeleine (Genève : Zoe, 1978). Le rapporteur des propos de la bonne c'est le petit-fils des maîtres qu'elle a servis aux années trente. Si en principe sa démarche peut sembler proche à celle de Marie Chaix, il s'en défend de toute intention d'idéaliser le portrait de famille : « l'image sereine de ma famille, le sourire bon enfant e mes grands-parents, s'écaillait sous un acide qui révélait un autre portrait, une autre histoire. À vrai dire, c'était cette histoire qui m'intéressait. Je ne venais pas rêver au bon vieux temps – la mode n'en était pas encore lancée –, je venais quêter des bribes de vérité. » (Postface de Luc Weibel, p. 140). Il n'est pas inutile d'ajouter que dans ce cas, le rapporteur se manifeste dans la préface et la postface mais qui n'interrompt pas la voix de la bonne dans le corps du texte.

deux sont présumées finies dans le moment contemporain. En revanche, *Moi, la bonne* de Maria Arondo se présente comme un texte ancré dans le présent et dont la dénonciation vise la société française des années soixante-dix. Or, le récit souligne que la classe appauvrie dont elle est issue n'est pas française, sinon qu'elle est espagnole, ce qui marque Arondo non seulement comme pauvre mais aussi comme étrangère. En même temps, l'intérêt porté en France aux témoignages latino-américains fut très grand et les traductions des deux textes cités ci-dessus, furent presque immédiates. On dirait que les témoignages des femmes pauvres éloignées dans le temps ou dans l'espace rassurent une société qui peut se permettre de croire donc en son évolution en termes sociétaux, sans cesser pourtant de s'inquiéter des inégalités qui touchent les misérables sous d'autres latitudes.

Avant de continuer nous devons expliquer l'inclusion d'un texte brésilien et d'un texte guatémaltèque en tant que représentants du témoignage latino-américain, puisque naturellement ils échappent au corpus national qui est le nôtre. En effet, le Río de la Plata n'a pas produit de textes semblables et il faut bien émettre quelques hypothèses visant à expliquer ce manque, tout en sachant qu'il est bien plus aisé de donner les raisons de l'existence d'un phénomène plutôt que d'en expliquer son absence. Il ne s'agit pas, naturellement, de l'inexistence dans la région des femmes pauvres qui ont comme débouché le service domestique, et non plus des femmes racialisées. Nous avons expliqué auparavant que la population du Río de la Plata s'est formé sur un intense métissage des *criollos* et des immigrants européens ; à cela s'ajoutent des populations marginalisées des campagnes, descendantes d'esclaves dans le cas de l'Uruguay en particulier, et des populations indigènes en Argentine (puisqu'en Uruguay celles-ci furent décimées pendant le XIX<sup>e</sup> siècle). Même s'il y a toujours eu du racisme et des inégalités de classe au Río de la Plata, la société qui s'y est développée pendant le XX<sup>e</sup> siècle est considérée, en comparaison à d'autres en Amérique Latine, plus égalitaire. Les emplois domestiques ont été le lot non seulement des jeunes noires, descendantes des esclaves et des *chinitas*, jeunes filles métisses venues de la campagne, mais aussi des immigrants pauvres comme on l'a vu avec le personnage de Sofia, chez Arlt, qui était inspirée d'une immigrée espagnole. Ce qui, sans abolir les différences de traitement qui s'établissent au sein des classes pauvres, explique une certaine « démocratisation » de la pauvreté et par conséquent des emplois de service.

Or, vers la moitié du siècle on retrouve en Argentine comme en Uruguay une solide classe moyenne, issue des immigrants dont les enfants ont eu accès à l'enseignement supérieur gratuit, tandis que les classes pauvres rurales et racialisées, malgré les progrès de l'urbanisation et de l'alphabétisation, n'ont pas accédé à la même mobilité verticale. Ce sont ces classes éduquées qui mènent dans les années soixante et soixante-dix les mouvements politiques de contestation sous l'influence des idées marxistes, en prenant la révolution cubaine comme inspiration. Le

témoignage de Menchú, nous allons le voir, est en lien direct avec sa fonction en tant que porte-parole d'un mouvement politique paysan et révolutionnaire, et il n'aurait pas pu avoir lieu au Río de la Plata, où les mouvements politiques analogues, bien que visant à convaincre les pauvres « dans tous leurs états », étaient composés des jeunes gens issus des classes moyennes. Pour ce qui est du texte de De Jesus, écriture de l'intime révélée par un hasard, il serait impossible d'affirmer qu'une telle écriture n'aurait pas pu exister ailleurs. En revanche, si l'on tient compte de la réception exceptionnelle que son texte a eu dans toute l'Amérique Latine, on peut proposer qu'il a été validé en tant que discours représentatif de toutes les femmes pauvres et plus généralement de tous les pauvres latino-américains. Ces deux textes, en dehors de notre corpus, méritent donc le détour et sa lecture comparée.

Revenons à notre analyse : nous nous proposons d'interroger les formes qui prend la mise en scène de la voix dans chaque cas et aussi l'accueil qu'ont reçu ces témoignages. En effet, les conditions d'émergence de la parole d'une domestique dans un texte qui se veut non fictif entraîne des problèmes qui sont loin d'être élucidés. Dans le champ littéraire, on peut mettre par écrit un discours oral invraisemblablement long, pourvu qu'il ait une figure prestigieuse et bienveillante à l'écoute ou supposer une écriture intime à des personnages à qui on a eu le soin de prêter une certaine éducation, comme Sylvine ou Célestine. Or, les dispositifs nécessaires pour que cette parole puisse émerger en tant que parole attribuable à une personne et non plus à un personnage ne sont pas « pures ». Autrement dit, ils ont besoin d'autres personnes engagées dans la production de la voix, des rapporteurs, des passeurs qui rendent cette parole publique et légitiment ainsi son existence. Ces figures, bien qu'elles ne soient pas cachées, sont parfois peu repérables. Or, elles sont mises en évidence lorsque la polémique éclate avec celui qui donne le témoignage. La polémique entre Burgos et Menchú que nous commentons plus bas est, dans ce sens, paradigmatique. Mais même lorsque la controverse n'existe pas, cela ne réduit en rien la tension entre les voix des domestiques et celles de leurs rapporteurs, et cela importe dans la mesure où la manière dont les voix sont rapportées conditionne la réception, comme nous allons le voir.

Le témoignage de Rigoberta Menchú est exemplaire dans ce sens : la rapporteuse est une anthropologue vénézuélienne mais de formation française, ex-épouse de Régis Debray. Ce qui détermine le lien fondamental de ce texte avec la France, pays où la prise de parole a eu lieu. En effet, Elisabeth Burgos reçut la jeune femme de 23 ans chez elle, à Paris, où Menchú séjourna huit jours pendant lesquels elle livra son témoignage. Menchú parle pêle-mêle de son histoire personnelle (dont un bref passage d'un an en tant que domestique en ville) et de celle de sa famille (marquée par la figure du père, représentant politique des Quichés) et de la culture de sa communauté dans tous les domaines : le travail de la terre, l'organisation politique, les formes de

la religiosité et de l'éducation des jeunes générations. Le récit est traversé par l'affrontement entre sa communauté et les propriétaires terriens qui, soutenus par un gouvernement corrompu à tous les niveaux, planifient de s'emparer des terres des indigènes. Cet affrontement a comme conséquence d'un côté la politisation de Menchú et de toute sa communauté, qui forment un Comité d'unité paysanne et s'exercent à l'autodéfense pour mieux résister aux attaques dont ils font l'objet, mais aussi et surtout le déclenchement d'un mouvement de répression qui entraîne l'assassinat de plusieurs membres de sa famille directe : son père, sa mère et son frère.

Le témoignage de Menchú est donc oral et n'arrive pas aux caractères d'imprimerie avant d'être passé par le filtre « lettré » de Burgos. La formation à l'ethnographie de celle qui recueille le témoignage la prédispose à expliciter de manière exhaustive, dans la préface, sa manière de procéder : la transcription littérale des enregistrements, le déplacement de certaines parties du récit, l'effacement de ses propres questions, la correction très basique de la langue de Menchú, qui avait appris l'espagnol seulement trois années auparavant : « Aucune parole, fût-elle employée d'une façon incorrecte, n'a été changée. Ni le style ni la construction de la phrase n'ont été touchés », explique-t-elle (Menchú, 22). Personne n'ignore que neuf ans après la publication du livre, en 1992, Rigoberta Menchú recevait le Prix Nobel de la Paix, et qu'en 1999 le livre de l'anthropologue David Stoll, *I, Rigoberta Menchú and the story of all poor guatemalans*, remettait en question des points essentiels de son témoignage. Sans avoir à nous prononcer sur la controverse<sup>454</sup>, nous voulons juste signaler comment cette voix dont l'authenticité semblait garantie par les soins d'une rapporteuse professionnelle et par la candeur de la jeune femme qui livrait son témoignage, glisse dans la fiction rapidement, puisqu'elle-même admet par la suite que des faits qu'elle avait racontés comme faisant partie de sa propre histoire appartenaient en fait à l'histoire de sa communauté<sup>455</sup>.

Le choix de la France est significatif, comme l'explique Annick Lempérière, puisque le gouvernement de Mitterrand qui venait d'être élu en 1981 avait des sympathies pour les mouvements politiques de gauche latino-américains, dont Menchú était une représentante. Ainsi, on peut lire dans son témoignage une opération de « communication politique » où Menchú parle au nom de son peuple pour attirer l'attention de la communauté internationale sur la brûlante actualité politique de son pays. Dès lors, on comprend mieux le sous-titre de l'édition française, « Une vie et une voix, la révolution au Guatemala ». La facette de « porte-parole international de l'indianisme » (Lempérière, 398) que Menchú prit par la suite, tend à dissimuler son histoire

---

<sup>454</sup>L'article de Mary Louise Pratt « *I, Rigoberta Menchu and the "cultural wars"* » (*The Rigoberta Menchu controversy*. (Éd. Arturo Arias) Minneapolis : Univ Of Minnesota Press, 2001. 29-48) donne un aperçu éclaircissant sur les dynamiques qui ont impulsé la contestation du texte dans les milieux universitaires aux États-Unis, tout comme le fait l'article d'Annick Lempérière pour le milieu politique français

<sup>455</sup>Plus tard, Menchú a expliqué que la distinction entre fiction et non fiction, de caractère « occidentale » n'aurait pas à s'appliquer à la *weltanschauung* indienne ; ce qui crée le conflit dans le tandem Menchú - Burgos à travers la mise en évidence de la différence existante entre leurs manières d'interpréter le monde.

personnelle, bien que celle-ci soit le support de sa prise de conscience des classes sociales et des ethnies. En revanche, dans le titre de l'édition espagnole, on souligne sa prise de position politique grâce aux événements traumatiques de sa vie : « y así me nació la consciencia ». Dans une traduction littérale, le titre complet en espagnol s'approche à « Je m'appelle Rigoberta Menchú et c'est ainsi que ma conscience a été engendrée ». Il est naturel donc que son récit reprenne son existence toute entière parce que ce sont les événements de cette vie, comme elle-même l'explique, qui l'ont conduite à son engagement politique :

J'ai commencé à analyser mon enfance, et j'arrivais à une conclusion : que je n'ai pas eu d'enfance, pas eu de jeunesse, pas eu d'école, pas eu suffisamment à manger pour grandir, je n'ai rien eu. Je me disais, comment est-ce possible ? Je comparais avec la vie des enfants des riches par où je suis passée. Comme ils mangeaient. Les chiens. [...] [Je réalisais] Qu'il y avait des riches et des pauvres. Que les riches exploitaient les pauvres ; notre sueur, notre travail. C'est pour ça qu'ils étaient toujours plus riches. Ensuite, le fait qu'on ne nous écoutait pas dans leurs bureaux, que nous devions nous agenouiller devant les autorités, ça faisait partie de toute la discrimination que nous subissons, nous les indiens (Menchú, 170)

La fatalité, le « pas de chance » tatouée sur le front, motif littéraire historique de la vie de la servante, est ici devenue une série de pas qui la mènent indéfectiblement à la révolte. Comme on le voit dans la citation, le rapport de proximité qu'elle a eu avec les riches, pendant sa période de travail comme domestique, s'est intégrée tout naturellement à sa trajectoire idéologique, fait sur lequel nous reviendrons plus bas pour faire une lecture d'ensemble avec l'expérience d'Arono.

Il est intéressant de nuancer la mise en place planifiée ou du moins souhaitée du témoignage de Menchú avec le « témoignage involontaire » de Carolina Maria do Jesus, qui en écrivant son journal et en nourrissant le rêve impossible de devenir écrivaine, ne se doutait pas des lectures qu'elle susciterait. L'intermédiaire dans son cas a été le journaliste brésilien Audálio Dantas, qui rencontre De Jesus et lit le premier son journal intime. On a discuté l'histoire quelque peu miraculeuse de la rencontre entre le jeune journaliste qu'on avait chargé d'écrire un article sur « l'histoire de la *favela* » et la jeune femme qui a cette même histoire écrite dans ses cahiers et qu'« aucun journaliste, aucun écrivain ne saurait écrire mieux »<sup>456</sup>. En fait, la première préface

---

<sup>456</sup> « A história da favela que eu buscava estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li, e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro da *favela* » Dantas, Audálio. « O atualidade do mundo de Carolina. » De Jesus, Carolina Maria. *Quarto do despejo*. São Paulo : Editora Ática, 1993, p. 3. Sur la controverse autour de l'étendue des modifications qu'A. Dantas a fait sur le texte et de son rôle en tant que « découvreur » de De Jesus, nous suivons l'avis de Jose Carlos Sebe Bom Meihy qui met en question la version selon laquelle A. Dantas aurait manipulé De Jesus et se décante presque pour son contraire : ce serait De Jesus qui a cherché et obtenu un contact avec Dantas, elle aurait essayé dans le passé de faire arriver ses textes à des personnes susceptibles d'en faire une publication. Or, il n'est pas clair si son journal faisait partie des textes qu'elle destinait à la publication. Cf. Sebe Bom Meihy, Jose Carlos. « Ditos e Interditos: Ensaio de despedida de Carolina Maria de Jesus. » Éd. Sergio Barcellos. *Vida Por Escrito: Guia Do Acervo De Carolina Maria de Jesus*. Sacramento (Brésil) : Bertolucci, 2015 : 253-271, p. 263-264.

qu'A. Dantas écrit pour le livre met en avant le rôle de De Jesus en tant que journaliste « confrère », sous le titre « Notre sœur Caroline »<sup>457</sup>. En effet, la démarche de De Jesus qui raconte son quotidien à travers des entrées datées, s'apparente à une chronique journalistique. À la différence du texte de Menchú, le format du journal laisse hors du récit l'histoire de vie et se centre sur la vie quotidienne.

C'est grâce à un bref passage par la première école primaire brésilienne d'influence spiritiste (nommée d'après le français Allan Kardec) que De Jesus est alphabétisée, ce qui lui permet d'écrire chaque soirée en rentrant dans sa baraque, pour tromper la faim et donner une voie de sortie à son désespoir : elle a trois enfants à nourrir et à élever dans le milieu misérable de la *favela* et aucun véritable travail, juste la vente des papiers et des métaux qu'elle ramasse dans les rues. La rencontre avec A. Dantas fait de cet écrit, qui avait pour support physique ces mêmes papiers ramassés pour se nourrir, une publication à succès. Au moment de sa parution, ce journal tenu entre 1955 et 1960 est un record absolu de ventes (on évoque même le million d'exemplaires vendus) et il est presque immédiatement traduit à plusieurs langues<sup>458</sup>. Il a été lu dans le monde entier comme une puissante dénonciation des conditions de vie des pauvres latino-américains, et cela en Amérique Latine particulièrement, au lendemain même de la révolution cubaine et lorsqu'une vague révolutionnaire commençait à se faire sentir sur tout le continent. Or, lorsqu'elle voulut entreprendre une carrière d'écrivaine, ce qu'elle avait à dire n'avait plus d'intérêt : elle n'est plus une *favelada* puisqu'elle habitait désormais dans une vraie maison dans une banlieue (ce que révèle le titre de son deuxième livre publié en 1961, *Casa de Alvenaria. Diário d'uma exfavelada* ; traduit en français comme *Ma vraie maison* tandis que l'expression portugaise correspond plutôt à « maison de briques »). D'ailleurs, la dictature qui commence en 1964 n'apprécie guère ce type d'écritures populaires. Il est donc important de remarquer que sa voix peut très bien être prise en compte si et seulement si elle se borne au témoignage : le domaine littéraire lui est défendu. Ayant toujours en tête des projets littéraires, elle meurt oubliée en 1977<sup>459</sup>. L'intérêt pour cette figure renaît très récemment, ce qu'on peut constater à la vue du projet de grande envergure *Vida por escrito*, qui se compose d'un site internet dédié à recenser toute son œuvre (il y a un total de 56 cahiers dans diverses bibliothèques et archives brésiliennes) et d'un livre avec une synthèse bio-bibliographique très fouillée, compilée en 2015. On peut sans doute attribuer cet intérêt à l'essor des études culturelles qui fournissent une grille de lecture adaptée pour des récits issus de la plus

---

<sup>457</sup> Bien entendu, le terme fait référence et appelle aussi à la fraternité avec une femme pauvre et noire, reconnue comme une égale (Dantas, Audálio. « Nossa irmã Carolina. » De Jesus, Carolina Maria *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo : Livraria Francisco Alves, 1960 : 5-12.)

<sup>458</sup> Il y a de quoi s'étonner à la vue des traductions faites seulement dans les deux premières années après sa publication ; entre 1961 et 1962 s'ensuivent les versions en néerlandais, danois, espagnol, anglais (deux éditions différentes aux États-Unis et au Royaume-Uni), français, chinois, italien, roumain, suédois, tchèque et allemand.

<sup>459</sup> Cf. la « Chronologie biographique. » Éd. Sergio Barcellos. *Vida Por Escrito: Guia Do Acervo De Carolina Maria de Jesus*. Sacramento (Brésil) : Bertolucci, 2015. 25-30.

pure marginalité tout en retrouvant des textes exemplaires qui deviennent canoniques par la suite, ce qui est d'ailleurs aussi le cas de Menchú.

Il y a un côté esthétique et stylistique qui mérite d'être mentionné, puisque l'écriture de De Jesus cherche à s'emparer du lexique, des tournures qui ne lui sont pas propres<sup>460</sup>, tout comme les ouvriers français du XIX<sup>e</sup> siècle repris dans le livre de J. Rancière que nous avons mentionné avant. Dans une préface écrite en 1993, c'est à dire plus de trente ans après la parution du texte, A. Dantas explique avoir fait quelques interventions visant à l'alléger, les répétitions étant trop nombreuses et la présence de la faim trop dramatique mais aussi à lever les doutes dans la lecture, en rectifiant la ponctuation et la graphie de certains mots. Comme dans le cas de Menchú, l'intermédiaire qui se présente dans la préface « avoue » son degré de participation dans le paratexte pour s'effacer après. Ce procédé qui prône la sincérité de la part du rapporteur – éditeur (ce qui n'exclut pas les controverses par rapport aux modifications, qui existent dans les deux cas) donne l'illusion au lecteur d'un accès direct à la parole de la domestique, dont l'utilisation de la première personne exclut toute autre voix.

L'écriture de De Jesus, mêlant le récit exact et répétitif des tâches quotidiennes et des réflexions autant profondes qu'imaginées, est une combinaison toute nouvelle en termes thématiques, stylistiques et d'identité « auctoriale » ; « un récit rustre, oppressif et même lyrique de la souffrance de l'homme relégué à la condition la plus désespérée et humiliante de la vie<sup>461</sup> ». Si ce n'est pas exactement la voix d'une domestique, c'est une voix qui est très proche de celle-ci. De Jesus inclut peu la domesticité dans ses réflexions et de manière tangentielle, mais nous pouvons faire une lecture fructueuse de cette seule référence : « J'ai passé une nuit horrible. J'ai rêvé que j'habitais dans une maison convenable, j'avais une salle de bains, une cuisine, un office et même une chambre de bonne » (De Jesus, 51). Outre le contraste inattendu entre ce qui devrait être un rêve gratifiant mais qu'elle traite comme cauchemar, on peut bien comprendre pourquoi le rêve de la maison avec un espace spécialement dédié aux domestiques est « horrible » : c'est la preuve qu'elle n'aura jamais accès à un tel espace de vie sinon en qualité de domestique. Surtout si on prend en compte le rôle que l'espace joue dans sa pensée, où la *favela* est considérée un « dépotoir » (mot qui transmet efficacement l'étendu sémantique du *quarto de despejo* en termes d'espace domestique) : « Je vois Saõ Paulo comme ça : le Palais [du gouverneur de l'État] serait le salon. La préfecture la salle à manger, la ville un vaste jardin, et la favela, la cour où on jette les

---

<sup>460</sup> On reproche à la traduction française de normaliser l'utilisation de la langue portugaise que l'auteure fait, en dessinant le portait d'une figure qui ne peut se servir que d'un langage bas et familier. Cf. d'Olivera, Erica Cristina. « Do *Quarto do despejo* a *Le Dépotoir*, o processo da refração na reescrita do diário de Carolina Maria de Jesus. » Mémoire de maîtrise. Université de Sao Paulo, 2002 et Henriques Pereira de Sousa, Germana. « A tradução francesa da linguagem compósita de Carolina Maria de Jesus. » *Cadernos de Tradução* v. 2, n° 28 (2011) : 121- 139.

<sup>461</sup> « uma tosca, acabrunhante e até lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante de vida » (Dantas, Audalio. « A atualidade do mundo de Carolina. » (De Jesus, 4)



ordures » (De Jesus, 43). Espace où le rapport de la société avec la saleté est mis en évidence, les déchets que s'y déposent s'identifient non seulement avec la *favela* mais aussi avec le corps de la *favelada* : « Quand je suis dans la ville, j'ai l'impression d'être dans un salon avec des lustres de cristal, des tapis de velours, des coussins de satin. Et, quand je suis dans la favela, je me fais l'effet d'un objet hors d'usage, tout juste bon pour le dépotoir. » (De Jesus, 49). On dirait une extension, au niveau urbain de la métaphore architecturale que Zola avait mis en scène dans *Pot-bouille* : les domestiques, dans le bâtiment comme dans la ville, font partie des espaces interlopes et sordides qu'on ne veut pas voir mais dont on a besoin. De Jesus, dont la condition de femme alphabétisée la différencie de ses voisines (elle raconte quelques brouilles qu'elle a eu avec « ces femmes-là » qui, selon elle, sont jalouses de sa capacité d'écrire), trouve dans l'écriture la manière d'exprimer sa vision d'un monde hiérarchisé et divisé et du rejet de la place qui lui y est réservé, dans une démarche qui n'est pas sans rappeler celle des bonnes lettrées fictives.

Un même rejet anime le livre d'Arono, qui en plus d'être un témoignage est un objet « à performativité politique », qui inclut une série de documents annexes visant à donner à d'autres employées domestiques des outils pour se défendre en tant que travailleuses : comment remplir un bulletin de salaire ou faire le calcul des congés payés, quelles indemnités demander et même une enquête sur les conditions de travail « portant sur 400 employées de maison françaises (1973-1974) ». C'est dire si le témoignage bascule dans le manuel des droits du travailleur. Il s'insère dans une collection au nom éloquent « Témoigner » qui avait auparavant publié deux autres volumes *Moi, une infirmière* de Ségolène Lefébure et *Moi, un prof* de Guy Marcy. À l'évidence, il s'agit d'un effort de replacer le travail domestique dans la sphère du travail salarié et la domestique en tant que travailleuse comme une autre et non pas comme des « parias de la classe ouvrière » (Arono, 166). Ce qui ne va pas sans problèmes comme nous l'avons vu au début de notre travail et comme le texte même le confirme : « Officiellement, on ne fait pas partie de la classe ouvrière. La loi nous ignore en tant que telles, et les syndicats nous ont longtemps tenues à l'écart. [...] Partis et syndicats nous découvrent enfin, c'est un progrès encourageant. » (*ibid.*). Bien que le sous-titre annonce « entretiens avec Max Chaleil » (écrivain et éditeur gardois), on ne trouve pas de trace d'un dialogue et on assiste dans le premier chapitre à une pluralité de voix des domestiques qui témoignent de différents aspects négatifs de son travail. C'est seulement entre le second et le sixième chapitre que se développe l'histoire de María, récit à la première personne de son arrivée en France depuis sa campagne basque, ses deux premières expériences comme domestique logée et nourrie, sa prise de conscience progressive, son rapprochement à des milieux religieux contestataires (les Jeunesses Ouvrières Chrétiennes, organisation proche de la doctrine sociale de l'Église), et enfin, ses impressions de Mai 68. Maria devient par la suite « permanente », c'est dire qu'elle travaille pour les J.O.C. et une fois finie son activité syndicale – sociale elle compte

retourner au travail domestique mais en tant que femme de ménage. Les deux derniers chapitres reprennent les voix diverses des domestiques et expliquent la manière dans laquelle le secteur des J.O.C. qui correspond aux employées de maisons espagnoles agit. Le titre du chapitre final dit largement sur l'esprit de tout le texte : « Seule la lutte paye ».

Bien que dans le texte de Menchú le travail domestique ne représente plus qu'un chapitre (le XIV, « Rigoberta domestique à Ciudad-Guatemala »), nous retrouvons des coïncidences intéressantes avec le texte d'Arondo, dont le premier est la vocation de donner voix non seulement à une personne mais à un collectif entier, celui des bonnes travaillant en France aux années soixante-dix pour Arondo, celui des indigènes Quichés pour Menchú. Ce qui se fait de deux manières différentes, chez Menchú (sans entrer dans la polémique sur l'authenticité des faits racontés), à travers le récit exemplaire, représentatif de n'importe quel intégrant de cette communauté ; chez Arondo, où on distingue clairement un récit personnel, à travers toutes ces voix de domestiques (plus de 130) qui sont citées avec son prénom, parfois lieu de travail et âge, et dont les propos sont commentés par Arondo, qui se sert occasionnellement des données statistiques et des tables. Un autre élément de contact c'est le fait que toutes les deux arrivent à servir dans un contexte culturel qui n'est pas le leur et dans une langue qu'elles doivent apprendre en même temps que les tâches ménagères : il est expliqué dans les deux cas que même si elles étaient habituées au travail domestique dans leurs campagnes respectives, le mode de vie de la bourgeoisie urbaine est pour elles complètement inconnu, Menchú doit apprendre à se servir d'un fer à repasser, Arondo ne sait pas servir à table. L'incapacité de communiquer étant un handicap pour prêter un bon service, leurs employeuses exigent qu'elles apprennent leur langue, le français ou l'espagnol. Or, l'encouragement reste là : si toutes les deux souhaitent améliorer sa connaissance (pour Menchú c'est un point spécialement important, le motif pour lequel elle est allée en ville et *in fine* l'explication du fait que ce soit elle, qui parle l'espagnol, et non un autre, à parler au nom de sa communauté) et aller prendre des cours, ce sera seulement Arondo qui en aura l'opportunité, après s'être battue dans ce qu'elle considère sa première victoire. La patronne de Menchú, pour sa part interdit à celle-ci de parler avec la cuisinière qui lui enseignait l'espagnol. On remarquera aussi la place que prend chez Arondo comme chez Menchú l'engagement avec une certaine interprétation du catholicisme qui est décisif dans son nouvel positionnement dans le champ politique. C'est de la bouche d'un prêtre français qu'Arondo entend critiquer Franco pour la première fois : « je n'en revenais pas. Naïvement, j'avais toujours cru que notre Caudillo était un grand homme qui avait sauvé l'Espagne du "péril rouge" [...] Toutes ces discussions me travaillaient, et j'essayais d'approfondir malgré mon ignorance » (Arondo, 63- 64). C'est aussi dans une lecture de la Bible à travers la vision du monde indigène et de la théologie de la libération que Menchú et sa communauté trouvent une manière de s'exprimer, sans pour autant devoir renoncer à leur identité.

Dans les deux cas, le service domestique fonctionne comme déclencheur de la révolte puisqu'il permet d'observer et de subir une série d'injustices qui mènent Arondo à cette conclusion, qui développe celle qui faisait la bonne dans *Le Square*, vingt années auparavant. Elle se rapproche de celle de sa consœur fictive sur tout en ce qui concerne la naturalisation du service comme réalité incontournable, car « finir par trouver normale une situation qui ne l'est pas, c'est être réellement possédé » (Arondo, 58). Comme elle l'explique :

Pourtant, nombre d'entre elles [des employées de maison] trouvent normal qu'il y ait des employées de maison. Aussi, dans nos discussions, nous essayons de faire éclater les contradictions en montrant que la femme qui travaille et a besoin qu'on la remplace chez elle touche un salaire pour un métier qu'elle a choisi, alors que l'employée de maison assume les tâches dont personne ne veut<sup>462</sup>. Elle est le bouche-trou, la laissée-pour-compte, et son métier n'en est pas un. C'est pour cela qu'elle est mal payée. A-t-on jamais vu une mère de famille, ménagère, laveuse, cuisinière dans son foyer, être payée pour tous les services qu'elle rend ? (Arondo, 165)

On dirait que les textes littéraires ayant traité la problématique des domestiques semblent avoir bien interprété la souffrance des bonnes et leurs plaintes les plus habituelles : Arondo semble reprendre mot pour mot le personnage de Duras (qui s'exprimait sur « ce métier qui n'est pas un »), et on peut continuer à vérifier des coïncidences, examinant les points de contact dans l'expérience de la domesticité de Menchú et d'Arondo et faisant appel à tout ce qu'on a vu précédemment. Les maux qu'elles évoquent se doivent à la modalité « logée et nourrie » qui engendre le manque de liberté (« Ne pas pouvoir fréquenter ses amis, ne participer jamais aux réunions où l'on m'invitait, faisait partie d'une chaîne de contraintes inadmissibles sur lesquelles j'ouvrais enfin les yeux », dit Arondo 58), l'obligation d'accepter une nourriture désagréable ou peu abondante (dans les deux cas, comme dans la nouvelle de Cortázar la mauvaise qualité de la nourriture offerte à la bonne est opposée à celle qu'on donne au chien, bien meilleure) et un logement insalubre (rappelons la description que Célestine fait de sa chambre) ; les mauvais traitements qui se dissimulent sous l'expression d'amitié et d'affection ; l'irrespect du travail domestique et de la domestique, devant qui les patrons se permettent de montrer leur pire visage, leur négligence, leur saleté, leur alcoolisme ; l'existence des soirées des employeurs qui doublent la charge de travail de la domestique... Or, on voit aussi des actions de résistance, en premier lieu la solidarité de groupe (Menchú se retrouve rapidement avec la cuisinière qui est aussi indigène, Arondo avec d'autres bonnes espagnoles) pour ne pas « se laisser faire », comme on le voyait entre Pepa et Luisa ou entre Célestine et Cléclé. Dans les cas de Menchú et d'Arondo, il y a d'autres bonnes qui enseignent

---

<sup>462</sup>Nous remarquerons que dans cette phrase d'Arondo, il se trouve la même interrogation que les féministes commençaient à se poser à ce moment-là. Tandis qu'Arondo ne met jamais en question la division sexuelle du travail, elle met en crise le modèle du travail domestique gratuit fourni par la femme dans le cadre du foyer. Il n'est pas surprenant donc que ce texte soit bien pris en compte par Geneviève Fraisse qui publie *Service ou servitude* seulement quatre ans après.

et protègent les nouvelles arrivées au service et qui contribuent à l'affrontement avec les patronnes.

Cependant, comme différence importante avec ce qui se passe dans les textes littéraires on remarquera que la cessation du service, rêve inachevé pour les bonnes fictives de Duras, Genet ou Arlt, est vu par Menchú comme par Arondo comme une arme dans la confrontation avec les employeurs qui leur obtient quelques victoires, grâce à des petites grèves qu'elles entreprennent. La grève des bonnes que nous avons vu comme motif caricatural dans le court-métrage homonyme de 1906, semble désormais possible. Il faut toutefois dire qu'Arondo, qui retrouve une structure syndicale et politique qui l'éduque, puis la soutient et finalement lui donne la possibilité de changer de métier, en devenant elle-même communicatrice auprès d'autres domestiques, s'en sort évidemment beaucoup mieux.

Lorsque on considère que c'est dix années après la publication du texte d'Arondo que le texte de Chaix voit la lumière, on peut bien s'étonner de la manière dont l'élément politique et la révolte contre le service sont gommés de l'argument. *Juliette, chemin des cerisiers* est un récit qui continue la ligne d'écrits sur sa famille que Marie Chaix avait entrepris avec *Les lauriers du lac de Constance. Chronique d'une collaboration* en 1974, où il était question de l'histoire de son père, l'un des plus enthousiastes adhérents au PPF de Jacques Doriot, et de sa fuite lors de la Libération. Si l'on considère que son deuxième livre, *Les Silences ou la vie d'une femme* (1976) raconte la vie de sa mère, épouse du collaborateur, on mesure mieux le poids de ce récit de la bonne Juliette, qui arrive en troisième place et qui se présente comme un hommage à celle qui fût la domestique de la famille entre 1937 et 1972. *Juliette, chemin des cerisiers* est considéré comme un « document »<sup>463</sup>, qui trace le portrait de la domestique, sa générosité, son dévouement, son bon sens et du sacrifice qu'elle a fait pour la famille de ses employeurs. Rassemblant dans son titre le prénom de la domestique et l'adresse de la maison familiale<sup>464</sup>, il s'agit d'un texte hybride du point de vue de l'énonciation. On y retrouve des passages à la première et à la troisième personne, de la part d'une voix qui s'identifie comme la cadette des filles de la famille à laquelle Juliette a servi, et qui s'empare d'autres voix, qu'elle cite adroitement. Sur cette polyphonie, l'auteure assure dans l'avant-propos : « Que l'on sache simplement que, sous les mots de ce récit, c'est la voix de Juliette que l'on entend ». Or, rien de moins « simple » que de deviner la voix d'une domestique sous celle

---

<sup>463</sup>Le livre a été été récompensé par le Grand Prix littéraire des lectrices d'*Elle* dans la « série documents ». Notons toutefois qu'il ne s'agirait pas d'un témoignage : Marie Chaix se présente comme l'auteure du livre et non comme la rapporteuse des mots de Juliette Perrin, tandis que dans la plupart des témoignages que nous analysons ici le nom du témoin apparaît soit tout seul, soit à côté de celui du rapporteur. Cependant, il y a un intérêt de la part de Marie Chaix de remettre en question la qualité purement romanesque ou purement documentaire du texte. Vers la fin de celui-ci, l'auteure donne le manuscrit à Juliette pour avoir son avis et son acceptation, l'ancienne domestique le lit et assure être incapable de dire sur quoi l'auteure aurait « brodé » ou pas (Chaix, 220).

<sup>464</sup>Il ne faudrait pas faire une lecture trop rapide de cette association, en effet, si le titre évoque le rapport indémontable entre la travailleuse et son lieu de travail, il parle aussi de la perception de Juliette et de ses espoirs avant d'arriver dans cette nouvelle place : « Chemin des Cerisiers, le nom me plaisait [...] Les cerisiers me faisaient rêver, j'imaginai des vergers ... » (Chaix, 87)

de celui qui a été son employeur. On dirait que dans l'hybridité énonciative extrêmement bien menée, il émerge une ambiguïté qui semble avoir échappée à l'auteure. Cette ambiguïté n'est autre que celle inhérente au rapport de service qui n'est toutefois pas passé sous silence dans le texte mais qui tend à se légitimer à travers le lien affectif qui s'établit entre l'ancienne domestique et sa petite patronne, désormais rapporteuse de ses mots.

Le portrait ému et charmant de Juliette que l'auteure livre ne cache pas toutefois les conditions d'émergence d'une telle figure : enfant d'une famille de paysans extrêmement appauvrie dans le Mâconnais, Juliette, comme Maria et comme Rigoberta, connaît depuis son enfance les mauvaises conditions de travail et les privations qui font parties de son quotidien. Mais, à la différence de celles-ci, elle acquiert surtout la certitude de la différence des classes à laquelle il faut se résigner. C'est à travers le portrait de sa mère, qui lui apprend que « pour vivre il faut manger et que, pour manger, tu dois gagner ta vie » (Chaix, 37), que commence un récit marqué par des figures féminines, où les hommes semblent exister dans un univers parallèle, qui bouscule celui des femmes et que le texte constate mais n'interroge pas. Juliette, ayant refusé quelques candidats au mariage dans son hameau, part de sa campagne, tout comme ses deux sœurs l'avaient fait auparavant : « elle ira faire la bonne, que trouverait-elle d'autre ? Peut-être qu'en ville, elle se dénicherait un veuf, qui sait. » (Chaix, 74).

Juliette se résigne à sa condition, à travers le travail sur le mot « domestique » qui, répété comme dans une conjuration, permet d'accepter le service, se faire à lui et ne plus y repenser. La traditionnelle réflexion sur les mots liés au service que nous avons vu chez Mirbeau, Duras ou Genet, tout en continuant à communiquer avec le lecteur sur l'injustice de la condition domestique, aboutit ici à une toute autre conséquence, la normalisation du service aussi pour qui l'exerce, tout comme le disait Arondo plus haut :

D'ailleurs, on se fait à tout. Regarde-moi ! [...] servir des étrangers, servir des gens tout simplement parce qu'ils sont nés ailleurs que toi, qu'ils ont une villa et pas toi, et besoin d'une bonne, et la bonne c'est toi ! Ça, il faut s'y habituer, se faire doucement une idée, voir comment tu peux exister toi et pas te laisser marcher dessus. Après tout, je n'étais qu'une domestique. Ce mot-là, je me le répétais plusieurs fois par jour pour le comprendre. Les gens pour qui tu travailles, ils trouvent ça normal. (Chaix, 77)

L'intelligence et l'habileté de Chaix est de ne pas déguiser le service domestique pour le présenter comme une activité agréable, sinon d'exprimer le dégoût que Juliette ressent pour lui, mais faisant toujours attention à ce que ce ne soit pas sa propre famille en tant qu'employeuse qui soit signalée à l'origine d'un tel malheur. Par exemple, cette réflexion se place au moment de son entrée en service, avant de rencontrer la famille de l'auteure, qu'elle va servir pendant trente-cinq années, incluant les temps difficiles de la guerre et l'après-guerre. L'entrée en service de Juliette

coïncide avec le retournement du PPF vers la radicalisation fasciste : le *pater familias* assiste en tant que protagoniste à la montée en puissance de son organisation en connivence avec, en premier lieu, le gouvernement de Vichy et ensuite avec l'armée allemande, pour finir jugé comme traître et collaborateur. Il échappe cependant de la condamnation à perpétuité et peut revenir habiter avec sa famille en 1953. La figure du père absent décide toutes les instances de la vie de la famille, même à distance, lorsqu'il est mobilisé pendant la guerre ou qu'il est en prison. À la maison, sa femme Alice, ses quatre enfants et Juliette, tentent de survivre pendant les années de manque qui sont le lot non seulement de toute la France mais particulièrement de la famille d'un collaborateur.

Bien que tout cet argument « politique » (que Juliette et sa maîtresse<sup>465</sup> se gardent bien de chercher à comprendre) soit en arrière-plan, il explique beaucoup du fonctionnement de cette famille qui se comporte comme Jacques Doriot le prônait à l'époque, dans son repli vers le traditionalisme. Laurent Kestel explique que ces idées, « des utopies réactionnaires », se configurent au sein du PPF et se proposent de « (re)cartographier l'espace social », dans un contexte de « racisme de classe, androcentrisme et exotisme colonial » où la place de la famille en tant que cellule fondamentale de la nation, ne saurait pas être négligé<sup>466</sup>. Ce qu'on voit dans l'épisode où J. Doriot lui-même rend visite à la famille de son compagnon de parti à l'été 1938, où Juliette et Alice (qui ont d'ailleurs presque le même âge) se montrent comme figures complémentaires dessinant la perfection féminine, la bonne dévouée qui prépare un bon repas et assure le festin et l'hôtesse fine et délicate qui fait les délices des visiteurs. C'est dans ce sens qu'on peut dire que ce texte, même sans l'admettre de façon explicite prend une position aussi politique que celle des autres textes qui lui sont contemporains, mais dans le sens contraire : il ne contemple pas la possibilité de révolte de Juliette et se félicite longuement de son adhésion au service et à la famille. Si l'auteure met en question certains éléments qui soulignent l'inégalité du rapport, comme ceux que nous allons commenter par la suite, elle ne questionne pas l'existence d'un tel métier et pas plus les conséquences positives qui se dégagent pour les employeurs, qui bénéficient dans ce cas, non seulement du service mais aussi de la sollicitude de Juliette.

Maîtresse et domestique, Alice et Juliette passeront énormément de temps ensemble sans jamais cesser de se vouvoyer. Elles sont présentées comme des êtres opposés unis dans une alliance

---

<sup>465</sup> Juliette explique que son patron « ne voulait pas qu'elle [sa patronne] participe, de près ou de loin, à sa vie politique. Il la voulait à la maison. Sa femme et ses enfants d'un côté, à l'abri entre des murs et un jardin tranquille » (Chaix, 96). Ce que, vu la suite des événements, se révéla être une vraie chance, qui a permis qu'Alice soit écartée des suspicions. Si Juliette même s'aventure dans un meeting du PPF, elle s'échappe horrifiée non exactement des propos tenus mais des réactions de la foule : « Je n'ai pas saisi un traître mot de ce qu'il a déclamé [...] Ça m'a dégoûtée, ces cris, cette folie dans les regards ..., froid dans les dos » (*ibid.*). Dans le roman d'Assouline que nous analysons, l'un des invités au dîner évoquera « le vocabulaire criminel de Doriot à ses meetings » (Assouline, 126).

<sup>466</sup> On trouve plus d'un ouvrage qui s'occupe de la figure énigmatique de J. Doriot et de son retournement du communisme au fascisme. Nous avons consultée l'une des plus récentes, celle de Laurent Kestel, *La Conversion politique. Doriot, le PPF et la question du fascisme français*. Paris : Raisons d'agir, 2012 : 107-113. Cf. aussi son article « Comment devient-on fasciste. » [www.monde-diplomatique.fr](http://www.monde-diplomatique.fr). Le Monde diplomatique. décembre 2014. Web. 24 mars 2016.

inébranlable pendant des périodes très compliquées : lorsque toute la famille déménage à la campagne pour habiter chez la mère de Juliette pendant la guerre, lorsque dans l'après-guerre madame doit travailler pour la première fois dans sa vie et que Juliette reste à la maison prenant soin des quatre enfants sans être payée pendant des années et finalement lorsque madame est atteinte d'une hémiplegie en 1956 et passe plus de quinze années gardée et soignée par Juliette. Bien entendu, pour ce qui est de la bataille pour la survivance matérielle, Juliette est bien plus armée, avec un solide sens pratique et une capacité de travail et de gestion ménagère imbattables ; tandis qu'Alice est une femme faible (« Je vus tout de suite que cette femme-là était trop douce » dit Juliette sur leur première rencontre, Chaix 88), improductive, aimant ses enfants et amoureuse son mari, qui tricote en l'attendant, qui lui envoie de longues lettres en son absence et à qui elle aura tout pardonné (la ruine économique de sa famille, la honte d'être la femme d'un collaborateur, la mort de son fils aîné que le père entraîne dans sa fuite en Allemagne).

Juliette et Alice aiment ces enfants qu'elle se partagent et élèvent ensembles sans que pour autant l'employeuse donne à l'employée un traitement différent de celui dû dans le cadre du rapport de travail : « Madame, tout en étant délicate et gentille pour moi, tenait tout de même aux distinctions » (Chaix, 90) dit Juliette lorsqu'elle apprend que les enfants n'ont plus l'autorisation de l'embrasser, sur ordre de leur mère. La sœur aînée, Anne<sup>467</sup> n'a tutoyé Juliette que le lendemain de la mort de leur mère, « Maman nous avait enseigné l'art de nous comporter avec les "petites bonnes" qui l'avaient précédée. Discretion, distance, vouvoiement... » (Chaix, 91). Cette distance sociale semble être une règle ancienne puisque la mère de monsieur, elle-même femme populaire qui aimait les conversations avec les bonnes, changeait complètement, « dès qu'il y avait du monde, car ce monde-là devait bien faire la distinction entre l'autorité de la maîtresse de maison et le tablier blanc de la bonne » (Chaix, 131-132). Ce qui remet aussi en question une certaine « récompense affective » qui pourrait avoir lieu comme dédommagement des services prêtés ; Juliette a beau aimer ces enfants et ils peuvent lui rendre son affection, mais pas l'exprimer. L'ambiguïté dont on parlait tout à l'heure relève de ce rapport profondément intime et à la fois marqué par les distances et par la conscience que Juliette a de la « normalité » de cette situation, dont elle ne cherche pas à établir les responsabilités sinon à découvrir la manière de mieux s'en sortir : « Quelle que soit l'amitié que l'on te témoigne, n'oublie jamais que tu n'as qu'une place, c'est la cuisine, et qu'il te sera amèrement reproché de ne pas rester à cette place » (Chaix, 132). Il faut toutefois dire que cette phrase, ainsi que d'autres censées révéler la pensée profonde de Juliette, nous arrivent à travers la plume d'une de ces enfants qu'elle a élevés et qui n'avaient pas la permission de l'embrasser. Si le contenu de cette pensée semble vraisemblable et attribuable à une domestique intelligente, qui cherche à ne pas se compromettre davantage dans des rapports

---

<sup>467</sup> Il s'agit de la chanteuse Anne Sylvestre, de huit années l'aînée de Marie.

trop étroits qui à la longue pourraient lui porter préjudice, la propre Juliette dément cette idée avec son attitude, constamment attentionnée à l'égard de ses employeurs. Il y faudrait plutôt lire l'exaltation d'une forme du stoïcisme, de la bonne vieille vertu des domestiques, qui, ayant une exacte conscience de quelle devrait être leur place, débordent toujours leurs fonctions, en augmentant les termes de leur investissement affectif, tout en sachant, encore cette fois, qu'elles ne seront pas récompensées en retour.

C'est pour ce même motif que la voix de Juliette donnée dans le texte ne se permet pas de critiquer madame, tandis qu'elle s'en prend à la figure de monsieur, absent la plupart du temps et assez terni en termes historiques : il est présenté dans le récit comme étant à l'origine de tous les maux de la famille. Si Alice a un tort c'est de l'aimer trop, c'est la seule chose que Juliette qui, elle, « resta fille » (Chaix, 71) peut lui reprocher. Le rapport de domesticité qui, comme on le voit, ne se présente pas tout en lumière dans le texte, s'établit avec Alice et ses enfants et de ce fait, l'auteure ne connaît pas l'amertume qui pourrait s'en dégager : elle était trop petite ou même pas née pendant la plupart des épisodes qui sont racontés. L'amour qu'elle voue à Juliette, qui l'a élevée, le respect qu'elle a pour son avis sur le livre (dont Juliette, « l'intéressée » a lu le manuscrit), mais surtout le détail qu'elle met pour raconter l'histoire de la famille de Juliette et le soin avec lequel elle parle de leur misère, l'éloignement de la figure de la patronne qu'elle a été. En effet, lorsque « la petite » devient mère à son tour, elle laisse sa fille avec sa mère malade et Juliette, qui la gardent pendant les après-midis. Vu l'état de santé de la mère hémiplegique, c'est vraisemblablement Juliette qui s'en occupe. Il n'est pas dit dans le texte si cette activité de garde d'enfants a été payée ou non ; Juliette se confond maintenant avec une seconde grande-mère qui vraisemblablement est heureuse d'accueillir l'enfant et ne demande rien en contrepartie.

Nous l'avons vu avec madame Francinet, rendre service est une des manières qu'on trouve pour démontrer son affection, et il devient pour le cas de Juliette de plus en plus difficile de distinguer le service prêté contre un salaire du service prêté par amour. Les années vécues ensemble semblent avoir fait du rapport de domesticité un rapport familial. Or, il est à souligner que dans cet univers féminin où les femmes s'entraident et se protègent entre elles, la domestique bien-aimée participe toujours en se donnant et jamais en étant aidée : elle n'est jamais malade, elle n'a pas de chagrin, elle n'a pas d'enfant à elle non plus. Juliette est toujours gaie, a toujours un mot d'encouragement, elle chante tout le temps. Lors de la mort de « Mémé Françoise », mère de Juliette que toute la famille adore depuis qu'elle les a accueillis pendant la guerre, on voit madame qui pleure tandis que Juliette reste sereine. Il est légitime de se demander si l'extrême degré de positivité du portrait, qui ne suppose aucun tort, aucune infélicité de la bonne, n'est pas fait, lui aussi, au service des employeurs.

L'affection de Juliette n'est pas reconnue ici en tant que « chantage affectif » (Arondo, 59)



comme l'appelle Arondo, lorsqu'elle se reconnaît piégée par un sentiment pour les enfants des patrons, qu'elle ressent malgré elle. Juliette admet au point le plus dur de son récit que c'est cet amour-là ce qui l'a conduite dans ses choix ; un des fils vient de mourir et madame la prie de rester avec elle :

Qu'est-ce que t'aurais fait ?

Juliette est restée. Entre la cuisine du rez-de-chaussée et le lit-cage du second. Elle est restée parce qu'elle est restée. Si on la questionne aujourd'hui, elle semble perplexe : "Crois-tu que j'aurais pensé à m'en aller ? ... M'en aller où ? Si j'en avais eu assez. Si je n'avais pas pu vivre, alors je serais partie, peut-être. Mais j'étais là. Avec vous. Je suivais ... " [...] "Mais alors, tu nous aimais bien ?" Silence, sonnerie de casserole, puis : "Il faut croire !" (Chaix, 153-154)

La fin heureuse et méritée de cette bonne dévouée c'est son retour dans en retournant à son petit village et son potager, en compagnie d'une sœur ayant travaillé elle aussi comme domestique : « Mon Dieu que je suis bien ! Ne plus dépendre de personne, ne plus "servir", tu comprends comment je le dis, vivre ce que j'ai envie de vivre, un jour après l'autre. La liberté » (Chaix, 210) dit une Juliette de soixante-sept années. Il ne reste pas moins un goût amer dans l'histoire de la domestique charmante qui laisse entrevoir qu'elle a préférée le service au mariage, qui de tout façon, ne semblent pas trop différent pour elle. En parlant d'un ancien soupirant elle confie : « si je l'avais épousé, celui-là, je serais à cette heure une grosse propriétaire de vignes dans le Mâconnais... Mais, tu sais, j'aurais encore été la servante... » (Chaix, 71) et pour un autre, qu'elle rencontre aussi dans sa vieillesse : « Quand je l'ai vu si vieux, si moche, je me suis dit : tant mieux, je n'ai eu à soigner ses rhumatismes » (Chaix, 70). Il en découle une certaine notion d'autonomie qui rapproche Juliette des bonnes littéraires comme celle d'Isabel Marie, pour qui le service est une option qui lui permet de se soustraire à l'impératif du mariage, dont elle perçoit clairement le potentiel de travail domestique qu'il implique.

La vertu du texte et peut-être de la figure de Juliette c'est de présenter le service comme un choix de vie qui la rend heureuse tout en montrant qu'elle n'avait aucune autre option. Des aveux de Juliette émergent donc non seulement sa résignation à elle, mais aussi la constatation d'un état de fait décourageant. Or, tout comme dans les témoignages que nous avons mentionnés plus haut de Cretté-Breton et de Lamouille, l'histoire de cette domestique en particulier et du type de service qu'elle a prêté sont présentés comme appartenant au passé. Il en surnage l'idée, rassurante, que ces « vies consacrées » ne sont plus de mise, tout comme la misère extrême qui les a engendrées. Sans doute, la mobilité ascendante que nous voyons dans les récits de Marie, Assouline, Diome ou horizontale, chez Oster ou Mougin, confirme cette idée, pour ce qui est des bonnes romanesques contemporaines. Si « perles » à la vie consacrée il y en a encore, elles semblent se placer dans la nostalgie des maîtres plutôt qu'ailleurs. Juliette finit son service en

1972 ; dix années auparavant en 1962, Arondo arrivait à Paris. Au lendemain du mai 68 elle discute avec une patronne « très libérale » (Arondo, 93) la raison de la différence des salaires entre l'une et l'autre et le fait que la bonne « lui offrait, grâce à [ses] services, la possibilité d'exercer un métier qui lui plaisait, tout en augmentant les revenus du foyer » (*ibid.*). Est-ce que Juliette aurait-elle pu avoir une conversation pareille ? Mieux encore, est-ce que sa figure aurait été autant chérie et exaltée par Chaix si jamais elle aurait cherché à avoir une discussion dans ce sens ? La nostalgie de la domesticité que nous évoquons au début de cette partie se soutient aussi dans des bons sentiments et dans l'intention de faire nécessité vertu : puisqu'il y a un système qui détermine (encore une fois la fatalité, qui depuis les Goncourt a la vie dure) qu'il y a des personnes qui servent et d'autres qui sont servies, il est préférable d'avoir un rapport qui se passe le mieux possible, à force de l'engagement affectif des deux côtés. Dans la reconnaissance que Chaix exprime à Juliette, la possibilité d'une autre organisation de la société ou du marché de travail n'est pas évoquée : peut-être qu'elle ne la considère pas possible, peut-être qu'elle ne la considère même pas souhaitable. Toujours est-il qu'il existe une certaine coïncidence entre la prise de la parole de la part de la domestique qui s'exprime chaque fois plus précisément sur le rôle qu'elle accomplit dans la société, et la prise de la parole à travers la voix de la patronne, toute reconnaissante et émue qu'elle puisse l'être, mais qui n'évoque pas une alternative à cet ordre des choses.

Avant de finir cette sous-partie, il est utile de faire un commentaire sinon sur le livre *Prière à la lune* de Fatima Elayoubi (2006), sur les circonstances qui ont contribué à son existence et à sa visibilité, dont le film *Fatima* de Philippe Faucon sorti en 2015 et récompensé par le César du meilleur film en 2016. Si ce texte a été comparé à celui d'Arondo<sup>468</sup> c'est qu'ils possèdent des ressemblances, tous les deux étant des discours de femmes issues de l'immigration qui, dans deux périodes différentes (Arondo entre les années soixante et soixante-dix, Elayoubi entre 1980 et 2000), trouvent dans le service domestique un métier qui leur permet de survivre dans un pays étranger dont elles ne parlent pas la langue. Or, le texte d'Elayoubi commence pour être une écriture de l'intime –comme celle de De Jesus– un journal écrit en arabe (elle ne maîtrise pas suffisamment le français) qui est « découvert » non par un journaliste, mais par un médecin qu'elle

---

<sup>468</sup>Poblete, Lorena. « Par petits bouts. Autobiographies de femmes de ménage. » *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*. n° 17 Temporalités et autobiographie (2013) : 2-15.

voit dans le cadre du service « Souffrance et travail<sup>469</sup> » à l'hôpital de Nanterre<sup>470</sup>. C'est donc dans la démarche d'une écriture conçue comme partie d'un processus de guérison que cette fois-ci le texte est lu par un autre et traduit en français. À la suite du succès de son livre, l'auteure a commencé à fréquenter l'université pour obtenir le diplôme qui lui permettrait éventuellement accéder aux études universitaires car, enfant, elle a été scolarisée pendant trois ans seulement. En 2011 elle publie un autre livre au titre éloquent *Enfin, je peux marcher seule*<sup>471</sup>. Ses deux livres seront pris en compte par le réalisateur Philippe Faucon pour le scénario de *Fatima*. Elayoubi a donc réussi, si l'on veut, le parcours de devenir écrivaine que De Jesus n'avait pas pu achever dans le Brésil des années soixante<sup>472</sup>. Pourtant il y a un intérêt porté sur leurs mots qui est le même, un désir de connaître l'intimité de ces femmes qui incarnent « l'autre » : pauvres et peu éduquées, noires et *faveladas* comme De Jesus ou musulmanes, immigrées et habitant une cité comme Fatima. Quelques décennies auparavant, Arondo avançait l'idée qu'une domestique est toujours et essentiellement une étrangère, au sein d'une classe sociale qui n'est pas la sienne : « une employée de maison est toujours plus ou moins une travailleuse immigrée, un être inférieur d'une autre classe, d'une autre race que ceux qui l'emploient. Et cela se traduit à tous les niveaux : différence de tenue vestimentaire, de langage, de nourriture » (Arondo, 57).

Or, le destin de Fatima dans la vie réelle qui, en prenant la parole prend aussi le contrôle de sa vie et devient femme de lettres, ne semble possible qu'en France. C'est d'ailleurs ce que nous montrent les récits fictifs de Diome et d'Assouline où des bonnes immigrées ou issues de l'immigration ont la possibilité de grimper dans l'échelle sociale, grâce à des études supérieures réussies. Pour ce qui est de la Fatima dans la fiction cinématographique, on peut sans doute voir un parallèle entre le film tiré du livre d'Elayoubi et le film brésilien *Que horas ela volta?*<sup>473</sup>, qui date aussi de 2015. Dans les deux cas c'est à travers les études universitaires dans des domaines

---

<sup>469</sup> Bien que dans le livre comme dans le film ils soient reconnus les bienfaits de ce système de prise en charge qui permet Fatima de se soigner à travers l'écriture et de retrouver l'origine de sa souffrance dans le déchirement de ne pas appartenir à aucun milieu et d'exercer un métier qui n'est pas reconnu, il est important de remarquer que ce type d'abordages restent souvent en deçà des enjeux socio-politiques qui engendrent la souffrance même. C'est cela qui est mis en exergue par le journaliste A. Perraud lorsqu'il se demande par « l'actuelle psychologisation des luttes sociales [...] quand la souffrance au travail éclipse la lutte des classes » dans le cadre du compte rendu du livre de récente parution *La Langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale. Formes sociales et littéraires* dirigé par Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot-Febvet (Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2015). Cf. l'article de Perraud, Antoine « Détecter et abjurer la langue du marché » [www.mediapart.fr](http://www.mediapart.fr). Médiapart, le 6 mai 2016. Web. 8 mai 2016.

<sup>470</sup> Boudaoud, Nadia « "Prière à la lune" : au nom de toutes les "Fatima". » [www.babelmed.net](http://www.babelmed.net). Association Babelmed, 2008. Web. 15 janvier 2016.

<sup>471</sup> Paris: Bachari, 2011.

<sup>472</sup> On se demande bien comment a été affectée la vie de Soria Zeroual, femme de ménage dans la vie réelle, qui incarne Fatima dans le film de Ph. Faucon. Il explique qu'il « recherchait une inconnue, et non une actrice, qui n'aurait pas été en mesure de jouer, avec justesse, le rôle d'une femme parlant mal français », mais « pas évidemment une femme de ménage ». Or, ce n'est pas une surprise si la femme idéale qu'il trouve pour jouer le rôle est une femme de ménage aussi. Soria Zeroual affirme être satisfaite de l'expérience et être retournée à son emploi de ménage. Cf. Frisullo, Elisa. « Lyon: Soria, femme de ménage, devient "Fatima" sur grand écran. » [www.20minutes.fr](http://www.20minutes.fr). 20 minutes, le 6 octobre 2015. Web. 16 janvier 2016.

<sup>473</sup> D'Anna Muylaert, 2015, traduit comme *Une seconde mère* en France.

prestigieux de la part des filles des domestiques (en médecine dans le film français, en architecture dans le film brésilien) qu'une certaine réalisation de leurs mères peut avoir lieu. Dans ce sens, le récit d'Elayoubi semble, plutôt que de remettre en question la division entre riches et pauvres qu'Arondo fustigeait avec un enthousiasme propre du Mai 68, prôner la reconnaissance de sa fonction. En parlant « au nom de toutes les Fatimas » elle rappelle aux employeuses (évidemment, comme pour Arondo, la question du partage des tâches au sein de la famille ou du couple ne se pose pas pour elle) qu'elles « ne peuvent pas aller travailler sans une Fatima, construire un avenir, gagner de l'argent, acheter des parfums et de beaux vêtements sans une Fatima » (Elayoubi, 73), scène que le film reprend.

Il n'existe pas de récits pareils, fictifs ou non fictifs, au Río de la Plata de nos jours. Lorsque le narrateur de la nouvelle de Briguet que nous analysons dans la sous-partie suivante, s'interroge sur l'avenir de Jessica, une jeune femme de ménage qui travaille pour lui, il apprend qu'elle voudrait devenir policière ; face à son étonnement, sa compagne Tina lui explique que c'est une bonne idée si elle ne veut plus faire des ménages, car les jeunes de banlieue ne peuvent que devenir soit délinquants, soit flics, étant entendu que la profession de policier est très mal payée et n'a aucun prestige social, tout juste comme celle de femme de ménage<sup>474</sup>. Nous présentons juste l'idée que nous développerons plus tard, sur l'écart qu'il semble y avoir, dans les temps actuels sur le traitement du personnage des deux côtés de l'océan, surtout en ce qui concerne la possibilité de cesser d'être une domestique.

Tous ces textes mettent en évidence comment la parole d'une domestique peut se faire entendre et même avoir des échos inattendus, pourvu que cette parole soit aussi celle d'un sujet social identifié comme marginalisé. Autrement dit, son témoignage semble avoir une transcendance politique dès qu'elle réunit aussi d'autres conditions subalternes, qui la placent comme porte-parole non seulement de sa condition en tant que travailleuse, mais aussi et surtout en tant que membre d'une minorité. Comme le disait Arondo dans la citation que nous avons reprise plus haut, il se peut très bien que la condition de la domestique soit en soi une condition « minoritaire » ; il est vrai aussi que, comme on le disait au début, la coïncidence entre une population marginalisée et les emplois de service ne se doit pas à un hasard, bien au contraire. Or, dans ce temps, où les minorités sont privilégiées comme objet scientifique et politique, la condition domestique de ces femmes devrait rappeler à quel point il y a aussi une appartenance de classe sociale à l'origine de leur prise de la parole. Ce qui contraste fortement avec des textes français

---

<sup>474</sup> « Para ella es la seguridad de un sueldo todos los meses y la perspectiva de cortar con esto de andar fregando de casa en casa. Jessica es una chica de hoy pero no te olvidés que, para la gente de su origen, ser policía es casi como ser ladrí [ladrón], con la diferencia de que están protegidas por la ley. » (Briguet, 162)

très récents, qui se penchent sur la vie de très riches<sup>475</sup>. Nous allons nous référer spécialement au texte de Mougin plus loin, mais nous voulons faire remarquer ici le fait que ce sont les deux extrêmes, celui de la pauvreté la plus absolue (des domestiques) et celui de la richesse la plus folle (des patrons), qui ont captivé les lecteurs. On dirait que les lecteurs français d'aujourd'hui semblent s'intéresser davantage à la seconde qu'à la première catégorie.

### III.1.2. Le retour du domestique « tiers » : l'autobiographie ancillaire au service du grand écrivain

Un cas particulier de l'autobiographie ancillaire c'est celle qui met en rapport la domestique avec une autre figure définie par sa catégorie socio-professionnelle, l'artiste. De la même façon que l'un des types de la domestique littéraire c'est « la bonne du curé » (Hamon et Viboud 2008, 282), on a affaire ici à une nouvelle configuration, « la bonne d'écrivain ». Le croisement de ces deux figures, *a priori* éloignées, mais ayant toutes les deux une tradition littéraire bien établie, donne lieu à des récits particuliers, dont nous en analyserons deux qui correspondent à chacun de nos corpus nationaux et qui gardent de fortes ressemblances : *Monsieur Proust* et *El señor Borges*.

Le récit de la domestique au service d'un « grand auteur » place le centre d'intérêt dans le patron-écrivain et en octroie une partie à la domestique seulement en vertu de son contact avec celui-ci. La traditionnelle connaissance des serviteurs est exploitée dans une configuration narrative où la voix qui parle n'est en principe qu'une clé d'accès à l'intimité de l'écrivain. Terme qui sera repris volontiers dans les deux récits que nous analysons ici, où la clé de l'intimité tend à se confondre avec celle de l'œuvre borgésienne ou proustienne. Céleste Albaret file la métaphore en affirmant qu'il n'y a qu'une seule clé de l'œuvre de Proust, mais qu'« il en faudrait un gros trousseau » (Albaret, 287) et sûrement sans se douter de l'antanaclase qu'elle est en train de livrer, elle assure que Proust « se moquait bien des clés de son œuvre, tout comme de celles de son appartement » (*ibid.*). Pour sa part, Alejandro Vaccaro, rapporteur des propos de Epifanía Uveda, explique comment elle est devenue « très populaire » parmi « les lecteurs et les exégètes qui essaient de trouver dans ses mots et dans ses souvenirs une clé qui révèle les secrets de l'écrivain<sup>476</sup> » (Uveda et Vaccaro, 21).

La valeur de ces témoignages est difficilement mesurable. Car au lieu des clés de quoi que

---

<sup>475</sup> Mougin, Véronique *Pour vous servir*. Paris : Flammarion, 2015 ; Lecher, Lydia. *Bienvenue chez les riches*. Paris : Editions Michel Lafon, 2015.

<sup>476</sup> « Fanny es popular [...] [es requerida] por lectores exegetas que intentan encontrar en sus frases y sus recuerdos alguna clave que revele los secretos del escritor. »

ce soit, le lecteur découvre, certainement amusé, la facette intime du grand écrivain, ses manies, ses goûts. Si les amoureux de l'œuvre de Borges ou de Proust peuvent se délecter dans les descriptions que Céleste et Fanny livrent des gestes précis et des habitudes que chacun avait pour écrire<sup>477</sup>, connaître leurs pratiques d'hygiène, en revanche, relève d'une sorte de voyeurisme. Plaisir coupable s'il y en a, lorsqu'il touche une figure dont la grandeur provient de son élévation au-dessus des simples mortels. On pourrait cependant accepter que, puisque « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices »<sup>478</sup>, les récits de ceux qui ont connu l'homme dans son intimité ont un intérêt pour les études littéraires. Or, c'est seulement en apparence que « l'auteur de *Contre Saint-Beuve* ne pourrait souscrire à une pareille démarche » (Arambasin 2002, 117), puisqu'il ajoute que pour comprendre l'œuvre il est en vain de s'adresser aux amis et aux connaissances de l'auteur, sinon qu'il faut essayer « de le recréer en nous ». Il y a donc à la base une ambivalence sur l'importance de ces discours, qui ont droit à une attention partielle de la part des critiques : la position subalterne des énonciateurs les marque comme discours mineurs, « portrait de l'artiste en robe de chambre » (Arambasin 2002, 118).

Que ces figures d'artistes soient portraiturées à travers un regard teint de quotidienneté et volontiers émotif (nous ne faisons pas de jugement sur les sentiments à l'origine de ces textes mais sur la configuration des éléments qui s'y déploient), facilite l'approche du lecteur vers la figure toujours redoutable du grand maître. D'ailleurs, ces vraies « perles », domestiques d'autrefois, qui sont Céleste Albaret et Epifanía Uveda, exécutent leur rôle à la perfection, avec une fidélité qui dépasse le temps de vie de leurs maîtres, car c'est presque cinquante années après la mort de Proust et vingt années après celle de Borges qu'elles prennent respectivement sur elles la mission de les réhabiliter. Comme on va le voir, les discours de Fanny et Céleste entendent se faire une place parmi d'autres discours plus ou moins savants, mais toujours autorisés, pour les contrecarrer en donnant leur version des faits. Si c'est leur condition de domestiques qui permet ce geste, elle le conditionne fortement aussi. Ce qui nous intéresse ici c'est de montrer comment ces deux récits dessinent la figure de l'artiste et celle de la domestique en les inscrivant dans une tradition littéraire.

---

<sup>477</sup> Il y a aussi le sujet, passionnant pour les bibliophiles, du « manuscrit disparu » égaré ou détruit : Céleste explique comment elle s'est occupée de la destruction des fameux cahiers noirs « il me les a fait détruire. Tous les trente-deux sont devenus cendres dans le grand fourneau de la cuisine. [...] Je crois que, la dernière fois, j'en ai brûlé trois ou quatre d'un coup. J'obéissais, je n'ai jamais posé de question. (Albaret, 325) ; tandis que Fanny a été témoin de la destruction des papiers de la part de Borges et de sa sœur « beaucoup des choses importantes écrites par monsieur Borges ont finis à la poubelle » (« cantidad de cosas importantes escritas por el señor Borges que ellos han tirado », Uveda et Vaccaro, 37). Elle raconte aussi un épisode où des amies de Borges sont venues l'aider à organiser ses documents et ont fait disparaître un dossier qu'il n'a jamais plus retrouvé ; de même, elle fait état d'un livre de Borges déjà fini qu'il s'est fait voler dans un sac lors d'un de ses voyages (*ibid.*). Dans la même ligne, les récits font mention des coulisses des prix littéraires, que tous les deux écrivains attendaient avec impatience, le Goncourt pour Proust, le Nobel –jamais arrivé– pour Borges, mais aussi le Cervantes et le Formentor que lui seront décernés.

<sup>478</sup> Proust, Marcel. *Contre Saint-Beuve*. Paris : Gallimard, 1954, p. 127.

Nous faisons donc une sorte de contre-lecture, à rebours de celle qui proposent les textes (l'accès à la réalité d'Albaret ou d'Uveda, et à travers elles, à celle de Proust ou de Borges). La mise en scène d'elles-mêmes et de leurs patrons se place par conséquent dans un espace très structuré, codifié autour de la notion de service, ainsi que le montrent les fréquents parallèles que nous allons relever. C'est le service, dans sa variable du « service dévoué » qui justifie l'existence de ces deux récits ce que l'on analyse en deux modalités : les caractéristiques du rapport de domesticité spécifique qui s'est vérifié avec leurs maîtres et le récit qu'elles livrent en tant que service *post-mortem*.

Le premier tire son importance du fait que la domesticité y est comprise comme un rapport de proximité physique et émotionnelle : Céleste et Fanny ont partagé quotidiennement leur espace de vie avec Proust et avec Borges en tant que employées de maison logées et nourries, l'une pendant huit années, l'autre pendant trente-cinq. Elles-mêmes ont recours à cette proximité physique pour rehausser l'importance de ce qu'elles racontent, Fanny en rappelant l'exiguïté de l'appartement des Borges, qui ne faisait pas plus de soixante-dix mètres carrés<sup>479</sup>, Céleste en expliquant le panoptique de sa chambre, qui « donnait sur l'entrée et représentait un vrai poste d'écoute autant que de pilotage pour tout l'appartement à la vue ou au bruit, aucune allée et venue ne pouvait m'échapper » (Albaret, 230). La surveillance de la domestique sur l'intimité du maître et très spécialement sur ses amis, habitués et amours (qui ont droit à plusieurs passages dans chaque livre et même à des chapitres spécifiques : « Chapitre 11 : L'amistad » chez Uveda et Vaccaro ; Chapitre XIX « Des amis, pas d'amitié » chez Albaret) s'exerce de façon toute naturelle mais non moins exacte : elles ont les clés de la maison, reçoivent les visiteurs, savent combien de temps ils y passent en compagnie de leurs patrons. D'ailleurs, le fait de servir un homme malade (la condition d'asthmatique de l'un, le progressif aveuglement de l'autre) avec qui elles entretiennent un rapport tout particulier, les place comme confidentes privilégiées : Proust raconte ses soirées à Céleste et si Borges ne semble pas très incliné à échanger avec sa bonne, c'est à elle qu'il confesse être amoureux ou sa résistance et sa peur de voyager avant de se rendre en Suisse et d'y mourir.

Le rapport est plus étroit entre Céleste et Proust car il n'y avait presque pas d'autres personnes partageant avec eux la quotidienneté ; pour ce qui est de Fanny et Borges, Fanny entre au service de Doña Leonor, mère de Borges avec qui il habitait, et reste au service de l'écrivain après la mort de sa mère, quelques dix années jusqu'à ce qu'il décède à son tour. Les familles respectives de Céleste et de Fanny jouent un rôle aussi et s'ajoutent au service de ces fameux patrons : Céleste engage sa sœur Marie pour l'aider et sa nièce Yvonne pour taper les manuscrits

---

<sup>479</sup> « Yo, aunque no quisiera, me enteraba de todo lo que sucedía. En primer lugar porque el departamento era chico y era imposible hablar sin ser escuchado. Y en segundo término porque ellos me participaban de las cosas que conversaban. » (Uveda et Vaccaro, 89).

de Proust, son mari Odilon, de profession chauffeur, était au service de Proust avant déjà de se marier avec elle<sup>480</sup> ; Fanny déménage chez les Borges avec sa petite fille Stella, qui grandit habitant avec elle, et qui a, à son tour, un enfant, Manuel, qui vit aussi chez les Borges.

Ce sont des rapports familiaux étendus donc qui s'établissent et, dans les deux cas, commencent par le ralliement des deux domestiques avec la figure puissante de la mère de l'écrivain. Ralliement symbolique dans le cas de Céleste qui n'a pas connue madame Proust mais qui se montre respectueuse de sa mémoire et lui consacre un chapitre : « Son amour pour sa mère », qui a son parallèle dans le chapitre « ¡Madre, madre ! » chez Uveda et Vaccaro. Céleste perpétue son travail de soigner Proust et de lui faciliter l'existence au plus haut degré : son caractère (on en reviendra) l'y porte. Le ralliement est difficile au début mais se confirme dans les années de service de Fanny à Doña Leonor. Le diminutif amical Fanny, qui a été instauré par Leonor elle-même, est aussi celui de sa fille et sœur de l'écrivain, Norah. Fanny appelle Doña Leonor « mère » une fois, lorsqu'elle la trouve par terre, victime d'un accident domestique<sup>481</sup>. Avec les écrivains même, dans deux passages on ne peut plus similaires, Céleste et Fanny rendent compte des rapports de filiation et de maternage réciproques et à tour de rôle : « il avait des instants où je me sentais comme sa mère, et d'autres, comme son enfant » (Albaret, 117) dit Céleste, tandis que Fanny explique : « Pour moi il était comme un bébé. Un jour il m'a dit "Si je m'étais marié, j'aurais aimé avoir une fille comme vous"<sup>482</sup> » (Uveda et Vaccaro, 69-70).

Ces rapports sont possibles grâce à la double condition que nous avons analysée plus haut dans *Juliette* : la confiance extrême qui se manifeste dans le cadre de l'écart voulu entre employeur et employeuse. Céleste rappelle plus d'une fois comment elle respecte son patron même après des années de service : « j'étais déjà plus à mon aise, plus libre de parole et d'attitude —ce qui ne nous empêchait pas d'être toujours, lui, à sa place, moi, à la mienne. » (Albaret, 49-50) ; « Je disais ce que je pensais, voilà tout, sans sortir de ma place » (Albaret, 263). D'autant plus qu'elle reproche à d'autres domestiques ne pas savoir garder la distance : Nicolas Cottin, valet de chambre qui avait des familiarités indues ; Alfred Agostinelli, valet qui cherchait à devenir secrétaire (« un garçon instable et qui avait des ambitions de sortir de son statut », c'est le jugement implacable de Céleste, Albaret, 231) et Albert Le Cuziat, ancien domestique qui tenait la fameuse maison de passe rue de

---

<sup>480</sup> Le dévouement que son mari vouait à Proust joue un rôle fondamental. Dès que le couple Albaret se forme, Proust est là, comme figure tutélaire (il envoie ses félicitations pour le mariage, ce qui est une agréable surprise pour Odilon) mais aussi et surtout comme élément de fascination pour lui et ensuite pour le couple. Lorsque Odilon est appelé au front, c'est Proust qu'il songe à prévenir : « le premier soin de mon mari —avant même de penser à rentrer pour me prévenir, moi qui étais sa femme— avait été d'aller boulevard Haussmann, parce qu'il craignait, s'il ne voyait pas M. Proust tout de suite, de ne plus en avoir le temps, après » (Albaret, 31) et une fois rentré il s'accommode à la décision de le servir et d'habiter au boulevard Haussman que Céleste a prise : « la guerre finie, passé le premier étonnement d'Odilon de me voir installée là et admettant ce genre de vie aux dépens de mon indépendance —car il me connaissait bien, lui aussi— il s'est installé à son tour sans broncher » (Albaret, 133)

<sup>481</sup> « En ese momento, me salió de adentro llamarla "madre", ya que no tuve madre y ella para mí lo era » (Uveda et Vaccaro, 74)

<sup>482</sup> « Para mí era como un bebé. Un día me dijo "Si yo me hubiera casado, me habría gustado tener una hija como usted" »



l'Arcade, qui selon Céleste « avait beau être patron de maison, il avait gardé l'âme du domestique ». (Albaret, 237). C'est sans doute dans les titres calqués que les deux textes portent, et dans la manière de nommer leurs patrons que cette distance est mise en exergue<sup>483</sup>, à travers l'appellation « Monsieur », qui place cet énonciateur dans un espace de subordination, en lui différenciant d'autres énonciateurs qui s'expriment sur le même sujet (l'écrivain), qu'ils soient biographes, critiques ou historiens.

Le traitement de l'argent montre très bien la condition ambiguë dont nous parlions plus haut. Fanny et Céleste ont beau se réjouir de la confiance qu'ils ont placée en elles leurs employeurs, lorsqu'il s'agit de l'administration économique de la maison : Borges a l'habitude de dissimuler son argent dans des livres (et Fanny sait exactement dans lesquels puisque, à cause de la perte de vue de son patron, c'est elle qui s'en occupe, Uveda et Vaccaro, 110) et ne fait jamais les comptes ; Proust contrôle le livre de comptes de temps en temps mais ne regarde pas les factures apportées. Or toutes les deux domestiques sont irrégulièrement (et même pas du tout) payées pour leurs services : « Moi-même, je restais souvent trois ou quatre mois sans être payée —il me donnait cent francs par mois, [...] ce qui était raisonnable à l'époque. Là-dessus, j'avais tout l'argent de la maison, et il me remboursait quand je lui apportais le livre » (Albaret, 256) ; après la mort de Borges, Fanny a dû faire appel à la charité publique en expliquant dans une lettre à la presse que « Depuis 1975, année de la mort de madame Leonor, jusqu'à 1986, lorsque monsieur mourut, je n'ai touché aucun salaire<sup>484</sup> » (Uveda et Vaccaro, 124). Fanny ajoute qu'elle n'avait pas besoin de salaire, puisqu'elle avait « tout ce qu'elle pouvait nécessiter » et Céleste ne semble pas non plus préoccupé par cette irrégularité dans le versement de son salaire. En plus, dans les deux cas il est fait mention d'un héritage que les écrivains avaient prévu de laisser à leurs « fidèles domestiques » (le terme est utilisé dans le récit de Fanny à plusieurs reprises, par elle-même, par Borges et par d'autres intéressés) mais qui n'arrive pas à se concrétiser. Borges modifie son testament dans un épisode assez connu et polémique et Proust meurt sans avoir fait le sien.

Cependant, toutes les deux, Fanny et Céleste se déclarent heureuses d'avoir des objets matériels d'une valeur sentimentale inestimable : des photos, et pas n'importe lesquelles, mais des photos des écrivains qu'un autre membre de la famille chérissait déjà : la photographie du petit Marcel « en prince », la préférée de sa grand-mère Weil (Albaret, 371) et une photo de Borges devant la neige<sup>485</sup>, que doña Leonor adorait et qu'elle avait léguée à Fanny. Il en résulte du

---

<sup>483</sup> Il n'est pas exclu que le texte d'Uveda et Vaccaro se soit inspiré de son illustre prédécesseur, publié trente ans auparavant.

<sup>484</sup> « Desde 1975, año de la muerte de la señora Leonor, hasta 1986, en que murió el señor, no percibí sueldo alguno ».

<sup>485</sup> « una foto del señor Borges apoyado en un muro, como acariciando la nieve, que estaba en el cuarto de Doña Leonor. Era una foto muy linda, que a mí me encantaba y la señora Leonor me había dicho que cuando ella se muriera me la podía quedar. Es el único recuerdo que tengo, que me sigue acompañando y que por supuesto no tiene ningún valor material, verdaderamente estoy muy tranquila » (Uveda et Vaccaro, 117-118). Cependant, comme l'explique Vaccaro, ce portrait est au centre de la procédure judiciaire que la veuve de Borges, María Kodama entreprit contre Fanny, en

traitement de l'argent et des objets de valeur un intérêt à géométrie variable où les bonnes protègent les biens matériels et la propriété de leurs maîtres (qui déchargent en elles le soin pour leurs biens ; Fanny a notamment passé plusieurs mois toute seule chez Borges quand il mourut en Suisse et elle assure s'être occupée de protéger l'appartement pendant ce temps, Uveda et Vaccaro, 116) sans obtenir pourtant en retour la même exactitude dans le respect des termes du contrat de la part des maîtres. C'est dans leur insouciance des aspects matériels de leurs propres vies (les domestiques ne sont pas exactement aisées : Céleste et Odilon doivent emprunter pour s'établir dans un petit hôtel après la mort de Proust ; Fanny est reçue chez sa fille) et dans le contraste avec l'intérêt qu'elles portent au patrimoine des patrons, que nous pouvons mesurer toute l'ambiguïté d'un lien de service où travail et sentiments se mêlent. Bien entendu, en interprétant ainsi le lien de service, nous dénaturons le sens des discours de Fanny et de Céleste, qui se réjouissent (surtout cette dernière) de la bonne fortune qu'elles ont eu de servir ces patrons particuliers. La démarche apologétique d'Albaret et Uveda n'atteint pas seulement ces patrons si agréables à servir, sinon toute l'institution du service domestique. Si faire l'éloge du service n'est pas une fonction neuve de la voix des domestiques fictives (*Geneviève* est dans ce sens le modèle) on peut bien se demander quels sont ses effets une fois que la voix qui s'exprime correspond à une domestique non fictive. En effet, si le personnage de Geneviève était dans son but premier un dispositif éducatif pour les classes basses (rappelons-le rapidement : le roman faisait partie du « Cours de littérature populaire » et du projet politico-esthétique de Lamartine), on ne pourrait pas en dire autant de Céleste et de Fanny. De la même manière, l'adhésion au service que Geneviève soutenait en 1850 ne peut pas se faire de la même manière 150 années et quelques révolutions après. Comme nous allons le voir, l'acceptation du service de la part d'Uveda comme d'Albaret se constitue autour de la notion d'art et d'artiste. Pour l'instant, nous nous centrons autour de la signification et de la dimension que le service domestique prend dans les deux cas.

Ce qui est confirmé par l'expérience de la « domesticité totale » que nous lisons dans leurs textes. Elles n'ont pas d'horaires fixes, pas de temps de repos ou loisirs : « Et non seulement je vivais à son rythme, mais on peut dire que, vingt-quatre heures sur vingt-quatre et sept jours sur sept, je ne vivais que pour lui » dit Céleste (Albaret, 64) ; tandis que Fanny n'avait jamais de vacances. Pas non plus de rémunération régulière comme on l'a vu ; des tâches dures, que Céleste énumère :

[...] j'allais, je venais, je faisais tout, quand ce n'était pas ceci c'était autre chose, le café, la propreté, aller téléphoner ou chercher quelque chose de spécial, porter une lettre, mettre du linge au chaud, préparer ou changer les bouillottes, ranger les journaux et les papiers que M. Proust laissait en tas sur les draps —et il fallait bien ranger, sinon tout cela aurait fini un jour par le sortir de son lit, tant il y en avait— allumer et

---

l'accusant de s'être approprié quelques biens meubles de feu son époux. La photo en question est réquisitionnée par ordre du juge mais elle revient à Fanny quelques années après.

entretenir le feu de bois dans sa chambre, apprêter l'eau du bain de pieds » (Albaret, 65)

Fanny, pour sa part, fait quelques références à ses tâches qui incluaient habiller Borges et l'accompagner dans ses sorties, cuisiner et servir à table, assister madame Leonor qui était très ancienne (elle est morte à quatre-vingt-dix-neuf années). Il y a aussi des exigences confinant la sécurité personnelle pour Céleste : « il avait un tel oubli du danger qu'il trouvait tout naturel, dans ses impatiences que les choses soient faites, de m'envoyer sillonner en pleine nuit les rues camouflées dans l'obscurité » (Albaret, 124) : ce sont des rues d'une ville de Paris en pleine guerre. Dans un mot, un dévouement corps et âme qui inclut pour Céleste l'adoption des horaires bizarres de son patron et l'entraînement de sa mémoire pour ne rien oublier dans ses commandes. Proust lui aurait dit un jour : « Ma chère Céleste, vous me répétez constamment que vous faites tout pour me plaire. Eh bien, quand on fait tout pour plaire et qu'on aime à le faire, on n'oublie pas » (Albaret, 259).

Qu'il soit clair qu'il n'est pas notre intention de faire « un plaidoyer pour les domestiques » tel que le disait Genet, mais d'explicitier comment le rapport contractuel, les conditions respectives des travailleuses et de patron, émergent dans un récit qui cherche à les effacer, tout en justifiant son existence sur ce rapport même. Car, à la différence des autres textes de dénonciation qu'on vient de voir, Céleste et Fanny trouvent leur bonheur dans ce travail : « Il y avait des fois où j'étais morte de fatigue, mais je ne le sentais pas ou je n'y pensais pas plus que d'aller à la messe, parce que pas une seconde je ne m'ennuyais » (Albaret, 65). C'est là où la figure de l'artiste prend tout son sens, c'est le privilège de traiter avec un grand homme et de collaborer dans une certaine mesure à son œuvre qui leur fait oublier (particulièrement dans le cas d'Albaret) leur statut de travailleuses exploitées.

« Quiconque servait M. Proust était en un sens prisonnier de son service et de lui » (Albaret, 234) dit Céleste. Le texte d'Albaret est plus clair sur cette facette et décide de s'y attaquer frontalement, à travers un chapitre entier, « Tyrannique et méfiant », qui se clôt cependant par l'acceptation de la « tyrannie » (nous remarquons ici que le choix sémantique fait référence à un régime politique auquel la domestique serait soumise) : « Ah, Monsieur, lui disais-je, si tous les tyrans étaient comme vous, le monde serait un paradis délicieux ! » (Albaret, 266). Elle est cependant bien consciente d'avoir accepté des conditions que d'autres auraient refusées : « il faut bien le dire, qui serait resté là pour l'argent ou la tranquillité, n'y aurait pas tenu » (Albaret, 253). Dans la construction que Céleste fait de la figure de l'artiste entièrement consacré à son œuvre repose la justification ultime de l'acceptation de ces conditions de travail : « Il avait beau être un tyran, on finissait par l'aimer pour cela, quand on en connaissait les raisons » (Albaret, 254). Les raisons, ou pour mieux dire, la raison c'est « son livre », comme Céleste l'appelle, œuvre immortelle qui justifie les demandes de pommes de terre frites et de bière bien fraîche au petit matin et les longs dialogues avec Céleste. Sur sa fonction dans ces dialogues, Céleste est très

lucide : « Je ne lui étais qu'un prétexte à parler tout haut sa pensée ou sa mémoire et à essayer sur moi » (Albaret, 187).

Dans la révérence qu'elle éprouve face à l'œuvre proustienne, Céleste Albaret rejoint les studieux et les amoureux de l'œuvre de Proust. Ce qui est paradoxal pour une femme qui n'a rien d'une lectrice formée : c'est Proust qui lui a conseillé de lire et lui a fait connaître *Les trois mousquetaires*, qui la passionne mais ne la fait pas abandonner son passe-temps favori, coudre. Toutefois elle connaît assez l'œuvre de Proust et fait d'elle non seulement la raison de la vie de son maître mais aussi de la consécration qu'elle-même fait de sa vie à lui. Consciente du rôle qu'elle joue par rapport à la création, elle assure « voir le récit » se dérouler devant elle dans les dialogues avec Proust (Albaret, 186) et est fière d'avoir contribué à la correction des épreuves avec l'invention des « béquets » (Albaret, 327). Cette collaboration pour laquelle elle n'est pas spécialement préparée (à un moment donné elle propose à son maître d'embaucher une autre personne plus adéquate pour ces tâches) se fonde paradoxalement dans l'inadéquation de Céleste, dans son être « non littéraire », dont elle fait preuve à travers un commentaire naïf sur la dynamique du roman d'aventures : « Monsieur, je me demande comment cette femme, cette Milady, s'arrange pour trouver toujours une tournure pour tromper son monde » (Albaret, 68). Si Proust l'anime à tenir un journal (Albaret, 162) c'est pour qu'elle y rende compte de sa vie à lui : « Personne ne sait comme vous tout ce que je fais, ni peut savoir tout ce que je vous dis. Après ma mort, votre journal se vendrait plus que mes livres. Si, si, vous le vendriez comme le boulanger vend ses petits pains et vous gagnerez une fortune » (Albaret, 163). L'impossibilité de Céleste de s'exprimer sur elle-même semble confirmé par la mention qu'elle fait d'un petit cahier de notes, que Proust lui a offert et qu'elle a toujours gardé vierge (Albaret, 326). Ce qui confirme son ralliement au modèle du domestique « tiers », dont la prise de parole ne se rapporte pas à elle-même sinon à son patron. Le refus de Céleste de se servir du cahier, cadeau de son patron et qui est en tout point identique à ceux qu'il utilise lui-même, est une autre manière de reconnaître quelle est sa place : celle du silence, si ce n'est que pour faire l'éloge de son employeur.

Nous nous permettons ici de nous éloigner un petit moment de notre argumentation pour consacrer quelques mots à un texte tout particulier qui entre pleinement dans le sujet. Nous parlons du roman (dénomination qui n'est peut-être pas la plus juste) de Lina Lachgar *Vous, Marcel Proust. Journal imaginaire de Céleste Albaret*. Texte à caractère hybride qui, tout en s'appuyant sur une documentation qui démontre une connaissance impeccable de l'œuvre de Proust et de tout ce qui l'entoure (nous parlons de l'appareil critique qui accompagne le texte, des notes en bas de page très fouillées et des photographies et documents inédits de la police judiciaire sur la maison de passe de Le Cuziat), construit un récit romanesque en recréant ce journal que Céleste Albaret n'a jamais écrit. L'auteure récupère donc la procédure de Célestine (c'est sans aucune doute un hasard, mais

le vrai prénom de Céleste Albaret était, en effet Célestine<sup>486</sup>) et structure le texte sous la forme d'un journal, autour des souvenirs de Céleste. Dans ce sens, le texte de Lachgar est une réécriture de *Monsieur Proust* qui, cependant, démonte le dispositif que nous analysons ici en termes de « mémoires d'une perle domestique au service de la gloire posthume du grand écrivain », en redistribuant et en modifiant les éléments du témoignage. En fait, en reprenant le style de Céleste tel qu'on peut l'apprécier dans son témoignage, L. Lachgar fait un véritable pastiche<sup>487</sup>, à l'image de ceux que Proust lui-même avait publié dans *Pastiches et mélanges* (1921), où il reprenait le style de Balzac, Goncourt, Sainte-Beuve, entre autres, ce qui n'a pas sans doute échappé à Lachgar, qui connaît très bien l'œuvre proustienne.

La première modification substantielle c'est le mode de donation du récit qui passe de l'oralité parrainée par une figure prestigieuse à une écriture de l'intime, dont Céleste craint les erreurs : « Et je n'ai pas d'orthographe ! » (Lachgar, 11). Si l'on regarde ce changement à la lumière de la tradition littéraire du roman de la domestique on dirait que c'est une mutation de *Geneviève* en *Journal d'une femme de chambre*. D'ailleurs, cette voix prend ici une autre importance, car aux souvenirs de la vie partagée avec Proust se mêlent l'expérience onirique à travers plusieurs morceaux de texte dont l'en-tête est « Rêve », élément central pour la descente dans l'être intérieur de la bonne, comme nous l'avons montré dans la partie II.3. Une seconde modification qui dérive de la première c'est le lieu qu'occupe Proust, désormais destinataire d'un récit à la deuxième personne, et non plus objet ; par conséquent les formes de l'adresse changent et aussi le traitement<sup>488</sup> qu'elle donne à son patron, à qui elle parle dans sa pensée. L. Lachgar fait une lecture attentive du sous-texte où elle trouve les socles pour bâtir ce journal imaginaire ; vers la fin de *Monsieur Proust*, Céleste parle de la période après la mort de son patron et confesse ses difficultés à s'adapter à cette nouvelle vie : « Secrètement, je me réfugiais sans cesse dans le souvenir des nuits enchantées » (Albaret, 436) tandis que dans son journal imaginaire on lit : « Lorsque je discute dans ma tête avec vous, si une pensionnaire de l'hôtel pousse la porte pour me demander : "Madame Céleste, pouvez-vous me prêter votre fer à repasser ?" je lui réponds au galop et reviens aussitôt auprès de vous, car je sais que vous n'aimez pas attendre » (Lachgar, 18). Ce n'est donc

---

<sup>486</sup>Ce que le texte de L. Lachgar remarque : « Vous ai-je dit, Monsieur, que je fus baptisée Augustine et que mon second prénom était celui de ma mère Célestine. Mais personne, ni ma famille, ni les gens de mon village, ne m'ont appelée autrement que Céleste » (Lachgar, 18)

<sup>487</sup>Dans le sens de Genette, une des formes du palimpseste, un texte fait « à la manière de ».

<sup>488</sup>Toutefois, la Céleste romanesque ne tombe pas dans des familiarités que la Céleste historique ne se serait pas permises. Dans *Monsieur Proust*, Albaret s'est toujours refusé à appeler Proust autrement qu'à travers le titre « monsieur » ; si parfois Proust l'appelle « Plouplou » dans le cadre d'un jeu enfantin, elle ne l'a jamais appelé « Missou » comme il lui proposait, « je n'aurais pas osé » (Albaret, 146), dit-elle. On remarquera que le traitement de Céleste comme « madame » a été instauré par Proust au début de leur rapport commun, bien qu'elle n'est pas à l'aise avec cela : « – Monsieur, pourquoi ne m'appellez-vous pas Céleste ? Ça m'intimide que vous me disiez "Madame". Ce qui était la vérité. Mais il a répondu : – Parce que, madame, je ne le peux pas. » (Albaret, 42). Avec le temps et la connaissance, cependant, elle devient pour lui simplement « Céleste » et même sa « chère Céleste ».

pas de la vie avec Proust que le personnage parle mais plutôt de la vie sans lui ; intimité marquée à jamais par cette absence, mais intimité à elle tout de même. Un troisième élément c'est que la Céleste romanesque ne cherche à rien prouver par rapport aux tendances homosexuelles de Proust, qu'elle a bel et bien découvert : « Ainsi, je n'ai pas été longtemps la dupe de Monsieur. J'avais mes idées sur les attirances de Monsieur pour ses secrétaires » (Lachgar, 34). Dans la fiction de Lachgar, Céleste ressent de la haine pour les secrétaires, qu'on remarque dans *Monsieur Proust*, mais elle n'est plus dans une démarche apologétique. Le journal imaginaire de Lachgar, texte à rebrousse-poil de son sous-texte, à part sa finesse et sa qualité, nous permet dans le contexte de notre travail de saisir encore plus clairement la construction discursive de *Monsieur Proust*, à savoir la prise de parole en tant que « tierce », les conditions d'existence d'un récit qui dépend en dernière instance de la décision d'un rapporteur, et de l'objectif de réhabilitation de son patron.

En revenant sur le rapport entre bonnes et patrons, pour ce qui est de Fanny, la tyrannie vient logiquement de madame Leonor et c'est après l'affrontement avec elle que les deux femmes arrivent à une sorte d'entente cordiale, sans que Fanny renonce à faire remarquer son « autoritarisme ». Elle n'a pas recours à l'œuvre de Borges pour justifier son dévouement, et pour cause : elle n'a pas lu un seul de ses livres, même pas une page, assure Vaccaro et non plus d'autres livres sur son ancien patron<sup>489</sup>. Ce n'est pas qu'elle soit analphabète, car une fois devenue complètement aveugle Borges lui confiait la lecture « des choses non littéraires<sup>490</sup> » (Uveda et Vaccaro, 47). En effet, tant Vaccaro comme Fanny elle-même mettent en exergue cette méconnaissance littéraire comme preuve de son intégrité, inhérente, on dirait, aux classes populaires : « écoutez, je ne suis pas une personne ayant fait des études, je ne suis pas allée à l'école et je n'ai d'autre éducation que celle que la vie m'a donnée<sup>491</sup> » (Uveda et Vaccaro, 122) dit-elle à A. Vaccaro, avant de comparer ses attitudes à elle à celles d'autres personnes plus éduquées mais qui ne font que « du bordel ». Cependant, dans son ignorance de l'œuvre borgesienne réside la plus grande révérence, qu'on note dans les expressions qu'elle utilise pour parler « des choses importantes écrites par monsieur » ou des prix qu'il n'a pas reçus mais qu'elle est certaine qu'il mérite.

Le fait qu'on fasse attention de l'avis littéraire de ces deux femmes de classe basse et peu éduquées, peut seulement être expliqué par leur contact avec les écrivains et aussi, dans une

---

<sup>489</sup> « jura no haber leído jamás una página suya, y no era necesario » (Uveda et Vaccaro, 12) et « Fanny no ha leído ese libro [*Las que mandan* d'Any Ventura], ni otros. Su verdad la lleva enraizada como privilegiado testigo de más de tres décadas junto a los Borges » (Uveda et Vaccaro, 107)

<sup>490</sup> C'était la mère de Borges qui avait la tâche d'écrire sous la dictée de son fils et de lire pour lui. En revanche, « En otras oportunidades me pedía a mí que le leyera algo, pero no de temas literarios. Si se trataba de algún contrato de edición me lo hacía leer y lo escuchaba con atención » (Uveda et Vaccaro, 47)

<sup>491</sup> « Mire, yo no soy una persona que haya estudiado, no fui a la escuela y no tengo más educación que la que me ha dado la vida, pero hay personas que se dan la corte de que saben todo y terminan siempre haciendo conventillo ».

certaine mesure, par leur propre ignorance, puisque leur discours ne concurrence pas d'autres discours savants : A. Vaccaro assume que Fanny n'a « aucun besoin » d'avoir lu Borges pour l'admirer et Céleste assure qu'elle ne va pas « s'amuser à jouer les professeurs » (Albaret, 286). Depuis 1900, la condition lettrée des bonnes romanesques augmente plus nous nous rapprochons de notre époque, au moins pour quelques-uns des personnages que nous analyserons ici, comme ceux de Marie, Diome ou Assouline. En ce qui concerne les bonnes non fictives, l'intérêt dont font preuve Arondo et Menchú pour apprendre une langue et pour poursuivre des études, montre à quel point l'éducation et la capacité à s'exprimer et à émettre une prise de position politique vont ensemble. L'ignorance du fait littéraire de Fanny et aussi de Céleste à un niveau moindre, est revendiquée dans les deux textes comme garantie de l'attitude pure avec laquelle elles entreprennent les récits. L'admiration pour la figure du maître et pour l'œuvre se confondent, en bénéficiant de la survivance d'une notion de service en tant que servitude, ce que nous analysons dans la fin de cette sous-partie.

Nous revenons maintenant au récit qu'elles livrent en tant que service posthume, ce que nous analyserons selon deux aspects : les portraits respectifs et complémentaires de la domestique et de l'artiste que les récits présentent et les deux textes en tant que contre-discours, qualité qui découle de l'idéalisation dont font preuve les portraits. C'est la position floue de l'employée domestique, sa connaissance des intimités mais aussi et surtout sa position subordonnée et le respect qu'elle témoigne à son employeur même après sa mort, qui font qu'elle peut accomplir le rôle d'un énonciateur qui a comme principal souci celui de la vérité. Très souvent Fanny et Céleste s'attaquent à d'autres discours (parfois en citant clairement l'origine, mais en général à travers le recours à des formules moins précises : « on a écrit », « on a prétendu ») sur la vie de leurs patrons qui ne seraient pas exacts et qu'elles entendent rectifier à travers le leur. De cette façon, le texte est aussi un contre-discours, où c'est seulement la qualité de domestique qui permet à une femme issue de la classe basse de tenir un discours qui contredit celui des aristocrates et des amis de longue date (pour Proust), de sa veuve (pour Borges) ou des studieux de la littérature en général.

Il convient donc d'interroger les origines et les formes que prennent les récits. Pour ce qui est du texte de Céleste Albaret, bien que dans la surface textuelle il ne reste pas de traces, il s'agit en fait de la transcription des dialogues (soixante-dix heures d'entretiens) avec Georges Belmont. Dans le cas d'Uveda, son interlocuteur, Alejandro Vaccaro est bien plus présente, dans un texte hybride où une voix autorisée met en place et prépare le lecteur pour l'introduction de la voix de la domestique comme discours second, cité par la première voix. Il en reste l'impression que le récit de la domestique ne se suffit pas lui-même ; A. Vaccaro fait souvent allusion à son travail de « débroussailleur », qui doit organiser un récit répétitif et circulaire, pour donner à lire un produit

final qui épargne au lecteur les bavardages, en livrant seulement ce qui compte. Il s'avise aussi d'introduire des explications biographiques et des références littéraires, parfois discutables. Il en résulte un texte désarticulé (dont la fin spécialement frappe par son absence de logique), où transparaît la condescendance de la voix citante sur la voix citée. Il n'empêche que, dans la comparaison avec le récit de Céleste Albaret, qui est d'une bien meilleure qualité littéraire, il en ressorte des éléments analogues.

Il faut dire que ni Belmont ni Vaccaro ne sont pas des figures naïves mais qu'ils sont parties prenantes, qu'en facilitant la prise de parole de Céleste et de Fanny, ils interviennent par personne interposée dans le champ littéraire et dans la bataille autour de la mémoire des auteurs. George Belmont, de son vrai nom Georges Pelorson a affirmé son prestige en tant qu'éditeur et patron des lettres françaises en dépit d'une activité de collaboration confirmée avec le régime de Vichy. Dans cette période, en tant que « secrétaire général adjoint à la Jeunesse et chef de propagande » il a fait un discours en 1942 où il maudissait les « esthètes efféminés »<sup>492</sup> ; il se peut que trente-cinq plus tard ce soit encore cette disposition de l'esprit qui le mène à parrainer un témoignage dont un des soucis principaux c'est de blanchir Proust de « l'accusation d'homosexualité ». Pour ce qui est d'A. Vaccaro, il s'est spécialisé dans la connaissance de la vie de Borges (quoique il n'est pas connu pour être un spécialiste de son œuvre, à juste titre, d'ailleurs) sur laquelle il a écrit plus d'un livre et il préside l'« Asociación borgesiana de Buenos Aires ». Il a été l'objet d'au moins deux procédures judiciaires de la part de María Kodama, veuve Borges. Rien d'étonnant, par conséquent, dans son soutien à la parole de Fanny : la domestique n'aime pas non plus l'ancienne élève de son patron devenue épouse et héritière universelle de tous les droits de son œuvre. Il est donc essentiel de saisir les enjeux derrière ces récits pour comprendre l'intérêt des textes à présenter Fanny et Céleste comme deux voix sincères et en même temps n'ayant pas de profit à tirer de ce qu'elles racontent.

Ainsi, dans les deux préfaces, où on a affaire seulement à la voix des deux rapporteurs, la probité et la vertu de l'énonciatrice principale sont présentées comme élément fondateur du récit. Ils affirment la véracité des propos qui sont passés par la vérification du récit même, puisque en tant que vérité cachée et domestique, elle ne peut pas être contrastée par des faits notoires : « Revenant parfois à sept ou huit reprises sur tel ou tel point, par des biais différents ou par surprise, je n'ai jamais pu relever une contradiction » (Albaret, 10) explique G. Belmont, et A. Vaccaro abonde dans la même ligne : « [elle] se répète toujours de la même façon, elle raconte le même fait en différents occasions et son récit ne diffère pas. Ce qui démontre à coup sûr que Fanny

---

<sup>492</sup>Perraud, Antoine. « Georges Pelorson alias Belmont ou la vie cachée d'un collabo. » *www.mediapart.fr*. Médiapart, le 12 juin 2009. Web. 3 avril 2016.



ne ment pas »<sup>493</sup> (Uveda et Vaccaro, 13). À part la surveillance exercée par G. Belmont et A. Vaccaro, il y a un autre motif pour rassurer le lecteur sur ce qu'il va lire : le caractère prêté aux deux figures des domestiques, qui se construit dès le début des textes dans les mots des rapporteurs. Pour Belmont : « Si, lisant ce livre, on *l'entend* tel qu'il fut parlé et que j'ai moi-même entendu, je suis sûr qu'on ne pourra qu'y reconnaître la plus sincère de toutes les voix : celle du cœur » (Albaret, 10) ; tandis que pour A. Vaccaro : « Fanny dit la vérité, sa vérité à elle, bien entendu. La vérité qui habite son cœur, car chaque fois qu'elle parle de son "señor Borges" elle le fait avec des sentiments. [...] Elle est à elle-même le meilleur témoignage, [grâce à] son train de vie, sa simplicité<sup>494</sup> » (Uveda et Vaccaro, 13).

Nous reconnaissons ici le « cœur simple » de la domestique, preuve de véracité et source du récit. D'ailleurs, nous assistons dans les deux cas à un récit oral qui se fait sur demande d'une figure prestigieuse et proche du maître, sur le modèle de donation de *Geneviève*. Or, ce n'est pas leur vie à elles que Céleste et Fanny racontent, mais celle de leurs célèbres employeurs et celle qu'elles se sont fabriquées dans leur lien avec eux. Dans les deux cas, bien que des éléments de leur histoire personnelle se faufilent dans le sujet principal, on dirait que leur vie s'est arrêtée avec l'entrée en service. Ce qui est confirmé par le premier chapitre de chaque texte, qui présente les deux domestiques sous une lumière très similaire, avant que la rencontre avec l'écrivain ait eu lieu. Fanny et Céleste sont des filles de la campagne, l'une originaire d'Auxillac (Lozère), l'autre de Colonia Romero (Corrientes, Argentine), qui sont montées à Paris et à Buenos Aires à un moment donné de leurs vies pour y devenir domestiques. Il faut cependant dire que l'origine sociale d'Albaret est plus aisée que celle d'Uveda ; cette dernière est orpheline et n'a pas fini l'école primaire, elle va à Buenos Aires chercher un travail et c'est là qu'elle rencontre son époux. Albaret, par contre, elle se marie dans son pays, entourée par une famille aimante, et arrive à Paris avec un mari qui a un avenir professionnel et un client prestigieux : Proust.

Malgré ces différences, Céleste et Fanny se présentent elles-mêmes comme des femmes réservées et tranquilles, qui ont dû être poussées au mariage, qui ont vécu l'arrivée dans la grande ville comme un traumatisme et qui préfèrent rester à la maison. Dans ce sens, leur entrée en service marque une inflexion dans leur histoire mais correspond tout à fait avec leur caractère : « Depuis que j'avais quitté mon village, j'avais commencé par ne presque pas sortir de chez moi, et maintenant je passais pratiquement mon existence entre les murs du boulevard Haussmann » (Albaret, 124) explique Céleste, dans des mots que Fanny aurait pu dire : « C'était, sans doute, une vie très particulière [elle parle de la vie qu'elle mène chez les Borges, rue Maipú], mais moi je me plaisais et lentement on a commencé à très bien s'entendre. Comme je suis, j'essaie toujours de ne

---

<sup>493</sup> « Pero siempre se repite igual, relata un mismo hecho en diferentes ocasiones y su discurso no difiere. Esto es una pauta cabal que Fanny no miente »

<sup>494</sup> « Fanny dice la verdad, su verdad, desde luego. La verdad que anida en su corazón, porque siempre que se refiere a su "señor Borges" lo hace son sentimiento [...] Ella es su mejor testimonio ; su forma de vida, su sencillez »

pas déranger et d'ailleurs je n'aime pas sortir pour aller aux bals et je ne connais rien du monde extérieur. J'habite ici depuis longtemps [elle parle de son quartier, La Boca] et je ne connais rien<sup>495</sup> » (Uveda et Vaccaro, 20).

Elles sont donc habituées à vivre recluses et leur entrée en service marque l'heureuse coïncidence de cette manière d'être avec le caractère des deux écrivains ; lesquels, ayant toutefois des caprices, ont droit à un portrait tout en lumière : amabilité, finesse, joie, politesse, générosité, bonne humeur et goût pour l'ironie et les blagues sont à l'ordre du jour lorsqu'il s'agit de les décrire. Leurs défauts, s'il y en a, sont attribuables à l'excès de générosité ou à un caractère trop vif, au « grand sacrifice à son œuvre » comme le dit Céleste (Albaret, 69). Bien qu'elle déclare n'avoir aucun intérêt « à donner de lui l'idée d'un petit saint » (Albaret, 227), c'est justement cette image surnaturelle qui se dégage de ses descriptions de Proust, qui selon Céleste exerçait une « espèce de magie » (Albaret, 100) et avait une capacité de divination toute particulière (Albaret, 253), qui se rendait dans les soirées mondaines, à contrecœur, seulement pour en tirer des éléments pour rédiger son livre (ce qui est montré par Céleste comme une sorte d'apostolat littéraire), qui ne mangeait presque pas et dont le corps « restait dans un état de conservation étonnamment parfait » le lendemain de sa mort (Albaret, 432). Si Céleste ne voit pas de motif pour faire de lui « un portrait idéal et tout blanc » (Albaret, 228), nous pouvons par contre en deviner un : c'est seulement l'exemplarité du maître qui pourrait justifier l'adhésion et le service que non seulement Céleste mais tous ceux qui l'entourent lui témoignent. Pour ce qui est de Borges, on retrouve dans le récit de Fanny la figure du *puer senex*<sup>496</sup>, vieillard – enfant qui aime les bonbons, dort dans le lit de sa mère lorsqu'elle est morte, fait des blagues innocentes avec sa bonne et finalement, se laisse influencer par des personnes ayant des mauvaises intentions. Bien entendu, ces deux portraits sont possibles à partir d'une certaine image de l'artiste, cet homme qui oublie tout sauf son art et qui a besoin que le monde pratique et quotidien tourne rond autour de lui pour pouvoir se consacrer à l'élévation de sa création littéraire. Dans ce sens, il faut remarquer que la condition de malades des deux écrivains justifie aussi le type de service « total » dont ils bénéficient. Sans sous-entendre que ces maladies respectives ne sont pas de maladies véritables, nous rappelons que dans la figure de l'artiste moderne, à partir de Flaubert, c'est justement la condition de malade qui permet la consécration de l'artiste à son œuvre à travers la consécration des autres à son bien-être matériel.

Dans une certaine mesure, ces images idéalisées des bonnes, des patrons et de leur entente parfaite pour le bien de l'art demandent presque la présence d'éléments négatifs. Et il y en a. Du

---

<sup>495</sup> « Era, desde luego, una vida muy particular, pero a mí me gustaba, y de a poco nos fuimos llevando bien. Yo con mi forma de ser trato siempre de no molestar y aparte no soy de salir a bailar y no conozco nada que haya más allá de la puerta. Acá mismo vivo desde hace muchos años y no conozco nada »

<sup>496</sup> Il s'agit d'un topos bien imprimé dans la mémoire d'Occident, tel que le décrit Ernest Robert Curtius dans *European Literature and the Latin Middle Ages*. [1948] Princeton : Princeton University Press, 1990, p.99-100.

côté de chez Céleste, ce sont les discours qui affirment l'homosexualité de Proust, qui gâchent (au moins pour elle) le portrait du grand homme<sup>497</sup>. Outre qu'exprimer son refus de certains personnages masculins subalternes qui ont entouré Proust (on a déjà cité son point de vue sur Alfred Agostinelli et Albert Le Cuziat, à cela il faudrait ajouter un autre secrétaire, Henry Rochat), Céleste s'en prend spécialement à André Gide dont le journal avait été publié pour la première fois en 1939. À « ce monsieur Gide avec ses airs de faux moine » (titre du chapitre XXV), Céleste reproche non seulement le fameux refus du manuscrit de *Swann* chez Gallimard mais aussi et surtout d'avoir créé et entretenu une équivoque « sur une prétendue intimité d'esprit et de rapports entre eux » (Albaret, 353). C'est vrai que Gide avait rencontré Proust le 13 mai 1921, et que le lendemain il notait dans son journal : « Loin de cacher son uranisme, il l'expose, et je pourrais presque dire : s'en targuer. Il dit n'avoir jamais aimé les femmes que spirituellement et n'avoir jamais connu l'amour qu'avec des hommes »<sup>498</sup>. La description complète de la rencontre est réfutée par Céleste qui craint « fort » que Gide « n'ait abusé une fois de plus de ses prétendues concordances d'idées avec M. Proust sur "l'uranisme" » (Albaret, 361). En effet, Céleste explique didactiquement et en reprenant la distinction proustienne entre « l'homme » et « le romancier », que l'intérêt de Proust pour l'homosexualité est pure et pleinement littéraire. D'autant plus qu'il lui faut expliquer la présence attestée de son patron à la maison de passe d'A. Le Cuziat ; pour elle c'est juste un endroit parmi d'autres où il allait chercher des renseignements pour ses livres et en particulier pour *Sodome et Gomorrhe*, publié la même année de la rencontre avec Gide. Toujours selon Céleste, il ne s'y est pas rendu plus de cinq ou six fois « son besoin de renseignements épuisé, M. Proust n'y a plus remis les pieds qu'il n'a revu le Cuziat » (Albaret, 239). Il faut remarquer qu'au moment de la conception de *Monsieur Proust* cette posture contredisait aussi la position prise sur le sujet par la biographie de George D. Painter publiée entre 1959 et 1964. Le contre-discours de Céleste cherche à montrer comment ces inclinations n'auraient pas pu exister sans qu'elle se soit rendue compte et qu'elle est exacte dans ses propos : « C'est là un point à propos duquel je tiens à préciser une fois de plus que je me suis juré de ne raconter ici que ce que je sais, pour l'avoir vu ou entendu » (Albaret, 227). Ce qui se révèle comme une stratégie payante : elle est convaincante parce que ce démenti en particulier se mêle à d'autres bien moins remarquables (Proust a-t-il ou pas mangé du gigot dans ce dîner au Ritz ? Céleste est formelle sur le point : non), ce qui donne comme résultat une assurance de sa voix sur tous les sujets.

C'est toute une autre stratégie que prend Fanny, mais elle ne repose pas moins sur l'avalissement de certaines figures, et d'une en particulier, tout en se gardant de ne pas aller trop loin dans l'insulte : l'idéalisation du portrait de la bonne ne résisterait pas à la malveillance, tandis

---

<sup>497</sup> Elle a beau affirmer « ce n'est pas que je cherche à absoudre M. Proust — de quoi, d'ailleurs ? Eût-il été ce que prétendent certains, il était libre. » (Albaret, 360), l'acharnement dont elle fait preuve dit le contraire.

<sup>498</sup> Gide, André. *Journal. 1889-1939*. Paris : NRF, 1939, p. 692.

qu'une juste indignation face aux mensonges qui salissent la mémoire des maîtres est beaucoup plus acceptable. Ainsi, A. Vaccaro s'occupe d'expliquer opportunément que malgré les motifs qu'elle a, Fanny « ne garde pas de rancune contre María Kodama<sup>499</sup> » (Uveda et Vaccaro, 106). Pendant la plupart de son récit Fanny fait allusion à « des mauvais conseillers », à une « personne qui veut séparer Borges de sa famille », avant d'arriver au chapitre consacré à la veuve Borges, qui est titré sans équivoque, à travers la citation d'un propos très dur que la mère de Borges aurait tenu sur sa future belle-fille : « Cette peau-jaune va tout nous prendre<sup>500</sup> ». En effet, les personnes de l'entourage de Borges, famille et amis, mais aussi les studieux, les traducteurs, les éditeurs de Borges dans différents pays<sup>501</sup> sont légion à détester M. Komada et A. Vaccaro n'est pas l'exception, mais plutôt un des accusateurs les plus notoires. Ils reprochent à la veuve d'avoir abusé de la faiblesse d'un Borges malade et ancien, en le forçant à un mariage pour le moins douteux au Paraguay et à entreprendre un voyage dont il ne reviendrait pas. Aussi, M. Kodama aurait obtenu de lui, toujours selon cette version des faits, qu'il changeât son testament en sa faveur, en stipulant que son lieu d'enterrement soit la Suisse et non plus le caveau familial du cimetière de la Recoleta, à Buenos Aires.

Bien entendu, personne ne détient la vérité sur cette dernière période de la vie de Borges et ce n'est pas cela qui nous intéresse ici. M. Kodama a donné sa version de faits à plusieurs reprises, dans des entretiens et dans les innombrables conférences qu'elle donne au sujet de Borges dans le monde entier. De cette manière, Fanny ne répond pas à un seul discours structuré mais plutôt à une prise de position qui a été celle de M. Kodama pendant de longues années. C'est à travers la voix d'A. Vaccaro que le livre fait état de la controverse autour de Kodama, avec un ton très marqué contre la veuve ; Fanny reste au deuxième plan mais elle apporte sa pierre à l'édifice. En effet, elle fait un récit pathétique de la manière dont l'avocat mandaté par M. Kodama arrive un jour à l'appartement des Borges (où elle est désormais toute seule), pour investir les lieux, lui exiger de l'argent caché dans la maison, l'enfermer à clé dans la cuisine tandis qu'il fait l'inventaire et finalement, sur un ordre venu prétendument de Borges, la congédie. C'est seulement contre ce personnage très négatif que Fanny s'emporte, un peu : « ce monsieur même ayant des diplômes, ne pouvait pas comprendre que moi, j'étais une personne humble mais honnête. Le temps m'a

---

<sup>499</sup> « Fanny siempre se apresura a asegurar que no le guarda rencor a María Kodama »

<sup>500</sup> « Capítulo 10 : "Esta piel amarilla se va a quedar con todo" »

<sup>501</sup> Le cas français a été assez retentissant puisqu'il s'agissait de la réédition des œuvres complètes de Borges dans la collection Pléiade (dont le premier tirage était épuisée depuis longtemps) et parce que des personnages notoires du panorama des lettres françaises ont eu des affrontements judiciaires avec M. Kodama : Pierre Bernès (à qui la veuve réclamait les enregistrements de ses conversations avec Borges) et Pierre Assouline (à l'encontre de qui elle initie un procès pour diffamation après la parution dans le *Nouvel Observateur* de l'article « Le scandale Borges » en août 2006, où P. Assouline prenait position en faveur P. Bernès dans la querelle). Après de longues et difficiles négociations la nouvelle édition a été autorisée par M. Kodama. Cf. Assouline, Pierre. « Otage d'une guerre de dix ans, Borges retrouve la "Pléiade" » [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr). Le Monde des livres, 15 avril 2010. Web. 8 avril 2016.

donné raison<sup>502</sup> » (Uveda et Vaccaro, 119).

En fait, plutôt que d'attaquer directement la figure de M. Kodama elle se sert d'autres procédés. D'un côté, il y a le récit naïf des épisodes où la veuve est désignée comme coupable : voleuse, menteuse, cherchant à nuire à la santé de Borges et à le brouiller avec ses proches ; à ce qui s'ajoute le portait flatteur d'autres femmes qui ont été proches de Borges et que Fanny apprécie comme la sœur de l'écrivain, Norah, mais aussi María Esther Vázquez et Viviana Aguilar. De l'autre côté, elle déclare non seulement sa qualité de témoin de première main des faits, mais aussi sa probité et sa fidélité qui l'empêchent de révéler des informations qui pourraient lui donner raison : « j'ai été témoin de toutes les choses qui se sont passées dans cette maison pendant longtemps. D'ailleurs, je ne me suis jamais laissée entraîner par des commérages. Plus encore, il y a des choses que je ne dirai jamais, parce qu'elles font partie d'une intimité que je n'ai pas le droit de divulguer<sup>503</sup> » (Uveda et Vaccaro, 107). Ainsi, dans sa vertueuse retenue, elle se présente comme l'opposée de la veuve, qui étale au grand jour tous types d'intimités, lors de l'étonnante quantité de procédures judiciaires qu'elle a intenté contre plusieurs personnes, parmi lesquelles, Fanny elle-même. On pourrait argumenter que ce « procès littéraire » à l'encontre de M. Kodama est inutile, tant elle a mauvaise presse dans le monde entier et en Argentine en particulier. Or, ce serait ne pas comprendre le fonctionnement du récit de Fanny et des éléments qui s'y présentent dans une démarche teintée volontiers de manichéisme. Finalement, la présence de M. Kodama explique pourquoi Fanny n'a pas pu accomplir le dernier geste de son service, en s'occupant de la dépouille<sup>504</sup> de son maître comme Céleste a pu le faire avec Proust : « vous allez lui rendre un dernier service avec moi. Nous allons l'arranger » (Albaret, 430) lui dit sur le moment, Robert, le frère médecin de Proust.

De cette traversée par les récits de Fanny Uveda et de Céleste Albaret émergent quelques éléments pertinents pour notre analyse du témoignage ancillaire en particulier et pour la représentation de la domestique en général. On a vu comment la place du domestique tiers peut tirer sa valeur du rapport avec l'artiste et par là, avec la « cuisine » de l'art. Dans la conception du travail artistique tel qu'il est présenté dans ces textes, l'artiste (et par conséquent, l'art) ne peut pas se passer d'une figure qui facilite la vie matérielle pour que la vie spirituelle, celle qui correspond à la création, puisse avoir lieu. Ce qui nous met face à la discussion gênante sur la nécessité de la servante pour que l'art existe : serons-nous prêts à accepter que pour que l'œuvre d'art se crée, il doivent exister aussi des « êtres mécaniques », des rouages bannis des formes plus hautes de la

---

<sup>502</sup> « No podía entender este señor, aún detentando un título, que yo era una persona humilde per honesta. El tiempo me dio la razón »

<sup>503</sup> « Mire, Alejandro, a mí las cosas no me las ha contado nadie, yo he sido testigo de todas las cosas que ocurrieron en esa casa durante mucho tiempo, además jamás me he dejado llevar ni me dejaré llevar por habladurías. Es más, hay cosas que no las voy a revelar nunca, porque forman parte de una intimidad que yo no tengo derecho a violar »

<sup>504</sup> En revanche, elle s'est occupé des rites funéraires de Doña Leonor, ce qui est raconté en détail dans le chapitre 6.

pensée mais qui contribuent de bon gré à la construction de ces artefacts, dont ils n'ont pas l'accès, ou tout simplement l'intérêt d'y accéder ? Dans les textes de notre corpus contemporain et dans quelques œuvres d'art que nous allons évoquer bientôt, la réponse à cette question n'est pas celle qu'on pourrait s'attendre.

On voit alors un glissement de l'essentialisme de classe traditionnel qui veut qu'il y ait des gens nés pour servir et d'autres pour être servis. Naturellement qu'une telle théorie n'est plus acceptable dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tandis qu'il en existe une autre, qu'on pourrait appeler « essentialisme du talent » à laquelle on pourrait souscrire sans trop de peine : il y a des gens qui possèdent le talent, le génie, la capacité de travail pour créer, il y en a d'autres qui ne l'ont pas, et ces derniers parfois se mettent volontiers au service des premiers pour leur permettre d'achever leur œuvre ou pour mieux la mettre en valeur, une fois qu'elle est terminée<sup>505</sup>. Ces deux démarches se chevauchent dans les récits de Fanny et de Céleste et la seconde semble prêter sa légitimité à la première. Dans le mélange d'ignorance du champ littéraire et de révérence envers l'écrivain, et par contiguïté envers l'œuvre, dont font preuve les deux domestiques, on lit comment le glissement d'un essentialisme vers l'autre annule le trouble du rapport de domesticité et le justifie. Il est toutefois vrai que Céleste Alabaret se sort mieux de cet enjeu en parvenant à être la détentrice d'un discours qui se suffit à lui-même (elle est la seule auteure de son livre, alors que le livre de Fanny fait état d'une paternité littéraire partagée avec A. Vaccaro) et éventuellement en remportant une postérité littéraire de la main de Lina Lachgar. La figure bien plus dépourvue de Fanny, dans ses carences matérielles aussi bien que culturelles, montre de manière décharnée la face du service rendu à l'artiste, qui se cache dans le service rendu à l'art.

Bien que disparates, les deux sous-parties précédentes envisagées dans leur ensemble, montrent comment la prise de parole (médiatisée, nous insistons dans ce point) de la part d'une domestique réelle favorise l'apparition des discours qui se soutiennent dans la condition de domestique de l'énonciatrice mais qui souvent la dépassent : discours qui ont pour objectif de se constituer en l'expression d'une communauté indigène (Menchú) ou d'une minorité racialisée et appauvrie (De Jesus), discours d'exaltation du dévouement de la domestique elle-même (Chaix) ou de ses patrons (Albaret, Vaccaro). Seul le discours revendicatif syndical d'Arondo met au centre

---

<sup>505</sup> Bien entendu, nous n'entrons pas ici dans le vif du sujet sur le talent et sa mystérieuse répartition entre les êtres ; la capacité créative n'est pas entièrement attribuable aux conditions sociales, mais n'est pas non plus indépendante d'elles. Il n'est peut-être pas nécessaire de dire que la condition de serviteur que nous avons attribué tacitement aux critiques, éditeurs, traducteurs et spécialistes n'est qu'une provocation, qui permet de mieux mesurer l'écart entre leur ancillarité et celle des domestiques des écrivains. Or, cette idée que nous évoquons a bonne presse dans certains milieux, qui expliquent le *care* comme un réseau ou tous peuvent être à leur tour *caregivers* ou *caretakers* ; échange des rôles permis par la fluidité des identités qui serait la marque des temps présents. Nous avons discuté dans l'introduction comment cette idée ne fait que masquer une réalité qui montre que ce sont des femmes pauvres comme Fanny et Céleste, pour la plupart, celles qui se mettent au service (domestique) des autres.

la condition domestique dans une démarche à la fois réformiste (en exigeant plus d'encadrement pour le métier et des bénéfices pour les travailleuses) et révolutionnaire (dans le sens qu'on le signalait plus haut, de mettre en question le service et par ce biais l'ordre social tout entier). Après avoir examiné comment ces textes se rallient à une tradition littéraire (en reprenant la place du domestique tiers ou de la perle au cœur simple, en faisant usage des modèles d'énonciation à la Lamartine ou à la Mirbeau, en critiquant le service comme l'avaient fait auparavant les domestiques littéraires) force est de constater que ce qui caractérise le discours des bonnes non littéraires c'est l'utilisation qu'on peut faire de leurs voix pour passer un message en particulier. Fonction qui n'est pas étrangère aux textes littéraires (rappelons le lien étroit entre les domestiques fictives de Mirbeau et Sánchez et les idées anarchistes des deux auteurs), le texte littéraire se défend, cependant, de servir un seul objectif.

### III.2. La femme de ménage en tant que femme

« C'est quand même avec cette femme que tu voulais te trouver, non, ce vendredi ? Cette femme de ménage, oui » (Oster, 34). Depuis le titre même du roman, Christian Oster et son protagoniste mettent l'accent sur la féminité de la domestique, et ils ne sont pas les seuls parmi notre corpus de textes contemporains. Rien de plus naturel, en fait, vu la féminisation définitive du métier qui coïncide avec la modernité (Sarti 1997, 128) et vu aussi que la productivité littéraire du personnage a toujours été liée à son être féminin. Nous avons vu avant comment l'homologue masculin du personnage arrivait plus tôt à la position de protagoniste en mettant en avant des caractéristiques « masculines » comme l'astuce ou la volonté de triompher sur le maître qu'on observe chez Jacques le fataliste ou chez Figaro. La féminité détermine donc un parcours différent et qui s'inaugure plus tard. En premier lieu, ce que les romans du XIX<sup>e</sup> siècle mettent en exergue, c'est son corps susceptible de générer des tensions sexuelles ainsi que de les apaiser. Si tout corps, qu'il soit masculin ou féminin peut donner du plaisir ou être violenté, seul le corps féminin est susceptible de subir la conséquence du commerce sexuel dans sa facette la plus concrète : la possibilité (le danger) de la grossesse. Ensuite, dans le corpus de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la féminité des personnages se déclinait d'une manière moins physique mais non moins pressante, la plupart des personnages étudiées se conformant plus ou moins au stéréotype de la « femme rêveuse » (chez Genet et Arlt principalement) qui cherche dans la présence masculine (en tant que mari, comme chez Duras ou Benedetti, en tant que fils chez Cortázar) la protection et la félicité. Bien entendu, cette lecture est réductrice pour des personnages que nous avons vu sous une autre lumière, soulignant leur potentiel de révolte et leur violence. Il faut dire que ce que nous assumons ici comme « féminin » lorsqu'il ne s'agit plus de caractéristiques physiques, mérite d'être pris avec

précaution. Dans l'Introduction nous avons posé les bases de notre analyse dans ce sens, sur la construction de l'être féminin moderne à travers la figure ancillaire de Pamela. Depuis que le modèle de la femme est la femme au foyer, l'intériorité des espaces physiques comme psychiques est un champ d'influence « naturellement » féminin.

Dans les textes du corpus contemporain c'est cette facette de la féminité qui émerge : la fonction des femmes en tant que reproductrices et créatrices de ce que Marguerite Duras appelle « la vie matérielle ». Pas exactement opposée à la vie spirituelle, il s'agit d'un ensemble de gestes, d'actions et finalement de savoirs qui permettent l'existence dans ses détails indispensables : la cuisine, le ménage, les soins aux enfants et aux personnes dépendantes. Tout ce qui se passe au sein du foyer, qui pour Duras s'identifie directement avec la femme. C'est bien la maison « lieu de l'utopie [...] créée par la femme » (Duras *Vie*, 53) qui montre comment l'espace de vie n'est rien sans une présence humaine qui l'anime « S'il n'y avait pas une chose prête, c'est qu'il n'y avait rien, c'est qu'il n'y avait personne ». (Duras *Vie*, 54). Cette présence, qui est pour Duras nécessairement féminine, crée l'espace la maison, le fait « vivable », dans deux « ordres » différents : « L'ordre extérieur, c'est-à-dire l'aménagement visible de la maison, et l'ordre intérieur qui est celui des idées, des paliers sentimentaux, des éternités de sentiments vis-à-vis des enfants » (Duras *Vie*, 64). Cette activité est essentiellement étrangère aux hommes : « Ils peuvent bâtir des maisons, mais pas les créer. » (*ibid.*), idée avec laquelle coïnciderait Bachelard, lorsqu'il disait que « Les hommes ne savent construire les maisons que de l'extérieur. Ils ne connaissent guère la civilisation de la cire. » (Bachelard, 74).

Si dans le cas de Bachelard il y avait dans le fond une revalorisation mutuelle des tâches ménagères et de la femme qui les accomplit, la ménagère, sorte de sorcière « qui réveille les meubles endormis » (*ibid.*), trente ans après, lorsque Duras s'empare du même sujet, il y a, en plus de l'importance attribué au travail ménager, une dénonciation : « Le travail d'une femme, depuis son lever jusqu'à son coucher, est aussi dur qu'une journée de guerre, pire que la journée de travail d'un homme » (Duras *Vie*, 57). À ce qui s'ajoute l'invisibilité du travail ménager, cette « discontinuité silencieuse du temps » de la femme, qui doit s'accorder aux temps et aux besoins des autres et dont le travail passe inaperçu des bénéficiaires : « elle finissait par ne plus exister du tout pour les gens qui entouraient la femme. Je veux dire qu'il en était pour les hommes, du travail des femmes, comme par exemple des nuages qui donnent la pluie, ou de la pluie elle-même que donnent les nuages. » (Duras *Vie*, 58). Duras parle en temps passé mais se presse à établir la pérennité d'une telle situation : « Alors l'homme était content, ça allait bien dans sa maison. L'homme du Moyen Age, l'homme de la Révolution, l'homme de mille neuf cent quatre-vingt-six. » (*ibid.*).

Les concepts quelque peu catégoriques de Duras sur le fonctionnement des rouages de la



maison sont utiles pour évaluer l'intérêt naissant et le point de vue volontiers critique sur le travail domestique qui émerge vers la fin des années soixante-dix. C'est à ce moment-là que la société dirige son regard vers l'intérieur des maisons et vers le partage des tâches que s'y effectue. Dans *Service ou servitude* (publié en 1979), Geneviève Fraisse fait état d'un livre publié par le Parti Socialiste l'année précédente où il était question des inégalités homme – femme dans le foyer, intitulé *18 millions de bonnes à tout faire* et qui ne consacrait même pas « quelques pages aux employées de maison » (Fraisse 2009, 25). C'est dire comment une conscience et une mise en question grandissantes de la figure féminine de la ménagère, pouvait cacher la présence de la domestique, comme on le voit dans le texte de Duras, où sa figure n'est pas évoquée. Cependant, et en même temps, le livre de Fraisse tout comme celui de Maria Arondo, que nous avons analysé dans III.1.1, s'intéressent à la condition socio-économique spécifique des employées domestiques et encouragent la pensée syndicaliste et féministe à s'emparer du sujet. Nous analysons ici comment les textes de notre corpus contemporain ont recours à cette vie matérielle créée et entretenue par les femmes et à la diversité de rapports qui s'établissent autour d'elle. La condition féminine des domestiques est examinée dans les récits dans un contexte d'hétéronormativité<sup>506</sup> que, comme nous l'avons expliqué, fonde dans les représentations différentes et complémentaires de hommes et femmes la division sexuelle du travail. Il est intéressant, par conséquent, de s'y approcher à travers les rapports entre genres et entre classes sociales, des formes de relation spécifiques qui s'établissent entre les domestiques et les patronnes, que nous analyserons dans III.2.1. et entre les domestiques et les patrons, abordées dans III.2.2.

### III.2.1. Une féminité doublée et dédoublée

En premier lieu, tous les personnages féminins, qu'elles soient domestiques ou patronnes sont mis en rapport avec le ménage, comme s'il s'agissait de confirmer l'affirmation de Duras : « Les choses sont faussées par les femmes. Elles ne parlent entre elles que de la vie matérielle. » (Duras *Vie*, 49). C'est ce qu'on lit dans la mise en exergue du rapport employée – employeuse, rapport domestique dont les hommes sont exclus. Nous l'avons vu avant, ce lien qui allait de la fusion à l'opposition absolue, des scènes de confrontation aux scènes de réconciliation, chez Mirbeau et chez Sánchez, notamment. Or, ce qui distingue le lien dans les textes contemporains c'est son pragmatisme : employées et employeurs féminins n'ont pas à s'aimer ou à haïr, tout juste à se supporter. Les domestiques, poussées par la nécessité économique, se conforment à des mauvaises conditions qui ne sont pas moins mentionnées, mais qui ne sont plus au centre des

---

<sup>506</sup> Le mot « héténorme » a fait son entrée au *Petit Robert* en 2015 : « Prédominance de représentations hétérosexuelles dans la société ».

textes. Ainsi, dans les entretiens d'embauche, scène de genre qui continue à donner de soi, nous voyons chez Diome et chez Marie comment les contrats léonins continuent à passer. La narratrice de Diome est payée pour une garde d'enfants mais exerce comme bonne à tout faire, et tous les jours travaille une demie-heure supplémentaire qui n'est pas payée (Diome *Visage*, 77) ; Sarah, dans le roman de Marie, est embauchée par « une somme dérisoire » (Marie, 15) dans le luxueux appartement des quais des Régnier.

Or, même à travers ce clivage initial, qui relève d'une différence de classe qui ne s'est pas effacée (bien au contraire, elle a augmenté par d'autres différences que nous mentionnons opportunément), ce qui reste est la nécessité mutuelle entre ces deux « femmes domestiques » qui entretiennent une relation particulière « de solitude à solitude », pour le mettre dans les mots de G. Fraisse (1984, 113). Madame Du Vivier et Sonia arrivent à une sorte d'entente sur fond de méésententes et sur la base du besoin mutuel : « [...] l'une comme l'autre semblaient avoir surmonté leurs désaccords en toutes choses pour s'accorder tacitement sur ce point. [...] car elles avaient besoin l'une de l'autre et elles savaient que les choses iraient plus difficilement l'une sans l'autre. » (Assouline, 16). Sarah, dans le roman de Marie, a vu tout de suite que sa patronne « avait moins besoin d'une femme de ménage que d'une alliée » (Marie, 23) et prend le parti de collaborer avec elle. La patronne, Laura Régnier, souffre d'un trouble psychique qui la fait, entre autres choses, avoir horreur de la saleté ; sa nouvelle bonne et narratrice s'efforce d'adopter les mêmes obsessions qu'elle : « Somme toute, nous étions, elle et moi, concernées par la pollution mondiale. [...] j'étais la sentinelle des alentours. Elle, elle se tenait en retrait, au cœur de la forteresse [...] Quoique différentes, nos tâches se complétaient » (Marie, 27).

Les patronnes dans les romans d'Assouline et de Marie sont des femmes riches, l'une mondaine et l'autre presque recluse mais toutes les deux ont besoin des domestiques, ce qui est plus vrai encore pour une patronne qui travaille comme dans les nouvelles de Diome. Monsieur Dupont se montre réticent à embaucher la narratrice, qui vient se présenter à eux pour une garde d'enfants, et à son épouse de lui fulminer : « en attendant, c'est moi qui m'emmerde avec les gosses. [...] demain tu pars toute une semaine pour ton boulot, et moi dans tout ça ? J'ai mon travail aussi. » (Diome *Visage*, 68-69). Dans la nouvelle *Art Work* de T.S. Byatt, qui ne fait pas partie de notre corpus mais qui mérite d'être mentionnée par la grande perspicacité de son auteure dans le traitement du rapport de service, nous retrouvons une patronne, Debbie Dennison, dont la terreur la plus grande c'est de perdre Mrs Brown, son employée domestique depuis dix années. Debbie Dennison doit ainsi jouer le rôle de médiatrice entre son mari Robin et l'employée ; ce dernier se fâche souvent sur la manière dont Mrs Brown intervient dans son atelier (il est un peintre), et il a des exigences puérides que Mrs Brown ne tolérerait pas. Heureusement qu'il y a la patronne, à qui l'organisation de la maison revient, ne serait-ce qu'à travers la gestion de l'employée, pour éviter que la situation dégénère.

Tout cela montre très bien le fragile équilibre d'une vie matérielle qui repose sur deux êtres différents mais qui doivent agir comme un seul. Car, dans ce dédoublement et dans ces efforts plus ou moins coordonnés il y a toujours une figure masculine qui en est le bénéficiaire final, qui reçoit sa maison bien propre, ses chemises repassées, son plat favori prêt. Ils sont Bernard Régnier, monsieur Dupont ou Dupire ou encore Thibault Du Vivier, le mari de Madamedu (ainsi que l'appellent ses domestiques qui se moquent de son « opération du patronyme [qui] n'était pas encore cicatrisée » Assouline, 13), qui est à l'origine du dîner autour duquel se noue l'intrigue ; c'est lui en effet qui avait demandé à sa femme « de réunir quelques-unes de leurs relations afin d'influencer l'un de ses importants clients » (Assouline, 17).

Le rapport entre les deux personnages féminins atteint ainsi des nuances inattendues. L'un d'entre eux c'est la parfaite conscience des employées et de patronnes sur l'impossibilité de l'amitié entre elles, ce qui n'exclut pas pourtant la mise en place des délicatesses et de témoignages d'un respect mutuel dont aucune des deux est dupe. Ce qui se voit surtout dans le domaine des dialogues (en fait, des non-dialogues) qu'elles échangent. « On peut se parler, mais on n'échange pas, ce serait de l'ordre de la familiarité et le rapport d'autorité en serait heurté. Il n'y a pas de place pour la conversation entre l'esclave et le maître. » dit catégoriquement le narrateur hétérodiégétique de *Les Invités* (Assouline, 16), dans une réflexion qu'on pourrait attribuer à Sonia, qui se rend compte très bien que « Madamedu ne s'adressait à elle que par commodité. Pour placer sa voix dans le désert de son salon et non pour appeler une réponse » (Assouline, 17). Sarah, elle aussi s'exprime sur ces échanges qui ne sont pas un : « Livrer aux domestiques l'aveu le plus cru, le déshabillage le plus total, ça ne compte pas. Ils n'ont pas d'existence, ils ne sont que des outils » (Marie, 37). De sa patronne elle explique : « Côté Laura, si elle me parlait, elle ne s'adressait qu'à elle-même ou à un destinataire évanescent » (Marie, 109) et elle fait référence à des échanges « apparents » et « imparfaits », qui cependant la rapprochent de sa patronne au début (Marie, 53). Et à la narratrice des nouvelles de Diome de trancher : « Dans ce monde de la galère où son pain ne dépend pas de soi, on est toujours pute d'une façon ou d'une autre. La relation entre employeur et employé n'est pas une relation de personne à personne, mais de ventre à pain » (Diome *Cunégonde*, 103).

Ce qui amène la bonne à jouer un rôle ; on a vu dans le corpus de la première moitié du siècle que le personnage de la domestique avait la capacité de se dédoubler, d'adopter d'autres identités, mais ce qui s'accomplissait comme une stratégie d'évasion devient dans les textes contemporains une partie fondamentale du profil professionnel. En effet, tout se joue autour des apparences : « Et moi, apparemment servile, je semblais dessaisie de mes désirs pour assouvir ceux des autres. Mais je n'étais au service que de mes propres intérêts » (Marie, 44), ponctue Sarah. Même si ses intérêts restent dans le flou pour le lecteur et pour elle-même (« Douze ans plus tard je m'interroge sur mon projet d'alors [...] Même si tout est clair pour moi, maintenant, je pense

que c'était loin de l'être à cette époque » Marie, 65), ce qui nous intéresse c'est l'acceptation de la duplicité à l'encontre des patronnes, ce que nous avons vu par exemple chez Cortázar, à travers le commentaire flatteur que madame Francinet débitait à madame Rosay à haute voix et démentait dans son for intérieur. Ce n'est donc pas un élément neuf dans la configuration du personnage mais il l'est peut-être la conscience des employeuses qui ne demandent pas à être chéries ou seulement respectées au delà de ce qui est visible. De là, l'attention mise aux petits gestes : chez Diome la domestique répond à madame qui la complimente pour son travail avec « un sourire que signifiait : Je t'emmerde » (Diome *Cunégonde* : 103) et Sonia peut se permettre pendant le dîner d'arborer « son fameux petit sourire au coin des lèvres, celui qui agaçait tant Madamedu » (Assouline, 113).

Dans cette comédie, c'est à la domestique de se métamorphoser pour s'adapter aux attentes de la patronne, qui sont volontiers basées sur des stéréotypes. Madame Dupont, par exemple, croit depuis le premier moment que sa nouvelle bonne ne parle pas correctement le français, créant un malentendu que la domestique ne daigne pas défaire. La patronne, par conséquent, lui parle dans une sorte de langue simplifiée : « – Toi en France, combien de temps ? Pour corroborer l'image idiote qu'elle se faisait de moi, je me contentai d'indiquer le mois. – Janvier, madame » (Diome *Visage*, 65). La domestique lettrée s'efforce pour se conformer au personnage, à donner à la fille de madame Dupont des réponses bêtes (« – Pour quoi tu es noire ? – Parce que j'ai mangé trop de chocolat » Diome *Visage*, 73), dans l'espoir que sa patronne la « tiendrait pour plus sotte encore qu'elle n'avait jugé au premier regard » (*ibid.*). Le cas de Sarah est encore plus intéressant, puisqu'elle fait preuve de connaissance de la tradition littéraire, dont elle se sert pour s'inventer en tant que bonne, et raconter à Laura, « la confidence qui cadrât avec l'idée qu'elle se faisait d'une domestique » (Marie, 37).

Pas question pour elle de révéler sa vraie histoire, ce que Sarah ne fait pas non plus pour le lecteur, bien au contraire ; livrer le récit de soi est un devoir en plus qu'impose le travail de domestique et auquel elle ne cède pas : « L'esclave –dit-elle utilisant un lexique que nous avons déjà remarqué chez Célestine, et que le narrateur d'Assouline utilise aussi– doit se défaire de lui-même, accepter toutes les inquisitions. Par employée interposée, les patronnes voyagent dans les banlieues, frémissent de la narine aux relents de gros rouge et de sueur » (*ibid.*). Elle fabrique de toutes pièces un récit de soi typique, assumant que c'est une chaîne de souffrances ce que Laura Régnier attend d'elle : « Des histoires, moi, je pouvais lui en raconter à longueur de journée, de celles qui prouvaient que la vie m'était passée dessus comme un rouleau compresseur » (*ibid.*). C'est peut-être là que se trouve le germe de la romancière que Sarah va devenir vers la fin du récit : elle exhume les anciens motifs : « Dans un apparent élan de confiance, je le lui avouai, au risque de perdre ma place : j'avais eu un enfant » (Marie, 38), elle guette les réactions : « Ça fit mouche. [...] Elle voulait tout savoir » (*ibid.*) et elle entretient la tension narrative « Un haussement d'épaules, une esquive : à elle d'imaginer » (*ibid.*). La mise en parole de l'histoire fausse de Sarah

entraîne la confession vraie de Laura Régnier, que Sarah compare à la sienne en termes strictement littéraires : « Moi je fredonnais sur l'air de Cossette avec des accents de Lazarillo de Tormes et elle me racontait le naufrage du *Titanic* [...] Drame sur fond de champagne et convenances » (Marie, 52). Encore, le récit doit s'adapter dans sa forme à la culture populaire qu'on suppose que la domestique possède, ce que Laura fait remarquer à Sarah en lui signalant les erreurs et les incorrections par rapport aux versions précédentes de la même histoire : « Je me croyais dans une avancée narrative à la Joyce, elle me ravalait à la plainte de la bonniche. » (Marie, 49). La capacité de générer une fiction que nous avons remarquée chez les domestiques de la première moitié du siècle se met ici au service des employeurs, puisqu'elle n'est plus une manière de s'évader : les domestiques dans les textes contemporains ne cherchent pas l'issue de leur condition à travers l'imagination sinon à travers des actions concrètes. Pour Sarah, cela signifie représenter le rôle de la domestique parfaite pour gagner la confiance de ses patrons et habiter l'appartement des quais, ce qu'elle réussit finalement.

Si être domestique signifie se conformer à un rôle, et que la féminité est une condition domestique, l'échange de rôles entre patronne et employée, possibilité jusqu'ici relevant du domaine de la fantaisie, comme chez Genet, pourrait-il s'accomplir pour de vrai ? Nous allons y répondre à travers l'analyse des romans d'Assouline et de Marie, qui proposent tous les deux à un moment donné, cette interchangeabilité. Il faut remarquer que les deux textes présentent un univers qui est en soi un *theatrum mundi* : dans le cas d'Assouline, l'intrigue s'organise autour du grand dîner que Sophie du Vivier offre à « quelques-unes de leurs relations afin d'influencer l'un de ses importants clients, en l'incluant, l'espace d'une soirée, dans cette petite société choisie, caste qui se donne et que l'on donne pour une élite. » (Assouline, 17). Le fait qu'il y ait un personnage à impressionner, l'industriel canadien Georges Banon, souligne cette mise en scène à l'intention d'un seul spectateur et justifie le soin que la maîtresse de maison met à choisir ses invités, « comédien[s] d'un soir » (Assouline, 29), qui sont tous un brin hyperboliques et fonctionnels à l'intrigue, à tel point que le narrateur est redondant lorsqu'il informe : « Un dîner à Paris est en soi une comédie française » (*ibid.*)<sup>507</sup>.

Plus tard on va voir Othman, le cuisinier et compagnon de Sonia, lui aussi jouer la comédie tout seul, en imitant les gestes et les propos ridicules des invités. Étant donné l'exagération des personnages eux-mêmes, cette parodie devient une comédie au deuxième degré, mais à peine

---

<sup>507</sup> Vers la fin de la soirée, ce sera la référence cinématographique qui l'emporte « il en est d'un dîner comme d'un film : le secret c'est le rythme » dit Sévillano, et qualifie Madamedu de « metteur en scène » (Assouline, 183). Pour rendre compte de la soirée à son ami Hubert d'A. qui n'était pas là, il a recours aux films : « D'abord *Le festin de Babette* mais sans les cailles en sarcophage ni le Clos-Vougeot 1845, puis *Le charme discret de la bourgeoisie*, mais rassure-toi, nous, notre ambassadeur n'a pas dévoré le gigot sous la table comme un chien, il a juste chanté *Bambino* en arabe en tapant des mains, suivi de *Festen* pour le déballage de secrets de famille, et maintenant, c'est *La terrasse* où ça continue à s'engueuler. Quel cinéma, si tu savais ... » (*ibid.*).

différentiable de celle du dîner : « S'asseyant sur l'une et l'autre chaise autour d'une petite table, il jouait véritablement la comédie du dîner, et alternait les voix et attitudes des personnages avec un don d'imitateur qu'elle ne lui soupçonnait pas. » (Assouline, 157). Encore, Madamedu va voir dans le regard d'un de ses invitées, Christine, celle qui voit au-delà de ce que voient les autres, la révélation de l'imposture du monde : « Tout dans son regard muet le lui criait : mais que sommes-nous d'autre que des comédiens dans ce monde aux dimensions d'une vaste pantomime ? Tous des personnages dramatiques se manifestant de façon comique. » (Assouline, 161).

Le groupe des invités est constitué d'un éventail de types (l'avocat bavard, la journaliste ambitieuse, l'académicien républicain, l'ambassadeur en mal de popularité, le couple de jeunes nouveaux riches, entre autres) dont quelques-uns se révèlent fondamentaux pour l'intrigue. La première d'entre eux est Christine, l'épouse de l'avocat, femme éthérée et superstitieuse qui est la première et peut-être la seule à noter qu'ils sont treize à table. Cette anomalie dans une pièce qui semblait préparée dans ses moindres détails met en détresse madame du Vivier, à qui revient la régie du spectacle. Incapable de donner une réponse aux présages de mort énoncés par Christine, c'est grâce à l'intervention du seul invité qui n'était pas censé jouer un rôle, George Banon, que le conflit surnaturel disparaît et un autre, beaucoup plus terrestre fait son apparition. La soirée finie, le même Banon, s'intéressant à la poussière qui se cache sous le tapis, explique à Sonia : « Votre présence a fait sortir des choses qui ne sortent jamais. Tout ce que la société enfouit en espérant que jamais personne n'aura le mauvais goût de le déterrer. Il suffit de pas grand-chose. Treize et puis ... Toute la poussière sort, fait tousser, étouffe... » (Assouline, 172-173). En effet, la solution qu'il propose bouleverse toute la distribution, lorsque, fort de sa position de client – spectateur à séduire, il raccommode la savante distribution de places à la table de l'hôtesse et invite Sonia à les y rejoindre.

Comme nous l'avons déjà remarqué, à propos des petites robes noires des bonnes de Genet, les habits de la domestique peuvent parfaitement passer par une tenue de soirée, Sonia n'a qu'à enlever son tablier, raccommode ses cheveux et voilà, la domestique devenue invitée : « Débarrassée de son tablier, la domestique redevenait elle-même. Quasiment une femme comme une autre. Affranchie par un seigneur et maître et par la force des choses » (Assouline, 82). La comédie se poursuit, d'autant plus que Sonia assume son rôle d'invitée de fortune et se tient « humble comme la colombe et prudente comme le serpent [...] elle ne parlait presque pas, et se contentait de prêter poliment attention aux causeries des autres. (Assouline, 83). Ce qui réjouit sa patronne et met en scène : « Madamedu ressentait une secrète et étrange fierté devant le maintien de sa domestique à cette table. [...] Sonia, *sa* Sonia, ne parlait pas la bouche pleine ; elle ne s'était pas précipitée sur son petit pain rond. » (Assouline, 83-84). Cette fierté est d'autant plus compréhensible quand on apprend que l'identité de Sonia, la domestique, n'est en fait qu'une création de sa patronne.

C'est grâce à un malentendu que Madamedu se voit obligée d'expliquer que « Sonia » n'existe pas en dehors du service<sup>508</sup>. Comme nous l'avons vu avant dans les cas de Marie et Diome, l'employée s'est adaptée aux exigences de sa patronne, dans ce cas, en ce qui concerne le nom propre : « En fait, c'est moi qui ai demandé à Sonia de s'appeler Sonia lorsqu'elle est entrée à notre service. Je trouvais son prénom trop compliqué à articuler. Sonia, deux syllabes, voilà, c'est fait. C'est assez joli à prononcer, on pense à *soñar*, rêver... *sueño*, le rêve... en espagnol. » (Assouline, 103). Quoique Madamedu adoucisse son intervention dans l'être intime de sa bonne évoquant sa culture classique (avant elle avait cité Quevedo, ce qui replace son allusion au rêve dans le contexte du baroque espagnol où le concept est particulièrement important et transcendant), elle doit se justifier sur la difficulté phonique du prénom originel. Ce prénom, qui devient l'objet de la curiosité de l'assemblée, est la clé d'un personnage qu'on découvre à la fois, le lecteur et les invités, comme une actrice en double travestissement : quelqu'un qui joue la bonne, qui joue à son tour l'invitée. Avec le prénom réel, qui implique une origine culturelle et ethnique, une classe sociale et une histoire de vie, la comédie du dîner est bouleversée :

Sonia se sentit soudain près d'être libérée d'un fardeau, car rien n'est gênant comme une assemblée qui parle de vous devant vous, vous évalue et vous soupèse telle une marchandise, et ne s'exprimerait pas autrement en votre absence.

"Oumelkheir."

Elle l'avait dit doucement, mais l'inflexion de sa voix était déterminée. [...] En prêtant l'oreille, on aurait pu percevoir l'écho du non-dit : "Oumelkheir et c'est comme ça." Il y eut comme un malaise. (Assouline, 103-104)

À partir du moment où le personnage assume ce prénom, que seul Georges Banon peut prononcer correctement, elle est mieux placée pour se défendre dans les batailles verbales qui se livrent à propos d'elle autour de la table, où elle trouve une ennemie acharnée en la personne de Marie-Do, épouse de l'ambassadeur, et des complices dans l'intellectuel Oscar Sévillano et dans son créateur en tant qu'invitée, Banon. Elle peut alors se révéler en tant qu'étudiante en fin de doctorat et nouer son identité autour de cette facette<sup>509</sup> de sa vie : « C'est cela qui m'intéresse » (Assouline, 113). Sonia explique à Othman qu'elle joue l'invitée dans le dîner « en service

---

<sup>508</sup>Ce qui est intéressant : la confusion a lieu lorsque les invitées parlent d'une autre Sonia, elle aussi à leur service (elle est, à ce qu'il semble, une couturière), « *notre* Sonia, la reine du tricot » explique Marie-Do. Après un moment de confusion et d'humiliation, Sonia la domestique retrouve le sens de la reprise et du défi propre à la tradition littéraire du personnage : « Marie-Do, elle, jouissait de sa perfidie ; elle tenait une proie et ne la lâcherait pas. Elle n'en avait que pour Sonia et ne l'avait pas quittée du regard : D'ailleurs, êtes-vous vraiment Sonia ?

– Pas la vôtre, assurément. » (Assouline, 101-102)

<sup>509</sup>Une des invitées, Sybille Costières, pose la question qui amène la révélation, en assumant qu'il est possible pour Sonia d'avoir une autre vie, en dehors du service. Ce que nous remarquons parce que c'était justement l'impossibilité d'une autre vie (parallèle, ultérieure) ce qui tourmentait les domestiques du corpus de la première moitié du siècle : « – Mais dites-nous, que faites-vous quand vous ne faites pas soubrette ? » (Assouline, 110). La question de Sybille, formulée avec le verbe « faire » compris comme « jouer un rôle » et évoquant le terme théâtral de « soubrette », souligne la condition de comédienne de la domestique.

commandé » (Assouline, 147), ce qui montre qu'elle considère cette représentation au second degré comme faisant partie de son travail. Sarah, chez Marie, a la même conscience que son travail implique de jouer un rôle, comme on l'a vu, mais la révélation de son identité est progressive et s'accomplit pendant et grâce à la trame de l'histoire. En effet, si le roman d'Assouline aborde le temps d'une soirée, dans un respect parfait de la règle de trois unités, celui de Marie se déroule sur une période beaucoup plus longue qui, comme d'habitude dans les romans de la servante, s'ouvre et se clôt avec l'entrée et la sortie du service. C'est pendant son travail pour les Régner, dans les histoires qu'elle raconte à Laura et dans le roman qu'elle réécrit pour Bernard, que Sarah trouve sa vocation littéraire : « Je découvrais que je n'avais jamais eu d'autre souci que celui de raconter des histoires. Dans ma solitude extrême et mon observation minutieuse des autres, dans ma délectation à la distorsion des faits, la vocation du romancier sourdait » (Marie, 124).

Son projet même de devenir domestique se configure en rapport à notre texte fondateur, tout comme la modalité d'énonciation que Sarah choisit pour rendre compte de ses aventures, celle de la domestique qui raconte sa propre vie sans avoir à passer à travers d'autres voix : « Que voulais-je en me détournant des carrières auxquelles ma formation me destinait ? Vivre un fantasme nourri des réminiscences du *Journal d'une femme de chambre* ou accomplir exactement ce qui s'est passé ? » (Marie, 65). Si son projet à elle est en rapport avec le modèle romanesque, qu'elle semble actualiser en réincarnant Célestine, ses employeurs sont eux aussi des stéréotypes : « J'avais rêvé de jouer les soubrettes et je me retrouvais au service d'un couple pour roman-photo : l'évanescence et la force. L'expérience promettait. » (Marie, 22). Nous avons donc affaire à une configuration narrative analogue à celle du roman d'Assouline, où le jeu théâtral de la domestique s'insère dans un contexte qui est aussi présenté comme un théâtre. La protagoniste et narratrice est pleinement consciente de cet assemblage de mises en scène, celle des Régner et la sienne, un jeu qui évolue en fonction d'une trame qu'elle tisse aussi : « Le monde est la scène où les autres tiennent le rôle que nous leur destinons. Toute vie est œuvre singulière dont chacun doit écrire le scénario. » (Marie, 109).

Guidée par cette maxime, Sarah commence par établir une première complicité avec sa patronne, jouant la bonne dévouée corps et âme au ménage. Une fois qu'elle découvre « l'esclavage » (Marie, 32) de Laura, victime de troubles obsessionnels compulsifs, elle adapte son jeu : « Je savais qu'il lui plairait que cet univers stérilisé m'enchantât. » (Marie, 28). Elle lui propose ensuite les histoires dont nous avons parlées et que Laura apprécie tant ; finalement, elle l'éduque dans l'accomplissement des tâches ménagères, ce que Sarah accepte avec plaisir et qui est la clé de sa guérison et de l'inversion des rôles de manière progressive : « Pendant que je lisais ou travaillais, je l'entendais qui maniait ses chiffons, ses brosses et son aspirateur. Elle ne se lavait plus continuellement et chantait volontiers. Son corps s'était délié. » (Marie, 96). Le but de Sarah n'est cependant pas d'abuser de sa patronne malade et non plus d'accomplir un renversement



carnavalesque, propre à la comédie et qui à son modèle dans *La Serva padrona*, « intermezzo buffo » de Giovanni Battista Pergolesi, de 1733<sup>510</sup>, ce que nous allons voir lors de l'analyse du dénouement du roman.

Comme chez Assouline, la variante dans le prénom de la domestique est significative des rôles qu'elle assume, sauf que, dans le cas de Marie il est difficile de retrouver une identité définitive et originelle associée à un prénom. Le personnage qui arrive pour s'offrir en tant que domestique chez les Régnier dit s'appeler Sarah, une identité adaptée à la situation : « Pourquoi pas Sarah ? C'est un nom que j'ai toujours aimé, aussi me vint-il à l'esprit sans effort. J'excelle dans l'improvisation » (Marie, 15). Or, son patron découvre dans sa chambre des anciens articles de journaux racontant « ce qui était arrivé à la petite Pauline » (Marie, 56), une histoire qui n'est pas sans rappeler celle de la « petite Claire » du roman de Mirbeau évoqué tout à l'heure : « il y était question de l'épouse d'un plombier qui, quinze années auparavant, avait dénoncé son mari pour le viol et le meurtre d'une petite fille » (Marie, 56-57) ; la femme se serait suicidée par la suite, abandonnant une fille, Pauline, à la DASS. La protagoniste ne confirme ni dément à ses employeurs être elle-même la petite Pauline, et les lecteurs non plus ne savent pas quel est le lien du personnage avec ce passé qu'elle dit proche mais pas sien : « les articles [...] représentaient des bribes d'un passé qui masquaient le mien, tout en l'évoquant. » (Marie, 56). Et lorsque Laura veut savoir la vérité, elle répond en privilégiant son rôle domestique : « Que je sois la fille d'un alcoolique ou d'un meurtrier est sans importance. Je suis seulement votre bonne. » (Marie, 60).

Le prénom « Claire » qui résonne dans « la petite Pauline » fait aussi écho au prénom que Bernard Régnier utilise pour s'adresser à sa domestique dès leur première rencontre : « Clara ». Dans cette dénomination elle entend « le télescopage des prénoms » (Maire, 24), ce qui suggère que d'autres prénoms auraient été « soudés » pour donner lieu à celui-ci. En effet, « Clara » peut être lu comme une convergence de « Sarah » et « Laura », ce qui correspond bien avec le rôle que la narratrice joue pour Bernard : celui de l'épouse en plus de celui de la domestique. C'est une nouvelle identité mais qui est tout comme l'autre, en rapport avec le service qu'elle prête : « J'obéissais, j'étais la Clara qu'il appelait et qui trottnait pour veiller à son confort. » (Marie, 63) et se construit dans la relation avec le patron : « Il me pétrissait. Il me faisait Clara » (Marie, 72).

---

<sup>510</sup> Deux mots sur le célèbre intermezzo : le premier c'est que Serpina, la servante, ne remplace pas une maîtresse, mais prend cette place auprès de son vieux patron célibataire, Uberto. Le renversement n'est pas, de ce fait, si radical qu'on ne pourrait le croire. En second lieu, l'incidence que l'intermezzo a eu en France, où il a été représenté pour la première fois en 1746 sans susciter de l'émotion. Ce n'est qu'en 1752 que la troupe de théâtre italienne d'Eustacchio Bambi le reprend à l'Académie Royale de musique, provoquant un scandale, ce théâtre n'étant pas destiné en principe aux représentations comiques. Jean-Jacques Rousseau se mêlera dans ce débat (connu sous le nom de « Querelle des bouffons ») dans sa *Lettre sur la musique française*, publiée l'année suivante. Il y évoque *La Serva padrona* comme exemple de la supériorité du chant italien sur le français. Il a été remarqué par la critique comment la position de Rousseau dans cette lettre diffère de celle qu'il prend cinq années plus tard, en 1758, dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, que nous avons commentée dans II, 1. En effet, en tenant compte des jugements qu'il y émet par rapport aux domestiques en scène, il semble difficile de comprendre son admiration pour l'intermezzo de Pergolesi. Cf. Iriarte López, Iñaki. « El Ensayo sobre el origen de las lenguas, ¿un giro lingüístico y musical en Rosseau? » Éd. Anacleto Ferrer Rousseau, *música y lenguaje*. Valence (Espagne) : Presses Universitaires de Valence (PUV), 2010. 121-135.

D'autant plus que, lorsqu'une nouvelle domestique se présente pour assumer le service que Sarah faisait avant, elle est convaincue que « Quel que fût son prénom, il l'appellerait très vite Clara » (Marie, 153). Or, ce n'est pas l'identité en tant que « Sarah » ou « Clara » celle qu'elle utilise lorsqu'elle devient romancière : « Le livre sortit un peu avant octobre, sous mon vrai nom que les Régnier ne connaissaient pas » (Marie, 139). Ce vrai nom que seul les lecteurs de son roman dans la fiction connaissent, est celui qui correspond à l'identité qu'elle s'est forgée à travers sa période en tant que domestique, ce qu'elle appelle son « pari ancillaire » (Marie, 43), au point qu'il n'aurait pas pu voir le jour sans cette expérience : « Parmi les divers personnages que j'avais interprétés, je ne savais plus lequel était l'auteur du roman. Mon nom, que j'avais inscrit sous le titre du manuscrit m'apparaissait incertain. Il avait des reflets de Sarah, la bonne de Laura ; de Clara, la maîtresse de Bernard et de cette autre Sarah qui dirigeait Laura et était sa complice » (Marie, 138). Finalement, lorsque Bernard Régnier apprend que le roman a été publié et qu'il essaie de communiquer avec elle et de la remettre dans une place ancillaire, il lui adresse une lettre qui fait état des deux identités : « à mon prénom, il avait ajouté séparé par un trait d'union "Clara" » (Marie, 147).

Nous avons donc vu comment l'identité de la domestique, pour Sarah comme pour Sonia, est loin d'être fixe, ou d'être seulement une attitude qu'on assume pour plaire à sa patronne<sup>511</sup> ; bien au contraire, elle est faite des couches des rôles successifs : bonne – invitée – étudiante (et plus tard, chargée d'un musée, à ce qu'il semble) pour l'une ; bonne – maîtresse – romancière, pour l'autre. Le parcours de Sonia est, si l'on veut, plus traditionnel, au point qu'il habilite une lecture en clé de conte des fées : le « maître et seigneur » Georges Banon (Assouline, 82), prince charmant qui reconnaît la femme qui se cache sous le tablier (rappelons ici la recherche de reconnaissance en tant que femme de la bonne anonyme dans *Le Square*) la fait vivre, à l'image de Cendrillon, une soirée de rêve, loin de sa condition de domestique. Si la soirée n'est pas exactement de rêve, mais plutôt cauchemardesque pour Sonia, et même si la fin heureuse n'est que suggérée, cela se doit sans doute au besoin d'assaisonner le conte de fées avec un peu de cynisme au goût du jour : c'est ainsi que Sévillano et Hubert d'A. (son « intellectuel de compagnie » qui partage sa sagacité et son regard désenchanté) se régale en faisant le commentaire de « la pièce qui s'achevait sous leurs yeux » :

Comment ça se termine en principe une histoire de ce genre ?

– Elle la tue.

– Sonia ? Tu plaisantes ! Sonia démissionne et se marie. Enfin, en Amérique surtout. Ici... (Assouline, 185)

---

<sup>511</sup>Dans le cas de Diome aussi, la narratrice adopte vers la fin de la seconde nouvelle l'identité de Cunégonde, le personnage de *Candide*, pour railler ses patrons et leur faire à son tour des blagues comme ils le faisaient à ses dépens. Nous reprenons le sujet dans III, 3.1.

Si la fin violente, « à la Genet », est évoquée (Sévillano en fait la référence avant, lorsqu'il sert du vin aux autres convives « Je fais tout ici, la bonne, le nègre, je suis Genet à moi tout seul ! » (Assouline, 143), ce à quoi on lui rétorque « Pourquoi êtes-vous gêné ? »), c'est le mariage avec le prince – Banon et le déménagement de Sonia qui l'emporte<sup>512</sup>. Le bref épilogue ne parle pas de mariage mais suggère une nouvelle place pour Sonia, encore comme employée mais dans une autre position et au service de Banon : « Quelques semaines après ce dîner on apprît [...] qu'il avait suspendu le lancement d'une chaîne de télévision, et que sa Fondation allait développer un projet de musée d'un type nouveau, en France » (Assouline, 207). Si on se laisse guider par cette dernière ligne du roman, on interprète que Sonia a ravie la place à Joséphine, la « journaliste ambitieuse », véritable sœur méchante qui était allée au dîner avec pour mission de conquérir Banon et la chaîne de télévision qu'il projetait de créer en France.

Nous avons intentionnellement retardé l'analyse de l'échange de places entre bonne et patronne pour montrer comment la métamorphose dans la figure de l'employeuse est une possibilité entre autres, mais pas pour cela moins significative ; la preuve c'est qu'elle a lieu dans les deux romans. Or, dans tous les deux ce troc employée – employeuse est dépassé par la nouvelle identité que prend la domestique vers la fin du récit, celle de la romancière ou celle de la conservatrice de musée. Ces identités plus ou moins « définitives » (ce sont les dernières que nous connaissons pour les protagonistes) s'accordent avec leur formation et avec leurs intérêts (dans le cas de Sonia et de Sarah, on ne sait pas si la narratrice de Diome se sort finalement du travail domestique) mais n'auraient pas pu avoir lieu sans leur période en tant que domestiques (Sarah n'aurait pas pu se consacrer à l'écriture, Sonia n'aurait pas rencontré Banon). La domesticité en tant que travail a, de ce fait, un statut ambigu : il ne faut pas rester domestique toute sa vie, mais l'expérience change la vie de celle qui l'accomplisse, et pour le meilleur. L'échange de places avec la patronne fait partie de l'expérience de la domesticité et se vérifie dans chaque cas, avec des différences. Dans le roman d'Assouline, l'échange est beaucoup plus apparent et se fonde en un petit jeu en trompe-l'œil. En effet, vers la fin de la soirée, Sonia a si bien joué sa partie que Madamedu la confond avec l'une des invitées et la voyant s'occuper de ramasser, la rassure : « Laissez, la bonne s'en chargera, dit-elle avec beaucoup de naturel » ; à cela Sonia ne peut que répondre « Mais, Madame, la bonne, c'est moi ... » (Assouline, 194).

La soirée finie, les invités partis, Madamedu donne pour fini son rôle d'hôtesse et se défait

---

<sup>512</sup>La condition de Sonia d'« invitée en France » est examinée dans le dîner, quoiqu'elle soit française, issue de l'immigration. Sonia répond à Banon se sentir invitée en France comme « Ailleurs aussi. Partout où j'irais. Alors autant vivre là où je me sens le moins ... invitée » (Assouline, 173). Banon insinue là une issue possible : « Vous savez, Sonia ..., fit-il, un peu embarrassé, [...] Au Canada aussi, il y a des musées » (Assouline, 174). L'épilogue suggère qu'un accord entre les deux, Sonia et Banon, la France et le Canada, a été retrouvé.

de son costume : elle « avait déjà ôté ses chaussures, défait ses cheveux, retiré ses boucles et remplacé ses lentilles de contact par ses lunettes » (Assouline, 199). Sonia, toujours en service, vient de recevoir l'ordre de se retirer lorsqu'elles entendent l'appel des invités : toutes les dames sont coincées dans l'ascenseur. La scène est utile pour que le narrateur puisse exercer une sorte de justice poétique, puisque l'ascenseur ancien ainsi occupé ressemble « Une cage. C'était vraiment ça. Avec des guenons qui s'agitaient à l'intérieur » (Assouline, 200), et aussi pour montrer encore une fois les vertus de Banon qui, en prince charmant – bricoleur réussit, à l'aide de son couteaux suisse, à libérer les dames en détresse.

La situation débloquée, l'un des invités éclate de rire à la vue des deux femmes : « Sophie toute défaite au premier plan, et Sonia parfaitement mise au second plan, les deux également réchampiés dans ce petit tableau de nuit. On eût dit effectivement que la maîtresse de maison et sa domestique avaient échangé leurs rôles. » (Assouline, 203). Nous parlons d'une image en trompe-l'œil parce que, si l'on considère comme « vraies » les positions respectives de l'une et de l'autre, cette vision de « petit tableau » tient de l'illusion et non pas d'un changement vérifié dans l'ordre des choses. Plus encore, le fait que la patronne soit « défaite » et la bonne « bien mise » montre que la première a le droit de se reposer avant la seconde. Un détail qui ne passe pas inaperçu et qui provoque l'hilarité des invités, c'est que Madamedu est « pieds nus dans le hall de l'immeuble » (*ibid.*) tout comme Sonia l'avait été pendant le dîner, lorsqu'elle se leva de sa chaise trop rapidement pour aller exécuter un ordre de Madamedu : « Cela aurait pu être charmant, mais ça ne l'était pas vraiment. Tous ces regards alors fixés sur elle, si accusateurs, elle aurait pu les résumer en une phrase : au fond, les Arabes vont souvent pieds nus, n'est-ce pas ? » (Assouline, 156). Ce sont cependant des détails, amusants certes, mais qui ne compliquent pas la distribution des rôles générale. Si les invités décident de se prendre en photo ensemble après la tragédie de l'ascenseur et cela avec Sonia, Madamedu a vite fait de retrouver son image d'hôtesse : « Sophie s'arrangea les cheveux en catastrophe, retira ses lunettes et se haussa sur la pointe des pieds pour être à la hauteur. » (Assouline, 203). Lorsque le narrateur se demande si l'échange de rôles était finalement si simple, si « S'en fallait-il de si peu ? » (*ibid.*) il ne répond pas ; mais le lecteur n'en a pas moins une réponse négative.

En revanche, l'échange de places se vérifie dans le roman de Marie, mais seulement pendant une période, ce que nous allons montrer par la suite : comment les places de l'épouse et de la domestique peuvent être contiguës ? Sarah a une affaire avec Bernard tandis que Laura, parfaitement heureuse de ne plus devoir céder à la pression sexuelle de son mari, s'occupe du ménage : « J'étais ainsi devenue la maîtresse de mon maître et ma patronne était ma servante » (Marie, 95). Le changement est d'autant plus visible que Sarah reçoit les vêtements luxueux de Laura, et se conduit comme la femme oisive que Laura était auparavant. Cependant, elle profite de ce temps gagné pour reprendre le roman érotique que Bernard écrivait et donner naissance à sa

nouvelle vocation. L'échange donne donc lieu à une autre situation qui n'est pas celle du renversement des places : « Une sorte de permutation s'était opérée. Si j'avais pris la place de Laura, si elle occupait presque la mienne, je me devais maintenant d'aller plus loin encore. » (Marie, 127). Ce « bouleversement autrement plus profond » (Marie, 124) qui fait basculer « notre trio » (Marie, 123), prend forme lorsque Bernard, agissant en maître de Sarah et de Laura, décide que tous les trois vont déménager. Ce qui précipite la décision de Sarah de s'émanciper de ses patrons et de rester dans l'appartement des quais qu'elle loue grâce à ses nouveaux gages en tant qu'écrivaine. Si le roman était fini à ce moment-là, on aurait affaire à une fin à la Losey dans *The servant*, le film de 1963 avec un scénario de Harold Pinter, où le domestique interprété par Dirk Bogarde domine progressivement son employeur et reste maître des lieux. Mais ce n'est pas le cas, bien que, vers la fin du récit, Laura revienne habiter l'appartement des quais pour s'occuper de la vie matérielle : « Nous vivions désormais ensemble, elle résolvait mes problèmes matériels et je ne m'occupais plus de rien. » (Marie, 154).

Malgré les apparences, cette situation n'est pas celle d'une domination de l'une par l'autre mais plutôt d'une nouvelle alliance, cette fois entre égales : « Je n'étais pas celle avec qui elle voulait vivre. J'étais celle qui lui garantissait que rien ne changerait, qu'aucun imprévu ne surviendrait. Mais elle avait pour moi une fonction équivalente. » (Marie, 154). L'équivalence se souligne, comme avant, à travers l'apparence extérieure des deux femmes : « Nous nous ressemblions. Je coupai à nouveau mes cheveux, mis ses vêtements au Secours catholique, adoptai la même tenue qu'elle : jeans et T-shirts blancs, socquettes. » (Marie, 155). Ce nouveau rythme qui s'installe, « Elle à son piano, moi à mon ordinateur. Elle faisait le ménage, veillait à tout. J'écrivais. » (*ibid.*) permet le développement de Sarah en tant que romancière : le lecteur apprend qu'elle a entrepris un deuxième roman, qui n'est autre que celui qu'il tient dans ses mains : « Je décidai de me mettre, moi aussi, au travail : écrire l'histoire de la bonne. » (Marie, 151). Ainsi la boucle est bouclée, les places ont été dérangées mais pour que l'appartement puisse « retrouver son harmonie » (Marie, 155). Ce n'est pas du tout un hasard si le personnage masculin en est exclu.

L'exclusion de Bernard Régnier du foyer bâti par Laura et Sarah se fonde dans la contiguïté entre l'épouse et la domestique, comme nous l'avons dit avant et comme Sarah le remarque, qui sont toutes les deux au service du patron – époux : « Il était toujours le maître des lieux. Mon patron et mon propriétaire. Il voulait me mettre à la place qu'occupait Laura. » (Marie, 150). Dans cette analogie où l'une et l'autre sont soumises à la figure masculine, la place de la domestique peut être perçue comme étant meilleure que celle de l'épouse. Ce qui n'a rien d'illogique, dans le raisonnement de Sarah : « Votre mari n'est que votre employeur, plus tyrannique que vous ne le serez jamais avec moi. Je peux, moi, m'en aller quand je veux. » (Marie, 59) dit-elle à sa patronne. Laura semble acquiescer à l'idée, puisqu'elle pense que « Le mariage, dans certains cas, c'est de la

prostitution. » (Marie, 38).

Ce qui nous amène à nous demander si, dans un mouvement qui pourrait être déconcertant au début, certains des personnages que nous analysons ne trouvent pas dans le service domestique le moyen d'échapper à la contrainte hétéronormative qui veut que dans la maison ce soit à la femme de prendre soin du travail reproductif. De là, la logique implacable de Sarah : puisqu'il va falloir s'occuper d'assurer la vie matérielle, il vaut mieux le faire sous contrat. En effet, suivant ce pragmatisme que nous avons déjà souligné auparavant, les personnages de Diome, Assouline et Marie semblent avoir une conscience claire du débouché professionnel « évident » que signifie le travail domestique pour une jeune femme pauvre, et pas encore suffisamment diplômée (selon un marché du travail qui demande toujours plus de diplômes, ce qui retarde l'arrivée des nouvelles générations). Pour ce qui est des personnages de Diome et d'Assouline, le travail domestique est un moyen de financer leur vie en tant qu'étudiantes, c'est à dire, de se frayer un passage vers un autre état, celui de femme diplômée et cultivée qui, au moins dans l'imaginaire, échappe elle aussi à des rapports de genre qui la soumettent aux hommes. Ces intérêts de la part des personnages se rendent plus évidents si nous les comparons avec ceux des bonnes de la première moitié du siècle et l'issue qu'elles envisageaient à travers le mariage. La perspective d'un diplôme et d'un travail en rapport avec leur formation qu'expriment ces personnages lettrés de la seconde moitié du siècle les différencie aussi des autres domestiques non lettrées de la même période. Il est à remarquer que, tandis que ces dernières entreprennent des rapports de proximité affective avec les employeurs (à différents degrés), les domestiques formées évitent de s'engager dans des rapports avec les employeurs. Même dans le cas de Sarah, qui a une relation avec Bernard Régnier, il s'agit d'une expérience différente à celle de Laura avec Jacques : tandis que la première souligne qu'il s'agit d'un rapport physique, où tous les deux y trouvent du plaisir, pour Sarah ce qui commence comme un rapport physique devient un mariage « dans sa tête », elle commence à utiliser une bague sans prévenir Jacques, qui est cependant heureux de découvrir ce geste (Oster, 188). En revanche, Sarah se refuse à jouer le rôle d'épouse et expulse Bernard Régnier de sa propre maison (elle la loue sans que lui, le propriétaire, le sache). Laura, elle, s'est installée chez Jacques et a commencé à le servir en dehors des horaires de travail. Le refus des personnages lettrées de se glisser dans la peau de l'épouse est donc la contrepartie de leur acceptation du travail domestique : j'accepte de m'occuper de la vie matérielle pour quelqu'un d'autre, semblent-elles dire, mais seulement en échange d'un salaire qui me permettra de faire autrement dans l'avenir.

C'est la même idée que portait Silvia Federicci en 1975 dans son appel pour un salaire qui payait le travail ménager de la femme au foyer<sup>513</sup>. Cette revendication, qu'ont reprise certaines

---

<sup>513</sup>Nous parlons du pamphlet « *Salario contro lavoro domestico* » qui a été republié récemment dans le livre Federicci, Silvia. *Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. New York : PM Press, 2013. Ce qui

féministes, italiennes pour la plupart, analyse le travail reproductif (ce que nous avons appelé jusqu'ici « reproduction de la vie matérielle ») d'un point de vue matérialiste et le considère essentiel pour que le travail salarié puisse exister : « Cela produit non seulement les repas et les habits propres, mais cela reproduit également la force de travail et constitue, en cela, le travail le plus productif au sein du capitalisme. Sans ce travail, aucune autre forme de production ne serait possible<sup>514</sup> ». Le travail domestique assigné systématiquement aux femmes est, dans cette lecture, « la plus grande et diffuse manipulation, la plus subtile et mystifiée violence que le capital ait jamais fait contre n'importe quelle partie de la classe des travailleurs<sup>515</sup> ». Demander un salaire en échange de ce travail correspond à dénaturiser son existence et, *in fine* à mettre en évidence comment le capitalisme est construit non seulement sur la base de la plus-value mais aussi sur le travail des femmes non reconnu et non payé : « le salaire pour le travail ménager était une manière de déstabiliser et de renverser une division socio-sexuelle du travail injuste et inégalitaire<sup>516</sup> ».

La lecture politique de l'organisation de la vie matérielle, qui commence aux années soixante-dix, est significative dans notre analyse du corpus contemporain parce que, pour la première fois, le travail domestique est considéré en termes théoriques comme facteur d'explication de l'ordre du monde auquel nos personnages sont sujets et non plus comme l'un de ses symptômes les plus visibles. La condition des domestiques a été présentée à travers une diversité de cadres explicatifs, depuis 1850 : de la fatalité, en passant par la guerre des classes, à la biopolitique<sup>517</sup> ; les personnages que nous étudions non seulement mettent en scène ces différentes manières de concevoir le phénomène (nous le considérons comme un seul phénomène quoiqu'en constante mutation) mais aussi des stratégies de survivance adaptées au lieu qui leur est attribué.

---

montre la continuité dans sa pensée autour du travail domestique qui, selon elle l'explique dans un entretien avec un journal espagnol, démontre être en vigueur aujourd'hui, où l'entrée de la femme sur le marché du travail est un fait accompli. La présence massive des femmes dans le marché du travail est analysée négativement dans ce contexte, puisque, bien que ce mouvement ait causé des bouleversements au sein des couples, selon S. Federici il n'a pas changé essentiellement les rapports entre hommes et femmes. Elles continuent à s'occuper du travail reproductif, ce qui crée une double journée de travail, qui les laisse peu de temps pour prendre partie à la politique ou à la contestation (Cf. Requena Aguilar, Ana. « Es un engaño que el trabajo asalariado sea la clave para liberar a las mujeres. » *www.eldiario.es*. El Diario, le 24 mai 2014. Web. 2 mars 2016. Comme dans le cas du livre de G. Fraisse, des textes écrits dans les années soixante-dix et dans le cadre des luttes féministes, reviennent pour reprendre des polémiques autour du travail et du service domestique et rappeler qu'elles sont aussi pressantes qu'elles l'étaient il y a quarante ans.

<sup>514</sup> Echeverria, Tessa et Sernatinger, Andrew. « Aux origines du capitalisme patriarcal : entretien avec Silvia Federici. » (entretien originellement publiée par le podcast en ligne *Black Sheep*, traduit de l'anglais par Stella Magliani-Belkacem). *www.contretemps.eu*. Contretemps, le 2 mars 2014. Web. 2 mars 2016.

<sup>515</sup> « Parliamo della più grossa e diffusa manipolazione, della più sottile e mistificata violenza che il capitale abbia mai attuato contro qualsiasi sezione della classe operaia » Federici, Silvia. *Salario contro lavoro domestico*. Édition du Collectif féministe napolitain pour le salaire dans le travail domestique (Colletivo femminista napoletano per il salario al lavoro domestico) : Naples, 1976, sans numéro de page.

<sup>516</sup> Entretien cité, « Aux origines du capitalisme patriarcal : entretien avec Silvia Federici ».

<sup>517</sup> « le féminisme matérialiste radical a déclenché des dispositifs théoriques raffinés et efficaces, ainsi que des pratiques de lutte particulièrement incisives. En ce qui concerne la critique de la vie quotidienne, par exemple, sa contribution principale consiste à avoir identifié, exploré et rendu politiquement productif le lien qui parcourt les dynamiques biopolitiques de subjectivation, la genèse et la stabilisation de la politique étatique et les formes d'accumulation capitaliste. » De Simoni, Simona. « La "vie quotidienne" : une analyse féministe. » *www.revueperiode.net*. Revue Période, 31 mars 2014. Web. 3 mars 2016.

C'est pourtant vrai que S. Federici parlait des femmes au foyer des années soixante-dix et continue à parler aujourd'hui des femmes contemporaines qui ne sont plus au foyer mais qui ne s'occupent pas moins du travail reproductif. Comment comprendre dans ce schème l'existence des employées domestiques, ces femmes qui sont en effet payées pour l'accomplir ? Jules Falquet explique à travers les concepts d'extériorisation et de « dés-amalgamation », que les tâches qui traditionnellement revenaient à l'épouse (ce que Paola Tabet appelle « l'amalgame conjugal » : travail domestique, sexuel, procréatif et émotionnel) sont de plus en plus accomplies par d'autres femmes : femmes de ménage, loueuses d'utérus, travailleuses du sexe et travailleuses du *care*. Nous ajoutons à cette analyse que la figure de la bonne à tout faire a souvent « ré-amalgamé » tout ce travail dans une seule personne, double de l'épouse : en plus de son travail ménager – pour lequel elle est rétribuée – elle a offert sa sollicitude, sa sexualité, sa descendance même aux patrons<sup>518</sup> ; ce qui donne un nouveau signifié à la formule « à tout faire ». J. Falquet met en question que l'accès de certaines femmes à ce marché du travail spécifique puisse être considéré comme un progrès<sup>519</sup> pour la cause des femmes en général et pour les femmes engagées comme domestiques en particulier. Non seulement la femme de ménage aura aussi la vie matérielle de sa propre maison à assurer, car son salaire bas ne lui permettra pas d'engager une autre femme plus pauvre qu'elle<sup>520</sup>, mais aussi l'extériorisation des tâches ne remet pas en question la division sexuelle du travail.

Comment comprendre donc que des personnages contemporains considèrent positivement sa place ? En plus de ce que nous avons vu comme manière de rejeter le travail domestique gratuit de l'épouse, si on tient compte de la fonction spécifiquement féminine de traiter avec la domestique, de gérer le ménage par personne interposée, nous avons un début de réponse : dans

---

<sup>518</sup> Le roman récemment publié de Léonor Recondo, *Amours* (Paris : Sabine Wespieser Éditeur, 2015, Prix des libraires, Grand prix RTL-Lire) est très significatif dans ce sens. L'action se déroule au début du XX<sup>e</sup> siècle dans une maison de campagne française : la bonne (qui porte le prénom désormais mythique de Céleste) est violée par le patron mais est à la fois l'objet de l'attirance de la patronne, avec qui elle a une affaire. Du viol naît un enfant que la bonne cède à sa patronne et conjointe, et que celle-ci élève, avec son mari, comme sien. Pour accomplir son cycle de dévotion, voyant que l'amour que la patronne a pour elle risque de lui faire perdre son statut social, la bonne se sacrifie en se rendant malade volontairement et en mourant toute seule.

<sup>519</sup> « On peut alors comprendre que pour certaines femmes, le processus de séparation complète du travail, et sa mise sur le marché, puisse constituer une avancée, alors que pour d'autres, il s'agit d'une obligation de plus qui ne les libère nullement des rapports sociaux de sexe oppressifs. En effet, selon le niveau de rémunération des tâches dés-amalgamées et les conditions concrètes du travail, le dés-amalgamation permet ou non d'accéder à une réelle autonomie économique » (Falquet, 12).

<sup>520</sup> Cependant, à la journée d'étude « Féminisme et travail domestique » (IRISSO – journée de l'axe genre en l'honneur de Dominique Fougeyrollas) qui eut lieu à l'université de Paris-Dauphine le 16 octobre 2015, Caroline Ibos (Université Rennes 2, LEGS) évoquait dans sa communication « Le travail domestique : les enjeux d'une délégation sans fin » son travail de recherche avec des femmes migrantes à Paris, où elle rencontrait souvent ce type de situations. Ce sont généralement des femmes africaines qui travaillent comme femmes de ménage ou nounous et font venir en France une autre femme de leur pays d'origine (souvent une proche plus jeune, sœur, belle-sœur, cousine) pour garder leurs propres enfants. C'est une dynamique similaire à celle des *care chains* où la femme qui émigre pour faire du travail domestique ou du travail de prise en charge des personnes invalides, et en paye une autre dans son pays d'origine qui la « remplace » auprès des enfants et dans sa maison. Le cas a été particulièrement étudié autour des « badantes » (aide à domicile) roumaines en Italie. Sur le travail de Caroline Ibos et son livre *Qui gardera nos enfants ?* (Paris: Flammarion, 2012) cf. Krémer, Pascale. « Les mères et leurs nounous, je t'aime, moi non plus. » [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr). Le Monde, le 31 janvier 2012. Web. 20 octobre 2015.



cette répartition des tâches entre femmes, le travail de gestion de l'employeuse n'est pas reconnu comme tel, tandis que celui de la domestique, même sans prestige et faiblement rémunéré, l'est. D'autant plus que dans leurs vies privées nos personnages ont échappé à la contrainte hétéronormative : Sarah n'a jamais eu de conjoint « Quand j'avoue avoir toujours aimé les hommes, je parle de sexualité, pas des sentiments » (Marie, 45) et finit par vivre en ménage avec une autre femme. Sonia partage avec Othman (un Oranais qui n'accepte pas tout à fait les caractéristiques de sa compagne : « Son problème, c'était Sonia. Sa liberté d'esprit. Ses velléités d'indépendance » Assouline, 62) ses nuits et ses jours « de façon officielle », mais dans le cadre d'une maison qui n'est pas à eux. Ainsi, les tâches qui lui reviendraient dans le cadre du foyer, elle les fait également mais pour les du Vivier et elle en est payée. La narratrice de Diome ne fait pas de référence à sa vie privée mais lorsqu'elle évoque ses dépenses (« Une heure de ménage en moins ce serait un steak, un savon, un pain ou un livre en moins. » Diome *Cunégonde*, 102) elle n'en inclut aucune qui laisse penser qu'elle partage sa vie avec un homme.

L'historique célibat de la domestique, pourrait-il être compris comme un désir d'autonomie ? C'est du moins acceptable pour les textes contemporains, tandis que dans ceux de la première moitié du siècle la solitude était vécue comme une erreur qui devait être corrigée au plus vite, quoique Arlt montrait déjà un certain désenchantement à l'égard du mariage dans le dialogue de Sofia avec le galant de ses rêves. Dans le choix de Sarah (on a vu une déclaration similaire de la part de Juliette dans III.1.1) il y a donc une revendication paradoxale de l'indépendance de la travailleuse domestique, en tant que « femme moderne ». C'est également ce que Dani voit chez ses employées, il conclut que la manière de se conduire de Griselda, qui justement se refuse à avoir un rapport non professionnel avec lui, se doit non seulement à sa condition de femme, travailleuse et mère, mais surtout au « désir d'autonomie propre à la femme moderne<sup>521</sup> » (Briguet, 144).

Dans ce contexte si fortement marqué par le rapport de pouvoir hommes – femmes, l'homosexualité peut se présenter comme une autre manière d'échapper aux places assignées à la domestique et à la patronne et à toutes les deux à l'égard du patron. Ainsi le vit Sarah qui admet ressentir une certaine attirance pour Laura « Je l'aurais voulue entre mes bras. Moi qui n'aimais pas les femmes. Moi qui n'aimais que les hommes [...] Laura détournait mon désir et me détournait dans le même moment. » (Marie, 119), et qui se décide à habiter avec elle, moins en couple d'amoureuses qu'en alliance utilitaire : « Mon histoire se résumait à celle d'une femme qui aime tellement les hommes qu'elle partage la vie d'une autre femme. Il y avait là une ironie amère. » (Marie, 154). Le rapport intime entre bonne et patronne était déjà paru vers 1860, dans le texte

---

<sup>521</sup> « Luego comprobé que la extrema corrección de Griselda excedía su triple condición de trabajadora, esposa y madre, para esconder un afán de autonomía propio de la mujer moderna »

inédit de Michelet que nous avons commenté en I.3.1. Or, justement, maintenant le rapport est traité par des textes publiés, qui reçoivent même des prix pour le faire : *Amours* de Léonor de Recondo, dont nous avons déjà parlé, fait de cette liaison le centre de sa trame. Dans notre corpus, l'élément émerge en arrière-plan, mais est significatif.

Chez Briguet, dans le regard du patron – narrateur, que nous analyserons ensuite, le rapport homosexuel entre femmes est vu comme une erreur, voire une injure à son encontre. Si Dani pourrait très bien envisager avoir lui-même un rapport au-delà du professionnel avec quelques unes de ses domestiques, il est médusé d'apprendre que Jessica, sa nouvelle femme de ménage, a une relation avec Tina, une femme avec qui il sort de temps en temps. Il se déclare « plus humilié qu'offensé » par cette révélation qui lui provoque une première réaction physique très éloquente (il vomit) ; il congédie toutes les deux, la bonne comme l'amante. Il est difficile d'attribuer sa réaction à un sentiment de trahison, puisque le rapport sentimental avec Tina est expressément informel et que sa haine à l'encontre des deux femmes semble excessive :

Ma dernière fantaisie avec les filles fut que toutes les deux allaient dans la voiture de Tina sur l'autoroute, lorsqu'elles rencontrèrent un banc de brouillard. Leur voiture percuta un poids lourd de plein fouet. Toutes les deux mourraient dans l'accident. Non, pas les deux, Jessica mourrait instantanément et Tina, elle mourrait à l'hôpital, après quelques heures d'agonie.<sup>522</sup> (Briguet, 166).

C'est dire à quel point Dani redoute cette alliance entre personnages féminins qui renverse les hiérarchies : il s'imagine Jessica en « servante et maîtresse à la fois<sup>523</sup> » (Briguet, 165) devant Tina, avant qu'elles ne couchent ensemble. Comme nous allons le voir, c'est cet épisode qui marque la décision de Dani de ne plus avoir de domestique, comme si ce rapport auto-suffisant entre les deux femmes l'avait convaincu de sa superfluité en tant que figure masculine et de la nécessité pour lui aussi se suffire à lui-même.

Chez Assouline, l'on apprend que Marie-Do, celle qui s'est le plus amusée en mettant Sonia mal à l'aise lors du dîner, essaie de l'approcher et la drague, en profitant de sa position dans la hiérarchie : « Tout en parlant, elle posa sa main sur celle de Sonia, plongeant la jeune femme dans l'embarras, incapable sur l'instant de réagir. Elle n'osait pas la retirer, l'heure du retour à la servitude étant si proche qu'elle réintégrait déjà son statut ancillaire » (Assouline, 194-195). La réaction de Sonia, qui « retira sa main d'un geste brusque, si violent qu'elle renversa un cendrier au passage, éparpillant les cendres autour de ses escarpins. » (Assouline, 195) ne décourage pas Marie-Do, qui

---

<sup>522</sup> « La última fantasía que tuve con las chicas fue que las dos iban en el coche de Tina por la ruta y, al meterse en un banco de niebla, chocaban de frente con un trailer. Las dos morían en el accidente. Mejor dicho, Jessica moría en forma instantánea y Tina lo hacía en el hospital, después de unas horas de agonía. »

<sup>523</sup> « Una imagen se repetía con instancia: mostraba a Jessica al salir del baño, acercándose despacio a la cama de Tina, los ojos soñolientos de Tina repentinamente abiertos, Jessica parada frente a ella, sierva y señora a la vez, esperando que Tina corriera el cobertor para hacerle un lugar a su cuerpo sin fallas, revestido de una piel naturalmente cobriza »

semble vouloir l'incorporer à une sorte de harem personnel organisé, comme les maisons closes légendaires, par nationalités : « J'en ai eu de toutes sortes, des amies, mais jamais une Arabe. » (*ibid.*).

Comme nous le voyons, la figure de Marie-Do, qui n'est toutefois pas exactement la patronne de Sonia mais qui s'assimile à cette place, ne fait que reprendre les dynamiques de la domination sexuelle des patrons envers les domestiques. Il est difficile, par conséquent, de voir dans l'homosexualité féminine entre bonnes et patronnes seulement le rejet des formes de l'abus qui seraient propres au rapport hétérosexuel. Si cela peut fonctionner dans certains cas, notamment dans le cas fondateur de Sylvine, la petite bonne amoureuse de sa patronne dans le roman inachevé de Michelet, où dans l'alliance de Sarah et Laura Régnier (qui mime, toutefois, le partage des tâches entre hommes et femmes, puisque l'une est exclusivement consacrée à la vie matérielle ce qui permet à l'autre de s'occuper du travail intellectuel), il faut se méfier d'un mécanisme qui fonctionnerait toujours dans ce sens. D'autant plus que ce qui émerge dans l'analyse des rapports entre bonnes et patronnes, c'est que, malgré la contiguïté et la parenté entre l'une et l'autre, il ne s'agit en aucun cas d'un rapport entre personnes égales, ce qui est seulement possible lorsque la différence de classe disparaît et que les places d'employeuse et d'employée n'existent plus. C'est d'ailleurs ce qui arrive entre Laura Régnier et Sarah, qui peuvent habiter ensemble dans une alliance qui n'implique pas une position dominante de l'une sur l'autre, puisque Sarah n'est plus employée par Laura. Autant dire que la féminité de la patronne et de l'employée, qui pourrait les rapprocher se voit traversée par les différences de classe qui rendent impossible leur dialogue. En mettant ce rapport entravé au premier plan, nos textes mettent la lumière à la fois sur les manières de vivre la place subalterne des femmes en général et des femmes pauvres en particulier. Contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, la dépendance économique de nos personnages, au moins dans certains cas, ne renforce pas leur statut subalterne mais permet de mettre en question celui de n'importe quelle femme.

### III.2.2. Le patron narrateur : émergence d'une figure en France et au Río de la Plata

Nous n'avons pas encore fait de référence à l'autonomie énonciative de la domestique, quoiqu'il y a des textes du corpus contemporain (Marie, Diome, Mougin) qui s'enlisent dans ce que nous pouvons appeler désormais une tradition, celle de la domestique qui prend la parole. En effet, l'espace disputé de l'énonciation souffre dans notre corpus encore d'un autre bouleversement intéressant et, potentiellement, durable. Nous avons identifiée dans le corpus du XIX<sup>e</sup> siècle la « figure masculine prestigieuse proche du maître » qui habilitait le récit de la bonne chez Lamartine ou encore dans le conte triste de Mirbeau *La bonne*. Cette figure, narrataire inscrit dans le récit de la bonne, fonctionnait à deux niveaux : à un niveau extradiegétique il garantissait au lecteur l'intérêt de ce qu'il allait lire (à travers l'exemple : si un tel personnage s'intéresse à ce

qu'une bonne a à raconter, il doit forcément avoir son importance) et, à un niveau intradiégétique, il motivait le récit, encourageant cette femme humble et peu éduquée à s'ouvrir à lui, dans une attitude paternaliste. Finalement, il représentait aussi un juge, qui se tenait au-dessus de la narratrice et de son histoire personnelle, fort de son prestige de classe et de genre.

Dans les textes contemporains d'Oster, de Briguet et de Ravey une nouvelle figure émerge, celle du patron – narrateur, qui gagne à être analysée sous un angle diachronique, puisqu'elle coïncide en genre et en statut social avec celle que nous venons d'évoquer, mais se différencie d'elle par une série de caractéristiques toutes nouvelles. La première, c'est que sa fonction n'est plus celle d'encourager le récit de soi de la bonne mais celle de livrer un récit de soi qui, toutefois, n'est pas possible sans la figure de la domestique. À l'inverse de ce qui se passait dans les récits que nous venons d'évoquer, les domestiques fonctionnent comme motivation du récit du patron, c'est d'elles et du rapport qu'ils entretiennent avec elles que les patrons – narrateurs parlent. En tant que voix principale d'un récit qui les a comme protagonistes mais où les domestiques jouent un rôle incontournable, ces nouveaux narrateurs vont devoir représenter les voix des domestiques et rapporter leurs discours. Ce qui nous donne un intéressant champ d'analyse, où la voix de la domestique est à nouveau filtrée par la voix d'un autre personnage qui entretient avec elle un rapport de pouvoir. En deuxième lieu, il n'est pas « proche du maître » sinon qu'il est directement l'employeur et ce qu'il raconte est, par conséquent, traversé par l'intimité qui s'instaure dans un rapport de travail si particulier, tout comme le sont les récits de la domestique. En troisième lieu, cette figure mérite notre attention parce qu'elle se place comme un véritable élément de convergence entre les deux corpus nationaux français et *rioplatense* : nous le retrouvons en effet des deux côtés de l'océan, ce qui nous permet de continuer à mener une analyse d'ensemble.

C'est vrai que les textes ayant pour protagoniste une domestique se font rares au Río de la Plata à partir des années soixante : les nouvelles de Cortázar et de Benedetti, publiées toutes les deux en 1959, signaient ainsi la fin d'une tradition littéraire qui avait porté ses fruits durant la première moitié du siècle. Ce n'est que très récemment (le seul texte *rioplatense* de notre corpus contemporain, celui de Daniel Briguet date de 2010) que la littérature s'empare à nouveau du personnage de la domestique en tant que protagoniste<sup>524</sup>, mais il ne disparaît pas pour autant, sinon qu'il se déplace vers d'autres langages sémiotiques : c'est du moins l'impression que nous tirons du film *Réimon* (Rodrigo Moreno, Argentina, 2014), que nous commenterons brièvement dans III.3.1.

Ce sont donc trois employeurs (Jacques, chez Oster ; Dani chez Briguet ; monsieur Clifford, chez Ravey) qui prennent la parole pour s'exprimer sur leurs domestiques et sur leur expérience avec elles. Tous les trois patrons et narrateurs, ils appartiennent à une classe éduquée : chez Ravey, monsieur Clifford est un collectionneur d'art ; Dani est un professeur d'université dans

---

<sup>524</sup> La figure de la domestique est bien présente par exemple dans le roman *Rabia* de Sergio Bizzio (Buenos Aires : De bolsillo, 2004), or son rôle n'est pas principal et cela change fortement la donne.

la nouvelle de Briguet et dans le roman d'Oster, Jacques est cadre dans l'administration. Des célibataires qui choisissent de s'entourer de femmes (plus jeunes qu'eux, dans les cas d'Oster et de Briguet ; l'employée chez Ravey, en revanche, « n'était plus toute jeune » (Ravey, 33) ce qui affecte sans doute le rapport avec son patron, et à la différence des deux autres ne fait pas de l'attraction sexuelle un des thèmes principaux du récit), pour remédier au désordre et à la saleté de leurs vies et qui finissent par se retrouver dans des rapports plus personnels que professionnels avec ces dernières. Leurs récits ont en commun une certaine perplexité à l'égard des domestiques, qui sont présentées pour eux comme des personnages inconnus et énigmatiques. Il en découle, surtout chez Oster et chez Briguet mais chez Ravey aussi, quoique teinté de dégoût, une fascination pour un être qu'ils n'arrivent pas à comprendre : on pourrait sur ce point proposer que les domestiques donnent lieu à la construction de la figure stéréotypée de la femme mystérieuse s'incarne ainsi dans la femme la plus proche du narrateur. Souvent, les mots rapportés des domestiques ne semblent rien dire et plus souvent encore, ce sont leurs silences que les narrateurs constatent. La position d'un narrateur intradiégétique et qui se trouve très éloigné de l'univers du personnage dont il parle, renforce cette impression d'étrangeté. On ne sait pas ce qu'elles pensent, pour quoi elles viennent ou s'en vont, même si, de temps en temps elles tentent de se faire entendre de leurs patrons, comme dans le monologue final de la Cuningham, chez Ravey, ou dans la sermonce que Griselda débite à Dani. Bonnes et patrons semblent destinés à ne pas se comprendre. Et chacun des récits se solde par la séparation entre employée et employeur. Licenciement, démission, mort : les motifs varient mais le résultat est le même, l'alliance se solde par un échec.

La féminité de la domestique, thème central du corpus contemporain, est naturellement abordée autrement lorsque le rapport de travail s'établit avec un personnage masculin et que c'est lui qui en rend compte<sup>525</sup>. Le rapport bonne – patron a longtemps été en littérature ni plus ni moins que ce qu'on appelait, avec un euphémisme, « des amours ancillaires ». Dans les textes contemporains, les liens sexuels ou affectifs n'ont pas disparu : la preuve c'est que nous retrouvons

---

<sup>525</sup> Il est intéressant de noter qu'il ne semble pas avoir une figure féminine analogue, la « patronne – narratrice », qui pourrait aussi se prouver fructueuse. Nous trouvons deux exceptions : dans le récit de T.S. Byatt que nous avons mentionné, la focalisation du narrateur hétérodiégétique donne pourtant un aperçu de la manière dont la patronne vit le rapport de service. Dans le roman *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, la narratrice est une patronne qui s'exprime sur sa bonne après le départ de celle-ci. Or, cela se passe dans les premières pages du texte (nous allons toutefois inclure ces passages dans notre analyse dans III.3.1) et les commentateurs font souvent abstraction de cette partie du récit. Selon Maria Julia Rossi, auteure de la thèse présentée à l'université de Pittsburgh en 2014 « Las dependencias: figuras del servicio doméstico en la obra de Silvina Ocampo, Clarice Lispector y Elena Garro » les écrivaines (latino-américaines comme celles qu'elle étudie dans sa thèse, mais pas seulement, Virginia Woolf notamment aussi) font souvent référence à leur rapport avec les domestiques et à leur rôle de patronnes dans leurs écrits non fictifs : journaux intimes, articles de journaux, essais, mais ne semblent pas exploiter cette ressource dans la création romanesque. Ce qui ouvre un champ d'études potentiel, traversé par la double position de la femme en tant qu'écrivaine et responsable de la gestion de la vie matérielle. À en croire Marguerite Duras, il y a une compatibilité possible entre les deux fonctions, sans que cela implique un dédoublement, c'est à dire sans la présence d'une femme de ménage : « Je faisais une soupe pour qu'ils la trouvent prête au cas où ils auraient très faim. [...] alors il n'y avait plus qu'à éplucher les légumes, mettre la soupe à cuire et écrire. Rien d'autre » (Duras *Vie*, 54). La présence d'une autre femme aurait-elle perturbée cet état des choses ?

au moins deux rapports « hors du cadre professionnel » qui se vérifient entre bonne et patron chez Oster et chez Marie ainsi que des éléments qui montrent l'attirance des patrons (et de patronnes) pour leurs bonnes, surtout chez Briguet et chez Diome, où monsieur Dupont et monsieur Dupire ne se privent pas de jeter des regards lascifs à la narratrice, l'un « devine aussi que les fesses cambrées et chocolatées peuvent être confortables » (Diome *Visage*, 78), tandis que les yeux de l'autre ne trouvent « plus que ma croupe et mon décolleté pour plonger dans la vie » (Diome *Cunégonde*, 102). Or, le regard du patron – narrateur analyse ce désir en première personne et le met en perspective.

S'occuper de la domestique, que ce soit à travers la prise de parole ou à travers des actions spécifiques (l'embaucher, lui donner des instructions, établir des limites) est un champ d'action tout neuf pour un personnage masculin et qui implique pour lui une incursion dans les profondeurs de la création et de la reproduction de la vie matérielle et d'un rapport humain dont il ne sort pas indemne. Il faut dire que deux de nos personnages se voient forcés de prendre ce chemin et de pénétrer cet univers « féminin ». Dans le cas de Jacques, la domestique entre en scène lorsque Constance, sa compagne, est sortie de sa vie. « C'est à cause de Constance, tout ça. Sans elle, je n'aurais jamais tiré sur cette languette. » (Oster, 8) dit Jacques pour expliquer son geste, qui déclenche l'embauche de Laura. Pour lui c'est clair que l'absence de la femme équivaut au manque d'entretien de la maison : « Six mois sans ménage, six mois sans Constance » (*ibid.*). Or, il faut dire que Constance (son prénom est un oxymore, car elle est tout ce qu'il y a de plus inconstant) n'était pas, en plus de la compagne, la domestique de Jacques. En effet, une chose qui caractérise les textes contemporains c'est que le partage des tâches entre patrons et employées et entre hommes et femmes, devient, à première vue, moins catégorique et moins injuste : les patrons peuvent se charger de la partie la plus sale (Jacques, par exemple, s'occupe de ranger un peu son appartement pour rendre le travail de Laura plus simple) ou simplement donner un coup de main (Laura Régnier dialogue avec Sarah tout en lui tendant « le chiffon nécessaire au moment opportun », Maire, 94). Or, il revient aux femmes de s'occuper de manière générale et de mettre en évidence la vie matérielle : « Du temps de Constance, au reste, je ne voyais pas la poussière, c'est elle qui m'avait montré, un jour. Avec l'index, sur le dessus d'une commode. Difficile de nier. D'accord, avais-je dit. Et j'avais passé l'aspirateur. » (Oster, 8). Il ne s'agit donc plus de qui accomplit la tâche, mais bien plus de qui doit prévoir sa nécessité et gérer sa mise en place.

Dans le cas de Dani, le couple qu'il formait avec Lula employait déjà Griselda et la domestique continue à venir après le départ de la femme. Or, Dani retrouve une reproduction du tableau de Sívori dont nous avons parlé dans la Partie I, ce qui lui fait considérer sa femme de ménage sous un autre angle. Cette attirance, qu'il gère mal, a comme conséquence le départ de Griselda et, par conséquent, la mise en place de la quête d'une nouvelle domestique, qu'il doit entreprendre tout seul. À la différence de Jacques, pour qui embaucher une domestique est une

évidence comme premier pas pour recomposer une existence ravagée par la séparation (« J'avais donc besoin d'ordre. Mais pas le courage pour, non [...] J'avais juste l'envie du propre. Alors je l'avais appelée » Oster, 9), Dani a beaucoup réfléchi par rapport au service domestique. Ainsi, il explique n'avoir jamais eu de domestique lorsqu'il vivait chez ses parents et avoir attribué ses débuts sexuels tardifs à cette absence. Après, grâce à la psychanalyse et à sa « prompte adhésion au matérialisme historique » il a pu se libérer de ses fantaisies d'adolescent, sans réussir pourtant à « effacer l'ombre de cette femme qui n'était pas entrée chez moi » (Briguet, 144). « La netteté de Griselda, son aspect presque asexué lorsqu'elle accomplissait les tâches contribuaient à confirmer cette certitude » (*ibid.*), jusqu'à ce qu'il se retrouve célibataire et que *Le lever de la bonne* tombe dans ses mains « un détail, un hasard peut-être, capable de perturber une vision lucide et fondée <sup>526</sup> » (*ibid.*). Cette perturbation l'amène, dans un premier temps à tenter d'approcher Griselda et finalement, après son refus, à se passer de ses services.

L'absence d'une femme, qu'elle soit compagne ou domestique se traduit pour lui, comme pour Jacques, dans le chaos ménager : « Les assiettes sales s'entassaient dans l'évier, les draps n'avaient pas été changées et aux toilettes flottait l'odeur d'ammoniaque distillée par l'urine rance » (Briguet, 147) dit l'un ; pour l'autre, c'est la sensation d'être envahi par la saleté : « Assez des assiettes sales, aussi, des verres pas nets. Des réserves moisies. Des traces de gras. Des empilements, dans le salon. [...] Du lit ouvert, toujours, sur ces draps qui grisonnent. Des lames, celle du rasoir qui ne coupent plus. Des casseroles fichues » (Oster, 9). La mécanique de la vie matérielle ne se met en évidence que dans son dysfonctionnement. Dans les deux cas, Jacques et Dani vont chercher quelqu'un, quelqu'une, une femme (de ménage), pour que la vie matérielle se remette à tourner ronde. Monsieur Clifford, pour sa part a déjà une domestique embauchée au début du récit ; à la Cuningham il peut lui faire confiance « Pour ce qui concerne le réfrigérateur [...] mon linge sale, dont les draps de lit que vous changez une fois par semaine » (Ravey, 9). En effet, que le ménage soit négligé c'est possible mais seulement jusqu'à un certain point. De là, deux chemins s'ouvrent aux personnages : s'en occuper eux-mêmes ou embaucher quelqu'un qui le fasse pour eux. Dans un premier temps, Dani est catégorique : « la décision de se séparer de Griselda aurait dû être accompagnée de l'intention de trouver quelqu'un pour prendre la relève<sup>527</sup> » (Briguet, 144).

---

<sup>526</sup> « El ingreso a la facultad y mi pronta adhesión a los principios del materialismo histórico me sirvieron para borrar cualquier fantasía deliberada sobre el tema. [...] Lo que no logré borrar fue la sombra de esa mujer que no había entrado en mi casa. Cuando me separé de Lula, yo tenía cuarenta años y diez de análisis. No estaba en posición de seguir enredado con fantasías de chico púber [...] La pulcritud de Griselda, el aspecto casi asexuado que presentaba cuando realizaba sus tareas, contribuían a afirmar esta certeza. [...] Nada entonces que estimulara mis resabios juveniles. O solo un detalle, una casualidad tal vez, capaz de enturbiar una visión lúcida y fundada. »

<sup>527</sup> « La decisión de cortar con Griselda debió ir acompañada del propósito de buscarle un relevo. »

Ce qui souligne l'interchangeabilité entre les personnages de domestiques (chez Dani il s'en succèdent pas moins de quatre : après Griselda, ce sont Miriam, la cousine de Miriam et Jessica). Monsieur Clifford, qui s'exaspère par les manières d'être de sa bonne, qui perturbe son sommeil, dit avoir retrouvé dans d'autres employées qu'il a eues les mêmes problèmes :

Il en fut de même à Prague où j'avais une réceptionniste, qui comme la Cuningham, passait ses soirées à guetter mon retour, de même à Zurich, je parle d'une femme d'entretien plutôt agaçante qui me réveillait à cinq heures du matin, de même à Padoue, et à Bruges, une femme de ménage qui tuait le temps à jouer avec l'ascenseur, de même à Naples, de même encore et toujours à Rome et à Berlin. (Ravey, 13)

Ce qui fait de la domestique un double d'autres, qui se met à la place d'un autre personnage féminin et qui peut à son tour être remplacée. D'autant plus que d'autres femmes se mêlent du ménage des « hommes seuls » : Dani est aidé par une voisine à retrouver la première « remplaçante » pour Griselda, une femme énergique appelée Miriam, qui elle aussi, doit quitter à son tour le service et présente sa cousine pour prendre sa place. Cette femme de ménage anonyme (Dani ne se souvient pas de son prénom) ne révèle pas non plus apte pour Dani. Ensuite, c'est Tina, avec qui il a une affaire, qui évoque le sujet : « – C'est pas moche chez toi – dit-elle –. Ta maison nécessite quelques retouches. – C'est vrai. Et quelqu'un pour la nettoyer. – Tu as pas de femme de ménage ?<sup>528</sup> » (Briguet, 156). Tina lui propose ensuite sa propre femme de ménage, Jessica, mais Dani ne veut pas « accélérer les choses » vu ses expériences antérieures. Plus tard, Tina profite d'une occasion pour la présenter à Dani, et Jessica commence à travailler chez lui aussi.

Dans le cas de Jacques, la proximité entre les personnages de la conjointe et de la domestique est d'autant plus remarquable que Laura, sa femme de ménage, devient sa femme, tout court : « Peut-être pas vraiment de ménage, à la réflexion. Peut-être pas spécialement de ménage. Ou pas seulement. Mais cette femme oui. Une femme. Qui soit là. » (Oster, 34). La contiguïté entre Laura et Constance –bonne et puis amante pour la première, amante et puis ex, pour la seconde– qui ne se sont jamais rencontrées et qui ne savent rien l'une de l'autre, est remarquée par la même bague, avec le nom de Jacques gravé, qu'elles portent chacune à leur tour. Laura la découvre sur une étagère poussiéreuse chez Ralph, l'un des amis en commun de Jacques et Constance, où Constance l'a laissée. À part le motif ancien et magique de la bague perdue et retrouvée, l'épisode sert à remarquer le rapport spécial et « féminin » avec des espaces de la maison que les autres personnages ne prennent pas en compte, le propriétaire de la maison et de la chambre où la bague a été laissée ne s'était pas aperçu de sa présence. Plus encore, en tant que femme de ménage chez Jacques, Laura fait usage d'un chiffon que Jacques ne reconnaît pas comme sien mais

---

<sup>528</sup> « —Tu casa no es fea —dijo—. Necesitaría de algunos retoques.

—Seguro. Y alguien que se ocupara de limpiarla.

—¿No tenés doméstica? »



qui l'est bel et bien : « Puis je me souvins que Constance avait coutume d'en serrer une petite trentaine sous l'évier dans la cuisine, au sein d'un seau en plastique – jaune, me souvins-je également, dus-je me souvenir, même, n'ayant pas le choix, puisque je ne m'étais jamais aventuré sous l'évier depuis son départ. » (Oster, 38). Bague et chiffon sont autant de métonymies de l'épouse et de la domestique qui en passant de l'une à l'autre, soulignent non seulement la transformation de la femme de ménage en compagne, sinon qu'une compagne est aussi, en soi, une femme de ménage.

Entourée d'autres présences féminines qui la précèdent ou la succèdent dans la vie de l'employeur, la domestique dans ces récits est là avant tout pour accomplir une fonction, celle de s'occuper de la vie matérielle. Or, comme nous l'avons vu, le dédoublement de la gestion des tâches nécessite non seulement de la main d'œuvre qui s'exécute, mais également de la tête qui prévoit, qui ordonne et qui dispose. Il y a une longue tradition de malentendus et des disjonctions entre l'employeur qui prétend établir une manière de faire les choses (c'est « chez lui » après tout, c'est lui qui paye pour cela) et un savoir-faire propre à la domestique, qui fait preuve d'autonomie et exprime même son opinion à travers sa manière d'accomplir les tâches. Ce rapport difficile, qu'un rien peut faire basculer dans la guerre domestique, a été, comme on le disait, exploré en ce qui concerne les femmes, le rapport bonne – patronne étant fait de cette horlogerie, qui permet ou empêche le bon déroulement de la vie quotidienne. Ce qui donne aux patronnes de l'avance sur les patrons car elles ont une connaissance historique, si l'on veut, de ce travail délicat et pas particulièrement agréable dont les patrons se sont toujours escamotés. Connaissance dont ils manquent cruellement, le moment arrivé de le faire tout seuls.

En effet, si on écoute comme un écho dans les lamentations des patrons – narrateurs ceux des patronnes (les bonnes ne font rien de bien, elles n'obéissent pas aux ordres), il faut dire qu'ils ont beaucoup plus de mal à assumer le rôle qui leur est assigné en tant qu'employeurs. Ce qui nous fait penser à la figure du veuf, cette bonne affaire à dénicher pour les bonnes littéraires, un patron qu'on séduirait aisément, qu'on pourrait mener par le bout du nez, et qui aurait de surcroît l'obligeance de mourir rapidement en laissant à la bonne un petit capital. Nous avons vu dans le *Journal* de Mirbeau, chez les personnages de Rose et du capitaine, comment ce pari en apparence si simple et fructueux pouvait devenir un préjudice pour la domestique. Dans les récits contemporains il n'est plus question de domestiques à la recherche du bon maître (espèce inexistante selon Célestine, rappelons-le) sinon des patrons à la recherche d'une domestique ou d'un rapport domestique qui s'adapte à eux. Cette quête est l'objet majeur sur lequel les personnages s'expriment. Ce qui nous amène à y voir une nouvelle fonction pour le personnage de la domestique envers les maîtres ; non plus celle de dévoiler leur intimité sinon de leur permettre un travail d'introspection : parler de la domestique c'est en définitive parler d'eux-mêmes. Les

domestiques, elles, sont des agents (cette fois pas de nettoyage) au niveau du récit, qui habilitent, motivent et encouragent la prise de parole des patrons.

Dans le cas de Dani spécialement, son récit est celui de la recherche d'une « syntonie », ainsi qu'il l'appelle, qu'il tente d'établir dans chacun de ses quatre rapports de service. Non seulement qu'il ne la trouve pas, sinon qu'il se heurte avec la révélation du rapport homosexuel entre sa bonne et son amie, dont nous avons parlé. Il prend par conséquent une décision inouïe : s'occuper lui-même de sa vie matérielle, « la question principale » dit-il, en paraphrasant Engels. En faisant référence à la théorie marxiste et à la théorie psychanalytique, Dani se signale lui-même en tant que « psicobolche », qualificatif quelque peu péjoratif qui à partir des années soixante commence à être utilisé au Río de la Plata pour décrire certains intellectuels qui faisaient de Marx et de Freud les pères fondateurs de leur regard critique porté sur le monde. Ce personnage est donc représentatif d'une classe sociale éduquée et politisée et de sa difficulté à établir un rapport avec une classe sociale plus basse qu'il entend théoriquement défendre, mais avec laquelle il établit, ainsi que n'importe quel patron bourgeois, un rapport de pouvoir. Il rejette les conseils qu'on lui donne sur comment traiter sa femme de ménage, et critique le mot « sirvienta<sup>529</sup> » qu'il trouve « antipathique ». La malaise dans le rôle de patron qui dans la cas de Jacques est attribuable à ses difficultés avec sa propre intimité, blessé par une rupture qu'il ne souhaitait pas, est, dans le cas de Dani tout aussi personnelle mais s'affiche sur un fond idéologique absent du personnage d'Oster. C'est bien pour cela qu'on a du mal à s'imaginer Jacques prenant la même décision que Dani : lorsque Laura l'abandonne sur la plage de Ronces-sur-mer, il se profile déjà une autre figure féminine, Hélène (qui est, d'ailleurs, la mère du jeune homme avec qui Laura a tant sympathisé, ce qui remet les rapports intergénérationnels dans l'ordre) qui le sauve de la noyade, c'est à dire, qui le tire des problèmes qu'il a avec les éléments matériels qui l'envahissent, comme Laura l'avait fait auparavant avec la poussière.

La décision de Dani implique pour lui de renoncer au confort et à des « habitudes bien ancrées », « j'ai commencé par faire la vaisselle de chaque journée, ce que je ne faisais jamais. Après déjeuner j'aimais fumer une cigarette en lisant un peu. Je savais maintenant que tout confort

---

<sup>529</sup> Bien que très proche, il est difficile de traduire « sirvienta » pour « servante », puisque l'usage de ce mot en espagnol était répandu au Río de la Plata jusqu'à très récemment (nous évoquons ici notre propre mémoire discursive, faute d'autres appuis). Dans les dernières deux décennies cependant et grâce à une croissante correction politique qui teinte le langage, on a opté pour le mot qu'utilise Dani, « doméstica » ou encore « empleada », dans les deux cas des fragments de l'expression « empleada doméstica » (employée domestique). Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, la variabilité des mots et des expressions pour désigner la personne et son travail pointe du doigt le malaise inhérent à ce rapport. Si Dani se sent à l'aise avec « doméstica », c'est un choix un peu plus compliqué celui qu'a fait une femme politique uruguayenne, Ministre de l'intérieur entre 2007 et 2009, qui s'est référée à son employée domestique comme étant « la camarade qui vient me donner un coup de main à la maison ». Inutile de dire que l'utilisation d'un terme qui dénote la fraternité politique et le fait de désigner le travail domestique comme « une aide » et non pas un travail en soi, ne sont passés inaperçus. Nous l'évoquons ici parce que cette femme politique semble comparable dans son parcours académique et dans son idéologie au personnage de Dani, avec qui elle partage aussi sans doute l'aversion pour le mot « sirvienta ».

a son prix<sup>530</sup> » (Briguet, 166). Il clôt son récit en faisant la relation prolixe des tâches que maintenant lui-même accomplit : faire les courses, un grand nettoyage de la cuisine une fois par semaine, cuisiner de la nourriture salubre, faire son lit (pas encore chaque jour, mais il croit qu'il s'habituerà), laver par terre (ce qu'il trouve fatiguant), faire sa lessive (à la main, il ne se sent pas à l'aise avec la machine à laver). Dani se montre satisfait d'avoir fait son apprentissage tout seul et finit son récit évoquant les sons que fait son frigo, qu'il sait maintenant comment dégivrer : « Il y a des choses qu'on apprend en les faisant. Je n'ai pas besoin d'avoir recours au matérialisme historique pour les savoir.<sup>531</sup> » (*ibid.*). Voici accompli le passage de la théorie (et d'une théorie qui s'est occupé de la production et non pas de la reproduction, comme on l'a vu) à la pratique ; du matérialisme historique comme position philosophique à l'action d'assumer la vie matérielle. Véritable synthèse, où c'est la praxis qui remet à sa place le désir, ce que la théorie n'a pas pu faire, quoiqu'elle fournisse une grille de lecture pour celui-ci. Dani le sait très bien, puisqu'il explique le fantasme ancillaire en termes politiques : « c'était, rien que ça, la soumission d'une classe subalterne par ce que Marx appelait, avec quelque mépris, la petite bourgeoisie<sup>532</sup> » (Briguet, 144), dit-il en évoquant l'affaire de Marx avec sa propre bonne<sup>533</sup>.

En ce qui concerne la gestion de la vie matérielle, les patrons semblent être bien plus faciles à contenter que les patronnes, ce que Dani exprime d'une manière claire, en engageant sa condition masculine, lorsqu'il explique que le ménage « superficiel » de Griselda était pour lui suffisant : « Je n'ai jamais été une de ces dames qui passent leur doigt sur les meubles pour détecter une couche de poussière. (Autrement dit : je n'ai jamais été une dame)<sup>534</sup> » (Briguet, 143). Jacques aussi, même s'il souhaiterait être plus exigeant, se montra conforme avec le « manque d'esprit de synthèse » dont Laura fait preuve : « Ça faisait propre quand on clignait. Une netteté pour myope. Je me contentai d'une vue d'ensemble, sans vérifier le plateau des meubles » (Oster, 20) et conclut : « J'essayai de me montrer critique à son égard, mais j'eus du mal » (*ibid.*). À vrai dire, il est torturé par le sentiment qu'il devrait se comporter autrement, il y pense souvent : « je me dis qu'un jour ou l'autre il faudrait bien que je le lui dise, Laura, il faudrait les soulever, ces bibelots, mais je ne

---

<sup>530</sup> « Mis energías estaban concentradas en la resolución de una cuestión recurrente. La cuestión principal, diría Engels. Sabía que no podía repetir los pasos de otras veces. No quería que el karma de la criada ausente me persiguiera hasta el fin de mis días. En realidad no había mucho que pensar. Comencé por lavar los platos del día, algo que nunca hacía. Después de comer me gustaba fumar un cigarrillo y tirarme a leer un rato. Ahora sabía que toda comodidad tiene su precio. »

<sup>531</sup> « Algunas cosas se conocen haciéndolas. No necesito recurrir al materialismo histórico para saberlas. »

<sup>532</sup> « Se trataba, nada menos, que del sometimiento de una clase subalterna a lo que Marx llamaba, con algún desdén, pequeña burguesía (si bien leí por ahí que el propio Marx, hijo de burgueses, supo tener una aventura con una criada, que el bueno de Engels se encargó de ocultar). »

<sup>533</sup> « [...] Marx qui trouve une seconde épouse en en Hélène Demuth, la servante de la famille, ne mêlera pas leur enfant à sa descendance légitime et l'enverra en nourrice. Marx risquait en effet l'antagonisme entre deux vies parallèles [...] » (Fraisie 2009, 150).

<sup>534</sup> « [Griselda] Era prolija y hacía una limpieza de superficie que a mí me bastaba. Nunca fui de esas señoras que pasan un dedo por la madera del mueble para detectar una capa de polvo. (Digamos: nunca fui una señora). »

me sentais pas encore mûr pour ça [...] à lui donner quelque consigne j'eusse eu l'impression de la brusquer, d'aller trop vite, d'être désagréable. » (Oster, 40), ou encore « Elle la repoussait, la poussière, la tenait à distance. Je n'osais pas lui demander qu'elle l'éliminât. » (Oster, 84)

Ces patrons sont affectés par tout ce qu'il y a de trouble dans le rapport de service, ce qui engendre en eux des sentiments de culpabilité d'être employeur et d'embarras de jouer ce rôle, comme le dit Jacques, après l'entretien d'embauche avec Laura : « Après, dans le métro, qui s'ouvrit heureusement vite dans le trottoir, je descendis cacher ma honte. » (Oster, 14). Il en va de même pour Dani qui ressent la nécessité d'expliquer à la cousine de Miriam, qui la remplace, que toutes les bouteilles qu'il a accumulées dans la cour intérieure correspondent à plusieurs mois de consommations, et non seulement à une semaine, comme elle aurait pu le croire<sup>535</sup>. Dans le fond, ce sont des patrons qui doutent de la légitimité de leur position : « Je n'étais pas encore tout à fait certain de mériter qu'on fit parfaitement le ménage, chez moi. » (Oster, 20) dit Jacques et Dani rend compte de son effort lorsqu'il décide de licencier Griselda et lorsqu'il s'exécute : « J'ai parlé avec plus d'effort que je n'avais nécessité pour prendre la décision, c'était clair que la position d'autorité ne m'allait pas<sup>536</sup> » (Briguet, 147).

Son ami Albito, lui a recommandé de traiter les domestiques « en patron », ce à quoi Dani n'arrive pas à se résoudre, son ami étant « un dandy à la retraite et [qui] avait des positions politiques de centre-droit<sup>537</sup> » (*ibid.*). Or, l'idée d'Albito (à qui Dani reconnaît cependant des « qualités d'homme du monde ») qui indique que les femmes domestiques attendent de la part de l'employeur un certain type de traitement fait de rigueur (« si tu te mets à jouer le tolérant, tu es foutu » lui avait appris Albito, *ibid.*) est répandue. Jacques va à l'encontre de Laura dans l'entretien d'embauche avec un sentiment analogue : « Je me sentais agressif. Peut-être à cause de sa méfiance, que je voulais justifier. Pour lui être agréable, en fait [...] Je ne voulais pas la décevoir. Un peu de dureté, je pouvais lui donner ça » (Oster, 11-12).

C'est donc aux patrons, dans ces cas-là, à jouer un rôle pour se plier aux (prétendues) attentes de leurs domestiques, à l'inverse exactement de ce que nous venons de voir entre domestiques et patronnes. Dans cette représentation qu'ils doivent assurer il y a deux aspects qui s'entremêlent : la gestion de la vie matérielle par personne interposée, c'est à dire, la gestion de la domestique et la gestion de la tension sexuelle qui s'installe entre eux dans chaque cas. Ainsi, Dani

---

<sup>535</sup> « Miraba por la ventana hacia el patio. Supuse que le llamaría la atención la cantidad de botellas vacías.

—No son de esta semana —dije—. Hace un par de meses que no las saco.

—¿Qué cosa? —preguntó.

—Las botellas, digo. Pensé que mirabas eso.

—No, nada más esperaba terminar con la ropa blanca —respondió. » (Briguet, 152-153)

<sup>536</sup> « Hablé con más esfuerzo del que me costó decidirme, era obvio que la posición de autoridad no me sentaba. »

<sup>537</sup> « Recordé las palabras de Albito, un amigo de café: “Las chicas trabajan bien si las tratás como un patrón. Eso es lo que en el fondo esperan de vos. Si te ponés en tolerante, sonaste. Pensalo un poco. ¿Por qué van a servir a un tipo que apenas se diferencia de ellas?” Albito era un dandy retirado y tenía posiciones de centroderecha pero no podía negar sus dotes de hombre de mundo. »

fait par rapport à chacune de ses quatre domestiques les deux portraits, celui physique et celui des capacités en tant que travailleuse ; celui de la femme et celui de la femme de ménage<sup>538</sup>. Avec la première d'entre elles, Griselda, il ne fait pas de séparation entre les deux sphères et commet une erreur qu'il reconnaît comme telle : il essaye de l'approcher en lui prenant significativement la main, la même dans laquelle il vient de déposer la paye pour les heures de ménage. Elle réagit vivement : « elle se détacha violemment et me fixa d'un regard visiblement fâché. Ensuite elle me sortit des remontrances implacables. Elle ne parla pas longuement, mais ce qu'elle dit fut suffisant pour me plonger dans la honte.<sup>539</sup> » (Briguet, 146).

Il est significatif que ce discours n'apparaisse pas rapporté dans ses détails et ses contenus mais seulement dans ses effets ; c'est une parole passée sous silence, là où justement on aurait voulu savoir quels sont les arguments et quel est le niveau de violence exact de la domestique. Bien entendu, reproduire ces mots équivaut à renouveler la honte du narrateur. Également, lorsque Laura approche Jacques pour lui proposer d'avoir un rapport sexuel, ce qui sort du cadre du rapport de travail qu'ils partagent (même si Laura s'est installée chez lui), ses mots arrivent difficilement à Jacques, qui a mis ses boules Quiès : « Laura a nettement remué les lèvres, mais je n'ai pas compris ce qu'elle disait. » (Oster, 87). Lorsque les personnages féminins évoquent la sexualité et le désir (que ce soit pour l'allumer ou pour le refuser) les narrateurs ont du mal à reprendre leurs mots exacts, comme s'il y avait un malaise ou une pudeur. Il en va de même avec le discours de Constance, qui a fait savoir à Jacques son désir de renouer son rapport avec lui à travers des coups de fil dans lesquels elle ne parle pas. Jacques sait que c'est elle et s'irrite devant ses respirations angoissées qu'il écoute à l'appareil. Or, lorsqu'elle se présente chez lui pour lui dire clairement qu'elle prétend « vivre ce qu'on n'a pas fini de vivre » (Oster, 111), Jacques est incapable de répéter la formule exacte qu'elle a utilisée dans le récit : « Et là elle m'a dit quelque chose, mais je ne reproduis pas ses mots, je les rapporte, je préfère, c'est une façon de parler, bien sûr. » (Oster, 108). Plus généralement, ce rapport qui semble pouvoir se métamorphoser dans un autre, produit une gêne, que Jacques note lorsqu'il offre un café à sa domestique, peu après qu'elle ait commencé à travailler pour lui : « Nos regards se croisaient, donc, mais, en bons véhicules qu'ils étaient, conduits avec prudence, ils ne se rencontraient pas. » (Oster, 31). Nous remarquerons le motif des regards qui se croissent comme le premier pas dans la rencontre inéluctable des amants, que Jean Rousset<sup>540</sup> a si bien analysé. « Un tel malaise, indiscutablement, crée des liens. » (*ibid.*), conclut

---

<sup>538</sup> Nous avons analysé spécifiquement ces descriptions en les mettant en rapport avec les ekphraseis de quelques œuvres d'art qui apparaissent dans le récit, dans notre article : « Del despertar de la criada a la criada despierta. Reflexión en torno a la efrasis y el valor de la imagen en un relato de Daniel Briguet. » *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani* Volume 7. n° 1 (2015): 201-212. Web. 12 mars 2016.

<sup>539</sup> « Ella se acercó a mi mesa con su bolso, yo le entregué tres billetes de diez pesos más el cambio para el cole y solo demoré unos segundos mi mano en la suya, tratando de tomársela. Apenas logré tirar de su dedo mayor porque, ni bien advirtió la maniobra, ella se apartó bruscamente y me clavó una mirada de visible enojo. Luego me soltó una monserga implacable. No hablé mucho pero lo que dije bastó para sumirme en la vergüenza. »

<sup>540</sup> Cf. Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de la première vue dans le roman*. Paris: Corti, 1981.

Jacques et le déroulement des événements lui donne raison.

Pour lui, l'enjeu c'est « de trouver l'attitude juste » (*ibid.*), analogue à la « syntonie » de Dani, et l'intérêt qu'il démontre par la mécanique du travail domestique va bien au-delà de celui de Dani ou de monsieur Clifford. Et pour cause, puisqu'il s'engage finalement dans une relation avec sa bonne, à qui il pense en accomplissant les tâches : « elle vivait quatre heures de sa vie chez-moi. Passait l'aspirateur, sans doute. Mais pensait, aussi. On pense, en passant l'aspirateur. » (Oster, 24), dit-il en reprenant le motif du travail domestique comme support de la pensée qui avait été évoqué par Sarah dans le roman de Marie. Il met ainsi en évidence l'incongruence dans l'occupation des lieux que bonne et patron font, et ressent que Laura « lui prend quelque chose » en faisant le ménage. Cette chose qu'il identifie en premier lieu avec la poussière et les tâches, devient par la suite sa présence féminine : « Comme elle m'enlevait les tâches. Comme elle s'enlevait, elle-même, de chez-moi une fois la chose faite » (Oster, 25). Il négocie pour que la femme de ménage se rende deux fois par semaine chez lui, c'est le premier pas vers ce qui va devenir une cohabitation. En effet, peu après Laura est « logée et nourrie » chez Jacques, même si cela ne fait pas partie d'un contrat de travail mais plutôt d'un coup de main qu'il donne à Laura qui se trouve sans logement. L'exploration que le romancier fait d'un rapport amoureux qui naît dans le cadre d'un rapport de travail particulier, est analysable dans le cadre que nous avons proposé, où les relations entre hommes et femmes sont traversées par la vie matérielle, ce que nous nous proposons d'analyser brièvement.

À partir de l'embauche, le service domestique permet à Jacques d'avoir une présence féminine qu'il nécessite, et d'un corps au travail qui se révèle, comme pour Dani, excitant : « Sensuelle, notamment au travail, dès qu'elle tenait en main quelque chose, balai, chiffon, vaporisateur de liquide lubrifiant, elle l'était, certes, avec toujours ces mouvements qui s'apparentaient à une danse » (Oster, 45). Lorsque Laura lui propose d'aller habiter chez lui, il pense à une heureuse coïncidence qui rassemble la présence et la beauté de Laura à sa condition de ménagère : « j'avais un peu envie de cette femme, chez moi, à la réflexion, peut-être parce que c'en était une, je ne sais pas, jeune mais belle, aussi, et pas désagréable, dans l'ensemble, et en plus elle faisait mon ménage » (Oster, 56). L'idée de faire vivre chez lui une femme par laquelle il se sent attiré et qui ne paye pas un loyer (il précise toutefois qu'elle participe aux dépenses pour la nourriture) l'amène presque naturellement à concevoir la relation dans le registre de la prostitution plus ou moins avouée, ce qu'il rejette. Le jour où elle déménage chez lui, il l'invite à déjeuner au restaurant mais se promet : « C'est exceptionnel. Je ne vais pas l'entretenir, cette fille. » (Oster, 64). Une fois Laura installée, il leur faut trouver les dynamiques de la cohabitation : peu à peu

Laura s'occupe de faire les courses et de préparer les repas ; Jacques, pour sa part, prend partie au ménage, prépare le lit pour elle le premier soir, et sert à table ce qu'elle a cuisiné. À la différence de Dani, pour qui la gestion des produits d'entretien se révèle un problème (on est à sa troisième employée, la cousine de Miriam l'informe qu'il n'y a plus de lessive en poudre ni d'eau de Javel « comme si c'était à moi et non pas à elle d'aller les acheter<sup>541</sup> », ce qui signe la fin de leur rapport de travail, faute de « syntonie », Briguet, 152), Jacques trouve la manière d'en faire un geste significatif : « Je n'en étais évidemment pas à lui rapporter des fleurs. Mais, faute de mieux, me disais-je, un petit produit d'entretien, même si ça ne va pas chercher loin, c'est toujours ça. C'est une façon de tendre la main. » (Oster, 86). C'est un renversement délicat mais tout de même puissant, si l'on pense que les rapports amoureux commencent par les gestes codifiés qui démontrent le souci de l'autre et l'envie de lui faire plaisir (apporter des fleurs) et basculent dans les gestes utilitaires, vidés d'un souci attentionné (apporteur un produit d'entretien qui manque). La vie matérielle peut aussi être le lieu du romantisme, semble dire Jacques, qui rappelle que dans sa vie avec Constance leur négligence à deux les rapprochait en tant que couple : « On détestait passer l'aspirateur. On s'aimait » (Oster, 8). En faisant de Laura en premier lieu une femme de ménage et ensuite une femme – amante, le récit ré-signifie les gestes de la vie matérielle qui prennent ainsi une double valence, ce qui permet de rapporter « un petit produit d'entretien » comme on offre un cadeau. Plus tard, lorsque le rapport amoureux entre eux finit, la transfiguration des éléments de la vie quotidienne opéré par l'attirance disparaît et la plage de Ronce-sur-mer qui avait été le théâtre de leur bonheur à deux devient une énorme accumulation de poussière : « pour la première fois j'ai vu la plage comme une grande plage de poussière. Je dis grande parce que je n'en avais jamais vu autant, même chez moi, après le départ de Constance » (Oster, 210). La poussière c'est la même que Laura lui enlevait ou était censée lui enlever, ce monde où tout n'est que poussière montre du doigt qu'elle n'a pas tenu son rôle (ses rôles) : « Laura en fin de compte n'avait jamais convenu, depuis le début, ni pour le ménage, ni comme femme, donc, comme femme susceptible d'apporter un peu d'ordre dans ma vie » (Oster, 210-211).

Or, tandis qu'elle est encore là, Jacques est conscient du privilège pour lui que la situation entraîne, il prend bien soin d'expliquer qu'il n'entend pas en bénéficier :

Mon intérieur était de mieux en mieux tenu, et je soupçonnai même Laura de donner un petit coup en dehors des heures de travail. De temps en temps, elle allait jusqu'à soulever un bibelot en ma présence, le week-end, par exemple, et passait le chiffon. Ne voulant pas l'exploiter, je lui suggérais de se freiner mais en même temps je voyais bien qu'elle en retirait du plaisir. Et moi, donc. Qu'une jeune femme prît un tel soin de mon environnement en ma présence m'émouvait, fatalement. (Oster, 81)

---

<sup>541</sup> « El segundo miércoles, ni bien llegó, me dijo que faltaba lavandina y jabón en polvo. Me lo dijo como si yo, y no ella, tuviera que salir a comprarlos. »

Il serait possible de lire ce processus plus qu'en termes d'une « heureuse coïncidence » en termes de « re-amalgame » des tâches, suivant les concepts dont nous parlions tout à l'heure : en additionnant au service domestique payé ce plus qui est signifié par le soulèvement du bibelot, Laura fait preuve de sollicitude à l'égard de Jacques. Lorsqu'elle lui propose de coucher ensemble « pour une fois », ce qui devient par la suite une habitude, Laura passe aussi à accomplir un service sexuel. Qu'il soit clair que dans l'analyse en termes d'amalgame de tâches il n'y a pas un jugement négatif sur la volonté de la figure féminine qui les accomplit. Bien au contraire, Oster déconstruit l'amalgame en montrant comment Laura assume une tâche après l'autre et par sa propre volonté, au point que c'est Jacques qui se sent attrapé : « Je voyais Laura s'approcher de moi comme une fatalité » (Oster, 89), dit-il de leur premier rapport sexuel. Ce qui change la donne par rapport au roman de la domestique où celle-ci était marquée par une fatalité extérieure : désormais elle l'incarne.

À travers la superposition des fonctions, Laura est devenue une femme au foyer : « Dans l'ensemble, les heures de ménage et de repassage étaient respectées. Laura ne débordait pas. En clair, elle ne faisait à peu près rien de ses journées, à part regarder la télé. » (Oster, 82). D'autant plus que le regard de Jacques ne cesse pas d'être celui du patron qui se soucie du travail accompli pour lui, en plus de celui de l'amant : « À midi, quand tout était propre, nous nous approchions l'un de l'autre et j'entraînais Laura dans la chambre. » (Oster, 101). La consécration de Laura en tant que femme de Jacques coïncide avec le départ précipité pour Ronce-sur-mer : Constance a fait sa réapparition dans la vie de Jacques et lui ne pense qu'à s'éloigner de Paris pour éviter la tentation d'une réconciliation. Laura insiste pour l'accompagner et dans la détresse de ce départ, Jacques lui avoue qu'il n'aime pas ses cheveux (un élément dont il a beaucoup réfléchi depuis leur première rencontre) et qu'il est gêné par le fait qu'elle utilise le balai et non pas l'aspirateur pour faire le ménage (thème sur lequel il a également beaucoup pensé). Ces deux révélations qui ont pour effet d'agacer Laura, affectent tant sa personne comme sa pratique professionnelle, et elle décide de s'adapter à ce que Jacques veut d'elle en se faisant couper les cheveux et en apportant l'aspirateur dans leur voyage. Cet aspirateur devient paradoxalement la métaphore du nouveau statut de leur rapport : en tant que patron, Jacques n'aurait jamais pu lui dire qu'elle devait s'en servir. D'autant plus que, lorsqu'ils arrivent chez Ralph, un ami de Jacques en mal d'amours qui les accueille dans la ville balnéaire, il est aux prises avec son aspirateur à lui, en panne. L'aspirateur qui voyage avec Laura et Jacques signale ainsi leur union en tant que couple. Lorsqu'ils s'installent chez Ralph, dans le cadre bucolique du bord de mer, la vie matérielle semble loin d'eux : ils sont des invités et n'ont pas à s'en occuper.

Tandis que Jacques se montre curieux de la mécanique de la propreté incomplète que Laura produit chez lui, les autres deux patrons – narrateurs se dessaisissent presque complètement



de la gestion de la vie matérielle qu'ils déchargent sur la bonne : monsieur Clifford et Dani seulement réagissent lorsque les objets qui sont les outils de leur travail intellectuel sont perturbés par les domestiques : la Cuningham jette à la poubelle des « photocopies de Malevitch » (nous y reviendrons, car la valeur de ces « reproductions de reproductions » semble impossible à établir, d'autant plus qu'elles sont censées reproduire un tableau difficilement reproductible), ce que monsieur Clifford considère comme un « sacrilège » ; Dani, le premier jour de travail de sa nouvelle employée, Miriam, retrouve « un tableau inquiétant » :

Tous les papiers de mon bureau étaient bien rangés dans des petits tas dont j'ignorais le critère d'organisation. [...] Et la bibliothèque était pleine à craquer, chaque étagère remplie de livres, le dos ou la tranche à la vue, et ceux qui n'avaient pas trouvé sa place, étaient empilés sur l'étagère supérieure. Une des raisons pour que les livres fussent un peu partout dans la maison c'était mon désordre. L'autre, que la totalité des livres dépassait la capacité d'un meuble conçu pour un stock plus réduit. Miriam, sans scrupules, avait résolu le déséquilibre avec de l'esprit pratique<sup>542</sup>. (Briguet, 148)

Miriam et la Cuningham ont droit à une semonce de la part des employeurs, avec des accents similaires : « vous n'avez pas à toucher à mon matériel de recherche, bien entendu que ces photocopies, vous ne leur accordez aucune importance, mais vous devez comprendre qu'elles jouent pour moi, à l'instant où je vous parle, un rôle déterminant. » (Ravey, 9). Ou encore : « Je l'appelai immédiatement et lui dit qu'elle n'avait à toucher aucun des papiers de mon bureau. Pour ce qui est des livres, elle devait les laisser là où et comment elle les trouverait, même s'ils étaient encastrés dans le congélateur du frigo. Je ne sais pas si elle comprît ma dernière phrase pleine d'ironie.<sup>543</sup> » (Briguet, 148). Dans ces deux discours du patron – narrateur émerge la conviction que la femme de ménage n'est pas capable de concevoir l'importance du travail intellectuel mené par les employeurs. C'est vrai, et c'est en plus très significatif, les domestiques des récits du patron – narrateur ne sont justement pas des domestiques lettrées comme celles que nous avons rencontrées dans les récits commentés dans la sous-partie précédente.

Bien au contraire, ce sont des personnages féminins issues de la culture populaire et elles le démontrent : Laura, chez Oster aime écouter de la musique bruyante, ce que son patron remarque lors d'une de ses premières journées de travail qu'elle accomplit chez lui : « Elle a juste branché ma radio. Mais pas ma station, non. La sienne diffusait une musique de danse aux allures

---

<sup>542</sup> Cerca de las doce, salí a hacer unas fotocopias y al volver me encontré con un cuadro inquietante. Todos los papeles de mi mesa de trabajo aparecían ordenados en pequeñas pilas cuyo criterio de orden yo desconocía. [...] Y la biblioteca lucía colmada, cada anaquel repleto de libros con el lomo hacia delante o hacia atrás y el sobrante apilado sobre la tabla de arriba. Una de las razones de que hubiera libros en distintos lugares de la casa era mi desorden. La otra, que el total excedía la capacidad de un mueble pensado para un stock más reducido. Miriam, sin mayores reparos, había resuelto este desajuste con espíritu práctico.

<sup>543</sup> « De inmediato la llamé y le recalqué que no debía tocar ningún papel de mi mesa. En cuanto a los libros, debía dejarlos dónde y cómo los encontrara, así estuvieran empotrados en el congelador de la heladera. Ella me escuchó con atención, no sé si captó la última ironía »

métronomiques. Et je me disais bon, ça ne me plaît pas trop, ça [...] » (Oster, 33). D'autant plus qu'elle transforme l'appartement de Jacques en dancing, en branchant la chaîne de la salle principale tandis que la radio continue à chanter dans la cuisine : « Réfugié dans la chambre, je perçus la même musique que celle qu'elle avait fait naître dans la cuisine, et que diffusait toujours ma radio, du reste, si bien qu'il m'était impossible, où que je me trouvasse, d'échapper à son martèlement » (Oster, 37)<sup>544</sup>. La Cuningham fait preuve de son manque d'éducation avec les attitudes qu'elle prend par rapport à l'art, qui est aussi la passion et la principale occupation de son patron. À en croire celui-ci, elle est « anti-art » (nous reprendrons ce thème dans la sous-partie prochaine) et « elle insultait mes œuvres d'art en général et disait dans son langage à elle qui était l'émanation de sa pauvreté d'esprit : ces œuvres d'art ne valent rien. » (Ravey, 10). Miriam, qui rapidement établit un rapport de confiance avec Dani, lui raconte comment elle pense se séparer de son mari et payer un voyage à sa fille, pour qu'elle puisse fêter son quinzième anniversaire à Disneyland<sup>545</sup>. La réaction de Dani, qui appartient à la classe moyenne et éduquée, souligne l'incompatibilité des deux projets ; sans le dire clairement il assure que pour une femme pauvre se séparer de son mari implique d'avoir moins de ressources et plus de dépenses, à cela s'ajouterait le coût élevé d'un voyage. La réaction de Miriam, qu'il rapporte, correspond aussi à sa classe et à sa culture : « elle haussa les épaules comme si elle disait "Dieu pourvoira" » (Briguet, 149).

Un tel désaccord dans les goûts musicaux ou artistiques, comme dans la manière d'administrer son budget et celle de prendre des décisions ne se serait pas produit entre les patrons – narrateurs et Sonia, ou Sarah, ou encore la narratrice de Diome. Mais, au contraire, les

---

<sup>544</sup> Dans le film homonyme tiré du roman d'Oster (*Une femme de ménage*, Claude Berri, 2002) cette distance culturelle montrée à travers la musique est bien plus marquée que dans le roman. Dans celui-ci, la distance est insinuée par l'existence d'une culture musicale de Jacques que Laura ne partage pas, mais qui peut s'expliquer non seulement par la différence de classes sociales mais aussi par celle d'âges (Laura a vingt-cinq ans tandis que Jacques est cinquantenaire) : « J'ai dit oui, comme Sinéad O'Connor sur la pochette de son premier disque, ou du deuxième, je ne sais plus, et j'ai compris qu'aucune des deux [Laura et la coiffeuse] ne connaissait Sinéad O'Connor, ou alors si, peut-être une cliente, à la réflexion, une trentenaire, assez jolie » (Oster, 139). À la différence du roman, le film montre le métier de Jacques, qui n'est autre qu'ingénieur du son, ce qui explique son amour de la musique classique et surtout du jazz : les murs de sa chambre à coucher sont tapissés d'images des musiciens de jazz. En s'emparant de l'épisode que nous venons de commenter, le film met en scène une « guerre de musiques » lorsque Laura fait le ménage en écoutant de la pop américaine et que Jacques s'enferme dans sa chambre pour écouter Vivaldi. D'ailleurs, le film ajoute quelques scènes qui ne sont pas dans le roman et qui soulignent cette facette du personnage : Jacques va à un concert de jazz dans un bar ou écoute de la musique classique avec des écouteurs dans un magasin. Tout ce qui renforce l'écart qui le sépare de Laura, et qui est bien illustré dans une autre scène ajoutée, celle de la discothèque à Ronce-sur-mer, où elle le force à danser.

<sup>545</sup> Il faut peut-être un petit rappel pour que la référence à Disneyland soit bien comprise dans ce contexte. La *quinceañera* (qui a son équivalent dans la fille aux *sweet sixteen* nord-américaine) représente un rite de passage très ancré dans la société latino-américaine. Au Río de la Plata il y a bien entendu des fêtes, qui vont des fêtes très humbles à celles en grande pompe, selon la condition économique des parents. Depuis une trentaine d'années, la fête peut s'accompagner ou se substituer pour un voyage. Il y a pour ce voyage deux destinations incontournables : soit Bariloche, une ville touristique entre les montagnes au sud de l'Argentine, soit Disneyland en Californie, aux États-Unis. Pour les classes basses, cette célébration est une affaire prise au sérieux et il n'est pas rare que les parents commencent à mettre l'argent de côté à la naissance d'une fille. Une véritable industrie est en place et permet de payer le voyage souvent très onéreux à crédit, ce qui permet aux familles les plus pauvres d'y accéder. Ce voyage ou cette fête sont censés être « le moment le plus beau de la vie » de la jeune fille, qui s'insère dans une quotidienneté souvent misérable ; c'est peut-être ce qui explique que les femmes pauvres y tiennent beaucoup pour l'offrir à leurs filles, qui auront, presque certainement, à faire face à une vie dure, tout comme leurs mères. Il y a dans le cérémoniel de la fête un peu de la première communion, maintenant désuète, et de la noce aussi, la jeune fille étant habituellement habillée comme une épouse.

personnages de Laura, la Cuningham ou Miriam sont faits à propos pour être distanciés de leurs patrons, et se constituer non pas dans leurs doubles comme il pouvait arriver avec les patronnes (« Nous étions des doubles décalés » dit Sarah d'elle et Laura Régner, Marie, 115) mais plutôt dans leurs opposés. Dans le dialogue entre Dani et Miriam que nous venons de citer, celle-ci se plaint de son mari, qui ne fait pas attention à ce qu'elle dit ; la réaction (interne) de Dani c'est de s'identifier avec cet autre homme qui, comme lui, se voit affubler un discours de la part de Miriam que ne l'intéresse pas particulièrement : « Il ne l'écoutait pas, disait-elle, c'était comme habiter avec un rocher. J'ai pensé que peut-être il l'avait écouté pendant trop longtemps et qu'il avait par la suite claudiqué<sup>546</sup> ». (Briguet, 149).

Cependant, de la différence naît l'intérêt : dans un deuxième dialogue de Dani et Miriam, celle-ci lui dit clairement « Tu crois que je ne te comprends pas, n'est-ce pas ?<sup>547</sup> ». Et lorsque la conversation s'engage, sur les habitudes de l'un en tant que maître de maison négligent et de l'autre en tant que domestique un peu trop zélée, elle s'explique : « c'est mon rythme ce qui me soutient », ce que Dani assure comprendre. Et à elle de lui gratifier d'un « Bien sûr que tu comprends. Tu es un mec intelligent. Ils sont difficiles à trouver, les mecs intelligents » (Briguet, 150) ; Dani a des motifs pour croire à une approche de la part de Miriam, ce que le rend inquiet : « Cela a été la seule fois qu'en écoutant le bruit de sa motocyclette qui partait je ne me suis pas senti soulagé<sup>548</sup> » (Briguet, 151). De la même manière, lorsque Jacques observe que chez le coiffeur Laura feuillette un magazine « un vieux *Biba* », au lieu de lui faire remarquer l'écart culturel, cela lui fait penser aux débuts de leur rapport : « et ça m'a rappelé chez moi, à part le niveau culturel, bien sûr, au début, donc, quand on feuilletait des magazines » (Oster, 137). Il se propose de trouver des éléments de partage avec celle qui n'est plus seulement sa bonne, puisqu'il ne semble pas avoir un socle commun duquel partir, sinon qu'il faut le construire ; pendant le voyage elle « s'est extasiée sur les flèches de Chenonceaux », ce qu'il trouve « encourageant pour les conversations que nous pourrions avoir. Les séries télé et l'architecture, me disais-je, c'est déjà une base. » (Oster, 148-149). En effet, Jacques affirme n'être pas « très exigeant sur la culture, et j'ai plutôt peur de l'excès, dans ce domaine. Je n'aurais jamais pu vivre avec une universitaire, par exemple. » (Oster, 149), ce qui explique peut-être l'absence d'un personnage lettrée comme cela aurait pu être le cas.

---

<sup>546</sup> « A los pocos minutos ya estaba contándome de su última crisis de pareja y de su deseo de separarse. Él no la escuchaba, decía, era como convivir con una piedra. Yo pensé que tal vez el hombre la había escuchado durante un tiempo y después había claudicado. También me dijo que, para los quince, quería mandar a su hija mayor a Disneylandia, una inversión poco compatible con su idea de separarse. Subrayé lo de compatible. Ella se encogió de hombros como si dijese “Dios proveerá”. Miriam era capaz de juntar dinero para que su hija fuese a Disneylandia y también era capaz de separarse. »

<sup>547</sup> Nous avons décidé de conserver dans notre traduction le *voseo*, traitement informel mais qui s'impose dans la plupart des rapports au Río de la Plata, en le traduisant comme un tutoiement. En français le tutoiement entre bonne et patron implique un degré d'intimité très élevé (Jacques continue à vouvoyer Laura même après qu'ils aient couché ensemble et ce n'est qu'une fois partis de Paris et en plein acte sexuel qu'il « la tutoyait follement » Oster, 145). Dans la langue espagnole et dans la variété linguistique du Río de la Plata cela serait inconcevable, ou tout juste comique.

<sup>548</sup> « Fue la única vez que el ruido de de la Zanella no me produjo alivio ».

Il en va de même pour monsieur Clifford, qui assure que la Cuningham « détruit sa [ma] vie » et qui rapporte les dialogues de sourds qu'ils échangent, lorsqu'il se trouve dans la contemplation du tableau de Malevitch que le passionne : « je ne l'entendais pas me parler et elle de son côté ne comprenait pas ce que je disais, et de ce fait elle ne m'entendait pas parler, la Cuningham ne voulait plus rien entendre et par là elle ne voulait comprendre, elle me parlait et ne voulait pas m'écouter. » (Ravey, 25). On se demande à quoi bon garder cette domestique si différente de lui (« elle pensait à la nourriture, je pensais à l'art » c'est la formule qui explique leur mésentente définitive, Ravey, 25) et si gênante pour son patron, à quoi bon la faire aller à New York, en plus, la faire aller au MOMA et l'obliger à cette expérience esthétique dont monsieur Clifford jouit mais qu'elle n'appréciera absolument pas. Tout ce que monsieur Clifford reconnaît : « j'ai réfléchi au fait que je la soumettais à une trop forte pression esthétique » (Ravey, 28), « on n'agresse pas la fille d'un palefrenier avec des œuvres suprématises » (Ravey, 29).

Cependant, on apprend aussi que sa présence peut lui procurer de la joie, lors de sa troisième visite au musée, devant le tableau il éprouve « cet optimisme qui me saisissait en présence de la Cuningham, si bien que j'en venais à me demander si ce n'était pas la Cuningham à mes côtés qui me réjouissait, ou sa simple présence, ou si c'était Malevitch. » (Ravey, 21). S'il conclut finalement que c'est le tableau le principal responsable, il ne dit pas moins ressentir « la joie que nous soyons enfin réunis, la Cuningham, Malevitch, son tableau, et moi » (Ravey, 23). Comment expliquer ce va-et-vient à l'égard de la domestique, qui est bien avec lui à New York « pour la raison essentielle et prioritaire qu'il me fallait absolument trouver à qui parler la nuit en cas de solitude ou en cas de malaise » (Ravey, 13) ? Il évoque alors la visite à la « Cappella degli Scrovegni » à Padoue, où la Cuningham a contribué à son expérience esthétique, en lisant à haute voix dans un guide de voyage « le commentaire qui concernait l'*Allégorie des Vertus et des Vices* de Giotto. Cela me reposait d'entendre la voix de la Cuningham qui se répercutait parmi les voûtes, dans le silence respectueux » (Ravey, 31).

On conclut que le motif de cet accompagnement qui lui est nécessaire se fonde aussi dans la féminité de la Cuningham, qui est abordée dans un tout autre registre que celle de Laura ou des domestiques de Dani. En effet, rien à voir avec sa sexualité, que monsieur Clifford ne mentionne pas, sinon sa capacité en tant que femme accompagnante à lui éviter le rapprochement avec d'autres femmes, d'un type des femmes en particulier. Elle est donc à ses côtés « non seulement parce que c'était écrit mais pour me protéger d'une autre agression féminine » (Ravey, 32). En effet, monsieur Clifford, voyage beaucoup pour apprécier les chefs d'œuvre de la peinture mondiale et se retrouve souvent avec des « femmes d'un certain âge qui t'assaillent dès que tu mets les pieds dans un musée vénitien » (*ibid.*), avec lesquelles il court le danger « de converser des heures durant dans les salons des hôtels », car ces femmes « aiment à recueillir votre opinion, comme cela, pour le plaisir, sans autre raison que le délassement que cela procure de bavarder

avec un inconnu » (Ravey, 33). Ces femmes, similaires à la Cuningham en âge, sont cependant ses contraires, puisqu'elles « admirent le fait qu'on puisse rester planté devant la *Tempête* de Giorgione durant trois heures » (*ibid.*). Monsieur Clifford se signale lui-même comme un personnage misogyne (peut-être qu'il est tout simplement misanthrope, mais c'est vrai qu'il ne s'exprime pas par rapport à d'autres personnages masculins) qui met en scène une femme de classe basse pour faire fuir des femmes de sa propre classe, éduquées et aimant l'art comme lui. Il y a sans doute dans sa manière de vivre l'art une assurance et un sentiment de supériorité de sa propre expérience esthétique à l'égard de celle des autres, qu'elle soit celle de sa domestique ou des habituées des musées vénitiens.

Cette alliance fragile se finit cependant brusquement et tragiquement ; nous analyserons dans III.3.2 les motifs de la mort de la Cuningham ainsi que la dernière altercation entre elle et son patron, où ce guide de voyage qui avait eu pour effet de les rassembler à Padoue joue exactement le rôle contraire au MOMA, où il permet à la Cuningham de s'évader de la violence esthétique qui représentent pour elle les quatre visites successives à la salle des suprématises. Sans entrer dans les détails spécifiques nous pouvons de toute façon, déjà établir que dans la figure du patron – narrateur convergent non seulement un regard inédit sur le rapport maître – domestique mais aussi le récit d'un échec. Ces personnages féminins censés être une solution pour assurer une vie matérielle que le personnage masculin ne veut ou ne peut pas assumer, se révèlent être un problème. Le rapport inter-classes et inter-genres qui s'établit dans chaque cas ne survit pas à l'épreuve de la compréhension mutuelle, de la syntonie.

Tous les textes que nous analysons ici (qu'ils privilégient le rapport domestique – patronne ou le rapport domestique – patron) font état d'un problème de caractère politique, celui de la domination d'une classe par une autre, celui de la domination des femmes par les hommes. Or, aucun d'entre eux, à l'exception du texte argentin, ne met en place des outils d'analyse théoriques pour ce conflit. Nous ne parlons pas de ce qui se dégage des textes, qui prennent, tous sans exception une position par rapport à la domesticité, sinon de la manière dans laquelle les personnages s'emparent de la charge politique de leur contexte. Si l'on pense à des bonnes politisées comme Pepa et Luisa, chez Sánchez, ou encore Célestine, dans certains passages du texte notamment, il est intéressant de voir comment ce n'est que plus d'un siècle plus tard que l'élément revient. Et il revient dans la bouche non d'une domestique mais d'un patron qui ne fait que vérifier l'inadéquation de ses théories politiques non pour comprendre le rapport domestique, sinon pour le normaliser et le faire vivable. C'est cette constatation qui entraîne l'abandon de la part de Dani de sa position en tant que « patron »<sup>549</sup> (c'est ce que son ami Albito lui dit, « il faut

---

<sup>549</sup>Dans ce cas, la traduction de « patrón » par « patron » semble acceptable, quoiqu'en espagnol et dans la variante du Rio de la Plata le mot a une connotation condamnatrice et politisée, notamment lorsqu'il est utilisé par les syndicats. Notre impression c'était qu'en France, « patron » était moins marqué de cette empreinte politique. Or, récemment (avril

traiter les domestiques en patron »), puisque l'assumer ce serait assumer aussi l'inégalité nécessaire et inhérente au rapport, comme Albito le montre encore une fois : « Réfléchis-y un peu, pour quoi allaient-elles servir un homme qui se différencie tout juste d'elles ?<sup>550</sup> » (Briguet, 147).

Il est significatif qu'après quelques décennies d'absence au Río de la Plata (de la fin des années cinquante au début des années deux mille dix) la figure de la domestique revienne dans un tel cadre, non plus pour faire part de son désir à elle de « sortir de son état » mais pour permettre à un patron de cesser de l'être. Entre temps, du côté français, où la tradition de réflexion philosophique et politique sur la domesticité est bien ancrée à partir des années soixante-dix, les textes présentent le conflit des classes en arrière-plan. Il serait possible de considérer que le texte de Briguet, en dépassant dans son dénouement les conséquences des autres textes du corpus (où le malaise du rapport est mis en exergue mais sans que celui-ci ne cesse pourtant par une décision des personnages employeurs), fonctionne en soi comme la réflexion théorique en termes politiques que la pensée critique latino-américaine n'a pas fait pendant les années soixante-dix mais qui commence à se faire actuellement.

### III.3. La haute culture comme territoire d'exploration identitaire

De la même manière que le rapport du personnage de la domestique avec le champ littéraire a été déterminant pour son émergence en tant que protagoniste au XIX<sup>e</sup> siècle et pour sa consolidation en tant que voix principale au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans le corpus contemporain ce rapport continue à donner forme au personnage. Les protagonistes que nous avons analysés dans la partie II élargissaient le champ de leur goûts en faisant de la littérature populaire (et des nouvelles formes du divertissement également populaires : radio, cinéma) une ressource précieuse pour leur imagination. On pourrait proposer que dans le corpus contemporain l'élargissement du champ culturel des personnages se fasse la direction opposée, mais avec des conséquences similaires. D'un côté, des personnages de domestiques pas spécialement formées continuent à exister dans une dynamique qui les oppose à leurs patrons beaucoup plus éduqués qu'elles, chez Ravey, Briguet et Oster. Or, de l'autre côté, il émerge une nouvelle facette du personnage qu'il ne serait pas exagéré d'appeler la « bonne lettrée », en opposition aux « bonnes instruites » qui avaient fait de leur rapport à la culture petite-bourgeoise et populaire un élément fondateur de leur

---

2016) une des intervenantes dans le cadre des « Dialogues citoyens » avec le président de la République, s'est montrée « beaucoup choquée » de l'utilisation que le Président a fait du mot « patron », lorsqu'il déclara « Je ne fais pas de cadeaux aux patrons ». La réaction de cette « chef d'entreprise », « entrepreneuse » (ainsi qu'elle est appelée dans les articles de journal), c'est naturellement de défendre sa position et de rejeter le mot comme inadéquat : « un patron, c'est un chef d'entreprise, c'est un entrepreneur qui crée des emplois [...] à travers ce mot on donne un vrai clivage », avant de louer « une culture d'optimisme » pour gommer les différences entre patrons et salariés. Nous croyons que cela démontre à quel point les mots qui relèvent du monde de l'emploi en général (nous l'avons vu par rapport aux emplois domestiques) sont un champ de bataille.

<sup>550</sup> « Pensalo un poco. ¿Por qué van a servir a un tipo que apenas se diferencia de ellas ? »

configuration. Rappelons brièvement que selon notre hypothèse, le personnage de la domestique peut seulement devenir protagoniste et par la suite, voix principale, grâce à son alphabétisation et à ses lectures, ce qui la distinguait d'autres personnages de classe basse. Dans le corpus contemporain ce trait distinctif du personnage continue à exister mais s'accroît aussi dans quelques cas, notamment pour les protagonistes de Diome, Assouline et Marie, personnages qui entretiennent avec l'univers de la haute culture un rapport profond et inattendu, que nous allons étudier dans ce qui suit.

Mais, qu'ils mettent en scène des bonnes qui sont aussi des étudiantes ou des domestiques à la culture populaire, tous les textes du corpus contemporain ont comme caractéristique de proposer comme cadre et, parfois, comme élément nécessaire à l'action, le champ culturel. Territoire d'affrontement ou de rencontre avec les employeurs, l'espace de la culture et de la haute culture est signifié dans les textes à travers la référence aux œuvres d'art : des chefs-d'œuvre de la musique, de la peinture et de la littérature. Ainsi, les bonnes lettrées vont s'emparer de la haute culture comme moyen de démontrer leur supériorité morale face à leurs employeurs, tout en cherchant à cesser d'être domestiques ; les patrons – narrateurs vont mettre en exergue la distance qui les sépare de leurs domestiques dans l'accès à la culture, que ce soit pour essayer de la franchir, comme le fait Jacques, le narrateur d'Oster ou pour la déclarer infranchissable, comme le fait monsieur Clifford, le narrateur de Ravey. Il se peut aussi, comme chez Briguet, que la différence entre domestiques et patron soit telle qu'une seule action soit envisageable, celle de cesser tout rapport entre employeur et employée. L'utilisation des œuvres d'art comme élément narratif amène quelques circonstances et scènes récurrentes : nous analysons en détail la rencontre entre la domestique et l'œuvre d'art, où l'intérêt de l'expérience esthétique se double de la manière dont celle-ci s'oppose ou se rallie à celle du patron. Finalement, nous nous penchons sur quelques cas où la domestique devient artiste et se présente en tant que créatrice d'une œuvre d'art reconnue comme telle.

La place que l'œuvre d'art prend dans chaque cas varie (dont des cas où le titre de l'œuvre, des tableaux en l'occurrence, constitue le titre du texte, notamment dans *Carré blanc* ou dans *El despertar de la criada*) ainsi que les formes que peut prendre l'activité artistique (les textes se servent principalement de la peinture, des arts plastiques moderne et contemporain, mais aussi de la musique et de l'opéra). Dans cette mise en situation narrative des œuvres d'art il se crée, pour reprendre le mot d'Henri Mitterrand<sup>551</sup>, une « interesthéticité » où les textes fournissent non seulement une interprétation sur la valeur esthétique de l'œuvre évoquée, mais aussi et surtout un regard sur la fonction sociale de l'art et du partage esthétique. Car l'élément qui demeure est la mise en question de l'accès et de l'interaction des classes basses avec l'œuvre d'art, ou avec sa

---

<sup>551</sup>C'est dans le cadre de son commentaire à la noce de Gervaise dans *L'Assommoir*, que nous reprenons plus bas (Mitterrand, 112-113).

reproduction mécanisée. Si de nos jours ce débat ne semble plus être aussi central qu'avant – nous avons vu, au début du siècle que le théâtre populaire se proposait comme moyen d'ouvrir les portes de l'art à un public pauvre– il n'est pourtant pas clos. La culture occidentale des deux côtés de l'Atlantique fait de l'accès et du goût de certaines formes d'art une marque des classes aisées et éduquées, qui signe leur différence, tandis que les moyens d'accès à l'art ne cessent de se modifier et, de prétendument s'élargir. La domestique comme personnage continue à avoir un rapport à la haute culture différent de celui d'autres personnages de classe basse, en vertu de son lien avec les classes riches ou éduquées. Or, ce que montrent les textes est un processus d'appropriation indépendante de celui des maîtres, par exemple à travers les études, moyen d'accès à la culture qui ne dépend pas des employeurs, et à travers un critère esthétique propre, qui peut différer fortement de celui des patrons. Cette appropriation de l'expérience esthétique et même de la création artistique se vérifie à la fois dans l'espace privée de la domestique, qu'elle cache parfois à ses employeurs, et sert à cultiver l'être intime du personnage sans que cela implique aucun changement majeur ni de son statut de domestique ni d'un ordre des choses.

### III.3.1. Supériorité culturelle contre supériorité économique

La caractéristique principale de Sonia, Sarah et la narratrice de Diome c'est d'être configurées à parties égales par leur condition de domestiques et par celle de lauréates ou étudiantes de l'université. Or, elles se signalent aussi, comme nous l'avons avancé dans l'introduction de cette partie, pour être des femmes racialisées. Il faut s'arrêter un peu sur ce concept, le seul qui selon notre point de vue peut, rendre compte des protagonistes des récits de Diome et d'Assouline. La protagoniste et narratrice du roman de Marie, Sarah, ne donne pas suffisamment de pistes sur son origine mais elle insinue avoir un aspect physique qui la place elle aussi comme femme racialisée. Dans les trois cas, c'est le corps du personnage qui montre et détermine sa position sociale ; leurs corps sont perçus comme « différents » ce qui, bien entendu, ne peut se faire qu'à travers le contraste avec les autres corps présents dans l'univers de chaque texte. La narratrice de Diome (dans une autre des nouvelles du recueil, puisque comme nous l'avons dit, il est possible de proposer qu'il s'agit toujours du même personnage – narrateur) met ce contraste en exergue lorsqu'elle tente d'expliquer pourquoi ses amies ne comprennent pas sa situation : « Quand on a le nez de Cléopâtre et la peau d'Anne d'Autriche, on ne sent pas le racisme de France avec la peau de Mamadou » (Diome *Préférence*, 87). Chez Assouline, ce sont les invités qui discutent sur l'étrangeté du corps de Sonia, devant elle : « Espagnole ? Je vous aurais crue plutôt italienne, observa Sybil. Ce côté brun et mat, très racé, qu'on trouve du côté de Naples. – Mais non ! C'est l'Andalousie plutôt, cette lueur au fond des yeux, ce grain de peau, allons ! » (Assouline, 103). Ces corps « étrangers » les destinent aux emplois de service, comme l'explique



la narratrice de Diome :

[...] dans ce pays même les métiers ont des visages. Surtout les plus durs et les plus mal payés. Quand vous entendez un marteau-piqueur, inutile de vous retourner, c'est à coup sûr un noir, un turc, un arabe, en tout cas un étranger, que tient la manette. Quant au bruit des aspirateurs, il signale presque toujours la présence d'une Africaine, d'une Portugaise ou d'une Asiatique. (Diome *Visage*, 70)

Sarah, pour sa part, fait remarquer comment son type physique influence l'embauche, Laura Régnier est au début « déconcertée » par son apparence, mais rassurée par ses vêtements « irréprochables », d'où la conclusion qu'elle tire (selon ce que Sarah interprète) que sa future bonne est « typée mais correcte » (Marie, 24). L'aspect physique est donc un handicap pour l'embauche, mais il peut être surmonté, dans ce cas à force de correction. Dans les nouvelles de Diome, cette « carte d'identité organique » (Diome *Visage*, 62) qui est son corps noir est l'élément central qui définit les conditions de travail : « dire que j'étais africaine aurait été un pléonasme. De tout façon, mon employeur potentiel avait déjà une idée sur la question » (Diome *Visage*, 64), dit-elle avant de rendre compte d'un entretien d'embauche où elle est tutoyée depuis le début. À la différence de Laura Régnier qui ne partage pas sa première impression sur la femme qui se présente à l'entretien, madame Dupont ne se gêne pas devant la narratrice : « j'ai compris que tu étais africaine, mais c'est mignon ! » (*ibid.*). Or, « mignon », équivaut ici à avantageux pour l'employeur, comme la patronne expliquera plus tard à son mari, pour le convaincre : « ces gens-là sont travailleurs et plus obéissants [...] Ma copine Anita en a une comme ça, et elle obéit au doigt et à l'œil, elle fait tout dans la maison » (Diome *Visage*, 69-70).

Avoir un tel corps soulignerait leur condition d'étrangères. On parle au conditionnel parce que si une telle condition se correspond bien avec la protagoniste de Diome, qui est africaine, ce n'est pas le cas de Sonia dans *Les Invités*, qui doit rappeler aux autres personnages qu'elle est bien française, comme eux. « Pas comme moi en tout cas » (Assouline, 123), c'est la réplique qu'elle obtient. Les origines de Sonia (famille marocaine installée à Marseille, de culture berbère) sont évidemment considérées insuffisantes pour la déclarer française. On lui pose, par conséquent, les questions qu'on pose aux étrangers, avec la claire intention de la gêner : « Mais, Sonia, vous vous plaisez en France ? reprit Marie-Do qui ne lâchait pas le morceau. ». Sonia a beau répondre catégoriquement et avec ironie, « Je ne me pose même pas la question. Et vous, Madame, vous vous plaisez en France ? » (Assouline, 120), elle ne sera pas moins tenue pour non française ou pour française à demi. Dans le roman d'Assouline, la condition d'étrangère devient condition « d'invitée », glissement sémantique en correspondance avec le contexte d'un dîner où le trouble dans le chiffre des convives déclenche l'argument.

Cette difficulté pour s'identifier comme appartenant à cette nation<sup>552</sup> est au centre des deux personnages. Pour la narratrice de Diome, cela se ressent comme un décalage entre les connaissances qu'elle a acquises grâce à l'université française, dont témoignent ses diplômes français et l'absence de reconnaissance : « mon cerveau n'est pas reconnu comme tel [comme français] et pour cela on lui interdit de fonctionner » (Diome *Préférence*, 85). Sonia tire d'un bref échange qu'elle a avec Banon (un « miroir que tendait cet authentique étranger à la fausse étrangère qu'elle était » Assouline, 176) la conscience d'un « décalage parfois vécu comme une déchirure entre la fidélité aux origines et un fantasme d'émancipation » (*ibid.*) mais aussi une conviction : « On ne la ferait pas plus renoncer à son origine qu'à son affinité élective. » (*ibid.*). Justement, cette affinité élective c'est la haute culture et la culture française spécialement, dans la maîtrise desquelles Sonia et la protagoniste de Diome trouvent une voie de légitimation : « elle se voulait ambassadrice de France, mais d'une France des Lumières, à jamais éclairée, qu'elle étudiait pour la rendre à son lustre d'antan ; c'est pourquoi elle voulait ses diplômes, ses félicitations, ses décorations et plus encore si possible » (Assouline, 176). C'est aussi un outil de l'affirmation de soi, par exemple lorsque la narratrice de Diome s'empare du sobriquet Cunégonde ou qu'elle corrige madame sur une citation de Descartes : « Je ne pouvais pas empêcher qu'elle fit la savante à mes dépens, mais j'exigeais qu'elle le fit correctement » (Diome *Visage*, 75).

Leur formation universitaire et le besoin de reconnaissance qu'elle met en évidence, s'amorcent avec l'emploi de service de différentes manières. D'un côté, et comme nous l'avons expliqué avant, le fait d'avoir comme objectif sous-jacent la poursuite des études et d'une carrière en rapport avec eux, aide la domestique à se soumettre au rôle que le service lui réserve : « Pour moi, chez les Dupire, tout était au mieux ; je savais pourquoi j'étais là et pourquoi je me taisais, c'était l'essentiel » (Diome *Cunégonde*, 103). Cette disposition, que la narratrice de Diome décrit en termes de se « forger une carapace » qui lui « permet de sauver ce morceau de dignité qui assure la passerelle entre soi et le reste des humains » (Diome *Cunégonde*, 107), lui permet aussi même de s'égayer dans l'accomplissement des tâches ménagères : « Il m'arrivait même de chanter en besognant » (*ibid.*). La narratrice de Diome fait appel à ses lectures pour se faire une raison, notamment au *Candide* qui traverse toute la seconde nouvelle, « Cunégonde disait : *une personne d'honneur peut-être* [sic] *violée mille fois, mais sa vertu s'en affermit*. Je n'étais pas résignée, mais juste un peu plus apte à résister psychologiquement » (*ibid.*). Dans le roman de Marie, Sarah, elle aussi, trouve dans sa formation une autre manière de comprendre et de vivre la domesticité, ce qu'elle explique ayant recours au vocabulaire de la psychanalyse : « L'appartement des quais était l'usine du non-plaisir mais je m'y plaisais » (Marie, 34). C'est donc leur culture lettrée qui leur

---

<sup>552</sup>Chez Diome, ce n'est pas seulement l'appartenance qui est mise en question, mais aussi le sens de cette nation elle-même : « Vous m'avez appris à chanter *Nos ancêtres les Gaulois*, et j'ai compris que c'était faux. Je veux apprendre à vos gosses à chanter *Nos ancêtres les tirailleurs sénégalais*, car la France est un grenier sur pilotis, et certaines de ses poutres viennent d'Afrique » (Diome *Préférence*, 89).

permet cette approche positive du travail domestique, tout comme pour Sonia, qui profite de son service pour s'approcher d'une élite dont elle peut tirer des enseignements : « en servant et en desservant, elle avait pu glaner ici ou là des brillants éclats de conversation, des traits d'esprit, des formules qui l'avaient secrètement enchanté » (Assouline, 18). Dans ce cadre, elle peut aussi, comme on va le voir avec Sévillano, établir des rapports de complicité dans le partage de la culture lettrée.

On pourrait donc proposer que l'appropriation de la haute culture de la part de ces domestiques accomplit la même fonction que la culture populaire de leurs consœurs du corpus de la première moitié du siècle. Si pour celles-là la capacité d'évasion était en lien direct avec les feuilletons, les films, les feuilletons radiodiffusés ou encore les magazines de faits divers qu'elles consommaient, et si cette capacité d'évasion les détournait des actions violentes envers les maîtres, lorsqu'on arrive au corpus contemporain, l'évasion cède la place à l'instruction, à la pensée critique et universitaire, à la logique utilitaire de la part des personnages qui peuvent comprendre le monde d'une toute autre manière, mais qui en définitive n'agissent pas différemment. C'est est démontré à travers d'autres personnages de domestiques qui, n'ayant pas ce niveau culturel, vivent leur condition plus difficilement. Othman, par exemple, le cuisinier et compagnon de Sonia, accepte d'être domestique seulement parce que son travail ne l'oblige pas à être en contact direct avec ces gens qu'il n'aime pas : « leur manière de parler, leur humour auquel il demeurait foncièrement étranger, leurs références qui lui étaient hermétiques, toutes choses dont Sonia lui rapportait autrefois un écho amusé, et dont elle s'abstenait depuis qu'elle avait remarqué les accès de colère, et même de mépris, que son récit provoquait en lui. » (Assouline, 64). Dès que Sonia doit jouer le rôle d'invitée, Madamedu lui fait servir à table, ce qui n'est pas sans risque : « Il était manifeste que cela ne lui plaisait pas de servir. De les servir eux. Rien de moins que dégradant » (Assouline, 106). Une fois revenu à sa cuisine, il blâme Sonia pour sa capacité à s'adapter et même à trouver goût à la situation :

Othman referma la porte sur elle et, alors qu'elle se lavait les mains dans l'évier, lui asséna le type de discours que le FLN réservait aux harkis à la fin de la guerre d'Algérie. Mais comme la référence ne l'impressionnait guère, il la traita de "collabo", lui demandant comment elle pouvait se mêler à ces gens, supporter leurs questions, se prêter à ce jeu malsain. (Assouline, 146).

La référence aux conflits politiques majeurs (guerre d'Algérie, deuxième guerre mondiale) replacent l'affrontement maître – domestique dans un panorama beaucoup plus ample, où le conflit cristallise d'autres oppositions, de classe et de race, notamment. La figure de la domestique y est associée au traître, celui qui ayant une appartenance que la placerait d'un côté de l'affrontement, décide cependant de s'assimiler à l'ennemi. L'analyse n'est pas complètement déplacée. En effet, lors de la Révolution française, la question se pose sur les domestiques considérés comme traîtres

potentiels à leur classe sociale, comme le signale Claude Petitfrère : « L'ambiguïté inhérente à la condition des domestiques – des gens d'origine populaire immergés dans le monde des privilèges de la naissance et de l'argent – posait aux patriotes une énigme : quel camp allaient-ils choisir ? » (Petitfrère, 193). Il est important de dire cependant, que ce n'est pas Othman qui fait les deux références ; la première, celle des harkis on l'attribue au narrateur, que tout au long du récit fait preuve d'un regard politisé et ironique à l'égard des liens entre domestiques et employeurs, et qui décrit ainsi le discours du personnage par analogie (« le même type de discours »). Sans pousser trop loin l'interprétation, il serait possible de dire que dans le mot qu'Othman effectivement utilise et qui est représenté au discours direct, « collabo », se cache une conscience profonde de la manière dont les rapports maître – domestique sont traversés par les oppositions des races et des classes, même si le personnage ne le développe pas. Othman en tant que personnage domestique, suit ici la tradition établie par Célestine qui dénonce et réfléchit sur la condition hybride du domestique (dont le passage célèbre où elle décrit le serviteur : « 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 » Mirbeau *Journal*, 177), qui peut être comprise dans le registre de la trahison. Plus encore, le partage d'une culture commune avec les employeurs, dans le cas de Sonia, empêche l'animosité envers eux, et cela malgré la conscience qu'elle a du rôle qu'elle joue pour eux.

Ce qui est mis en évidence par la conscience linguistique aiguë que continuent à avoir les personnages de domestiques contemporains. Lorsque le narrateur chez Assouline évoque le mot « esclave » pour rendre compte des rapports de service, il ajoute que c'est « L'expression même que Sonia ruminait en son for intérieur. À tout prendre, elle jugeait cela plus correct, moins avilissant, que d'être désignée comme la "domestique", la "bonne", ou, encore plus haut sur l'échelle de Richter de l'hypocrisie, comme l'"employée de maison". » (Assouline, 16-17). Ce qui est intéressant à la vue de la tradition littéraire établi par Mirbeau sur l'euphémisme dont relève n'importe quel mot ou expression utilisée pour désigner ce type de travailleuse. Ce que disait Célestine et ce que pense Sonia plus de cent ans après, est que, à part le signifiant « esclave », la personne qui rend un service faisant le ménage pour un autre, se trouve pratiquement dans le territoire de l'ineffable. Nous avons parlé avant des problèmes qu'on rencontre pour donner une définition satisfaisante du travail domestique, ce qui se traduit par la variabilité dans les mots utilisés et par la difficulté d'en choisir un qui soit l'adéquat. Dans une ligne similaire, toujours se ralliant à une tradition de l'arrêt sur le mot, Sarah réfléchit, comme l'avais jadis fait Solange, en faisant jouer les deux signifiées de « bonne » en tant qu'adjectif et substantif : « Nous sommes des bonnes, nous nous devons d'être bonnes. Bonnes à tout faire : là le dérapage était possible, celui

que je comptais effectuer, moi qui n'ai jamais été bonne mais capable de tout » (Marie, 37). Capable de tout en effet, Sarah l'est, non seulement de renverser les places du maître et du domestique, de « domestiquer » les Régnier (Marie, 110) et de devenir romancière à leurs dépens. Si nous n'avons pas une réflexion pareille de la part de la narratrice de Diome, le sujet émerge dans ses considérations sur l'adresse et le traitement discursif qu'elle reçoit.

Depuis le début de leur rapport, les Dupont démontrent que pour eux « *africain* est synonyme d'ignorance et de soumission » (Diome *Visage*, 70) et que la domestique racialisée n'a pas le droit à un traitement de respect. Monsieur Dupont ayant demandé à son épouse « Mais qu'est-ce que tu veux qu'on fasse avec ça ? », la narratrice réfléchit : « C'était donc ça. Je n'étais pas moi avec mon prénom, ni madame, ni mademoiselle, mais *ça*. J'étais donc *ça* et même pas *l'autre*. » (Diome *Visage*, 67). La formule est analogue à celle de Bernard Régnier, lorsqu'il voit Sarah pour la première fois : « Yvette a été remplacée ? Vous, c'est "quoi" ? C'est "quoi" [...] Au moins avec lui, anonyme, je l'étais au-delà même de ce que je pouvais espérer » (Marie, 21-22). Dans les deux cas, ces pensées à propos des mots des employeurs restent dans l'espace du non-dit, tout comme dans l'autre nouvelle de Diome, où la narratrice qui est traitée avec le même mépris par d'autres employeurs, les Dupire, fait un très long discours enragé qui se conclut par « Voilà ce que j'aurais voulu dire à monsieur Dupire, mais que j'ai tu » (Diome *Cunégonde*, 103). Dans chacune des nouvelles de Diome la narratrice aura sa revanche en étalant ses connaissances devant des Dupont et des Dupire béats : se révéler comme une femme lettrée et en train d'obtenir un diplôme, alors qu'il la considéraient presque analphabète a des effets différents dans chaque cas, mais pour madame Dupont cela signifie une modification dans l'adresse : « elle qui m'avait tutoyé dès la première minute de notre rencontre se souciait maintenant des convenances [...] elle ne me parlait plus en petit-nègre » (Diome *Visage*, 77).

Célestine, déjà, ironisait sur la manière de s'adresser à elle de madame Lanlaire « 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, [...] Est-ce que je l'appelle : "la petite mère", moi ? » (Mirbeau *Journal*, 28). Il s'agit d'une sensibilité toute particulière à l'encontre « Du ton justement. Des mots. Ce sont d'infimes détails » (Assouline, 124) qui dans ces personnages rencontrent l'intérêt par les mots qui désignent le travail et la personne de la domestique, comme nous l'avons analysé auparavant, ces réflexions métalinguistiques et éventuellement méta-discursives (car elles mettent en question non seulement le signifié des mots mais aussi et surtout leur usage dans le discours) étant le fil rouge de notre argumentation. Des pensées qui ne sont pas susceptibles d'être énoncées à haute voix dans la plupart des cas ; or, Sonia, dans le roman d'Assouline et grâce à la permutation alchimique qui fait d'elle une invitée du dîner alors qu'elle était censée servir à table, a l'opportunité de s'exprimer sur le sujet, en faisant même un petit discours :

A cette table, tout le monde m'appelle Sonia, sauf M. Banon. [...] il y a encore dans ce pays une manière très

coloniale d'appeler les Nord Africains ou supposés tels, les femmes surtout, par leur prénom même lorsqu'on ne les connaît pas. Comme on le faisait avec les indigènes. Pas seulement avec les domestiques, avec les autres aussi, que l'on traite tous au fond comme des domestiques. Juste par la manière de les héler. [...] Je suis, comment dire, très honorée d'être à cette table, à une place qui n'est pas la mienne, mais à part M. Banon qui m'appelle "Mademoiselle" [...] comme on le ferait normalement avec n'importe quelle autre jeune femme, lorsque vous m'appelez comme ça par mon prénom, j'ai plutôt l'impression d'entendre un sifflement, ou un claquement de mains. Ou, pis encore, deux doigts frottés l'un contre l'autre, comme ça ... Voilà, pardon. (Assouline, 124-125)

Il est à remarquer le glissement que fait Sonia entre la condition d'étranger et celle de domestique, dans une analogie que Maria Arondo propose aussi mais à l'inverse : être domestique c'est être un étranger. Il s'agit en fait, d'une distance sociale qui émerge, traversée par une multiplicité de privilèges qui tendent à se concentrer dans les mains des mêmes personnes : les assistants au dîner sont riches, franco-français, blancs, éduqués, tandis que Sonia a seulement le privilège de l'éducation, insuffisant pour contrecarrer tous les autres. Dans son discours, elle évoque le privilège du pouvoir politique à travers la figure de la ministre Chafika Meslem, qui était cependant appelée partout par son prénom : « Ils s'adressaient à elle comme s'ils lui demandaient d'apporter un café *fissa* », s'insurge Sonia (Assouline, 124) Peut-être plus que le discours et l'argument en soi, qui est assez connu, le plus intéressant c'est de voir la réaction d'une table où siègent autres treize personnages, tous « patrons » d'une ou d'autre manière, lorsqu'elle se tait et que le narrateur reprend le récit : « Un temps, mais un temps épais, poisseux, lourd, à l'issue duquel on eût espéré la contradiction pourquoi pas, le débat d'idées, sait-on jamais : "Délicieuse, cette aiguillette de bœuf à la cuillère." » (Assouline, 125). Ses mots ne retrouvent donc pas d'écho : tel que le narrateur l'avait anticipé, « ce n'était pas un dialogue puisque leurs positions n'étaient pas égales » (Assouline, 124) et lorsqu'on s'adresse à elle vers la fin du dîner on l'appellera encore par son prénom.

La réflexion de Sonia seule pouvait émerger et se faire publique, du fait non seulement de sa position transitoire en tant qu'invitée sinon de l'intérêt des possibles réponses de la part d'une audience qui a, du moins une partie d'entre eux, les outils théoriques nécessaires pour bien comprendre la critique qui leur est adressée. Le fait qu'il y ait des invités de tous les types (certains ignorants et d'autres très formés) multiplie la réception de la parole de la bonne, qui, cependant, reste sans réponse. C'est déjà un indice que l'univers culturel que Sonia pourrait partager avec eux se heurte avec la distance économique et sociale. La variabilité dans le niveau de connaissances et de formation des domestiques correspond à la même variabilité du côté des employeurs. Des quatre scénarii possibles qui donne le croisement d'une domestique formée ou d'une domestique ignorante (en tout cas, qui manque d'une culture universitaire) avec un patron ou une patronne qui peut être également ignorant ou formé, ce sont ceux susceptibles d'amener le conflit qui intéressent

les romanciers. La variante « maître formé – domestique ignorante » est aussi celle qui se vérifie dans le cas des patrons – narrateurs et que nous analyserons plus bas dans le cadre de la présence de l'objet artistique, véritable catalyseur des différences entre les uns et les autres. Pour ce qui est des textes de Diome et de Marie, c'est la variable « domestique formée – maître ignorant », qui est privilégiée dans des variantes qui reposent sur l'étendu de l'écart entre les connaissances respectives. Dans le cas d'Assouline, la pluralité d'invités permet que l'interaction de la bonne se fasse avec des figures proches de l'employeur qui se placent sur un éventail dont les extrêmes sont assez éloignés mais qui ont tous un socle commun de connaissances mi-mondaines, mi-cultes.

Chez Diome, où l'écart est au plus fort, les deux nouvelles font état de deux dénouements opposés. La même narratrice est engagée comme femme de ménage chez les Dupont (dans *Le Visage de l'emploi*) et chez les Dupire (dans *Cunégonde à la bibliothèque*). Nous avons dit que le personnage se déplace parce que son parcours académique peut être suivi d'une nouvelle à l'autre : elle venait de finir sa Licence en Lettres lorsqu'elle se révèle face aux Dupont, alors qu'elle est en D.E.A de Lettres modernes au moment où elle travaille pour les Dupire. Dans les deux nouvelles les employeurs sont caricaturés non seulement par leurs noms de famille mais aussi par leur apparence physique : madame Dupont est « dodue » et n'a « sûrement jamais entendu parler de *Slim Fast* ou de *Weight Watcher* » (Diome *Visage*, 66) ; tandis que monsieur Dupont, en revanche, est une « asperge », « un squelette animé » (Diome *Visage*, 65). Les Dupire ne sont pas mieux lotis : monsieur a « une certaine parenté » avec les cochons et son épouse est une « planche » (Diome *Cunégonde*, 102). Aux Dupont comme aux Dupire elle cache ses études, les premiers la croient presque incapable de comprendre le français, tandis que les seconds, lui font remarquer son infériorité intellectuelle en lui donnant un tout autre traitement qu'à une jeune femme, employée elle aussi de la famille, qui donne des cours particuliers à leur enfant : « J'étais jalouse du respect qu'elle témoignait à cette camarade de fac à laquelle j'avais demandé de ne jamais parler de moi à la famille Dupire. » (Diome *Cunégonde*, 105). Il faut rappeler qu'entre la nouvelle des Dupont et celle des Dupire s'insère une autre, *La préférence nationale*, où la même protagoniste se présente à un entretien d'embauche avec une mère qui cherche du soutien scolaire pour sa fille, en exigeant la Licence. Or même l'ayant, la narratrice se fait refuser : « Je veux une personne de type européen [...] je ne veux pas qu'on me bousille l'éducation de mon enfant » (Diome *Préférence*, 91).

À cause de la dissimulation que la protagoniste fait de ses connaissances, la révélation coïncide avec le point culminant des deux récits, en véritable anagnorisis qui change le cap des événements. La révélation survient à chaque fois à propos du mauvais usage des patrons d'une référence de la culture classique française : Descartes et le *Candide*. En comparaison avec les lectures de la philosophie baroque de Sarah ou avec les connaissances sur l'iconologie qu'étaie

Sonia dans le dîner, celles du personnage de Diome ne sont pas spécialement obscures ou recherchées. Or, le dévoilement qu'elle en fait lui permet de montrer sa supériorité face à des employeurs moins formés qu'elle. Dans l'univers méritocratique créée par les textes, ce sont les diplômes qui témoignent de la valeur de chaque personnage, et c'est à la narratrice de le faire noter chaque fois, lorsqu'elle cite, amusée, les mots d'un monsieur Dupont scandalisé : « Tu sais, on n'est pas comme toi, ma femme a passé son bac avant travailler ; quant à moi que tu vois là, je suis universitaire aussi, j'ai bac plus deux ! » (Diome *Visage*, 75-76). Et encore, sur la mère qui n'a pas voulue d'elle comme enseignante : « Madame est française, il est vrai, mais elle n'a même pas son bac et s'estime incapable d'assurer le soutien scolaire de sa fille. À cause de mes lèvres noires, qui du moins psalmodient la langue de Vaugelas mieux que les siennes, elle me refuse le travail. » (Diome *Préférence*, 91).

Chaque révélation sur son niveau d'études vient perturber la complicité établie entre madame et monsieur et a l'effet de les effarer tous les deux, médusés de voir une domestique étrangère en s'érigeant en femme lettrée. Chacune des interventions est racontée en appuyant sur l'obligation que la narratrice a ressentie de se révéler, non pour montrer sa propre supériorité sinon pour accomplir une mission majeure, celle de défendre la culture française. Dans le premier cas, c'est la correction qu'elle fait d'une citation du *cogito* cartésien par madame Dupont : « Mais cette fois c'en était trop, l'outrage était grand et l'héritage de Descartes menacé. » (Diome *Visage*, 75). Dans le second cas, c'est la rencontre providentielle avec son patron à la Bibliothèque nationale de Strasbourg qui déclenche la révélation en même temps que la mortification de ce dernier. Il faut dire que les Dupire, depuis qu'elle était à leur service, parlaient entre eux en l'appelant « Cunégonde », ce qu'elle « feignai[t] de ne pas comprendre » (Diome *Cunégonde*, 101). Or, la rencontre dans la bibliothèque fait voir à son employeur que sa petite blague était bien comprise, d'autant plus qu'elle s'empare du sobriquet pour s'exprimer sur elle-même face à lui. Au reproche qu'il lui fait « Vous auriez dû me dire que... », elle répond vivement : « que ? [...] qu'avant de laver des écuelles sur le bord de la Propontide, Cunégonde aimait écouter les leçons du professeur Pangloss, ou que la serpillière dessèche le carrelage et non le cerveau ? » (Diome *Cunégonde*, 111).

Malgré les similitudes entre les deux récits qu'on vient de relever, la réaction des patrons est différente dans chaque cas. Après une période pour digérer la nouvelle, les Dupont changent leur comportement envers la domestique. Ils deviennent des employeurs corrects, alors qu'ils avaient abusé de leur domestique pendant deux ans : ils la vouvoient et lui payent la demie-heure supplémentaire qu'elle travaillait gratuitement. Le rapport de service tourne à l'amitié, ils se tutoient et des temps en temps mangent ensemble, les connaissances de la bonne sont appréciées par madame, qui prépare un concours, et à qui elle donne des cours de français. Or, cette fin heureuse se soutient aussi dans le travail non reconnu de la domestique qui maintenant peut se



considérer professeure particulière, mais qui n'est pas payée pour cela ; en effet, les cours qu'elle offre à madame Dupont sont gratuits... Pour ce qui est des Dupire, elle est licenciée de manière indirecte et sans recevoir le dernier salaire qui lui était dû. Le dernier mot qu'elle a pour eux, au téléphone, c'est en assumant l'identité du personnage voltairien : « Cunégonde vous sera toujours dévouée » (Diome *Cunégonde*, 111). Dans les deux cas, le triomphe de la domestique lettrée sur les maîtres ignorants reste mitigé, à part le grand moment de la révélation où elle se réjouit de leur stupéfaction, rien ne semble changer durablement dans sa vie.

Ce dernier résultat de la révélation montre comment il pourrait être inconvenant pour une femme de ménage de se présenter comme femme lettrée. La narratrice de Diome revendique son droit à ne pas se montrer sous cette lumière : « celle qui vient chez vous, on lui demande juste d'être une bonne femme de ménage, et c'est ce que je suis, je crois » (Diome *Cunégonde*, 110) dit-elle à son patron. Également, lorsque Laura s'installe chez les Régnier, elle cache ses livres : « Quant à Descartes, Kant, Husserl, Heidegger, Platon et les autres, je les glissais sous le lit, dissimulés par la courte-pointe. Inutile d'informer mes patrons de mes lectures qu'ils pourraient trouver sinon factieuses du moins suspectes pour une domestique. » (Marie, 16). Lorsque Bernard Régnier la surprend en train de lire au lit, il est désorienté, mais aussi intéressé par les possibilités qui s'ouvrent à lui : « J'étais la bonne. On ne couche pas avec la bonne. Mais une femme qui lit *El Criticon*<sup>553</sup> n'est plus exactement une domestique » (Marie, 70). Parallèlement, le personnage de Diome semble être d'accord avec la scission qui s'opère sur la bonne lettrée entre la domestique et la femme lettrée. Après s'être révélée face à son employeur, elle le regarde avec réprobation et lui sourit, chacune des deux actions correspondantes avec une de ses facettes : « L'ayant crucifié de mes yeux pendant quelques instants, je lui envoyai mon grand sourire de femme de ménage » (Diome *Cunégonde*, 110)

Les Dupont ou les Dupire sont des petit-bourgeois, des fonctionnaires avec une formation professionnelle, tandis que Bernard Régnier, en revanche, est un riche industriel, qui lit le *Monde des livres* et qui écrit un roman érotique. Or, cette lecture il la fait « distraitement » et l'écriture, maladroitement, au moins depuis le regard critique de Sarah : « Le thème était banal mais pas aussi mal écrit que j'aurai pu le craindre [...] l'héroïne manquait de consistance<sup>554</sup> » (Marie, 76). À première vue, l'écart culturel entre domestique et patrons semble moins profond dans ce cas, mais le fait que les employeurs aient une couche de culture lettrée a l'effet de les séparer davantage. Les Régnier ont une très grande bibliothèque qu'ils n'utilisent pas et que Sarah s'approprie. Laura Régnier, qui ne sait même pas les merveilles qu'elle cache (des éditions originales du Littré et du Larousse, entre autres), et dit qu'il s'agit des « livres de mon père : ça fait joli sur ces murs » (Marie, 98). Lorsque Bernard interroge Sarah sur son histoire personnelle, qu'il veut savoir, elle lui fait un

---

<sup>553</sup> Roman allégorique de Baltazar Gracián, œuvre majeure du Siècle d'Or espagnol, publié entre 1651 et 1657.

<sup>554</sup> Elle dira plus tard « Lily, son héroïne, était la prostituée la plus conventionnelle qu'on pût imaginer » (Marie, 99).

discours propre de quelqu'un qui a étudié suffisamment les rapports entre récit et vérité, entre mots et choses : « Vous m'appelez bien Clara : c'est une vérité qui n'a rien à voir avec la fiche d'état civil. Le mensonge comme création absolue est difficile, sinon impossible » (Marie, 69) ; à ce qu'il répond presque candidement « Vous tirez tout ça de votre livre ? » (Marie, 70). D'ailleurs, leur rapport intime est avant tout physique et ne comporte en aucun cas un partage intellectuel. En fait, Sarah réécrit et publie le roman de Bernard sans qu'il le sache.

Les cas du roman d'Assouline est sans doute le plus riche dans les contrastes et luttes qui s'établissent autour de la culture de la domestique, grâce à l'organisation même d'un récit choral, ou la révélation des études de Sonia a des effets divers sur les différents invités. Sa patronne, Sophie du Vivier, elle-même diplômée de Sciences Po, entretient une tradition familiale en ce qui concerne la culture universitaire comprise comme une parure, qui ne garde aucun rapport avec un regard politique jeté sur le monde ou sur leurs propres privilèges. Lorsqu'elle explique comment sa mère se rendait au Collège de France : « Les conférences de Barthes et Foucault, elle me racontait, elle adorait ça. Il y avait un monde ! de sorte qu'elle envoyait son chauffeur pour lui garder la place comme le faisait la tante pour les cours de Bergson » (Assouline, 112), il est inutile de dire l'ironie dans ce chauffeur qui garde une place pour que sa patronne puisse écouter des analyses sensées sur la mécanique du pouvoir. En réponse à sa déclaration d'amour au Collège de France, Erwan Costières, un des invités, doit expliquer à sa femme de quoi il s'agit : « Le gros machin en face du "Vieux Campeur" » (*ibid.*), c'est sa description de l'objet. À ces invités se mêlent d'autres, comme Sévillano, qui est agacé par l'ignorance décomplexée des Costières, mais qui n'est pas prêt non plus à s'extasier face à la connaissance de Dandieu, l'écrivain et académicien. En effet, dès le début de la soirée il parle aux autres convives du dernier cri littéraire, le roman *Sous le soulier de Satan*, de Fabien del Fédala ; roman inexistant, dont le titre est composé sur les titres de deux textes de Paul Claudel et de Georges Bernanos<sup>555</sup>. La ressemblance fait son travail et Dandieu assure sans hésiter, l'avoir lu ; ce qui tourne en ridicule une certaine forme de penser la lecture qui, tout comme la formation universitaire, est conçue comme un ornement.

Les sorties de Sévillano qui ne rencontrent que de l'incompréhension ponctuent le récit ; avec Banon il parle de l'image que dégage Christine, une des invitées : « Rossetti, vous voyez ? - Les chaussures ? » (Assouline, 52). En revanche, il peut compter sur Sonia qui, une fois devenue invitée, est aussi questionnée sur la qualité préraphaélite de l'invitée et fait une réponse pertinente, faisant jouer sa connaissance de l'œuvre de Gustave Moreau. Ce qui ne laisse pas Sévillano indifférent : « Allez savoir pourquoi, mais ce n'est pas à elle qu'il aurait demandé son avis sur le

---

<sup>555</sup> *Sous le soleil de Satan* (1926) et *Le Soulier de Satin* (1929). Cette dernière est peu jouée en raison de sa durée (une mise en scène complète nécessite d'environ 12 heures). Il est rapporté que Sacha Guitry (très présent pendant le dîner, on cite abondamment ses mots d'esprit) aurait dit de la pièce « Heureusement qu'il n'y avait pas la paire » (Barbier, Christophe *Dictionnaire amoureux du Théâtre* Paris : Plon, 2015 (entrée Jean-Louis Barrault, 1910 – 1994, qui monta pour la première fois la pièce de Claudel au Théâtre Français en 1943).

nouveau roman de Fabien del Fédala qui l'avait tant marqué » (Assouline, 118). D'autant plus que pendant la soirée Sévillano perd son ami, Hubert d'A., qui était arrivé avec lui mais qui devait en fait se rendre à un autre dîner dans un autre étage de l'immeuble, ce qu'il fait pour revenir plus tard, vers la fin de la soirée. Hubert d'A. est normalien comme Sévillano, et ils partagent « le goût commun de la *disputatio* » (Assouline, 36) ; lorsqu'en fin de soirée Hubert d'A. questionne Sévillano sur le roman de Fabien del Fédala « Je n'ai pas vraiment d'avis. Tu l'as lu, toi ? » (Assouline, 185), il finit par comprendre la blague de son ami. Cela pour dire comment Sonia prend la place de « intellectuel de compagnie » de Sévillano, et cela même depuis le début de la soirée où les deux amis sont absorbés par leur dialogue : « En fait, nous avons glissé vers la controverse Barthes – Picard sur Racine, vous voyez ? fit Sévillano [il s'adresse à Marie-Do] en observant le sourire soudainement amusé de Sonia penchée vers lui [...] Sur Racine ou sur les surgelés, tout le monde s'en tape, lança Marie-Do » (Assouline, 35-36). La complicité que les deux personnages établissent (Sonia en tant qu'héroïne, Sévillano tantôt comme son assistant – complice, tantôt comme le personnage depuis lequel le narrateur hétérodiégétique focalise) permet ainsi de souligner l'extrême platitude intellectuelle des autres convives.

De cette manière, la révélation des études de Sonia est moins intempestive que celle de la narratrice de Diome, et ne correspond pas non plus avec le point culminant d'un récit qui a d'autres moments de tension, par exemple lorsque Marie-Do révèle comment un autre invité, l'avocat Le Châtelard, lui avait causé de grands préjudices lorsqu'il avait représenté son mari dans leur procès de divorce ou lorsque le même Le Châtelard, dont le père a été déporté pendant la guerre, se dispute avec Erwin Costières qui soutient une thèse négationniste. Une autre différence est que Sonia n'étale pas ses connaissances pour humilier les autres ou pour se faire valoir devant eux, rappelons que son rôle pendant la soirée consiste simplement à faire que les convives ne soient pas treize à table : « Sonia suivait attentivement mais n'intervenait pas » (Assouline, 109). C'est la passion de ses études qui la trahit, dès qu'elle se faufile dans un dialogue sur les bouchons de radiateur que l'avocat collectionne :

« *Silver Lady* ? Ce sont les Américains qui l'appellent ainsi. Les autres, les puristes, disent plutôt *Spirit of Ecstasy*. Il paraît que les propriétaires de certains modèles de Rolls-Royce l'ont légèrement personnalisée pour se distinguer des autres, en plus de la signature du sculpteur, qui varie parfois dans la manière d'écrire la date de création. Quand on pense que la mascotte trône sur le radiateur depuis 1911...

– Tu nous avais caché les dons de Sonia ! lança Joséphine à leur hôtesse, du ton de celle qui ne s'est toujours pas remise d'avoir été évincée d'une place qui lui revenait de droit. Une véritable experte dans les choses de l'art ! C'est assez surprenant ...

– Vous voulez dire : surprenant pour une bonne ? (*ibid.*)

Nous ne savons pas à qui appartient la voix qui pose cette dernière question, cette absence d'identification permet de penser qu'elle exprime le ressenti général, comme chez les Dupont et

les Dupire, face à une formation qui n'est pas en adéquation avec le travail que le personnage fait, ou avec l'image de Sonia que les autres personnages avaient construite. La narratrice de Diome parle de « l'image arrêtée qu'ils avaient de la femme de ménage [...] Ils oublient que la serpillière était faite pour nettoyer le carrelage et non pour envelopper mon cerveau » (Diome *Cunégonde*, 104). La stupéfaction face à l'écart entre ce qu'on attend intellectuellement d'une domestique et les connaissances dont font preuve les protagonistes de Diome, Marie ou Assouline ne se doit pas, toutefois, juste à la mauvaise volonté des patrons. On l'a vu dans la pièce de théâtre que nous citons dans la Partie I, *La femme de chambre* de 1878, où la maîtresse s'étonnait des lectures de sa femme de ménage ou, plus récemment dans *Les bonnes*, où madame se montrait aussi surprise d'apprendre que Claire et Solange étaient des lectrices. Les employeurs (ou les figures proches des employeurs) dans les textes contemporains ne doutent pas à placer les domestiques en bas de l'échelle intellectuelle, à la vue de leur position dans l'échelle sociale. Rappelons que dans le cas de Diome et de Marie il y a de la part des domestiques une occultation de leurs formations respectives, mais que cette occultation se révélait nécessaire pour être embauchées. Il en découle de cette surprise de la part des employeurs, l'acceptation d'un ordre du monde où il y a des êtres bons à penser et d'autres bons à assurer le bien-être matériel de ceux qui pensent. L'accès universel à l'éducation (Sonia doit expliquer à Banon que l'université française est bien gratuite mais que l'étudiant doit tout de même subvenir à ses besoins, c'est la raison pour laquelle elle travaille comme domestique, or, même si cette gratuité est évoquée par la négative, elle est indispensable aux personnages des domestiques lettrées) bouscule ce cloisonnement social mais jusqu'à un certain point seulement.

Une tension émerge donc à l'encontre des personnages des domestiques lorsqu'elles se montrent comme des êtres pensants. Si la domestique plus intelligente et sagace que son maître a été historiquement présent dans les pièces comiques qui évinçaient les bourgeois, comme dans les pièces de Molière ou dans celle qu'on vient de citer, les effets dans les textes non comiques sont moins prévisibles et à la fois moins positifs. Chez Assouline, par exemple, après l'explication que Sonia fait sur ses recherches, la surprise est accompagnée d'indifférence : « Tous l'écoutaient attentivement, mi-ennuyés mi-médusés. Non que Sonia fût une oratrice particulièrement captivante, mais ils n'en revenaient pas que quelqu'un comme elle puisse s'intéresser à quelque chose comme ça. » (Assouline, 111). Plus tard, lorsqu'elle fait une intervention plus longue, toujours sur les bouchons de radiateurs et l'interprétation qu'en a fait l'iconologue Erwin Panofsky :

La nouvelle ne suscita pas une émotion à la hauteur de son attente. [...] Ce qu'elle percevait dans certains de ces regards muets n'était pas particulièrement bienveillant. Dans le meilleur des cas, une incompréhension pour l'ardeur qu'elle manifestait vis-à-vis d'un sujet si minuscule. Sinon, une trace d'envie zébrée de mépris. (Assouline, 115)

On perçoit dans ces réactions la double sensation que, en s'appropriant des biens culturels qui ne lui seraient pas destinés, Sonia leur enlève une partie de leur privilège mais aussi que ce n'est pas bien grave : ils n'y voient pas une révolte potentielle, un renversement des places qui pourrait leur porter préjudice, et ils ont raison. Pour bien comprendre cette réaction, il faut remonter dans le temps à celle, opposée, de Lamartine, qui avait bien compris le danger que représentait l'accès des classes populaires à n'importe quelle lecture. À ce moment-là, il avait choisi la figure d'une domestique instruite pour montrer comment, à l'heure de la démocratie politique, l'égalité dans l'accès à la culture ne pouvait être qu'aux risques et périls des classes privilégiées. Plus d'un siècle et demie après Reine Garde, qui se conformait au partage esthétique que son créateur avait bien voulu lui imposer, Sonia se dégage de cet interdit. Or, l'émancipation culturelle, dans ce nouveau siècle et à ce nouveau stade du capital, n'a plus l'effet d'une émancipation politique, pour plusieurs raisons. En premier lieu, parce que cette appropriation n'est pas vécue comme un processus collectif à finalité politique (comme on le voyait par exemple dans la bibliothèque des anarchistes ravagée par les patrons dans la pièce de Kartun), mais comme un chemin individuel, fondé sur le plaisir intime de la connaissance (la « passion » évoquée par Sonia, la bibliothèque comme « boule étanche » pour la narratrice de Diome), et qui aboutirait à un débouché professionnel. Ce qui pourrait très bien donner lieu, quoique cette suite ne soit pas explorée dans les textes, à un statut où ce soient ces bonnes cultivées, désormais femmes lettrées, qui emploieraient une domestique. En effet, malgré la justesse de la critique qu'elles font de l'institution de la domesticité, elles n'envisagent pas sa fin et lui reconnaissent même certaines vertus, surtout en ce qui concerne l'issue individuelle qu'elle peut offrir. En deuxième lieu, et d'une manière plus générale, la déstabilisation du partage du sensible à travers l'appropriation du code lettré qui semblait aux ouvriers saint-simoniens comme à leurs ennemis de classe, une arme redoutable dans ce qui était vécu comme un combat à corps perdu, a décidément perdu son potentiel révolutionnaire dans une époque où la défaite des grands mouvements sociaux semble être acceptée comme un fait accompli que ce soit par les membres de cette masse ou par ceux qui détiennent les privilèges.

Cela ne signifie pourtant pas que les invités acceptent la formation de Sonia de bon gré, ils y voient une inadéquation entre sa personne et sa formation, et c'est ainsi que la véracité et la légitimité des études de la domestique sont mises en question :

Certains étaient comme assommés sous le choc d'une double révélation en vertu de laquelle une domestique, étrangère de surcroît, et arabe pour couronner le tout, pouvait donc accéder à un niveau d'excellence généralement réservé à d'autres élites. Ça ne passait pas. Ce n'était pas normal. Il devait y avoir quelque chose l'autre. [...] (Assouline, 112)

C'est l'infailible Marie-Do qui en offre une, attentive aux politiques d'accès à l'éducation mis en place, qui permettraient à des étudiants pauvres et à cause de cela, pas particulièrement doués ou

consacrés aux études, d'accéder à une formation supérieure :

[Marie-Do] Un doctorat ? Félicitations. Vous êtes arrivée comment jusque-là ?

- Comment "comment" ?

- Par quelle voie. Puisque aujourd'hui, on offre des filières spéciales aux pauvres pour passer les examens ...

Vous avez bénéficié d'un passe-droit ? ou quelque chose du genre ... »

Marie-Do aurait pu comme les autres user d'un synonyme, d'une métaphore ou d'une périphrase, mais non, elle l'avait dit, il fallait qu'elle le dise. Pauvres. Le mot résonnait encore en Sonia. Pauvres. (Assouline, 112-113)

Le franc-parler de Marie-Do, à qui tout est permis en termes de discours, contraste fortement avec le silence et la bienséance imposés à Sonia, qui ne peut que se défendre de l'accusation, où l'incompatibilité entre « pauvre » et « éduqué » est manifeste, en expliquant qu'elle a fait « comme tout le monde ». Lorsqu'elle se permet d'aller plus loin et de faire une blague sur les propos de Marie-Do, en disant « Le Titien aboie, le Caravage passe » (Assouline, 114), elle se fait terrasser par des répliques aussi aiguës que la sienne : « Pas terrible. Digne de l'almanach Vermot. [...] Calembour de potache, trancha Costières. Sonia fut plombée par sa maladresse même. » (*ibid.*).

Cette petite joute verbale illustre comment les connaissances de Sonia se placent dans le même champ de références culturelles que quelques-uns des convives mais qu'à la vue de sa position subalterne, ses mots d'esprit n'ont aucune puissance. Ce que nous avons appelé dans le titre « supériorité culturelle contre supériorité économique » pouvait laisser penser qu'il s'agissait d'un combat aux armes égales. En fait, pour que ce soit un combat, il manque un élément essentiel qui, en revanche est présente dans les récits de la première partie du siècle, qui se plaçaient dans un contexte expressément guerrier : une volonté belligérante de la part des domestiques. Le narrateur d'Assouline évoque un peu plus tard jusqu'à quel point la lecture de Proust avait instruit Sonia sur « les codes et les usages » évidents pour les patrons et comment après cinq ans de service elle les partageait pleinement sans être pourtant dupe de « la suffisance, [le] mépris et [l']orgueil [qui se nichaient] dans la revendication de cette évidence » (Assouline, 159). Or, « Malgré tout, Sonia n'arrivait pas à les détester » (*ibid.*) et la narratrice de Diome fait une déclaration semblable dans ce sens, en faisant au passage une référence culte : « L'alexandrin racinien : *Je chéris ta personne et je hais ton erreur* me semble assez approprié à la situation. Je ne détestais pas mes patrons » (Diome *Cunégonde*, 104). La haine de classe, présente depuis Célestine et jusqu'à la bonne de Duras, est gommée des sentiments des domestiques lettrées contemporaines, tandis que, côté employeurs, le mépris de classe continue à être à l'ordre du jour. Lorsque Geneviève Fraisse se pose la question de la survivance du service dans le monde contemporain, où « l'horizon révolutionnaire a disparu », elle fait référence au « pragmatisme » dans le rapport qui se substituerait à la « radicalité subversive » du passé lorsqu'on « imaginait l'autogestion absolue » et la fin du service (Fraisse, 15). Il est clair pour nous qu'en envisageant leur position de domestique

comme un jeu de rôles (ce que nous avons analysé ci-dessus) les domestiques lettrées ne font que montrer que pour elles, le service est « délié de l'identité » (Fraisie, 14) : elles accomplissent la fonction, sans être entièrement ou pour toujours domestiques.

Or, comme le pointe G. Fraisie, il faut se garder de croire que « l'échange économique et le jeu de rôles l'emporterait sur la relation imposée ou négociée entre les êtres » (*ibid.*) et les textes travaillent dans cette direction. Si la domesticité peut être conçue pour ces protagonistes en termes d'un corps qui se prête à un jeu théâtral, plutôt que se louer ou se vendre, la corporalité du service subsiste : avec la description des tâches sales accomplies par la narratrice de Diome (que les croissants dégoûtent car leur forme lui rappelle cette « tâche de sperme que les fesses de votre femme dessinent sur vos draps. » Diome *Cunégonde*, 100), ou avec les marques que laisse Sonia sous la table (« les lattes méthodiquement raclées par les chaussures » Assouline, 206) qui montrent toute sa révolte corporelle face au service qu'elle accomplit en jouant l'invitée parfaite. Malgré leurs efforts pour se dessaisir de leur condition « physique » de domestiques (qui se double, comme nous l'avons vu par une image corporelle qui les destine au service), les textes n'incluent pas dans leurs dénouements la sortie du service de ces personnages. En effet, la fin heureuse de Sonia se place dans le cadre d'un conte des fées, la consécration de Sarah est possible grâce à la miraculeuse fortune littéraire et la destinée de la narratrice de Diome nous est inconnue : dans le dernier récit du recueil, *Le dîner du professeur* la protagoniste est toujours une étudiante travaillant comme femme de ménage<sup>556</sup>. Il est exclu de discuter les débouchés d'un personnage hors des pistes que les textes mêmes nous donnent. Si dans les trois cas il est insinué que les personnages ont des vraies chances de sortir du service domestique et même de grimper dans l'échelle sociale, cette ascension ne se vérifie pas dans les récits, à l'exception du cas de Sarah. C'est la raison pour laquelle nous insistions dans leur qualité de travailleuses domestiques qui, ayant su s'appropriier des biens culturels de la classe des servis, n'ont pourtant pas gagné (encore) la bataille de la mobilité sociale, bataille qui semble être, d'ailleurs, la seule qu'elles se proposent à livrer.

Ce qui est déjà important, à la vue de ce qui se passe du côté des domestiques pas spécialement lettrées que nous rencontrons dans le seul texte argentin de notre corpus. La manière fugace dont elles passent dans la vie de Dani, et le fait que ce soit lui le narrateur, ne nous permet pas de savoir si aucune de ses quatre domestiques envisage un changement de statut. Sur leurs projets d'avenir nous savons seulement que Miriam planifie le voyage de sa fille à Disneyland et que Jessica songe à devenir policière. La première réaction de Dani dans les deux cas est la surprise, mais rapidement il considère ces projets comme faisables, car reposant sur l'énergie qu'il observe chez ces personnages : « Miriam était capable de mettre de l'argent de côté pour le voyage

---

<sup>556</sup> « il savait que j'avais fait mes sept heures de ménage, avant d'aller assister à mon cours et de venir ensuite diffuser autour de sa table de notable un parfum destiné à masquer l'odeur d'eau de Javel incrustée dans mes mains [...] Il savait, mais voulait faire semblant d'ignorer le versant ingrat d'une vie dont il n'acceptait que le côté joyeux. » (Diome *Le dîner*, 119)

de sa fille et de se séparer de son époux en même temps<sup>557</sup> » (Briguet, 149). Dans le cas de Jessica c'est Tina qui exprime la même conviction : « Si elle prend cette résolution, je ne doute pas qu'elle peut devenir une bonne policière<sup>558</sup> » (Briguet, 162). Or, dans les deux cas, ces résolutions n'impliquent pas d'ascension dans l'échelle sociale, comme Tina le dit à propos de la profession que Jessica souhaite exercer : être policière est un projet adéquat à ses origines, mais qui, tout en rapportant plus que de faire la femme de ménage, ne change pas substantiellement sa classe sociale. Pour ce qui est de Miriam, la perspective de devenir plus pauvre, car elle se propose une dépense d'argent qui est hors de sa portée et une séparation qui compliquerait sans doute sa situation économique, la coincent encore plus dans la domesticité et l'oblige à faire plus de ménages pour subvenir à ces nouveaux besoins.

Élément déterminant pour les domestiques lettrées françaises (Georges Banon le remarque dans son dialogue avec Sonia), l'accessibilité aux études supérieures ne semble pas être un facteur déterminant pour les domestiques de Dani. Il faut dire qu'au Río de la Plata les études universitaires ont été fondées sur le modèle français, sur la base de la gratuité et de l'universalité de l'accès (contrairement à ce qui se passe au Chili, par exemple, où le système éducatif supérieur est payant). Or, bien que l'université soit évoquée dans le récit (Dani y est professeur, on le voit en train de préparer des cours et de lire le mémoire d'une étudiante) l'univers de la formation supérieure semble étranger aux personnages domestiques, et avec lui, la voie de sortie qu'il pourrait proposer. Si cela ne veut pas dire que les domestiques dans les textes rioplatenses sont obligatoirement placées dans la culture populaire (on va voir le contraire pour Réimon, la femme de ménage protagoniste du film argentin homonyme), le moins qu'on puisse dire est que la possibilité de la bonne lettrée n'est pas considérée par le romancier, qui choisit plutôt de mettre l'accent sur un patron lettré. Dans ce sens, le texte de Briguet se rapproche de celui de Ravey ou d'Oster, avec lesquels il coïncide aussi dans la position de narrateur octroyée à l'employeur. La manière dont les quatre domestiques de Dani sortent de la scène, sans qu'on puisse envisager pour elles une autre issue que celle de devenir femmes de ménage d'un autre employeur, est analogue à celle des domestiques pas formées des textes français.

En effet, pour ce qui est des domestiques que nous avons analysées dans la sous-partie précédente, leur destinée reste floue dans la plupart des cas, ce qui s'explique par la présence des narrateurs homodiégétiques : Laura quitte Jacques, sans qu'on sache si elle s'installera comme femme ou comme femme de ménage du jeune homme qu'elle vient de connaître ; deux des domestiques de Dani sont licenciées par lui (Griselda et Jessica), l'une part toute seule sans le prévenir (la cousine de Miriam), tandis que Miriam a un accident avec sa motocyclette : « Elle avait heurté une camionnette, au coin d'une rue, ce qui lui avait causée une double fracture dans

---

<sup>557</sup> « Miriam era capaz de juntar dinero para que su hija fuese a Disneylandia y también era capaz de separarse ».

<sup>558</sup> « [...] si se lo propone, no dudo que pueda llegar a ser una buena mujer policía »



une jambe et plusieurs contusions.<sup>559</sup> » (Briguet, 151). On se rappelle que plus tard Dani rêve l'accident de voiture de Jessica et de Tina. La fin de la Cuningham aussi, est causée par un accident de voiture, tout comme celle de madame Michel, la concierge dans *L'Élégance du Hérisson*, comme le met en évidence Nella Arambasin : « la sanction de mort qui tombe sur qui circule sans laissez-passer dans le domaine du symbolique, est sans doute aussi la seule issue possible d'une fiction sur les images dans une société du spectacle, qui dans ces deux cas enclenche des expulsions tragiques du réel. » (2014, 95)<sup>560</sup>. À part d'être une punition pour leur intrusion dans un champ symbolique qui n'est pas le leur, ces annihilations, qui ont tout de l'irrationnel et de l'immotivé (contrairement aux suicides de Sofia et Claire que nous avons analysés dans la partie II), soulignent la vulnérabilité de ces corps au service qu'on pourrait appeler avec Judith Butler, des corps précaires<sup>561</sup>, ce qui a été aussi suggéré par N. Arambasin (2014, 84). D'après les exemples de J. Butler, les corps précaires sont ceux des migrants, des victimes de la guerre, des prisonniers, des vies pour lesquelles on ne fait pas de deuil. On pourrait se demander, après la mise en rapport qu'elle-même fait de précarité et *care*<sup>562</sup>, si le corps de celui qui s'occupe de servir (dans le lexique du *care*, un *care-giver*) n'est pas essentiellement un corps précaire, qui disparaît dans le service à l'autre et dont personne ne se soucie (*cares*) de lui.

La présence de l'accident de voiture dans les deux corpus, avec les autres contigüités que nous avons mentionnées (le patron – narrateur, le regard érotique porté sur le corps de la domestique chez Oster principalement, la distance culturelle entre bonnes et patrons que nous analysons plus bas) nous parlent d'une direction commune que prend la représentation de la domestique en France et au Río de la Plata, même si sa présence se raréfie dans le corpus sud-américain. Si on divise les textes français en deux grands groupes, l'un composé des textes qui mettent en scène des bonnes lettrées et l'autre composé de textes qui s'intéressent plutôt aux patrons lettrés dont les domestiques fonctionnent comme partenaires temporaires, le texte de Briguet se rallie bien entendu à ce second groupe, où le personnage de la domestique est marqué par son

<sup>559</sup> « A los pocos días sonó el teléfono y escuché la voz del marido de Miriam informándome que su mujer había tenido un accidente con la moto. Había chocado con una furgoneta en una esquina, lo que le produjo una doble fractura en una pierna y contusiones varias. Dentro de todo estaba bien pero debería guardar reposo un par de meses »

<sup>560</sup> N. Arambasin évoque ici la manière selon laquelle les deux personnages sont mis en rapport avec l'art (à travers des scènes qui montrent leur expérience esthétique dans chaque récit), Miriam aussi, quoique brièvement, établit un rapport avec le tableau de Sívori que Dani a placé sur le chevet de son lit, ce que nous reprendrons plus tard.

<sup>561</sup> Nous parlons de *Vie précaire. Les Pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. (Paris : Éditions Amsterdam, 2005, traduction française de *Precarious life: the powers of mourning and violence*) et de *Ce qui fait une vie*. (Paris : Zone/La Découverte, 2010, traduction française de *Frames of War: When Is Life Grievable?*)

<sup>562</sup> « La précarité constitue ici [dans *Ce qui fait une vie*], comme dans *Precarious Life*, le fonds de l'affaire. Au risque de l'étymologie claudélienne ou du jeu de mot suspect (*care* est censé dériver de \*kar- et *precarious* de \*prek-), il apparaît au lecteur que l'état précaire décrit par Butler est une situation pré-*care*. Il s'agit d'un état de dénuement social dans lequel la personne est considérée avant sa prise en charge spéciale, avant toute sollicitude possible, tout souci, tout soin, avant la prise en compte de toutes ces notions qu'on subordonne actuellement au terme générique d'importation anglaise : *care* [...] L'étymologie (attestée) de *care* renvoie d'ailleurs aux préoccupations butlériennes relatives à la vie précaire dans ce livre : *sorrow, grief, worry, count*, etc. » Kieft, Xavier. « Qui se soucie de l'ennemi ? J. Butler et la biopolitique du care. » [www.implications-philosophiques.org](http://www.implications-philosophiques.org). Implications philosophiques, juillet 2010. Web. 14 mars 2016.

interchangeabilité.

En effet, la rapidité avec laquelle les domestiques sont substituées par d'autres serviteurs auprès des maîtres est parfois mise en exergue par les textes : lorsqu'elle fait informer Dani par son mari de l'accident qu'elle a eu, Miriam lui fournit déjà le contact de sa cousine ; de même que Jacques semble avoir déjà trouvé un autre personnage féminin qui prendra soin de lui lorsque Laura s'éloigne définitivement de sa vie. Il n'est pas anodin qu'une telle précarité soit présente dans les textes qui adoptent le regard de l'employeur, et que dans le cas de la Cuningham et de Miriam leur dernier contact ait été un échange avec le patron – narrateur où la domestique s'est montrée dans son for intérieur. Pour Dani c'est le dialogue que nous avons commenté où il se sent dragué par Miriam et qui se finit par l'expression de celle-ci, de son désir de se libérer pour la journée, pour aller se balader au bord de la rivière et pour admirer le paysage<sup>563</sup>. Pour monsieur Clifford, c'est un long monologue de la Cuningham où elle lui reproche son indifférence : « ne pas tenir compte de ma présence, ni tenir compte de ce que je suis susceptible de vivre [...] Vous avez tort, fondamentalement tort de ne pas m'écouter, de ne jamais m'écouter, d'agir comme si je n'existais pas » (Ravey, 42). La coïncidence entre la décision qu'elle a prise de quitter monsieur Clifford et sa mort est significative ; tout comme pour Miriam, l'accident a lieu au moment même où elles ont décidé qu'elles ne seraient plus en service, ce qui fait de ces personnages un objet superflu et prêt à être éliminé de la fiction narrative comme de la vie du patron – narrateur. Une fois que la domesticité cesse d'être un état permanent, comme il l'était au XIX<sup>e</sup> siècle, le récit de vie se rétrécit chaque fois un peu plus. Dans notre corpus contemporain, français et du Río de la Plata, nous retrouvons des passages de la vie de la domestique, qui disparaît aussitôt de notre vue, avec leur précarité ou même avec leurs points forts et leur formation pour tout bagage. Cependant, la fugacité de la période qui est racontée dans chaque récit, l'insignifiance qu'elle peut avoir dans des vies qui continuent à se développer sans qu'on sache dans quelle direction, ne devrait pas nous faire penser à la fin de la domesticité, mais à sa constante rénovation.

### III.3.2. L'œuvre d'art dans les récits de domestiques contemporain : fonctions et significations

La mise en rapport de la figure de la domestique avec l'œuvre d'art marque les textes de notre corpus contemporain. Heureusement, nous n'avons pas à refaire les analyses profondes que N. Arambasin a réalisées sur le sujet dans ses articles de 2007, 2011 et 2014. Nous prenons comme

---

<sup>563</sup> « Lo que quería pedirte es si me puedo tomar el día. Anoche dormí mal y no me siento bien. [...] ¿Sabés de qué tengo ganas? De pasear por la costanera y sentarme un rato a mirar el río.

—La costanera no está tan lejos —dije, en plan de aliento. » (Briguet, 151)

point de départ ce dernier, mais nous nous proposons d'élargir sa visée, en faisant jouer le texte de l'écrivain argentin Daniel Briguet, le roman d'Isabel Marie, une nouvelle de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector et aussi des œuvres où l'artiste se représente lui-même en tant que domestique (photographie de Cindy Sherman, tableau de Juan Pavletic, performance de Millena Lizia). Nous incluons ainsi dans le regard l'aspect latino-américain de la question, aussi bien qu'un geste tout particulier et contemporain qui engage un nouveau rapport entre art et domesticité, en inversant les rôles d'artistes et domestiques.

Dans son article de 2014, N. Arambasin s'était intéressée à la manière dont « les arts plastiques affectent la littérature dans le sens où celle-ci rend audible ses récepteurs sociaux les moins légitimes » (Arambasin 2014, 86), à travers une lecture comparée sur la présence de l'art dans *Les Invités*, *Carré blanc* et *L'Élégance du Hérisson* de Muriel Barbery. En effet, en focalisant sur l'interaction des personnages des domestiques avec l'œuvre d'art, les textes achèvent une mise en question sur la fonction sociale de l'art et sur sa double capacité dans la fiction à creuser davantage l'écart entre privilégiés et non privilégiés mais aussi à tourner en ridicule une classe sociale qui, ayant l'éducation pour l'apprécier et les moyens économiques pour être propriétaire des tableaux ou capable de se rendre aux musées aux quatre coins du monde, ne voit dans l'art qu'une manière d'affirmer ces privilèges. Les textes que nous analysons ensuite se penchent sur l'expérience esthétique moins évidente et plus difficilement vérifiée des personnages pauvres et par conséquent, ayant un accès réduit à l'expérience esthétique artistique, si ce n'est qu'à travers l'expérience de ses employeurs, dont ils ramassent leur part. Ce qu'ils font avec cette partie d'expérience esthétique, dégradée dans sa mise en place (la Cuningham est forcée à aller au MoMA, Sonia « se réfugie » dans un tableau alors qu'on la harcèle à table, Miriam jette un regard distrait sur le tableau que son employeur a accroché sur le chevet de son lit) c'est ce qui nous intéresse ici. Les débouchés narratifs sont différents dans chaque cas mais reposent toujours sur une prétendue inadéquation entre œuvre et spectateur. Bien entendu, dans le cas des domestiques lettrés l'inadéquation se réduit : c'est ainsi que Sarah peut faire référence au passage aux sculptures de Christo sans que cela provoque l'étonnement du lecteur, puisque celui-ci connaît sa formation, contrairement à ses patrons.

L'expérience esthétique de la part de ceux qui *a priori* sont étrangers au monde de l'art, peut être très puissante dans le récit, ce que Zola avait démontré dans *L'Assommoir* (1876), avec la visite improvisée de la noce de Gervaise et Coupeau au musée du Louvre. Les commentaires d'H. Miterrand et de Ph. Dufour nous aident à mieux saisir des scènes qui sont en quelque sorte analogues à la « burlesque et touchante cavalcade » (Miterrand, 111) du roman de Zola. D'autant plus que H. Miterrand choisit de la mettre en rapport avec la scène du peuple saccageant les Tuileries dans *L'Éducation sentimentale* : « Dans les deux cas, l'entrée du peuple dans les palais

officiels fait sauter tous les verrous des conventions, des liturgies – politiques et académiques –, des impositions dogmatiques » (*ibid.*), ce qui donne une dimension politique à cette appropriation, que nous voulons aussi faire ressortir pour ces scènes contemporaines. Pour le critique, les réactions des participants de la noce, qui finissent leur promenade ahuris, « sont le parfait réactif du divorce socialement institué entre l'art et le peuple » (*ibid.*), ce qui, selon Ph. Dufour, définit le roman réaliste zolien comme un nouveau langage artistique plus adapté à ce type de public, car il met en scène ce « peuple affamé », au lieu des peuples affamés analogues mais lointains. La scène a donc pour lui « valeur de manifeste esthétique » (Dufour, 1998, 20). Dans nos textes contemporains les réactions sont plus variées et si le rapport à l'œuvre d'art témoigne sans doute d'un divorce, il peut aussi rendre compte de nouveaux types d'appropriation. Cette appropriation ne passe pas, comme cela pourrait être le cas avec le roman naturaliste, par le fait de se voir soi-même représenté dans l'œuvre : Miriam ne semble pas se rendre compte que la figure de ce tableau vieillot est une bonne tout comme elle et on peine à trouver un élément de contact entre le guide de l'Italie du Nord de la Cuningham et elle-même. Bien plus que le désir de se voir comme objet de la représentation, on dirait de manière générale, que ce que les textes montrent est le plaisir du rapport personnel et immotivé avec l'œuvre, qui n'a pas à s'expliquer ou à s'exhiber pour être légitime, et sur ce plan il contraste fortement avec le rapport des maîtres. Pour essayer à déceler les enjeux de ces rencontres, bien que dans nos textes la mise en rapport des domestiques à la haute culture et aux œuvres d'art soit une constante, nous nous centrons dans quelques rencontres en particulier : celle de la Cuningham avec le *Carré blanc*, chez Ravey ; celle de Miriam (et dans une certaine mesure, de Griselda) avec *Le lever de la bonne* de Sívori, chez Briguet ; et la complicité qu'établit Sonia avec un tableau non spécifié de Paul Rebeyrolle, chez Assouline.

Dans les cas de la Cuningham face au tableau de Malevitch et de Griselda face au tableau de Sívori, leurs réactions respectives renforcent l'opposition avec le patron – narrateur que nous avons vu dans le cas des « guerres de musique » entre Laura et Jacques. Or, le contexte de l'observation est différent dans chaque cas et le contraste avec les employeurs se différencie en conséquence. La Cuningham fait preuve de toute une attitude<sup>564</sup> adoptée à l'égard de l'art moderne qui collectionne son employeur : « Toujours la Cuningham a commenté les œuvres pendues au mur en les traitant d'art dégénéré et en disant que ces toiles représentaient à ces yeux une véritable escroquerie, en déclarant que son mari [...] aurait été capable d'en faire autant. » (Ravey, 10), mais qui n'est pas extensive à tout l'art, puisqu'elle : « se murait dans l'idée que les tableaux les plus

---

<sup>564</sup>Dans cette attitude de la Cuningham résonne celle de Céleste Albaret, qui fait de l'expérience esthétique de son patron face à la *Vue de Delft* de Vermeer un des points culminants de ce qu'elle raconte, moment qui coïncide avec le début de l'agonie de Proust et qui a été immortalisé par lui dans la mort de Bergotte, dans *La Prisonnière*. Consciente de l'impression que le tableau cause à l'écrivain, la bonne l'inclut dans son récit à plusieurs reprises, avec la même révérence qu'elle emploie pour tout ce qui concerne l'art et l'œuvre de Proust. Sans que pour autant elle ne se permette un commentaire au passage qui dénonce sa lassitude sur un sujet que son employeur aimait un peu trop évoquer : « il m'a parlé du paysage de Delft, de Vermeer, avec le fameux petit pan de mur jaune — et Dieu sait s'il y revenait souvent » (Albaret, 329).

beaux étaient les tableaux du XIX<sup>e</sup> siècle, comme elle le disait, car elle associait toute notion de beauté aux œuvres qui se rapportaient au XIX<sup>e</sup> siècle. » (Ravey, 28).

Ce qui remet au moins en question l'idée que la Cuningham est une « anti-art » comme le dit monsieur Clifford à plusieurs reprises. En fait, le point de vue du narrateur est pour le moins équivoque, puisqu'il se présente depuis le début comme un amateur d'art tatillon et même proche de la folie, qui souffre de crises « de maniaquerie dépressive<sup>565</sup> » (Ravey, 19) et qui est intraitable en ce qui concerne Malevitch. La Cuningham a, en effet, une préférence esthétique qui correspond avec la perception populaire des œuvres d'art : on ne reconnaît comme telles que celles qui ont été consacrées par le marché de la consommation culturelle. Monsieur Clifford l'envoie « dans les autres salles où elle avait, là où elle parvenait à comprendre, à ce qu'elle disait, certains tableaux, pris un certain plaisir rapide » (Ravey, 20) et elle revient étonnée d'avoir reconnu quelques artistes européens : « Toutes les salles sont occupées par des peintres qui ont des noms familiers, disait l'idiote de la Cuningham » (Ravey, 26). Dans cette approche populaire des arts plastiques et à la peinture en particulier, on préfère les œuvres qui démontrent l'habileté technique de leur auteur à travers la reproduction plus ou moins mimétique du réel. L'art abstrait en tant qu'art non-figuratif est naturellement exclu puisque non seulement il « ne montre rien » sinon qu'il est considéré comme étant techniquement moins exigeant. La Cuningham l'affirme à plusieurs reprises : son mari (« profession de son vivant : tueur aux abattoirs », selon l'informe opportunément le narrateur, Ravey, 10) et elle-même auraient pu en faire autant ; c'est son patron qui le dit, en représentant sa voix « un carré dont je suis certaine que je pourrais [le] dessiner moi-même » (Ravey, 20). En fait, l'appréciation esthétique des pauvres peu éduqués (tout comme celle des bourgeois ignorants, d'ailleurs) semble être en décalage permanent avec l'art qui se produit dans un contexte temporel plus ou moins immédiat : ils apprennent à apprécier l'art du XIX<sup>e</sup> siècle seulement lorsque celui-ci a perdu son potentiel révolutionnaire et dérangeant d'origine<sup>566</sup>. S'intéresser à l'art qui est contemporain à l'observateur est ainsi un privilège que seule une éducation esthétique supérieure peut permettre, éducation qui n'est pas l'apanage des classes sociales élevées, comme les goûts de Sonia le démontrent, mais qui en est la marque de fabrique.

Les du Vivier ont, à ces effets, une pièce « où de grandes signatures de l'art contemporain tenaient lieu de galerie d'ancêtres (Assouline, 68) ; tableaux qui ne sont pas seulement la preuve du pouvoir économique du couple mais surtout de leurs connaissances, quoique celles-ci sont parfois remises en question, comme lorsque monsieur du Vivier les étale face à Banon, en pleine stratégie de séduction : « [madame du Vivier] fonça droit vers son mari et l'arracha à son

---

<sup>565</sup>Ce qui est intéressant car il ajoute à ce propos que ces mots correspondent à la Cuningham, qui le qualifie ainsi : « l'expression est de ta femme de ménage, elle sait de quoi elle parle, à ce qu'elle prétend ? » (Ravey 19).

<sup>566</sup>Étant donné que « l'art du XIX<sup>e</sup> siècle » depuis le regard populaire c'est du Monet, du Van Gogh, du Degas, du Renoir, du Courbet encore peut-être, tous des artistes qui ont été considérés à l'époque comme étant en rupture avec le vrai art.

commentaire d'un petit tableau de Bacon, à ce que la violence de son érotisme devait à la poésie d'Eschyle (mais où avait-il allé chercher ça ?) » (Assouline, 67). L'art contemporain peut-être aussi un négoce profitable comme le montre la figure de l'invité Erwan Costières, qui selon Sévillano, lorsqu'il croit « parler du marché de l'art » ne parle « jamais d'art, que du marché ». (Assouline, 107), « A ses yeux, l'art contemporain n'était qu'un produit financier comme un autre, à ceci près qu'il ne devait rien à la modélisation mathématique. » (*ibid.*). Dans ce contexte, l'art n'est que pure marchandise, qui contribue à confirmer et configurer la puissance économique et le prestige symbolique de qui le possède, comme le fait remarquer le narrateur lorsqu'il relève les deux possibles lectures du verbe « placer » : « [Costières] continuait à dire qu'il *plaçait* les tableaux sur ses murs. On n'aurait su mieux confondre l'accrochage avec un placement financier, la manifestation de signes extérieurs. D'une richesse qui n'était même pas intérieure. » (Assouline, 108)<sup>567</sup>. Il faut remarquer que ce regard de censure jeté sur les modes de consommation esthétique des patrons provient du narrateur politiquement engagé d'Assouline et non de la part des personnages de domestiques. Cependant, en faisant de leur propre expérience esthétique la contrepartie de celle des patrons, les domestiques proposent tacitement une option à celle des maîtres, et c'est là qu'on peut lire une certaine désapprobation de leur part.

Monsieur Clifford, qui est un vrai amateur et non un simple spéculateur, ne fait cependant pas moins servir sa connaissance de l'art non figuratif, espace ultime d'un savoir raffiné et exclusif, pour renforcer les clivages qui séparent les lettrés des non lettrés, les bonnes des patrons. Dans ce sens, il n'est pas inutile de rappeler que les cas se multiplient depuis les années quatre-vingt où des œuvres d'art contemporaines sont détruites par le personnel d'entretien des musées ou des galeries d'art qui ne les reconnaissent pas en tant que telles<sup>568</sup>. Souvent les média se font un écho amusé de

---

<sup>567</sup> Une enquête très récente de Mediapart souligne comment les formes de la consommation culturelle des élites se sont modifiées dans les dernières années, et la place grandissante de l'art contemporain dans ces nouvelles pratiques culturelles : « L'opéra – espace privilégié où l'establishment français donne à voir son "amour" de la culture – est désormais concurrencé par un autre circuit artistique, plus jeune, festif et "branché" : l'art contemporain. D'autant que, face à la contrainte temporelle, passer au vernissage de la dernière exposition de la galerie Perrotin est plus pratique qu'assister à Rigoletto à l'Opéra, avec ses horaires et ses durées incompressibles de spectacle. » *Acheter quatre Basquiat va plus vite que lire tout Dostoïevski*, résume le sociologue des pratiques culturelles Philippe Coulangeon [auteur de *Les métamorphoses de la distinction : Inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*. Paris : Grasset, 2011] » Raim, Laura. « Ce que lisent les patrons : enquête sur la culture du CAC 40. » *www.mediapart.fr*. Mediapart, 8 juin 2016. Web. 9 juin 2016.

<sup>568</sup> Nous ne donnons qu'une petite liste incomplète : une œuvre de de Joseph Beuys exposée à l'Académie de Beaux-arts de Düsseldorf en 1986, une baignoire qui avait des traces de gras a été considérée sale pour l'agent d'entretien qui l'a nettoyée. Plus récemment, se sont des installations, surtout celles qui utilisent des matériaux de déchet, qui ont été vissées : celle sans titre de Damien Hirst exposée à la galerie London's Eyestorm, en 2001, composée par des cendriers débordants de mégots et des bouteilles de bière vides fut vite rangé par un agent d'entretien du musée. Celui-ci déclara que « cela n'avait pas l'air d'art, au moins pour moi », tandis que l'artiste a considéré l'incident « fantastique et très divertissant ». Plus tard, en 2004, Gustav Metzger exposait à la Tate Britain une recreation de son œuvre de 1960 « Public demonstration of auto-destructive art », qu'incluait un sac plastique du type qu'on utilise pour les ordures, que les agents d'entretien de la galerie jetteront opportunément. En 2011, une employée d'une compagnie d'entretien engagée par le musée Ostwall à Dortmund, a nettoyée toute la peinture d'un seau qui faisait partie de l'œuvre *Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen* de Martin Kippenberger. La fréquence de ces incidents amène à se demander si quelques artistes contemporains ne proposent d'œuvres susceptibles d'être ainsi « intervenues » pour en obtenir de la publicité : encore en 2015 l'installation *Dove andiamo a ballare questa sera?* des artistes Goldschmied & Chiari a souffert de l'excès de zèle des employés du Museion de Bolzano (Italie). Nous devons cette compilation à l'article « Overzealous

l'incident avec des gros titres résonants qui ridiculisent soit l'ignorance de ceux qui n'ont pas su voir l'œuvre d'art, soit la banalité de l'art contemporain, incapable de se faire reconnaître en tant que tel<sup>569</sup>. Sans assimiler le personnel d'entretien des musées et des galeries d'art aux domestiques, bien qu'il y ait une certaine parenté entre leurs métiers, ces incidents montrent comment l'art contemporain et tout l'art non figuratif divisent les eaux entre cultes et incultes. Il est d'autant plus important de remarquer que dans les coulisses de l'institution musée, dispositif de la mise en valeur de l'œuvre, il y en a qui, même dans un rapport continué et répétitif avec « l'art », n'apprennent pourtant pas non à l'apprécier mais seulement à le reconnaître. La jouissance esthétique que leur travail permet aux autres ne leur serait pas accessible, le fossé entre ceux qui sont destinés à entretenir les conditions matérielles pour que la visite au musée soit possible (comme le fait la Cuningham, s'occupant de « nous trouver à manger et d'aller voir le gardien pour [...] lui demander des informations concernant les horaires de fermeture » Ravey, 22) et ceux qui sont destinés à l'expérience esthétique ne semble pas s'être pas comblé.

Tout ceci replace la rencontre entre la Cuningham et le Malevitch dans un horizon plus ample qui fait à nouveau de la domestique une représentante du peuple et de son expérience du monde sensible, comme l'avait été en son temps Germinie dans le roman des Goncourt. Si la Cuningham s'intéresse à l'art sous une autre forme, à travers le guide de l'Italie du Nord qu'elle lit à New York, cette lecture lui est reprochée durement par monsieur Clifford, qui la gratifie d'un discours insultant : « la présence de ce guide est en soi déjà une ineptie, c'est en soi une stupidité totale et absolue » (Ravey, 39). Cette dévalorisation des goûts du personnage fait partie d'une stratégie de son patron, qui l'a forcée à une exposition continue à ses propres goûts artistiques, non seulement au musée, mais aussi à la maison, où il assure avoir « passé [son] temps à lui présenter des œuvres d'art, à la mettre en relation avec des tableaux, des photographies, des sculptures et des installations » (Ravey, 30). Ce qui pose la question sur son rejet de Malevitch que, bien que compréhensible dans le contexte d'un tel personnage « populaire » (la Cuningham est la fille d'une lingère et d'un palefrenier), semble être fondamentalement l'expression du rejet

---

cleaner ruins £690,000 artwork that she thought was dirty » ([www.theguardian.com](http://www.theguardian.com). The Guardian, 3 novembre 2011. Web. 14 décembre 2015.) et au tumblr *Art Damaged* du journaliste spécialisé dans l'art contemporain Christopher Schreck ([art-damaged.tumblr.com](http://art-damaged.tumblr.com)).

<sup>569</sup>Voici quelques exemples : « Bolzano [Italie], Femmes de ménage jettent une œuvre d'art à la poubelle » (« Bolzano, donne delle pulizie gettano opera d'arte nella spazzatura », [www.larepubblica.it](http://www.larepubblica.it). La Repubblica, 25 octobre 2015. Web. 10 décembre 2015.) ou encore « L'art moderne ce sont des ordures » (« Modern art is rubbish » [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com). The Guardian, 13 juin 2008. Web. 10 décembre 2015). Il existe un autre article plus récent, du même journal qui met en question l'article de 2008 : « Est-ce que l'art moderne ce sont des ordures ? Pour quoi prendre des œuvres d'art par des déchets prouve sa valeur » (« Modern art is rubbish ? Why mistaking artworks for trash proves their worth » [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com). The Guardian, 27 octobre 2015. Web. 10 décembre 2015). Il propose une lecture où l'absence de reconnaissance d'une œuvre d'art en tant que telle de la part d'une personne non initiée serait la preuve paradoxale que l'objet en question est bel et bien une œuvre d'art. À part l'argumentaire douteux, qui ne voit dans l'art qu'une de ces formes, qu'on pourrait qualifier de dadaïste, il attribue l'incompréhension des masses à la capacité inépuisable de révolte de l'art. Ce qui démonte et réutilise un argument qui explique le fonctionnement de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux avant-gardes mais qui ne s'applique pas à l'art contemporain : si tout ce qu'un bourgeois rejetterait comme n'étant pas artistique devait forcément l'être, l'enjeu est tout autre lorsque c'est un pauvre qui se place dans la même position : le potentiel de révolte de l'art n'est plus dans ce cas qu'un simple privilège de classe.

de son employeur.

Lors de la troisième visite, celui-ci se rend compte des effets qu'ont sur elle cette double exposition au tableau et au mépris. Devant le Malevitch, monsieur Clifford qui lui avait « glissé la remarque qu'il lui en fallait peu pour perdre ses moyens intellectuels » (Ravey, 28) en reçoit les résultats : « je me suis aperçu que la Cuningham était à ce moment au bord des larmes, et qu'elle était extrêmement perméable à ce que je lui disais, **ce qui signifiait en réalité** que la peinture exerçait une certaine influence sur sa sensibilité » (*ibid.*, nous soulignons). À part un certain sadisme dont fait preuve monsieur Clifford, il est intéressant de noter que pour lui, les remarques dévalorisantes sont une partie inhérente de l'expérience esthétique de la Cuningham, une expérience qu'il met en place, non seulement en la forçant à aller au musée mais aussi en plaçant ses mots insultants au moment de la contemplation de l'œuvre.

Cette expérience esthétique si bien planifiée pour la domestique est parallèle à celle que monsieur Clifford organise pour lui même, avec quatre visites différentes au musée pour lesquelles il se prépare du point de vue émotionnel et technique : il apporte un mètre ruban pour prendre ses propres mesures du tableau, il relit et détruit après tout ce qu'il avait écrit sur le tableau, dont il cherche une « voie d'entrée » à travers une contemplation attentive et très longue. Pour lui, l'expérience esthétique de Malevitch est une sorte de jouissance physique (entrecoupée toutefois par des moments de découragement) que la Cuningham décrit comme relevant d'un plaisir enfantin : « Vous êtes devant cette toile comme un enfant devant une vitrine de jouets, disait la Cuningham » (Ravey, 21). D'autant plus que la contemplation d'autres œuvres d'art provoque en lui des réactions physiques hyperboliques et dont l'énumération révèle du grotesque :

[...] le retable d'Issenheim de Mathias Grünewald où j'avais subi une crise nerveuse, le portrait de Goethe par Tischbein de l'institut Städel devant quoi j'avais été victime d'une poussée de fièvre aiguë, *l'Allégorie des Vertus et des Vices* par Giotto dans la chapelle de l'Arena où m'avait saisi une crise de mélancolie, et le *Christ mort* d'Holbein au Kunstmuseum de Bâle en face duquel m'avait assailli un accès de démence. (Ravey, 27)

Véritablement atteint du « syndrome de Stendhal » (maladie à l'existence douteuse mais tout de même diagnostiquée à Florence sur des visiteurs qui, comme l'écrivain français, ont des réactions psychosomatiques face aux chefs d'œuvre), monsieur Clifford fait reposer son expérience esthétique dans la présence et, par conséquent, dans l'expérience esthétique forcée, de sa domestique. Son expérience esthétique à lui est donc rendue possible par celle de la domestique, et monsieur Clifford organise la mise en place de toutes les deux, l'une comme condition de l'autre, tout comme il avait expliqué auparavant se servir de la présence de la Cuningham pour éloigner les présences indésirables qui perturbaient sa contemplation. Dans son monologue final et peu avant d'être écrasée par un véhicule, la Cuningham montre comment son attitude dédaigneuse face à l'expérience esthétique a été fonctionnelle pour son patron, qui pouvait ainsi la mépriser : « Pour



m'insulter, oui, vous avez besoin de moi, pour me traîner dans la boue, oui, je reste à vos côtés » (Ravey, 42), et communique sa décision de ne plus jouer ce rôle. Dans la même tirade, elle défend sa lecture du guide de l'Italie du Nord comme faisant partie de ses droits : « j'ignorais qu'il m'était interdit de lire ce qui me plaît » (Ravey, 42), une manière de faire barrage, à travers la lecture, à la véritable agression esthétique que monsieur Clifford l'oblige à subir. Dans ce contexte présidé par l'œuvre d'art, le rapport maître – domestique tourne à la guerre en termes symboliques (et matériels aussi, puisque cela finit avec un des opposants mort) ; bien plus qu'une différence essentielle entre l'un et l'autre, qui se mettrait en évidence à travers la perception esthétique de chacun d'entre eux, l'œuvre d'art catalyse dans le texte un affrontement préexistant. En ce sens, le point de vue du narrateur qui n'a cessé de prôner la différence essentielle entre eux (la Cuningham est une « anti-art » et lui, par conséquent, serait une sorte de « pro-art ») se voit démonté par le texte même.

Il est intéressant de voir que dans le cas de Briguet, sans qu'il y ait une telle confrontation entre patron et domestique, la contemplation de l'œuvre d'art est aussi une instance de partage, qui d'un côté fait remarquer la distance sociale entre les deux personnages, à travers deux expériences esthétiques opposées, mais où celle de la domestique devient essentielle à celle du patron. En premier lieu, Dani se sent perturbé par l'image lorsque, alors que, comme on l'a vu, il s'agissait originalement d'un tableau anti-érotique dont les critiques de l'époque signalaient tous son aspect répulsif. En revanche et en correspondance avec ses « fantaisies ancillaires », Dani, y trouve autre chose :

Je ne sais pas si à cause de sa taille ou de la qualité du papier, cette fois-ci, j'ai ressenti que j'étais en présence d'une trouvaille. La lumière qui traversait la toile originelle, la position de la fille, son corps placide et généreux à la fois, tout suggérait une intimité inhabituelle envers quelqu'un qui n'aurait pas dû l'avoir (je veux dire, les servantes de cette époque-là). À la fois, cette intimité se projetait sur celui qui la contemplait avec un plus de pouvoir de suggestion et de sensualité, quelque chose d'ineffable<sup>570</sup>. (Briguet, 145)

Sa découverte du tableau et de son potentiel érotique coïncide avec le premier regard sensuel qu'il jette sur qui était autrefois l'« asexuée » Griselda : « J'ai commencé à voir que son dos et le reste de son corps correspondaient avec ceux d'une femme<sup>571</sup> » (Briguet, 146). Entre les deux découvertes, celle du corps que l'image représente et celle du corps de Griselda, il réfléchit à demander à sa femme de ménage son avis sur le tableau : « J'étais tenté par l'idée de demander à Griselda quelle impression elle en avait, mais j'ai aussitôt renoncé. Il y avait la possibilité que l'image ne lui causait aucune impression et j'ai remarqué dans la question le risque d'une

---

<sup>570</sup> « No sé si por su tamaño o por la calidad del papel, esta vez me llamó la atención como si estuviese en presencia de un hallazgo. La luz que atravesaba la tela original, la pose de la muchacha, su cuerpo pródigo y plácido a la vez, sugerían una intimidad inusual en alguien que no debería tenerla (hablo de las criadas de esa época). A la vez, esa intimidad se proyectaba sobre quien la contemplaba con un plus de sugestión y sensualidad, algo inefable.

Volví a contemplar la reproducción otras veces y la última decidí cortar la página y hacerla encuadrar en un bastidor. »

<sup>571</sup> « Empecé a ver que su espalda y el resto de su cuerpo correspondían a una mujer. »

équivoque<sup>572</sup> » (Briguet, 145). Le fait de mettre Griselda dans l'obligation de l'expérience esthétique dénoncerait, pense-t-il, son désir, et pourrait très bien se heurter à une sorte de « réception zéro » de la part de la domestique, qui contrasterait naturellement avec la sienne, comme son trouble contraste avec « l'extrême correction » dont fait preuve la domestique. Il prendra une autre voie pour l'approcher, comme on l'a vu, qui échouera à son tour.

Plus tard, ce sera sa deuxième femme de ménage, Miriam, qui sans qu'on lui pose la question, donne son avis sur le tableau : « Elle me dit que la maison nécessitait une rénovation et qu'avec peu d'argent je pouvais avoir quelque chose de plus moderne et agréable. Elle est même allée jusqu'à suggérer que le tableau sur mon chevet était démodé<sup>573</sup> » (Briguet, 149). À la différence de la Cuningham, une toile du XIX<sup>e</sup> siècle donne l'impression d'être vieillie à cette domestique jeune et « moderne », comme le dit le narrateur lui-même. Elle n'en est pas moins une réaction populaire face à l'art qui la différencie de Dani et de sa classe sociale. En effet, les autres deux personnages féminins dans la vie de Dani, qui ne sont pas des domestiques mais des femmes de la même classe sociale, ont un autre rapport avec le tableau : lorsqu'il le montre à Tina, elle le trouve « intéressant » et dit l'avoir vu avant. L'autre personnage féminin lié au tableau c'est l'ancienne compagne de Dani, propriétaire du livre où se trouve l'image. Lula était une amatrice de d'art qui « visitait des musées et des galeries », dont la figure absente dans le récit contraste avec celles des domestiques. Dani, qui n'est pas spécialement intéressé par les vernissages ou par « la peinture de chevalet », considère cette mésentente autour des arts plastiques comme une des raisons de leur séparation. Il est à remarquer que Dani n'est toutefois pas étranger à la théorie esthétique, car il révise les livres oubliés par Lula « en cherchant un texte de Walter Benjamin que j'utilisais pour mon séminaire à l'université, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée"<sup>574</sup> » (Briguet, 145), référence faite au passage qui illumine les diverses expériences esthétiques présentes dans le récit. À la différence de ce qui se passe chez Ravey, chez Briguet ce n'est pas la toile qui génère l'expérience esthétique mais sa reproduction dans un livre : Dani est un professeur d'universités qui n'a évidemment pas les moyens (que, en revanche, ont les du Vivier ou monsieur Clifford) pour se permettre d'avoir des vrais tableaux chez lui.

Rappelons que dans cet essai fécond, Benjamin explore justement les effets de la reproduction mécanisée des œuvres d'art sur le grand public et dans l'œuvre même. L'œuvre d'art

---

<sup>572</sup> « Estuve tentado de preguntarle a Griselda qué impresión le causaba pero enseguida desistí. Existía la posibilidad de que no le causara impresión alguna y advertí en la pregunta el riesgo de un equívoco. »

<sup>573</sup> « Ella me dijo que la casa necesitaba una renovación y que, sin mucho gasto, podía lograr algo más moderno y agradable. Llegó a sugerir que el cuadro que estaba encima del respaldo de mi cama era anticuado y las paredes necesitaban un color más vivo. »

<sup>574</sup> « Entre las cosas que Lula había olvidado al organizar su partida encontré un libro de tapas duras y cuidada edición sobre pintores argentinos del siglo XIX. Lo encontré buscando un texto de Walter Benjamín que usaba en mi seminario en la facultad: "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica". Lula tenía una particular predilección por la plástica y solía visitar muestras y galerías, además de concurrir a los vernissages de inauguración (esa fue, creo, una de las razones de nuestro distanciamiento. A mí la pintura de caballete me resulta casi indiferente, aunque no deje de apreciar su valor, y los llamados vernissages, un evento más bien extraño). »

a toujours été reproductible, sans qu'aucun type de reproduction, même pas la technique la plus perfectionnée puisse conserver « son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve » (Benjamin, 179). Cette authenticité que Benjamin appelle « aura », s'efface, « déperit » dans l'ère de la reproduction mécanisée, qui retire « toute matérialité » à l'œuvre, détachant « la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle se met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir dans n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite » (Benjamin, 181). L'« actuelle déchéance de l'aura » est l'effet d'un accès chaque fois plus étendu à l'œuvre d'art à travers la reproduction qui n'est pas, cependant, une œuvre d'art en elle-même : « la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point » (Benjamin, 195). Toutefois, cette reproduction joue un rôle fondamental dans la transformation de l'art moderne et contemporain, en ce qui concerne sa réception et sa diffusion. Nous reprenons ce sujet en le plaçant dans le cadre plus ample de la réflexion sur la régulation de l'accès des pauvres à l'art qui s'est accompli à travers les « romans de la servante » depuis 1850 jusqu'à nos jours, et qui a touché à diverses disciplines artistiques. En effet, si l'enjeu majeur de Geneviève se jouait autour des lectures convenables pour le peuple, et plus tard les rénovateurs du théâtre se sont penchés sur les pièces qu'il fallait ou pas représenter pour un public populaire, on pourrait proposer qu'ici, l'enjeu s'amorce autour de l'accès des « masses » aux arts plastiques, à la peinture particulièrement. Notre hypothèse c'est que le regard des maîtres, qui font une observation « auratique » (qu'il soit du tableau ou de son image reproduite) s'oppose avec celle des domestiques qui, en représentants du peuple, agissent en tant que tel : « Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y plonge [...] Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots. » (Benjamin, 215).

Monsieur Clifford s'intéresse à la matérialité de la toile : « j'approchai pour en détailler la texture, pour contempler le jeu de la lumière sur les irrégularités de la matière, sur les accidents de la peinture à l'huile et le vernis craquelé » (Ravey, 23-24), tout comme le fait Dani qui, malgré le fait qu'il n'a pas devant lui la toile (il fait la distinction lorsqu'il explique à Tina « le tableau originel est de Sivori<sup>575</sup> » Briguet, 156) fait l'expérience de la « matérialité de la reproduction », et essaie de retrouver l'aura du tableau dans la description que nous avons cité plus haut de la taille et la qualité du papier de l'image reproduite et de « la lumière qui traversait la toile originelle ». Il se penche aussi sur l'aura (cette fois-ci pas spécialement dans le sens de Benjamin) du personnage représenté, de la bonne qui se lève dans le tableau : « Maintenant je ne peux cesser de la regarder... Elle a une aura d'ambiguïté que je n'arrive pas à déchiffrer<sup>576</sup> » (Briguet, 156).

---

<sup>575</sup> « El cuadro original es de Sívori. Se llama "El despertar de la criada". »

<sup>576</sup> « Ahora no puedo dejar de verla... Tiene un aura de ambigüedad que no termino de descifrar. —Tal vez no tengás que descifrarlo. Todas las mujeres tienen algo ambiguo. En algunas se nota más. »

Tina lui suggère que cette ambiguïté est constitutive de l'être féminin, ce qui oriente la réflexion dans le sens de la féminité « étrangère », incarnée par les femmes de ménage face aux patrons – narrateurs. Monsieur Clifford en retire une toute autre impression de son observation mais pas moins en rapport avec l'aura de l'œuvre : « je me sentais en parfaite harmonie avec la composition de Malevitch [...] une mystérieuse opération qui concerne ce que l'homme a en lui d'universel et ce que l'œuvre d'art contient en elle-même d'universel. » (Ravey, 21), définition qui fait écho de celle de l'aura que donne Benjamin : « Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin, 183). Tous les deux éprouvent au contact avec l'œuvre « Ce fond rituel, si reculé soit-il [qui] transparaît encore dans les formes les plus profanes du culte de la beauté » (Benjamin, 184)

En revanche, Miriam et la Cuningham réagissent comme si elles étaient toujours en présence des copies : l'aura du Malevitch ne touche pas davantage la Cuningham, pas plus que ne l'ont fait les photocopies des reproductions du même tableau qu'elle jette à la poubelle. Miriam pour sa part, place la reproduction de Sívori entre les éléments décoratifs de la maison de Dani dont il faudrait se défaire. Elles ne s'émeuvent donc pas, en donnant raison à Benjamin, qui considérait que le tableau, dispositif spécialement conçu pour son exhibition, « n'a jamais pu devenir l'objet d'une réception collective », et que même lorsqu'il devient une image reproduite, cette condition d'origine est « une lourde entrave à un moment où le tableau, dans les conditions en quelque sorte contraires à sa nature, se voit directement confronté avec les masses » (*ibid.*). Autrement dit, ni le tableau ni sa reproduction ne peuvent établir un vrai contact avec le spectateur populaire et cela malgré « La contemplation simultanée de tableaux par un grand public, telle qu'elle s'annonce au XIXe siècle » (*ibid.*). L'essai de Benjamin se décide finalement pour le cinéma comme la forme d'art la plus susceptible d'interagir avec le public populaire : « *La reproduction mécanisée de l'œuvre d'art modifie la façon de réagir de la masse vis-à-vis de l'art. De rétrograde qu'elle se montre devant un Picasso par exemple, elle se fait le public le plus progressiste en face d'un Chaplin.* » (Benjamin, 206). Or, comme on l'a dit, la domestique est dans une position hybride qui la met, en tant que membre du peuple en contact direct et continu avec des couches riches et éduquées de la société, en conditions de faire de son indifférence face à l'art (dont monsieur Clifford se plaint amèrement et que Dani anticipe dans le cas de Griselda) un mouvement politique. Cette absence de réaction n'en est donc pas une, sinon une manière d'exprimer leur rejet de l'expérience esthétique de leurs employeurs, de leur manière de vivre l'œuvre d'art depuis un certain snobisme ou paillardise. Le clivage que les deux textes construisent n'exclut pas le lecteur, qui est bel et bien placé tacitement du côté des employeurs, par exemple lorsque monsieur Clifford assure que « nous savons tous, et nous sommes tous bien placés pour le savoir » que « Malevitch est le peintre de l'absolu et de l'effondrement » (Ravey, 16), en évoquant un savoir partagé et même un avis sur Malevitch que sa domestique ne partage sûrement pas. Chez Briguet cette complicité

dans la connaissance de l'art des lecteurs est exprimée à travers l'excipit de la nouvelle, où Dani s'adresse au lecteur. Après le départ de la cousine de Miriam, Dani avait assumé que « la seule domestique que j'ai c'est celle du tableau » (Briguet, 156), ce qui montre que la domestique peinte se substitue à celle en chair et os. Plus tard, une fois la décision prise de se passer des domestiques, Dani planifie de substituer l'image accrochée à son chevet par « un Pollock ou un poster Folon – Glaser<sup>577</sup> » (Briguet, 166) : la représentation figurative d'une domestique ne saurait plus l'accompagner dans la nouvelle voie qu'il entreprend. C'est là que se clôt le récit avec la question amusée qu'il pose au lecteur : « Vous vous souvenez des posters de Folon – Glaser ? » (*ibid.*). Même si la réaction de Miriam peut sembler anecdotique comparée à celle profonde et bien détaillée par le texte de la Cunningham, même si le rapport de Dani avec l'œuvre d'art n'est pas celui de l'amateur d'art qu'est monsieur Clifford, dans une moindre proportion, le texte argentin fonctionne sur les mêmes logiques de partage esthétique que le texte français. Que l'argument tourne autour de la reproduction d'un tableau du XIX<sup>e</sup> siècle fondateur de l'art national et non de l'œuvre originale d'un suprématisse russe, obéit sans doute à la manière dont le thème du tableau s'insère dans le sujet de la nouvelle. Or, dans les deux cas, ce qui est au centre est une certaine expérience de la matérialité : celle du *Carré Blanc*, que monsieur Clifford cherche à percer, tout en haïssant, comme il dit, « tout contact avec la matière » (Ravey, 15) ; celle de la maison de Dani qui s'impose à lui et demande à être prise en charge et celle des corps des domestiques, qu'elles soient peintes ou en chair et en os, qui devraient libérer Dani de la vie matérielle et qui non seulement ne le font pas mais provoquent en lui une expérience autre de la matière, différente de celle qu'il connaît à travers le matérialisme qu'il prône.

La donne change pour Sonia, domestique lettrée, dont l'accès à l'œuvre d'art n'est pas moins déterminé par sa condition de domestique : elle n'aurait pu jamais voir un Rebeyrolle d'une collection privée si ce n'est qu'en travaillant pour les du Vivier. Le roman fait état de cette différence dans l'accès, en expliquant que Sonia n'était jamais allée à l'Opéra « que ce fût à Garnier ou même à Bastille où il lui aurait fallu jouer des coudes pour espérer obtenir l'une des soixante-deux places debout, en fond de parterre, à cinq euros » (Assouline, 159), et cela dans le contexte de l'évocation du lexique des invités, où le partage esthétique et culturel dont les autres sont exclus est une évidence : « ils évoquaient *Così*, les *Noces* ou encore le "Chevalier" qui ne pouvait être que le Grioux du *Manon* de Massenet, comme s'il n'y en avait qu'un évidemment. » (Assouline, *ibid.*). La rencontre de Sonia avec le tableau a lieu au milieu du dialogue où elle se méprend et pense être invoquée par les invités, alors qu'on parle d'une autre Sonia « évidemment pas vous », comme le dit Marie-Do. C'est intéressant de voir comment la distance sociale est présentée dans

---

<sup>577</sup> « Los bordes blancos del cuadro de Sívori se están poniendo amarillentos. Y el papel no tiene la lozanía de los primeros meses. Tal vez deba remplazarlo por una reproducción de Pollock o un poster de Folon-Glaser. ¿Se acuerdan de los posters de Folon-Glaser? »

le roman souvent à côté de l'évidence, comme si l'inconscience du privilège fasse partie du privilège même :

Les éclats de rire que sa méprise suscita chez deux ou trois femmes fut l'une des situations les plus cruelles qu'elle eût jamais vécues, elle, si sensible au principe de délicatesse. [...] Elle aurait tant voulu s'enfoncer jusqu'à en être absorbée dans la contemplation d'un grand tableau de Rebeyrolle qui l'appelait depuis le début du dîner, se dissimuler sous la nappe, ou mieux s'enfuir, partir très loin, là où le regard de ces hommes et le rire de ces femmes ne pourraient la rattraper. Comment ferait-elle pour oublier ces mots, ce « évidemment, pas vous ! » si cinglant, comme si elle avait eu la moindre prétention de ce côté-là ? (Assouline, 99)

L'œuvre de Rebeyrolle en question (N. Arambasin propose qu'il pourrait s'agir de *Prisonniers* ou de *Les évasions manquées* ou encore de *On dit qu'ils ont la rage*) reste inconnue, ce qui correspond bien avec son statut d'œuvre appartenant à une collection privée et qui souligne le partage inégal, du moment que les lecteurs mêmes ne savent pas de quel tableau il s'agit, tout comme pour le cas du Bacon évoqué plus tôt. La toile de Rebeyrolle, dont la peinture « dénonce jusqu'au bout avec fureur toutes les formes d'oppression sociales, politiques ou religieuses<sup>578</sup> » n'est pourtant pas dans un espace incongru. La révolte politique qu'il entend transmettre ne saurait avoir un meilleur spectateur que cette domestique à qu'on bafoue mais qui est la seule à avoir une sensibilité qui lui permette d'apprécier l'œuvre d'art. Peut-être pas la seule, puisque Christine, celle qui voit à travers les choses et qui déclenche l'action interagit elle aussi avec un tableau d'un autre peintre contemporain français, Jean Rustin, dont les images sont aussi puissantes que celles de Rebeyrolle : « Un portrait bouleversant de détresse [...] Elle n'avait encore jamais vu le portrait d'un cri poussé du fond des âges. » (Assouline, 171). Sévillano aussi, bien entendu, à une sensibilité artistique qui s'exprime dans sa reconnaissance de la musique de Narciso Yepes que joue Christine au piano et qui le mène à un dialogue révélateur avec elle.

Dans le roman d'Assouline, l'expérience esthétique distingue les personnages positifs comme une vertu qui les écarte des autres, et qui ne touche pas nécessairement aux identités sociales. Toujours est-il que Sonia est une domestique en « décalage identitaire ». C'est bien là que se joue la nuance, dans le refus d'établir une identité fixe en tant que femme instruite ou en tant que femme de ménage ; rappelons qu'une fois invitée au dîner elle redevenait une femme « quasiment » comme une autre et que pour Sarah, une femme qui lit les chefs-d'œuvre du baroque espagnol « n'est plus exactement une domestique ». Nous voudrions introduire ici la référence à un autre personnage domestique, Ramona<sup>579</sup>, protagoniste elle aussi mais dans un film du

---

<sup>578</sup> Magnol, Jacques. « La passion de Paul Rebeyrolle pour la tragédie de la condition humaine. » [www.geneveactive.ch](http://www.geneveactive.ch). Genève Active, le 13 septembre 2011. Web. 4 novembre 2015.

<sup>579</sup> Il semble que ce prénom-là soit associé depuis quelques décennies à la figure de la domestique au Rio de la Plata. Dans un texte qui aborde le sujet des domestiques depuis la sociologie du travail et que nous commentons brièvement dans III. 1.1, le titre choisi (« Ramona y el robot ») signale le prénom Ramona comme une sorte de prénom générique des domestiques. Signalons aussi que l'anglicisation des mots et des prénoms en particulier est la marque d'une classe

réalisateur argentin Rodrigo Moreno. *Réimon*, dont le titre est un mot qui n'existe pas qui par sa notation quasi phonétique renvoie au prénom anglicisé de la protagoniste. Il fut projeté pour la première fois en 2014 et il suit les longs trajets d'une femme de ménage depuis sa maison en banlieue jusqu'au centre-ville de Buenos Aires et ses gestes au travail dans les deux maisons où elle fait le ménage. Il s'agit d'un film austère qui ne pénètre pas dans la subjectivité de Réimon, et qui n'exerce pas non plus un jugement sur la vie qu'elle mène. Le réalisateur déclare avoir voulu faire un film « sur la classe moyenne<sup>580</sup> », son rapport et ses contradictions avec une autre classe sociale, incarnée par la domestique. La grille de lecture que se donne la classe lettrée des employeurs est communiquée à travers le peu de mots qu'on écoute dans le film : ce sont des longs passages du *Capital* relatifs au temps de travail des ouvriers<sup>581</sup>, que lisent uns des patrons de Réimon, un jeune couple d'universitaires, à ce qu'il semble, qui ont un groupe d'études.

Le film rejoint en plusieurs aspects le texte de Briguet, dans le sens qu'il explore, non pas exactement la figure de la domestique, bien qu'elle soit incontournable, mais celle d'une classe moyenne, éduquée et idéologisée qui interagit avec la domestique sans que sa formation politique, marquée par le matérialisme historique, pour Dani comme pour les patrons de Réimon, les ait préparé pour une telle rencontre. La mise en scène de ces patrons à l'idéologie politique bien définie est donc caractéristique des œuvres *rioplatenses*, qui semblent ainsi rendre compte d'un

---

éduquée et fascinée par la culture anglophone, au Rio de la Plata comme ailleurs ; Laura Régnier appelle Bernard par son initiale « B. en prononçant à l'anglaise » (Marie, 20). Le texte sur la sociologie du travail finit par se demander si les domestiques seront un jour remplacées par des automates (nous sommes dans les années quatre-vingt) : dans le film l'anglicisation du prénom de Ramona (qu'on écoute de la bouche de ses jeunes patrons) peut-être lu comme un signe d'amitié, qui incorpore la domestique dans le cercle de leurs proches ou comme une réification, puisque ce sont aussi les objets (au Río de la Plata, les appareils électroménagers spécialement) ceux qui portent des noms en anglais. Nous avons trouvé que dans un blog féminin (<http://laoriental.com.uy/la-innombrable>) tenu par une journaliste uruguayenne qui donne des conseils à d'autres femmes aisées comme elle, qu'on parle de la domestique comme « l'innommable » ou encore « la Kelly » jeu de mots de difficile traduction, qui met en exergue d'un côté, le goût des classes basses par les pré noms anglais (mais non par l'anglicisation des pré noms existants), ajoutant au prénom un article qui est incorrect dans les noms propres en espagnol, marque de l'absence d'éducation. De l'autre côté, « la Kelly » donne lieu à l'expression « la que limpia » (celle qui nettoie), tout ce qui donne une idée du degré de mépris et de négation de l'identité qui se cachent parfois derrière les mots, toujours problématiques lorsqu'il s'agit de désigner la figure de l'employée domestique.

<sup>580</sup> Nous remercions le réalisateur Rodrigo Moreno qui nous a permis de visionner le film en ligne depuis la France, où il n'a pas été distribué. Ses points de vue sur le film nous les avons pris de son entretien avec Greta Molas (« Rodrigo Moreno : mi película es una reafirmación de la existencia de la clase obrera. » [www.laizquierdadiario.com](http://www.laizquierdadiario.com). La Izquierda Diario, le 15 juin 2015. Web. 4 décembre 2015). Dans l'entretien il affirme ne pas avoir voulu faire un film sur la classe basse, sinon sur « ce que je connais, là où j'appartiens, sur mon expérience. Lorsque j'habitais avec mes parents, nous avions une employée domestique, on lui donnait nos anciens vêtements, c'est à dire "on était bien avec elle", d'un point de vue judéo-chrétien qui a cette idée de "l'aumône". Je viens d'une famille de gauche mais cela n'empêche pas les contradictions propres à la classe à laquelle nous appartenons ». (« Ahí me dije: entonces yo voy a contar una película sobre la clase media, no sobre la clase baja, sobre cómo desde la clase media, nosotros, porque es lo que yo conozco, adonde finalmente pertenezco, mi experiencia. Cuando vivía con mis viejos, teníamos una empleada doméstica, le regalábamos ropa, es decir "la tratábamos bien", desde un punto de vista judeo-cristiano que plantea eso de "la limosna". Provengo de una familia de izquierda, pero eso no quita que haya contradicciones propias de la clase a la que pertenecemos. »).

<sup>581</sup> En s'approchant des dynamiques du travail à travers l'emploi du temps du travailleur et non seulement sur un plan théorique (à travers des citations du chapitre XXV du *Capital* que les employeurs lisent), sinon aussi pratique à travers les déplacements de la domestique qui sont suivis par le caméra (ce sont des longs trajets dans les transports en commun, elle prend un bus, le train de banlieue et finalement un autre bus pour se rendre au travail) ; le film se présente lui-même en tant que produit d'un travail et informe le spectateur à travers des titres qui apparaissent au début du film, sur combien d'heures de travail le film a nécessité, quel a été le budget total investi et l'origine des fonds engagés.

trouble additionnel dans le rapport de service. Ces personnages qui lisent les rapports sociaux à travers la lutte des classes, tout en étant conscients de leurs privilèges, refusent de se voir dans le rôle d'exploiteur. Nous n'avons pas d'éléments dans ce sens pour le personnage de Dani, mais il pourrait renvoyer à une figure d'ancien révolutionnaire, qui dans les années soixante-dix aurait essayé la voie de la guérilla et qui se serait par la suite reconverti dans l'éducation supérieure, et qui sans avoir renié son engagement politique se placerait désormais, qu'il le veuille ou pas, du côté des bourgeois. Or, la différence générationnelle entre Dani et les jeunes patrons de Réimon empêche une interprétation qui attribuerait toute référence à l'idéologie aux grands mouvements politiques qui ont vu le jour en Amérique Latine dans les années soixante et soixante-dix. En revanche, qu'il s'agisse d'un professeur et d'étudiants évoque une formation supérieure qui, à la différence de ce qui se passe par exemple avec celle du madame du Vivier, propose des grilles de lecture assimilés par les personnages et qui peuvent éventuellement les mettre mal à l'aise.

Sans qu'il soit possible généraliser à partir de cela, on dira que les tensions sociales semblent plus présentes dans les œuvres du Río de la Plata que dans les françaises. La référence aux débouchés possibles pour Jessica, qui pourrait aussi bien devenir policière que délinquante, ou encore continuer à faire la femme de ménage, est éloquente en ce qui concerne l'absence absolue de mobilité sociale, tandis que dans les textes français, comme on l'a dit, cette mobilité est dans l'horizon du possible. Pour ces patrons marxistes, employer des membres d'une classe sociale plus basse alors qu'ils voient clairement que la possibilité d'ascension sociale n'existe pas pour les domestiques et que la révolution n'est pas en vue, contribue à l'oppression du système capitaliste. Si cette évidence tarde en s'imposant à eux (Dani était « en syntonie » avec Griselda, sa première bonne ; les jeunes patrons ne semblent pas faire de lien entre leur lecture et le travail de Ramona à leur côtés), elle commence à grandir et devient à un certain point incontournable. Le film et la nouvelle montrent tous deux ce processus, quoiqu'en passant par des étapes différentes : Dani parcourt tout un chemin qui le mène à une prise de conscience concernant sa position, tandis que les jeunes patrons n'ont pas encore saisie les pistes qui sont pourtant autour d'eux et que la caméra et les spectateurs perçoivent : au milieu de leur lecture en groupe et à voix haute, l'arrivée de Réimon fait qu'un des lecteurs se perd dans le texte du *Capital*, il doit présenter ses excuses et recommencer.

Les gros plans du visage impénétrable de Réimon sont en quelque sorte analogues à l'absence de réponse des domestiques de Briguet qui, cependant, ne sont pas muettes parce qu'elles n'ont rien à dire, mais parce que dans ce silence se joue leur indépendance. Lorsque Ramona arrive dans une autre maison où elle fait le ménage, celle du « Señor Eduardo », qui n'est jamais là (elle ne manque pourtant pas d'annoncer sa présence et de le saluer), elle met un CD de son employeur, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, qu'elle écoute transportée, assise sur le canapé qu'elle vient de ranger. Une scène similaire est racontée dans la dernière des nouvelles du recueil



de Diome, scène qui fait réfléchir la narratrice, dans le même sens que le fait le narrateur chez Assouline, sur ce qu'il y a d'« évidence » dans le partage esthétique compartimenté des classes aisées, et sur la manière dont cela est mis en exergue à travers la présence des patrons aux spectacles, fondamentalement à l'opéra<sup>582</sup>, et à travers le langage qu'ils utilisent pour s'en exprimer : « Je n'ai jamais su s'ils y allaient par goût de la culture ou par snobisme, comme c'est souvent le cas de ces bourgeois qui, après avoir vu *Cena furiosa*, vous disent simplement : *Hier nous avons été voir du Verdi*. » (Diome *Dîner*, 117). En faisant le ménage chez ces patrons, la narratrice trouve un CD des suites pour violoncelle de Bach, qu'elle met et elle jouit de cette expérience d'écoute, qu'elle raconte en la détaillant (« Chaque note semblait atterrir à un endroit bien précis de mon cœur ») et sans abandonner ses outils de travail :

Assise, le dos au mur, la tête appuyée sur le balai que je tenais planté au sol entre mes jambes, j'écoutais. Soudain, une clef tourna, la porte s'ouvrit. Madame entra, il était donc midi et j'étais en retard, elle cria :  
- Eh ! En voilà du joli travail ! Comme ça je vous paye pour que vous écoutiez de la musique chez moi !  
Je me levai surprise et murmurai de vagues excuses. (Diome *Dîner*, 118)

L'écoute de la part du personnage signifie non seulement son abandon momentané du travail mais aussi sa capacité de jouissance esthétique, qui égale celle des patrons, ce que l'employeuse ne semble pas disposée à admettre. Dans le film de Moreno les choses sont bien moins manichéennes : personne ne vient perturber l'écoute de Réimon (et il s'agit d'une scène qui se répète à deux reprises) et lorsqu'elle est chez ses autres patrons, les universitaires, le jeune homme la fait même danser avec lui, au son d'un *malambo*, une musique traditionnelle. Le spectateur ne sait pas si elle aime ou pas son travail ou ses patrons, mais il sait désormais qu'elle aime la musique classique, sans qu'il soit possible attribuer ce goût, comme pour Sonia ou la narratrice de Diome, à une formation supérieure, qui n'est jamais évoquée pour la protagoniste du film. Comme pour confirmer cette idée des préférences esthétiques de la domestique, dans une scène stratégiquement placée au milieu du film, elle se lève de bon matin chez elle, une maison humble où trône une chaîne hi-fi<sup>583</sup> grande et toute fournie de petites lumières : le type d'appareil destiné à débiter la

---

<sup>582</sup>Nous remarquons que c'est regardant une soirée opéra diffusé en direct à la télévision que les Coverdales sont assassinés par sa bonne analphabète, Eunice Parchman dans le roman de Ruth Rendell *A judgement in stone*. Les actes de *Don Giovanni* se mêlent ainsi au drame qui se déroule dans la demeure. L'opéra joue aussi un rôle dans l'éclaircissement des meurtres : c'est grâce au magnétophone que les patrons ont utilisé pour enregistrer l'émission et aux notes que Jacqueline, la patronne, a prises en regardant l'opéra, que les responsables (car Eunice est accompagné dans son crime par son amie, la factrice Joan) sont confondues. Les mêmes éléments sont repris par le film de Claude Chabrol *La Cérémonie*, fondé sur le roman de Rendell. Tout en étant un des signes de la distinction de classe, l'opéra est dans le roman comme dans le film, le déclencheur d'une rage meurtrière qui a ses origines (et dans le roman le narrateur hétérodiégétique insiste sur ce fait à plusieurs reprises) dans la distance culturelle, cette fois-ci définitive et infranchissable, entre la domestique et ses patrons.

<sup>583</sup>Les chaînes hi-fi sont, dans le film, des indicateurs du niveau culturel : monsieur Eduardo a une très belle et à ce qu'il semble professionnelle, d'un dessin austère qui correspond avec sa maison, pleine de tableaux et d'objets d'art ; tandis que les patrons jeunes ont un tourne-disque qui entre en correspondance également avec leur style un peu bohème mais toujours bourgeois.

musique bruyante et populaire qu'écoute Laura chez Jacques, et qui au Río de la Plata serait, plus que de la pop anglophone, de la *cumbia*<sup>584</sup>. C'est là qu'elle met du Schubert, le trio Op. 100, et que cette musique l'accompagne dans une partie du trajet qu'elle fait, traversant son quartier au petit matin pour se rendre en ville, au travail. Le spectateur peut alors interpréter tout autrement les écouteurs qu'elle porte chaque fois qu'on la voit dans ses déplacements.

Le film de Moreno n'offre pas une issue comme celle qu'on trouvait dans la nouvelle de Briguet, qui annonçait la fin du travail domestique à travers une sorte de fin de la demande de la part des employeurs, décidés à devenir autonomes dans leurs pratiques ménagères. Les patrons universitaires du film sont gentils avec Réimon, la félicitent pour la quiche qu'elle vient de préparer ou lui donnent les vêtements qu'ils n'utilisent plus<sup>585</sup>. Ils continuent à lire Marx à haut voix tandis que Réimon s'étire, montée sur un petit établi pour arriver à nettoyer les vitres de la clairière. Le regard esthétisant sur ce corps au travail n'est pas le même que le regard érotique de Dani, mais il lui ressemble dans la revalorisation d'un corps féminin qui se pose comme une énigme pour celui qui regarde. Il n'y a pas cependant dans le film une vision qui victimise la protagoniste, dont le rôle est joué par une femme qui n'est pas une actrice professionnelle et qui avait travaillé par le passé comme domestique mais qui au moment du tournage était gardienne dans un immeuble. En fait, c'est à travers la personne de Marcela Dias que le réalisateur dit avoir trouvé finalement l'idée du personnage et même du film : « Elle montra une disposition à être filmée depuis le début et sa figure avait un certain mystère indéchiffrable, le mélange d'Indienne et de Brésilienne. C'est une personne très réservée et cela m'a beaucoup intéressé. Quelqu'un qui en plus porte un chapeau et qui ne veut pas faire de la peine<sup>586</sup> ». En effet, ce mystère et cette indépendance de la domestique

---

<sup>584</sup> Née aux caraïbes la *cumbia* est un style musical fait pour être dansé, qui a été adopté et adapté dans les différents pays de l'Amérique Latine. Dans le Río de la Plata et en Argentine spécialement, à partir des années de crise économique qui s'amorcent vers la fin des années quatre-vingt-dix et qui eurent comme conséquence la marginalisation accélérée d'une partie importante de la population, un nouveau type de *cumbia* s'impose : la *cumbia villera* (littéralement, *cumbia* des bidonvilles). Avec des paroles de chanson extrêmement violentes qui esquissent la réalité des classes sociales basses, ce style musical c'est popularisé très rapidement dans toutes les classes sociales, au début des années 2000, ce qui implique un processus social que nous ne sommes pas encore en mesure de bien évaluer. Il revient aux sociologues et aux musicologues de s'y pencher, tout comme sur un autre phénomène concordant et beaucoup plus récent : celui de la *cumbia cheta* (*cumbia* des bobos, si l'on veut, quoique *cheto* a une connotation forte dans le sens économique et dont le « bohème » de bobo ne semble pas avoir d'équivalence), qui prend les rythmes musicaux de celle des bidonvilles mais qui est produite et écoutée par les classes aisées.

<sup>585</sup> Sur le geste de donner des vêtements, qui revient très régulièrement (déjà Emma donnait ses vêtements à Félicité pour acheter son silence et sa complicité dans *Madame Bovary*), il est polysémique et peut avoir différents débouchés. Tandis que Réimon regarde avec intérêt les vêtements qu'on lui propose et les prend (la patronne a eu le soin de séparer dans des sacs ceux qui sont trop vieux mais qui pourraient encore « servir quelqu'un que tu peux connaître » des autres qui sont, à ce qu'elle dit « beaux » et qu'elle pense que Réimon pourrait apprécier pour elle-même) la narratrice de Diome doit par politesse accepter une robe de sa patronne « devenue trop serrée pour elle [...] elle était moche et datait au moins des années soixante-dix » (Diome *Visage*, 73-74), mais pas sans expliciter s'être aussitôt débarrassée d'elle « lors de la collecte annuelle de vêtements. L'argent peut acheter une bonne, mais pas le goût. Merci madame. » (*ibid.*). Nous allons voir par la suite le rôle que jouent les vêtements donnés par Debbie à Mrs Brown dans la nouvelle *Art Work* d'A.S. Byatt.

<sup>586</sup> « Ella mostró una predisposición a ser filmada desde el primer momento y su figura despertaba cierto misterio indescifrable, mezcla de hindú con brasileña. Es una persona muy reservada y eso me interesó mucho. Alguien que además usa sombrero y que básicamente no quiere dar lástima » Batlle, Diego. « Entrevista a Rodrigo Moreno, director de Réimon. » *www.otroscines.com*. Otros cines, le 25 janvier 2014. Web. 4 décembre 2015.

qui s'en dégage, sont analogues à ce que Dani trouvait dans la bonne du tableau de Sívori et dans ses propres femmes de ménage, avec lesquelles il ne trouve pas la syntonie tant recherchée. Voici une inversion, encore, du centre d'attention, non plus seulement des textes, mais des œuvres qui abordent la domestique en personnage principal : après avoir mis son intimité en exergue, en dépit de celui des maîtres, une partie des productions contemporaines montrent en effet l'impossibilité du regard de l'artiste et du patron d'accéder à l'univers intérieur de la domestique, ce que Rodrigo Moreno remarque dans les entretiens, en s'identifiant comme cinéaste issu des couches moyennes et éduquées, qui n'a pas les connaissances suffisantes pour éviter un regard « démagogique » sur les classes basses.

Il est intéressant de garder cette idée, qui va se révéler importante dans la lecture comparée de deux textes qui par leur origine sont étrangers à notre corpus mais qui méritent non seulement d'être pris en compte mais aussi d'être examinés avec une vue d'ensemble, là où la mystérieuse domestique fait de son espace inaccessible un espace de création artistique. Nous parlons de la nouvelle *Créations* (dont le titre originel en anglais est *Art Work*) de l'écrivaine anglaise A.S. Byatt et de *La passion selon G.H.* de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector. Notre choix d'en parler se soutient aussi dans les sens qui abondent et illuminent le chemin entrepris par Sarah dans le roman de Marie. En effet, nous avons parlé auparavant de la chambre de bonne en tant que *room of one's own*, espace de la création depuis Célestine, mais d'une création qui restait inconnue car, à l'exception de celle de Célestine elle-même, elle s'achevait dans une sorte d'immatérialité (des rêves, des jeux théâtraux) qui restaient, par sa propre nature, dans l'espace de l'intime. Or, ce que vont faire Mrs Brown, Janair et Sarah c'est d'entreprendre la production d'œuvres d'art matérielles, dans deux des cas reconnus comme tels par des spécialistes : Mrs Brown produit des « sculptures molles » qui sont exposés par la même galeriste qui vient de rejeter les peintures de son employeur, Robin Dennison, et Sarah écrit le roman érotique que nous avons mentionné et qui est publié et vendu avec beaucoup de succès.

Dans les trois récits (Lispector, Marie et Byatt), l'activité artistique s'exerce dans l'intimité de la domestique et surprend désagréablement les employeurs lorsqu'elle est découverte. Toutefois, chacune de ces tentatives artistiques –qu'il s'agisse des sculptures en tissu et matériaux de déchet de Mrs Brown, de la peinture murale que fait Janair ou du roman de Sarah– est rendue possible grâce aux employeurs eux-mêmes. Car ils en fournissent les matériaux : des vieux vêtements pour les sculptures de Mme Brown ou le texte de base que Sarah retravaille pour ne pas faire « d'un texte léger [...] un exemplaire supplémentaire pour la collection Harlequin » (Marie, 125). Pour ce qui est de Janair, chez Lispector, c'est le mur même de la chambre de bonne qui est utilisé par la domestique artiste. Il faut dire que dans chaque cas aussi, cette reprise ou cette utilisation se fait en dépit des employeurs qui se sentent déçus et surpris lors de la découverte d'une œuvre qui s'est produite à leurs côtés et sans qu'ils le sachent. D'autant plus que les employeurs

engagés dans ces récits sont eux aussi des artistes confirmés ou amateurs : les Dennison sont une « famille artistique » (c'est cette dénomination que Debbie choisie pour la mettre sur la petite annonce de recherche d'une femme de ménage), lui est peintre et elle fait des gravures en bois, ils ont deux enfants ; G.H., la patronne de Janair est une femme riche et « n'ayant ni mari ni enfants, je n'ai jamais eu à, comme on dit, à entretenir ou à briser des chaînes : j'étais continuellement libre » (Lispector, 38), qui a « pratiqué la sculpture : cela m'a donné un passé et un présent qui permettent aux autres de me situer » (Lispector, 35) et s'entoure d'un « milieu d'artistes ou semi-artistes » (Lispector, 40) ; Bernard Régnier, on le sait, est un industriel et écrit sur son temps libre ce roman érotique que sa bonne et amante considère de piètre facture. Dans chaque cas, la découverte de la bonne – artiste coïncide plus ou moins avec son départ du service : Sarah quitte les Régnier dès qu'elle a l'argent suffisant, grâce aux ventes du livre, pour louer l'appartement des quais ; Mrs Brown, une fois entrée dans le monde du marché de l'art, se rend compte qu'elle ne pourra pas continuer comme femme de ménage des Dennison, « Il semble que je ne puisse pas venir pendant un certain temps, madame Dennison, Je ne m'étais pas vraiment rendu compte du changement que ça allait faire dans ma vie, de montrer mes choses à qui ce soit » (Byatt, 86) ; Janair, finalement, est déjà partie pour des raisons qu'on ignore, lorsque G.H. se rend à la chambre de bonne pour découvrir l'œuvre que la domestique y a laissée.

Puisque nous avons déjà parlé du processus de réécriture que Sarah fait et de son impact sur ses employeurs et sur sa vie, nous proposons une brève lecture d'ensemble des textes de Byatt et de Lispector. Cela nous semble d'autant plus nécessaire que ce dernier, qui a mérité plusieurs études, dont celle, bien connue, d'Hélène Cixous<sup>587</sup>, ne semble pas avoir été abordé selon une perspective qui prenne en compte la figure de la domestique. En effet, la critique s'est concentrée dans ce qu'on peut appeler la seconde partie de la nouvelle, qui consiste en la rencontre que G.H. fait, toujours dans la chambre de sa bonne, non pas de la peinture murale de Janair, sinon d'un cafard qu'elle découvre immédiatement après. Et cela si bien, que l'épisode avec la domestique reste dans l'oubli de l'analyse, malgré le fait que « la rencontre avec l'autre » soit l'élément central de la lecture de H. Cixous<sup>588</sup>. Chez Lispector comme chez Byatt, c'est la patronne qui fait la découverte des habilités artistiques de sa domestique : G.H. et Debbie se heurtent à une œuvre qu'elles ne soupçonnaient même pas, l'une dans sa propre maison, l'autre dans une galerie d'art qu'elle visite pour faire un reportage. Cette circonstance entraîne une scène toute neuve dans le domaine de l'expérience esthétique narrée, celle que l'employeur fait devant l'œuvre d'art de sa bonne.

---

<sup>587</sup> Nous parlons de l'article « Extrême Fidélité. » *Travessia*. n° 14 (1987) :11-45. Il existe une seconde version sous le titre « L'auteur en vérité » (Cixous, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris : Des femmes, 1989).

<sup>588</sup> Une lecture critique de la manière dont H. Cixous s'est emparé de l'œuvre de Lispector, se trouve dans l'article de Caterina Riba Sanmartí « La carta d'amor d'Hélène Cixous a Clarice Lispector. » *Asparkia. Investigació Feminista*. n° 27 (2015) :79-91

Dans la nouvelle de *Lispector* la rencontre vient précédée d'une longue introduction qui est cependant nécessaire pour l'apprécier dans toute sa valeur. Le matin du lendemain du départ de sa bonne, G.H se lève avec la perspective de mettre de l'ordre elle-même dans la maison, ce qui l'enchant. Tout comme d'autres employeuses que nous avons citées auparavant, elle éprouve de la joie face à cette perspective de faire le ménage, activité qu'elle met en rapport avec son métier artistique. Le ménage serait donc une forme d'art, non nécessairement dégradant, mais spécialement accessible aux classes basses. Pour G.H., qui en revanche est une femme riche, ranger une maison est un « plaisir toujours défendu » (*Lispector*, 44) :

[...] pour avoir su placer adroitement mon argent, j'ai acquis une certaine aisance, ce qui m'a empêchée de réaliser ma vocation profonde : si je n'appartenais pas, par la culture et par l'argent à la classe à laquelle j'appartiens, j'aurais dû normalement être femme de chambre chez des gens riches, dans une grande maison où il y a beaucoup à ranger. Ranger c'est chercher la meilleure forme possible (*Lispector*, 43)

Elle se rend donc à la chambre de bonne, territoire qui ne fait quasiment pas partie de la maison : « Dans ce couloir qui termine l'appartement, deux portes indistinctes dans l'obscurité se font face : la porte de service et celle de la chambre de bonne. Les "bas fonds"<sup>589</sup> de ma demeure » (*Lispector*, 48), et où elle ne s'était pas rendue depuis que la bonne s'y était installée, six mois auparavant. Remarquons que la période « de rotation » entre domestiques semble être assez courte ; il y avait certainement une bonne avant Janair et il y aura une autre après, c'est en tout cas ce que G.H. a prévu et c'est la raison pour laquelle elle souhaite faire le ménage de l'habitation. Une fois là, elle fait plusieurs découvertes qui l'effrayent : en premier lieu, la chambre est dans un ordre parfait, tandis qu'elle s'attendait au plus grand désordre (« la chambre de la bonne devait être dégoûtante » *Lispector*, 44) ; en deuxième lieu, une peinture murale a été peinte par la bonne sur l'un des murs de la chambre ; finalement, elle voit un cafard, dont elle a une peur bleue<sup>590</sup>.

En effet, c'est « autre » qui est la domestique, dont le regard, « était le premier regard d'une personne extérieure dont je prenais conscience » (*Lispector*, 51) est un élément essentiel pour que l'argument se déclenche. La liberté que la bonne a prise en rangeant l'habitation avec « une audace de propriétaire » (*Lispector*, 49) la vexa. Elle voit alors cette « fresque insolite » (*Lispector*, 50) qui représente un homme et une femme nus et un chien, « contours d'une nudité vide » (*ibid.*) dont le « trait était grossier, fait avec la pointe écrasée d'un fusain. Par endroits la ligne se dédoublait

---

<sup>589</sup> En français dans l'original. Le fait de s'exprimer en français la distingue, tout comme les patrons dans la pièce de Kartun, en tant que femme riche et éduquée. Le fait d'utiliser une autre langue pour se référer à quelque chose qu'elle imagine sale et répugnante est compréhensible dans le contexte : en ce faisant elle éloigne la chose et la rend plus digne en même temps, par le choix de la langue « raffinée » (ou perçue comme telle) qui est le français.

<sup>590</sup> Elle évoque une anecdote d'enfance où elle aurait découvert « des centaines de punaises » sous son matelas, ce qui signale une enfance de privations : « Des couches de cafards – soudain je me rappelai ce qu'une fois tout enfant j'avais découvert en soulevant le matelas sur lequel je dormais : la noirceur de centaines et de centaines de punaises, agglomérées les unes aux autres. Le souvenir de la pauvreté de mon enfance, avec les punaises, les fissures où passait la pluie, les cafards et les souris, était comme une partie de mon passé pre-historique » (*Lispector*, 59-60).

de sorte que l'un des traits semblait le tremblé de l'autre. Le tremblé sec d'un fusain sec. » (*ibid.*). En tant que connaisseuse, G.H. fait la critique de cette « fresque clandestine » (*ibid.*), à la manière de Sarah, qui le fait avec le roman de Bernard :

Les pieds seulement ébauchés ne touchaient pas le sol, les têtes, petites, n'atteignaient pas le haut du mur, et cela, ajouté à la raideur du trait, faisait que les silhouettes flottaient sans attaches, comme trois spectres de momies [...] Aucun des personnages n'était relié aux autres et eux trois ne formaient pas un groupe : chaque personnage regardait droit devant lui, comme s'il n'avait jamais regardé sur le côté, n'avait jamais vu l'autre, et ne savait pas qu'à côté il y avait quelqu'un. (Lispector, 50 -51)

Sans pouvoir interpréter le signifié des trois figures (le dessin est « hiératique »), elle arrive à la conclusion que « le dessin n'était pas une décoration ; il était une écriture » (Lispector, 51), un « message brutal » (*ibid.*) laissé par Janair, dont elle trouve difficile dans un premier temps de se rappeler le prénom. Il faut dire que si la narratrice est identifiée par ses seules initiales, son identité est réaffirmée par la répétition des deux lettres gravées sur ses malles en cuir, dont quelques-unes se trouvent dans la chambre de la bonne. Dans cette impossibilité de comprendre, elle y voit une agression : la bonne a « réussi à m'exclure de ma propre maison » (*ibid.*). Elle commence cependant à donner une explication au dessin, à travers la haine contre elle, qu'elle suppose de la part de Janair, à qui elle attribue un rejet de la vie qu'elle mène, ce que la bonne avait possiblement « qualifiée de "vie d'homme" » (*ibid.*). Elle s'identifie donc à la figure féminine du dessin et se demande pour le chien qui pourrait-il représenter « l'épithète qu'elle m'avait donné » (*ibid.*). En revoyant le visage « noir et placide » (Lispector, 52) de Janair, G.H. se rend compte « à quel point cette femme était invisible » (*ibid.*) mais aussi de l'invisibilité qu'elle a eue face à sa bonne, qui n'aurait vue en elle « que le contour » (*ibid.*), comme dans le dessin. La description qu'elle fait de la chambre contraste avec le reste de la demeure, un appartement-terrace luxueux : le matelas vieux et déchiré, la porte trop étroite, la fenêtre dont le bois est fissuré, ce qui montre que probablement « cette Janair » (Lispector, 53) ne l'a jamais ouverte. G.H. se sent fâchée de tout ce qu'elle vient de découvrir, elle se propose d'inonder l'habitation avec de l'eau purificatrice mais avant tout et surtout, de détruire le dessin :

Une fureur inexplicable mais qui me venait tout naturellement s'était emparée de moi : je voulais tuer quelque chose là-dedans. [...] Mais auparavant, je gratterais la trace granuleuse du fusain sur le mur, désincrustant le chien avec un couteau, effaçant la paume étalée des mains de l'homme, raclant la tête beaucoup trop petite pour le corps de cette femelle nue. Puis je jetterais de l'eau et encore de l'eau qui courrait en ruisseaux sur les parties grattées du mur. (Lispector, 54-55)

G.H. n'arrive pas à accomplir la destruction de l'œuvre, malgré l'acharnement avec lequel elle le fait dans sa pensée. Cette ligne d'action s'interrompt lorsqu'elle découvre le cafard dans l'armoire et il n'est plus question de Janair ou du dessin. Cette partie du texte nous semble pourtant fondamentale pour bien lire la suite, qui se présente en véritable récit christique (le titre de la nouvelle est explicite à cet égard) de l'expérience de l'altérité. Avant de se présenter en cafard, cette altérité est incarnée par Janair et par le message que sa patronne lit dans sa fresque. En y lisant une agression envers elle, plutôt qu'un geste artistique, G.H. révèle comment sa propre place dans le rapport de service a été bousculée par ce geste de Janair, qui s'est dégagee de sa classe sociale, qui la contraindrait au ménage comme seule forme possible de l'expression esthétique. La réaction de G.H. contraste avec celle de Debbie Dennison, tout comme l'espace de la découverte mais il subsiste dans les deux cas de l'incompréhension face à l'œuvre, qui, dans ce dernier cas a été accueillie par le circuit officiel. Debbie en est l'invitée qui fait le compte rendu de cette « nouvelle "installation" féministe » (Byatt, 77), alors qu'elle vient de constater que la même galerie qui offre l'exhibition a rejeté la possibilité d'en faire autant avec le travail de son mari. Alors que dans le récit de Lispector la rencontre était racontée à la première personne, chez Byatt le narrateur hétérodiégétique focalise à travers Debbie pour mettre en exergue sa réaction :

Tout l'espace a été métamorphosé en une sorte de douce et, même, de molle caverne d'Aladin aux couleurs éclatantes. Des toiles d'araignée exécutées au crochet se balancent au plafond, habitées par de tarentules crépusculaires et des essaims de mouches bleues au thorax pailleté et aux ailes de gaze. Ces choses brillent joliment, mais pas comme un décor de théâtre, elles sont également sinistres, il y a quelque chose d'horrible dans les cavités de ces rets et leurs monceaux de corps bleus (Byatt, 77)

Comme chez Marie, la découverte de l'identité de la domestique en tant qu'artiste se fait à travers son nom, qu'il soit connu avant, comme c'est le cas de Mrs Brown ou pas, comme ce qui se passe avec Sarah. Debbie Dennison voit comment ce nom se déploie dans l'espace inattendu de la vitrine de la galerie, tout comme Bernard Régnier voit le « nom de romancière » de Sarah dans la boîte aux lettres de ce qui était avant son appartement :

Quelqu'un dans la vitrine est en train d'accrocher une série de lettres dorées [...] : SHEBA BROWN OEUVRE EN MATERIAUX DIVERS [...] Debbie sort dans la rue pour la regarder. C'est une photographie de Mme Brown [...] Pour autant que Debbie le sache, Mme Brown est en ce moment même en train de passer l'aspirateur dans l'escalier d'Alma Road [chez Debbie] » (Byatt, 80-81).

Debbie ne fait pas preuve de la même rage que G.H., mais ses émotions se placent aussi au début dans un registre négatif, malgré le plaisir esthétique qu'elle en retire :

Elle pense, avec la terrible nouveauté d'une telle pensée, que Mme Brown va maintenant sûrement la quitter [...] Elle ne croit pas un seul instant que Mme Brown a "volé" l'exposition de Robin, mais elle a une peur pitoyable que Robin le pense.

Et elle éprouve quelque chose d'autre, en regardant l'énergie apparemment inexplicable et prodigue d'invention chromatique de Sheba Brown. Elle éprouve une sorte d'envie contenue qui porte en elle-même une aiguillon revigorant. Elle pense au toucher des blocs de bois, qu'elle gravait autrefois. (Byatt, 81-82)

Les sentiments de Debbie, tout comme ceux de G.H., portent beaucoup plus sur elle-même que sur l'œuvre qu'elle a devant les yeux. De la même manière, Bernard Régnier ne s'attarde pas sur la qualité du roman de Sarah mais sur ce qu'il révèle sur lui ; à sa lecture il assure qu'« il lui avait fallu du temps pour accepter "toute notre intimité dévoilée..." » (Marie, 148). Debbie aussi, comme le fait G.H. dans les contours de la femme dessinée, reconnaît une partie d'elle, cette robe cassis qu'elle a vêtue une fois pour se rendre au Chelsea Arts Ball et qui « forme maintenant les écailles du dragon » (Byatt, 81). Au lieu des effets désastreux que cette contemplation implique pour la patronne de Lispector, la patronne chez Byatt trouve dans l'œuvre de sa bonne de quoi insuffler une nouvelle énergie à sa propre œuvre, qu'elle avait peu à peu abandonnée et il y en va de même pour son mari. Debbie avait décidé de ne pas lui révéler sa découverte pour ne pas le blesser<sup>591</sup>, mais la télé que leur petit regarde (« Venez voir, venez voir, Mme Brown passe à la télé » Byatt, 84) fait ce travail-là. Robin, après avoir subi ce dur coup de voir Mrs Brown présentée en tant qu'artiste, commence lui aussi une nouvelle étape dans sa création artistique, où l'influence de Mrs Brown est remarquable.

En guise de conclusion, nous pourrions généraliser pour ce qui est des trois cas que nous analysons, ce que dit N. Arambasin sur la manière dont l'art joue un rôle dans la nouvelle de Byatt : « Faisant une œuvre d'art à partir de l'économie domestique, la femme de ménage de Byatt renverse la donne de départ et arrive par un bricolage culturel à déjouer l'impérialisme de la norme esthétique, telle la dernière étape d'un questionnement sur l'énonciation de la subalterne au sein de l'histoire de l'art occidental ». (Arambasin 2011, 186). Dans une certaine mesure, la peinture murale de Janair et le roman de Sarah sont aussi des formes d'affirmation de leur place qui renversent un partage institué, qui veut que l'expérience esthétique soit un privilège de classe non seulement en tant que spectateur mais aussi et surtout en tant que créateur. Rappelons ici les vers de Reine Garde qu'un Lamartine métaleptique « égare ou déchire », nous trouvons dans ce geste esquissé de destruction un antécédent de celui de G.H. Cependant, la préservation de l'œuvre, qu'elle soit celle de Sarah ou de Mrs Brown est possible seulement lors de leur entrée dans le

---

<sup>591</sup> Elle le traite de plus en plus « comme un enfant stupide et arriéré » (Byatt, 76).



marché éditorial ou de l'art. Ce qui fait que l'une et l'autre cessent dans leur fonction de domestiques d'une manière beaucoup plus claire que les bonnes lettrées chez Diome et chez Assouline, dont la sortie de leur état n'est qu'insinuée. Ce qui est souligné par la présence des remplaçantes : Mrs Brown présente à Debbie une autre femme de ménage, une Mrs Stimpson, avec laquelle, selon Mrs Brown l'assure, tout continuera à fonctionner dans le ménage: « Ça sera exactement pareil » (Byatt, 87). Même si Debbie exprime ses doutes avec un peu d'ironie « Et est-ce que Mme Stimpson fait des œuvres d'art en cachette ? (*ibid.*), elle finit par l'accepter « Ça sera plus ou moins pareil » (*ibid.*). Comme nous l'avions dit, Bernard essaie de faire engager à Sarah une nouvelle femme de ménage, lorsqu'elle est devenue indépendante des Régnier : « J'expédiai la bonne et Bernard dans l'appartement du Champ-de-Mars. Il résista un peu mais à peine » (Marie, 153). Remarquons aussi que Janair vient de partir et une nouvelle bonne arrivera bientôt. Son personnage, bien moins accessible au lecteur et à sa patronne que ceux de Mrs Brown ou Sarah (en fait, elle est hors du récit, où on ne retrouve que ses traces) ne peut pas être mis en rapport avec une activité artistique officielle non plus que son départ, qui obéit à des circonstances inconnues. Ce qui reste des récits c'est l'idée que la vie matérielle, dont la matérialité profane se distingue de celle de l'œuvre d'art, doit suivre son cours : si les bonnes partent, que ce soit pour se consacrer à leur carrière d'artistes ou pour exercer ailleurs, les employeurs ont besoin de quelqu'un d'autre qui tiendra leur rôle.

En tant qu'épilogue à ce qu'on vient de dire, nous voudrions mettre en rapport trois œuvres d'art récentes, où encore un bouleversement nouveau de places s'opère. À la domestique qui devient artiste nous faisons donc suivre une brève réflexion sur l'artiste en tant que domestique. Le coup d'envoi avait été donné par la photographe américaine Cindy Sherman. En effet, une de ses premières œuvres, la série appelée *Murder Mystery People* (1976), est composée des portraits où elle assume les identités stéréotypées des personnages du cinéma noir hollywoodien. Le cliché *Untitled # 383* (voir Annexe I, 8) la montre, le regard perdu, marchant vers le spectateur portant un plateau, en robe noire et petit tablier blanc. Comme toutes les autres figures de la série, la domestique est attachée par un ruban dont une des extrémités sort de son pied et l'autre se perd en dehors du cadre de l'image, ce qui souligne leur qualité de marionnettes à fil. La série dans laquelle cette image s'inclut ainsi comme le développement ultérieur de l'œuvre de C. Sherman, qui fait de son travestissement un espace d'expérimentation inépuisable, signalent que l'identité de la bonne est assumée transitoirement et pas exactement dans le cadre d'une réflexion sur la domesticité mais plutôt sur les types et la fixité des rôles. Les deux autres œuvres qui, dans une certaine manière, continuent ce geste vont plus loin dans leur questionnement des rôles et s'arrêtent devant le travail domestique comme une problématique qui les concerne en tant qu'artistes.

Le tableau de l'argentin Juan Pavletic et la performance de la brésilienne Millena Lízia nous semblent aussi particulièrement importants en tant que confirmation de ce déplacement, que nous avons mentionné, de la figure de la domestique en Amérique Latine et au Río de la Plata en particulier, depuis la littérature vers d'autres langages artistiques, comme le montre aussi le film de Moreno. D'autant plus que nous avons eu l'opportunité d'interviewer les deux artistes, qui ont fait état de leurs réflexions à propos de la domesticité et de la place qu'ils occupent, l'un en tant que jeune homme, l'autre en tant que jeune femme noire dans le partage des tâches à l'intérieur et à l'extérieur de la maison. Ainsi, Juan Pavletic assure avoir fait son autoportrait en bonne, en reprenant le tableau d'E. Sívori mais en remplaçant la figure féminine par une représentation de lui-même (*El despertar de la criada, autorretrato con rodete*, 2005, voir Annexe I, 9), pour « changer le paradigme de la servante. Dans ma famille être un homme ne te dispense pas de coudre, repasser, laver, cuisiner, s'occuper des enfants (j'en ai deux)<sup>592</sup> ». J. Pavletic rend ainsi hommage à l'œuvre de Sívori qui l'a marqué « le premier tableau qui m'a fait trembler d'émotion ». Mouvement qui n'est pas étranger à celui de Daniel Briguet, qui non seulement choisit le tableau comme thème d'une nouvelle sinon qu'il fait du titre du tableau, le titre de la nouvelle en question et de tout le recueil ; la couverture du livre montre également une représentation du tableau. Il est possible aussi de voir une convergence dans l'attitude finale adopté par le personnage de Briguet envers les tâches domestiques, et celle que déclare le peintre.

Millena Lízia, pour sa part, joue le rôle d'une femme de ménage dans le cadre d'un vernissage dans une galerie d'art contemporain. La performance *Empregada para um cubo branco* (2014) montre, selon elle, comment son corps féminin et noir la place immédiatement dans l'espace de la domesticité<sup>593</sup>. En effet, lorsqu'elle commence à laver le sol de la galerie, même si le moment est un peu incongru et qu'elle n'est pas habillée avec des vêtements adaptés pour le ménage<sup>594</sup>, personne ne se rend compte de sa présence : elle est devenue invisible, dit-elle, qui explique « ne pas jouer la femme de ménage, mais être la femme de ménage » à ce moment-là. Le titre de la performance fait état de ce double statut d'employée : autant pour le ménage qu'en tant qu'artiste, dans le contexte d'une galerie. Elle récurse le sol à genoux et rince son chiffon dans un seau blanc plein d'eau qui devient de plus en plus obscure. La performance finit lorsqu'elle pend son chiffon blanc et ses vêtements noirs à une corde qui traverse l'espace et se montre nue ; se défaire de ces

---

<sup>592</sup>Entretien réalisée en ligne en mars 2014; « el cuadro de sívori fue la primer pintura que cuando la ví me hizo temblar las piernas de emoción!. decidí autorretratarme cosiendo unos calzones y así cambiar el paradigma de la "criada". En mi familia ser hombre no te excluye de coser, lavar, cocinar, cuidar niños (tengo dos) »

<sup>593</sup>L'entretien avec Millena Lízia a été faite en ligne en juillet 2015 mais oralement, ainsi nous ne pouvons pas reprendre ses mots exacts, malgré les enregistrements que nous en avons fait : l'entretien s'est déroulé en anglais, portugais et espagnol selon les besoins d'expression de l'interviewée et de nous-mêmes, ce qui rend difficile la transcription. Elle a toutefois approuvé un article écrit en anglais que nous avons fait sur le sujet et que nous reprenons ici.

<sup>594</sup>Elle porte toutefois une robe noire, « de soirée », elle insiste. Après avoir visionnée une vidéo de la performance, notre impression c'est que c'est bien une des ces petites robes noires qui reviennent dans notre analyse et qui contribuent à la confusion et au glissement des places.

« *layers* », des vêtements qui la recouvrent, la soulage. Comme pour plusieurs artistes contemporains, l'œuvre de Lízia s'inscrit dans une réflexion théorique, dont les références principales sont le texte fondateur de l'ethnographie brésilienne de Gilberto Freyre *Casa-Grande & Senzala* (1933) et le témoignage de Carolina Maria do Jesus que nous analysons dans la sous-partie suivante. La performance a été conçue lorsqu'elle habitait un *quarto da empregada*, l'équivalent brésilien d'une *chambre de bonne*.

Dans ces trois œuvres, des inédits « portrait de l'artiste en bonne », celui-ci incarne la domestique, se revêtant d'un corps ancillaire, pour mieux saisir non seulement les implicites de l'identité du serviteur sinon pour configurer sa propre identité, qu'elle soit multiple et changeante comme chez C. Sherman, consciente et choisie pour J. Pavletic ou en questionnement d'une identité socialement attribuée comme chez M. Lízia. La place de la bonne, pour reprendre le titre du texte d'Anne Martin-Fugier sur le sujet, devient dans les œuvres contemporaines, et dans les textes de notre corpus contemporain, spécialement chez Oster, Marie, Briguet ou encore Ravey, un espace de questionnement de soi pour qui sait comment s'en approcher. Dans ce sens, la production contemporaine qui s'empare du personnage, diverse et foisonnante, lorsqu'on la regarde de près, propose diverses réponses à cette « radicale interrogation ontologique » (Fraisie, 14) qu'est le service domestique comme institution sociale. Voie pour l'exploration de la problématique de « l'autre », en termes de classe principalement au Río de la Plata, en termes de « race » et d'origine culturelle en France, le personnage de la domestique autorise une mise en scène dans ces vingt dernières années de ceux qui ne sont pas de domestiques, mais qui assument transitoirement cette identité pour mieux déceler leur propre position éthique face au partage du travail au sein de la maison comme au sein de la société. En même temps, un intérêt qui n'est pas neuf pour le point de vue des « vraies domestiques » permet de se pencher sur des récits de vie dont la valeur politique, que ce soit pour prôner un ordre de choses dans la revendication de la « perle domestique », ou pour dénoncer cette même organisation sociale, est incontournable.

En ce qui concerne la littérature, la tradition française du roman de la servante a été lue et intégrée par des romanciers qui continuent à l'actualiser, comme dans le roman que Véronique Mougín vient de publier en 2015, *Pour vous servir*. Protagoniste d'une véritable *ménipée* à la Célestine, Françoise, domestique et gouvernante, passe par différentes places et employeurs dont elle trace le portrait au vitriol. Ce qui n'aurait rien de neuf, car c'est une structure narrative que nous connaissons depuis les textes galants du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qui est reprise dans le cadre d'un véritable livre – manuel, qui commence chaque sous-partie par un épigraphe tiré de mémoires de divers serviteurs célèbres (dont la femme de chambre de madame de Pompadour, Céleste Albaret, ou le cuisinier de François Hollande) et qui tire diverses « Leçons » (au nombre de 41, détachées

du texte dans des rubriques titrés « Leçon N° ») de ces interactions. Il ne serait pas exagéré de dire que le roman de Mougin récupère la majorité des thématiques du roman de la servante tel que nous l'avons analysé depuis 1850 jusqu'à nos jours. À cela s'ajoute le fait que la romancière s'est inspirée des entretiens qu'elle a réalisées avec des domestiques réelles en tant que journaliste ce qui une fois de plus signale cette dynamique propre à la tradition romanesque de la servante qui s'efforce en signaler une origine « réelle » au récit, depuis Lamartine. Le roman fait aussi état du rapport de la domestique avec l'œuvre d'art : le dernier patron de Françoise lui offre en cadeaux un petit tableau qu'elle aimait, sans savoir qu'il s'agissait d'un Chagall. Comme les protagonistes de Marie ou d'Assouline, Françoise semble s'émanciper finalement du service domestique mais sans qu'on sache très bien quel est son destin, qui est tout de même en relation avec un charmant jardinier qu'elle a connu en service. Le type de patrons dont le roman de Mougin fait le portrait, qualifiés d' « ultra-riches » sur le bandeau du livre, permet de le relier plus facilement à la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, puisque, selon l'assure une enquête de *L'Obs*<sup>595</sup> « en 2015 travailler au service des très riches n'est pas si différent de ce que c'était au XIX<sup>e</sup> siècle ». C'est sans doute aussi la raison pour laquelle plusieurs des textes contemporains (Ravey, Assouline, Marie) choisissent de placer le personnage de la domestique dans ce milieu plutôt que dans un autre. Toutefois, la présence des patrons appartenant aux classes moyennes et éduquées, en France comme au Río de la Plata (où les patrons très riches ne semblent pas être l'objet du récit), par exemple chez Oster, Briguet où Diome, nous parle d'une survivance du service qui ne se limite pas forcément à un type d'employeur ou à une époque révolue. Il est légitime de se demander si, sur ce point, les évolutions de la figure au Río de la Plata méritent aussi d'être qualifiées de « tradition ». De façon bien plus intermittente qu'en France, romanciers et artistes en général semblent avoir recours au personnage en des circonstances précises, et en rapport plus étroit avec leur position politique. C'est le cas des bonnes anarchistes de Sánchez au début du siècle, de la servante rêveuse d'Arlt présentée au « Teatro del pueblo », de la domestique dégourdie de Benedetti qui incarne la vengeance de sa classe sociale sur les bourgeois qui l'emploient ; tout récemment ce sont les femmes de ménage de Dani et Ramona, qui mettent en crise l'idéologie de leurs employeurs.

\*\*\*

On dirait que, à partir d'une origine commune autour de la revendication politique, les chemins adoptés par la figure en France et au Río de la Plata à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne cessent de se distinguer pour finalement s'entrecroiser encore une fois. Cette

---

<sup>595</sup> Buoi, Doan et Le Bailly, David. « Les riches vus pas leurs domestiques. » (dossier incluant plusieurs articles, dont un entretien avec Geneviève Fraisse) *L'Obs* n° 2650 (2015) : 20-30.

dynamique est sans doute à l'image du rapport conflictuel qu'entretient le Río de la Plata avec la France en tant que métropole culturelle, tantôt considérée comme un espace culturel choisi pour s'en inspirer, tantôt comme une contrainte asphyxiante dont il faut se défaire. Or, à l'heure de la mondialisation, le placeur de Françoise dans le roman de Mougin, va chercher de nouveaux horizons à Buenos Aires, tout comme l'avaient fait les proxénètes français qu'Albert Londres interviewa dans les années vingt<sup>596</sup>. Vers la fin du roman Séraphin écrit à Françoise :

Et le Río de la Plata, Françoise, "le fleuve de l'argent", ça ne s'invente pas... C'est beau qu'on pourrait le regarder, sans bouger pour toujours. C'est simple, je ne me suis jamais senti aussi bien [...] Je pense même à ouvrir une maison d'hôtes, une sorte d'ermitage de luxe... Sérieusement, les nouveaux riches se ramassent à la pelle ici. Et ils sont dingues de tout ce qui ressemble de près ou de loin à un majordome français. Penses-y, Françoise, tu serais la reine de Buenos Aires.... (Mougin, 359-360)

L'espace géographique choisi par le placeur pourrait être dû à un hasard, certainement, mais c'est avec cette dernière citation que nous voudrions clore une analyse qui a comme base un rapport qui ne semble pas destiné à finir bientôt.

---

<sup>596</sup>Londres, Albert. *Le chemin de Buenos-Aires : la Traite des blanches*. Paris: Albin Michel, 1927.

## CONCLUSION

Nous nous sommes proposés de retracer un chemin, celui du personnage de l'employée domestique, à travers plus d'un siècle et demi d'histoire littéraire. Nous l'avons fait en analysant les modes de représentation que les textes de notre corpus ont adoptés depuis 1850 en France et depuis 1900 dans la région du Río de la Plata. Nous avons mis l'accent sur la construction de la voix du personnage, ses modes de donation, les registres que lui sont attribués, le rapport qu'il établit avec les autres voix présentes dans le texte. Notre lecture rend compte aussi des thématiques récurrentes autour de ce personnage, des différents types de relation qu'il établit avec ses employeurs et, occasionnellement, avec ses pairs.

Notre étude se proposait en premier lieu d'établir une périodisation spécifique pour le personnage dans l'histoire littéraire des deux régions mentionnées. Nous avons ainsi pu dégager trois étapes qui se différencient les unes des autres par les modes de représentation du personnage qui sont engagés. Deuxièmement, nous voulions établir qu'une telle périodisation pouvait être valable pour l'histoire littéraire française comme pour celle du Río de la Plata. Sans faire abstraction des particularités inhérentes à chaque système littéraire, les analogies dans la représentation d'une figure et d'une institution qui traversent l'organisation sociale toute entière, prouveraient l'installation et l'évolution des deux systèmes dans un partage du sensible commun, correspondant à la modernité occidentale. En troisième lieu, il s'agissait de vérifier la puissance de la figure en termes politiques ; les serviteurs comiques (masculins pour la plupart mais aussi féminins) ont eu un rôle historique de critique sociale, est-ce qu'il en irait de même pour les servantes « tragiques » ? La réponse est positive mais se doit d'être détaillée, ce que nous faisons dans l'explication de la périodisation qui s'ensuit. En règle générale, nous affirmons la condition politique du personnage mais dans une dynamique différente de celle des « grands valets » : sa seule présence, son ascension à la dignité de protagoniste et, ultérieurement, son autonomie énonciative —qui lui permet de réfléchir sur sa position dans le monde de l'emploi et dans le monde en général—, sont tout autant politiques que les critiques jetées au visage des maîtres.

Une première étape correspond à la naissance du personnage en tant que protagoniste dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En correspondance avec l'émergence du « régime esthétique » de J. Rancière, l'ascension d'un personnage bas au rôle principal implique une perturbation dans le partage du sensible. Ceci n'est pas dû seulement à la condition de domestique du personnage mais aussi et surtout au traitement littéraire de sa vie privée, qui devient le sujet du roman. C'est ainsi que Geneviève, qui raconte toute sa vie à un ami de son employeur comme s'il s'agissait « d'un confesseur » n'a pas le potentiel subversif de Germinie : son histoire, bien que triste, ne la met pas en cause comme personnage essentiellement vertueux. Avec Germinie, et avec la bonne du tableau d'E. Sívori, en revanche, l'intimité qui est dévoilée risque d'être une source de bouleversement pour le public et nous avons vu dans ce sens les réactions que le roman et la toile ont provoquées. Le tableau d'E. Sívori, en plus d'être une source d'inspiration pour les artistes (peintres et écrivains), comme nous l'avons montré, joue un rôle essentiel dans notre construction d'un lien « d'aller et retour » entre la France et le Río de la Plata, tout comme la pièce de Sánchez ou la nouvelle de Cortázar.

Dans cette première étape, la voix de la domestique protagoniste est présentée de manières assez diverses, et elle augmente en importance et prend contrôle du récit progressivement, comme nous l'avons constaté dans l'analyse des textes de Mirbeau. Le registre qui lui est attribué ne diffère pas essentiellement de celui des employeurs, sa prise de parole est par conséquent plus aisée que celle d'un personnage bas avec un registre également bas qui se voudrait la représentation d'un sociolecte. Ce registre est le produit d'une éducation non formelle et redevable de la condition de servante : le contact avec la culture des maîtres, avec leurs livres et leurs parlers spécifiques. En outre, on constate déjà l'existence d'un intérêt de la part des lecteurs (ou de certains lecteurs, dont un célèbre, Barbey d'Aurevilly) pour avoir accès à une récit entièrement à la charge de la domestique. Dans les moments où le personnage prend la parole, chez Lamartine, comme chez Goncourt ou encore chez Mirbeau, c'est pour rendre compte elle-même d'une histoire de vie misérable. Le thème de ces récits est donc ce que nous avons appelé « chaîne de souffrances », un assemblage de faits malheureux qui ne sont pas la faute des personnages mais que ceux-ci endurent avec résignation. Ce qui nous mène à ce l'aspect idéologique de ces textes, où, bien que la société soit mise en cause de manière tangentielle, le responsable premier des malheurs des protagonistes est une sorte de malchance inhérente à la condition de femme de la classe basse ; une fatalité qui marque le front des personnages. Cette fatalité, en plus de donner un relief tragique au personnage, se confond avec leur condition de servantes, dont elles ne peuvent, et ne songent même pas à sortir.

Une deuxième étape commence avec le tournant du siècle, avec une prise de parole définitive, préfigurée cependant dans le siècle précédent, non seulement dans les textes de Mirbeau, mais aussi dans le roman inachevé de Michelet ou dans la version théâtrale de *Germinie Lacerteux*. La « préférence générique » qui avait obligé à la figure de la domestique à passer du théâtre au roman pour se défaire de sa condition comique, opère encore une fois et fournit l'une des formes privilégiées de l'autonomie énonciative : la prise de parole sur la scène. Cette nouvelle forme de la donation des mots du personnage se sert aussi du journal intime, du récit intérieur ou encore du dialogue dramatique. Le registre du personnage devient plus proche du sociolecte mais non dans tous les cas : pour trouver à redire sur l'organisation et l'injustice du monde une certaine capacité d'expression s'avère nécessaire. Cette position de contrôle sur tout le récit a deux résultats majeurs : d'un côté l'intimité de la domestique est plus profondément explorée, puisque ses rêves et les dérives de son imagination sont mises en scène ; de l'autre côté on a un nouvel accès à ses réflexions, là où la condition de femme pauvre cesse d'être une fatalité, pour devenir le produit d'un ordre social injuste, mis en question par celle qui le subit. Si c'est seulement dans ce moment que nous trouvons des œuvres provenant du Río de la Plata qui portent sur le sujet, c'est que le processus de modernisation de la région était presque accompli et qu'avec lui, la société du Río de la Plata avait reçu et intégré une série de polémiques sociales et esthétiques. La dimension politique du personnage se précise, mais il serait inexact de dire que les personnages, notamment ceux de Sánchez ou de Mirbeau, sont des marionnettes utilisées par les auteurs pour répandre leur propre pensée politique. Si l'on considère qu'ils sont des porte-paroles, c'est dans le contexte des œuvres et en rapport à l'univers que s'y présente. Il n'est cependant pas négligeable, et nous tenons à le faire remarquer, que cette mise en scène qui date du tout début du siècle ait un étroit contact avec les idéologies anarchistes et libertaires, avec lesquelles Sánchez et Mirbeau sympathisaient au moment de la production.

Dans cette politisation du personnage, la maîtrise de la langue et leur perception du monde filtrée par la culture populaire s'avère centrale. C'est l'« arrêt sur le mot » ce qui donne lieu à la réflexion dans une dynamique qui s'insinuait déjà dans les servantes mirbelliennes et qui prend toute son importance avec Célestine. Ces pensées, qui naissent de la réflexion méta-linguistique et méta-discursive, mettent en question pour la première fois le métier que le personnage exerce et son rôle social ; elles expriment le refus (et dans un moindre degré, la fascination) que les domestiques littéraires éprouvent face aux maîtres, lesquels, pour la première fois sont mis en cause non seulement par leurs mauvaises habitudes ou dispositions mais surtout et fondamentalement par leur condition de maîtres. L'animosité envers le métier mène les personnages à chercher des voies de sortie, fortement marquées par leur caractère « littéraire ». D'un côté, on retrouve l'espérance romanesque du mariage, sur le modèle de Cendrillon. Or, bien plus que sur la foi dans l'amour romantique, cet espoir repose sur un certain pragmatisme, car être



épouse est, dans cette conception, l'opposé d'être bonne. De l'autre, le recours à l'imagination et au rêve est configuré suivant les modèles de la culture populaire, du feuilleton et du cinéma spécialement. Il en va de même lorsque l'imagination s'exerce en compagnie des autres : le rêve devient jeu théâtral qui suit les règles de la représentation artistique populaire, surtout en ce qui concerne le registre hyperbolique du jeu. Le caractère politique se transparait aussi dans le dénouement des textes de cette étape qui, après avoir montré les efforts et les espoirs pathétiques des personnages, ne leur laisse aucune issue, ou en tout cas, des issues spécialement dégradées : le mariage arraché grâce aux ruses ou le suicide.

La troisième étape se distingue thématiquement, par une acceptation progressive du métier en tant que rôle qui se joue de façon plus ou moins transitoire, et par la diversification dans les modes de détention de la parole de la domestique, qui maintenant ne se limitent pas à l'autonomie énonciative de celle-ci, mais qui incluent une modalité toute neuve : la prise de la parole de la part d'un employeur. Le fait que cette nouvelle modalité se trouve aussi bien dans les textes français que dans ceux du Río de la Plata, montre que le traitement du sujet dans les deux régions continue à être comparable dans le moment contemporain. Un élément neuf qui se vérifie dans le corpus français et, à un certain point dans le corpus du Río de la Plata (que nous avons dû élargir pour intégrer des textes d'autres régions latino-américaines) c'est la présence de témoignages qui présentent une « vraie domestique » à l'origine de l'énonciation. Ce qui nous a intéressé pour deux raisons : la première, étant donné que la naissance d'une telle voix comme voix principale du récit s'est effectuée dans le domaine du littéraire, d'une manière ou d'autre et sans doute sans le savoir, ces textes suivent à peu près les modalités d'énonciation et les thématiques chères aux « témoignages fictifs » littéraires. La seconde raison est liée à la justification donnée à une telle prise de la parole, où nous devons distinguer deux groupes d'œuvres. Dans le premier groupe nous retrouvons, à la manière des témoignages des anciens serviteurs d'un personnage noble, le témoignage des deux bonnes d'écrivains. Ces textes font valoir la domestique comme « tierce » privilégiée, en faisant revivre une fonction ancienne quoique toujours présente dans tous les textes où les domestiques sont protagonistes : la description de la vie des maîtres. Ils invoquent aussi un type de domestique qui avait disparu avec le tournant du siècle, la « perle » ; cette domestique dont le dévouement ne connaît pas de limites serait difficilement acceptable aujourd'hui, or, comme on l'a vu, le maître–artiste justifie son existence. Le deuxième groupe de témoignages répond à un objectif de dénonciation et a comme protagonistes et énonciatrices des femmes pauvres et marginalisées par leur appartenance ethnique ou culturelle. Ce groupe de textes récupère la critique sociale des domestiques fictives, sans aller pour autant jusqu'au bout de la revendication de la bonne littéraire de Duras, qui demandait la fin du travail domestique. En fait, le service domestique tel qu'il apparaît dans ces textes est une sorte de condensation de tous les

torts de la société et un déclencheur de la prise de conscience de la part de la domestique, qui est appelée à devenir autre chose (romancière comme De Jesus, syndicaliste comme Arondo, porte-parole des droits des indigènes comme Menchú).

En ce qui concerne les textes littéraires, toujours dans le corpus contemporain, l'accès de la domestique à la culture est un élément central. Pour la première fois nous avons accès à une série de personnages qui ont une éducation supérieure, qui sont plus formés que leurs maîtres ; leur niveau d'études ne leur épargne pourtant pas le service domestique (elles le choisissent même comme activité salariée) mais conditionne leur rapport avec le métier et avec leurs employeurs. La distance entre leur classe sociale, leurs origines culturelles (ce sont des personnages féminins racialisés) et leurs connaissances n'est pas vécue comme une fracture mais plutôt comme un déséquilibre qui peut être corrigé. Dans ce contexte, la critique du métier, qui était centrale avant, est devenue une évidence, quelque chose qu'il faut dire mais qui ne changera strictement rien. Dans leur acceptation de la condition de domestique il n'y a cependant pas de résignation, mais un projet de s'en sortir, grâce aux diplômes qu'elles planifient d'obtenir. Il est à remarquer que le dénouement des textes laisse cette issue dans l'incertitude, et lorsqu'elle s'effectue dans le texte, c'est grâce à d'autres facteurs. Des personnages de domestiques pas spécialement éduqués continuent à exister et nous avons pour la première fois un regard sur eux qui vient de la part des patrons. Le grand enjeu de ces textes contemporains est celui du rapport entre hommes et femmes, la manière dont les uns et les autres habitent l'espace et s'engagent dans la « vie matérielle ». En cela, ils rendent compte des débats et de l'attention mise depuis les années soixante-dix à la vie privée en tant qu'espace du politique, ce qui est particulièrement appréciable dans la production littéraire et filmique du Río de la Plata. Finalement, presque tous ces textes ont recours aux objets artistiques comme déclencheurs des expériences esthétiques de la part des domestiques comme des employeurs ; dans ces récits les tableaux sont autant des clivages, non seulement entre les classes sociales mais entre les sensibilités plus ou moins développées.

S'il est difficile de faire une lecture d'ensemble pour tirer des conclusions sur le corpus contemporain, il est possible de l'intégrer dans les continuités que nous observons depuis le début. En premier lieu nous constatons que l'approche du personnage dessine une sorte de courbe : les textes ne cessent de s'intéresser à sa vie privée, qui était au centre de l'intérêt depuis 1850, pour arriver, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à sonder les profondeurs de son être et parfois l'accompagner dans son autodestruction. Récemment, même si les personnages qui sont aussi les narratrices de leur histoire continuent à exister, le personnage devient de plus en plus lointain et énigmatique, ce qui se voit sans doute renforcé par les patrons–narrateurs qui se montrent perplexes devant leurs domestiques. Toujours est-il que l'intérêt pour cette intimité subsiste car à

son origine il y a la conviction de l'existence d'une individualité qui, bien que fictive, demande à être reconnue. Cette individualité se présente, au moins au début, comme essentiellement différente de celle du lecteur (sauf dans quelques cas spécifiques) : diverse par son sexe, par sa classe sociale, par son appartenance ethnique ou culturelle, la domestique incarne un autre qui se cache sous le service qu'elle prête. C'est peut-être à cause de cela que, depuis la pirouette rhétorique de Lamartine qui engageait deux personnages de domestiques en plus de la protagoniste (Reine Garde et Marthe) pour prouver que Geneviève était bien « authentique », nous retrouvons très souvent l'affirmation de l'existence d'une domestique réelle à l'origine du récit, photos à l'appui ou, en 2015, le dossier d'entretiens de vraies domestiques que Véronique Mougin avait publié avant d'entreprendre son roman.

Outre cet intérêt autour d'un personnage qui non seulement évite le stéréotype mais qui se complexifie, la domestique, en tant que personnage subordonné en contact étroit avec les classes moyenne et supérieure, permet aux auteurs de bouleverser un état de choses donné, que ce soit en décidant d'en faire la protagoniste au détriment de ses patrons, ou en montrant comment les actions de la domestique peuvent causer le désordre là où elle était censée d'apporter l'ordre. Les employeurs sont des personnages secondaires, mais c'est pourtant dans leurs maisons, dans leur monde, que les enjeux du personnage principal se jouent : ils deviennent ainsi la toile de fond de l'histoire de la domestique et souvent, ils sont les seuls personnages à prendre de l'importance dans les récits, outre la protagoniste. L'exploration de la vie de ces autres qui deviennent les patrons dans les œuvres est incontournable, mais leur existence, bien que déclenchant les actions des protagonistes (ou en les empêchant d'agir) reste à l'arrière. Ils ne retrouvent le rôle principal qu'avec la figure du patron–narrateur, et encore dans ces cas la fascination pour la domestique teint l'existence du narrateur au point qu'il est légitime de se demander à chaque fois qui est le protagoniste.

En rapport avec la condition politique du personnage, tout au long de notre corpus, la domestique prouve qu'il est un personnage privilégié pour organiser et mettre en scène des affrontements autour du patrimoine symbolique. En premier lieu dans un groupe d'œuvres qui s'adresse à un lecteur ou à un spectateur qui pourrait s'identifier par sa position sociale avec la protagoniste. Le roman de Lamartine était un manuel pour apprendre au peuple lecteur une certaine conduite culturelle, la pièce d'Arlt, présentée au « Teatro del pueblo », fustigeait un type de consommation culturelle industrialisée pour en proposer un autre, censé être plus salubre et émancipateur : tous les deux se veulent performatifs et agissants au milieu d'un affrontement dont ils considèrent l'existence acquise. Dans ce contexte, les textes non seulement choisissent leur camp mais ils entendent agir et influencer un public idéal, membre de la classe basse. Lorsqu'on regarde les textes contemporains, la dimension performative est perdue, tout comme l'idée qu'il puisse y avoir un affrontement porté à ses dernières conséquences. Il y a bien une guerre froide où

l'accès à la haute culture et aux études supérieures est une arme pour la domestique, qui lui sert à se défendre mais surtout à mieux supporter sa situation. Si cette appropriation suscite la méfiance des employeurs, elle ne peut donner lieu en aucun cas à un véritable renversement des positions pour tous et pour toujours.

C'est dans ces continuités que nous avons trouvées, que réside, pour nous, la valeur de cette thèse. La figure de la domestique littéraire à partir du XIX<sup>e</sup> siècle a été très étudiée en France, donnant lieu à des analyses fines, que nous avons lues avec grand profit. Plus rarement, les analyses prennent en compte une série de personnages, par exemple dans le cadre des ouvrages qui regardent le phénomène de la domesticité depuis la philosophie et la politique. D'un point de vue littéraire nous retrouvons ceux, très récents, de N. Arambasin ou de C. Kovacsazy, qui, d'ailleurs, font volontiers appel à des textes qui ne font pas partie du corpus français. En cela, donc, notre travail s'insère dans le cadre d'autres qui ont considéré la possibilité d'une sorte de « transnationalisation » du personnage. Forcément, notre analyse privilégie la comparaison avec un système littéraire qui nous est très proche et où, à notre connaissance, il n'existe pas d'études d'ensemble sur la figure. Ni en France ni au Río de la Plata il ne semble y avoir d'études qui établissent une périodisation des modes de représentation de la domestique dans l'histoire littéraire. Nous croyons que la dimension comparatiste renforce la distinction en étapes que nous venons de décrire, et sert à éclairer réciproquement les développements qui sont propres à chaque système littéraire. Il en va de même pour les images iconographiques qui accompagnent, de leur côté et avec leur langage, l'approche littéraire de la figure. Nous avons entrepris cette étude avec l'hypothèse que la figure de la domestique était en train de s'effacer dans le moment actuel ; nous avons pourtant confirmé qu'elle est en bonne santé et qu'elle continue à être productive en termes littéraires et artistiques. Loin de nous décourager, cette constatation nous anime doublement : nous croyons avoir apporté notre contribution à un champ d'études vivant, qui mérite d'être développé et qui le sera sans doute.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## Corpus primaire

Entre parenthèses l'édition originale quand elle diffère de celle que nous avons consultée

### Œuvres littéraires

- Arlt, Roberto. *Trescientos millones*. [1932, première mise en scène]. Buenos Aires: Losada, 2005.
- . «Trois cents millions.» Trad. Claudia Stavitsky et Jeanne Vitez. Inédite sténographiée, c.1985.
- Assouline, Pierres. *Les Invités*. Paris: Gallimard, 2009.
- Benedetti, Mario. «Corazonada.» [1959]. Benedetti, Mario. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. 100-103.
- Briguet, Daniel. «El despertar de la criada.» Briguet, Daniel. *El despertar de la criada*. Rosario (Argentine): Homo Sapiens, 2010. 143-166.
- Clairville (Louis-François Nicolaïe), Siraudin (Paul Siraudin) et Blum (Ernest Blum). *Les Mémoires d'une femme de chambre. Vaudeville en deux actes*. Paris: Dentu, 1864.
- Cortázar, Julio. «Los buenos servicios.» Cortázar, Julio. *Las Armas secretas*. [1959]. Madrid: Cátedra, 1978. 87-114.
- . «Bons et loyaux services.» Cortázar, Julio. *Les Armes secrètes*. Trad. Laure Guile-Bataillon. Paris: Gallimard, 1963. 41-81.
- De Pène, Henri. *Mémoires d'une femme de chambre*. Paris: Dentu, 1864.
- Diome, Fatou. *La Préférence nationale. Nouvelles*. Paris: Présence Africaine, 2001.
- Duras, Marguerite. *Le Square*. [1955]. Paris: Gallimard Folio, 1989 .
- . *Le Square*. (Pièce de théâtre). Éd. Arnaud Rykner. Paris: Folio Théâtre, 1965.
- Ferrier, Pierre. *La femme de chambre*. Paris: Tresse, 1878.
- Flaubert, Gustave. «Un coeur simple.» [1877]. Flaubert, Gustave. *Oeuvres*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1952. 591-622.
- Genet, Jean. *Les Bonnes*. [1947, première mise en scène]. Paris: Gallimard, 1978.
- Goncourt, Jules et Goncourt, Edmond. *Germinie Lacerteux*. [1865]. Paris: La Boîte à Documents, 1990.
- Goncourt, Edmond *Germinie Lacerteux. Pièce en dix tableaux, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue*. [1888, première mise en scène]. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1892.
- Kartún, Mauricio. *Ala de criados*. [2009, première mise en scène]. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- Lachgar, Lina. *Vous, Marcel Proust: Journal imaginaire de Céleste Albaret*. Paris: La Différence, 2007.
- Lamartine, Alphonse. Geneviève. *Histoire d'une servante*. Paris: Imprimeire de Wittersheim, 1850.

- Lavedan, Henri. *Mam'zelle Vertu suivi d'autres contes*. Paris: A. Laurent, 1886.
- Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro (Brésil): Rocco, 1964.
- . *La passion selon G.H.* Trad. Claude Farny. Paris: Des femmes, 1978.
- Marie, Isabel. *La bonne*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1996.
- Mendès, Catulle. *Grande-Maguet, roman contemporain*. Paris: G. Charpentier et Cie, 1888.
- Michelet, Jules Sylvine. *Mémoires d'une femme de chambre*. [c.1861-1863]. Éd. Alcanter de Brahm. Paris: Bibliothèque de l'aristocratie, 1940.
- Mirbeau, Octave. *Le journal d'une femme de chambre* [1900]. Éd. Pierre Glaudes. Paris: Le livre de poche, 2012.
- . *Le Journal d'une femme de chambre*. [1900]. Mirbeau, Octave. *Œuvre romanesque*. Vol. II. Éd. Pierre Michel. Paris: Buchet/Chastel, 2001.
- . *Le Journal d'une femme de chambre*. [1900]. Paris: Grands textes classiques, 1994. [Sauf indication contraire, nous citons cette édition].
- . «Nos domestiques.» [1891]. Mirbeau, Octave. *Les dialogues tristes*. Éd. Arnaud Vareille. Paris: Eurédit, 2005. 166–172.
- . «La bonne.» [1885]. Mirbeau, Octave. *Contes Cruels II*. Éd. Pierre Michel. Paris: Les belles lettres, 2000. 165-172.
- Mougin, Véronique. *Pour vous servir*. Paris: Flammarion, 2015.
- Oster, Christian. *Une femme de ménage*. Paris: Minuit, 2001.
- Ravey, Yves. *Carré blanc*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2003.
- Sánchez, Florencio. «Puertas adentro.» [1898-1900, première mise en scène]. Sánchez, Florencio. *Teatro completo*. Éd. Vicente Martínez Cuitiño. Buenos Aires: El Ateneo, 1951. 19-29. [Sauf indication contraire, nous citons cette édition].
- . *Teatro*. Éd. Walter Rela. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1967.
- . *Teatro completo*. Éd. Dardo Cúneo. Buenos Aires: Claridad, 1964.

## Témoignages

- Albaret, Céleste. *Monsieur Proust*. Paris: R. Laffont, 1973.
- Arono, Maria. *Moi, la bonne: Entretiens avec Max Chaleil*. Paris: Stock, 1975.
- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. [1983]. Buenos Aires/ Mexico/ Madrid: Siglo XXI, 1985.
- Burgos, Élisabeth. *Moi, Rigoberta Menchu: une vie et une voix, la révolution au Guatemala*. Trad. Goldstein, Michèle. Paris: Gallimard, 1983.

- Chaix, Marie. *Juliette, chemin des cerisiers*. Paris: Seuil, 1985.
- De Jesus, Carolina Maria. *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. São Paulo: Ática & Francisco Alves, 1960.
- . *Le Dépotoir*. Trad. Do Canto, Violante. Paris: Stock, 1962.
- Elayoubi, Fatima. *Prière à la lune*. Paris: Bachari, 2006.
- Uveda de Robleda, Epifanía et Vaccaro, Alejandro. *El señor Borges*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

### Corpus Secondaire

Entre parenthèses l'édition originale quand elle diffère de celle que nous avons consultée

- Byatt, A. S. «Art Work.» Byatt, A. S. *The Matisse Stories*. Royaume-Uni: Random House, 1993. 31-90.
- . «Créations.» Byatt, A.S. *Histoires pour Matisse*. Trad. Jean-Louis Chevalier. Paris: Flammarion, 1997. 34-88.
- De Duras, Claire. *Ourika*. Paris: Imprimerie Pinard, 1824.
- Diderot, Denis. «Jacques le Fataliste et son Maître.» [1790]. *Œuvres complètes de Diderot*. Éd. J. Assézat. Vol. 6. Paris: Garnier frères, 1875-1877. 9-287.
- Flaubert, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. [1913]. Paris: Éditions du Boucher, 2002.
- Marsolleau, Louis. *Mais quelqu'un troubla fête*. Paris: Stock, 1900.
- . «Pero alguien desbarató la fiesta.» [1900]. Trad. Florencio Sánchez. Sánchez, Florencio. *Teatro completo*. Buenos Aires: Claridad, 1941. 625-638.
- Mirbeau, Octave. «L'Épidémie.» [1898, première mise en scène]. Mirbeau, Octave. *Théâtre complet*. Saint-Pierre du Mont: Éditions InterUniversitaires, 1999. 517-542.
- Peyerbrune, George. *Victoire la Rouge*. [1883]. Paris: Alphonse Lemerre, 1898.
- Pisan, Christine. «Le livre du Duc des vrais amans.» [1404-1405]. Pisan, Christine. *Œuvres poétiques*. Vol. III. Paris: Firmin Didot, 1896. 59-208.
- Richardson, Samuel. *Pamela*. [1740]. États-Unis: Norton, 1993.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. [1845] Trad. Marcel Bataillon. Paris: La table ronde, 1964.
- Stendhal. *Le rouge et le noir*. [1830]. Paris: Seuil, 1993.
- Tchekhov, Anton. «L'envie de dormir.» *Œuvres* vol.13. 1888 - 1891. Paris : Éditeurs français réunis, 1960. 14-22.
- Zola, Emile. «Pot-bouille.» Zola, Emile. *Les Rougon-Macquart*. [1882]. Vol. III. Paris: Robert Laffont, 2002. 363-667.



## Bibliographie critique

### Sur le service domestique

- Ariès, Philippe. «Le service domestique : permanence et variations.» *Essais de mémoire: 1943-1983*. Paris: Seuil, 1993. 355–362.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 2011. Paris: PUF, 1957.
- Benveniste, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Minuit, 1969.
- Brugère, Fabienne. *Le sexe de la sollicitude*. Paris: Seuil, 2008.
- Cárdenas, Isabel Laura. *Ramona y el robot. El servicio doméstico en los barrios prestigiosos de Buenos Aires (1895-1985)*. Buenos Aires: Búsqueda, 1986.
- Cavarero, Adriana. *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Roma: Editore Riunti, 1990.
- Chaney, Elsa M. et García Castro, Mary (Éd.). *Muchachas No More*. Philadelphia: Temple UP, 1989.
- Curmer, Léon. *Les français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Éd. Pierre Boutier. Paris: Omnibus, 2003.
- Cutuli, Romina et Pérez, Inés. *Trabajo, género y desigualdad. El caso de las empleadas domésticas en Mar del Plata, 2010-2011*. Buenos Aires: Edición Concurso Bicentenario de la Patria, Premio Juan Bialet Massé, 2011.
- Delphy, Christine. «Par où attaquer le «partage inégal» du «travail ménager».» *Nouvelles Questions Féministes*. Vol. 22, n° 3 (2003): 47-71.
- Devetter, François-Xavier et Rousseau, Sandrine. *Du balai. Essai sur le ménage à domicile et le retour de la domesticité*. Paris: Raisons d'agir, 2011.
- Dorlin, Elsa. «Dark Care.» Éd. Patricia Paperman et Sandra Laugier. *Le souci des autres. Éthique et politique du care*. Paris: EHESS, 2005. 87-100.
- Duras, Marguerite. *La Vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris: Gallimard, 1987.
- Falquet, Jules et Moujoud, Nasima. «Cent ans de sollicitude en France. Domesticité, reproduction sociale, migration et histoire coloniale.» *Agone 43 Comment le genre trouble la classe*. (2010): 169-195.
- Falquet, Jules. «Femmes de ménage, loueuses d'utérus, travailleuses du sexe et travailleuses du care. Le «dés-amalgamage conjugal en contexte néolibéral: libération ou nouvelles formes d'appropriation?» Document de travail du MAGE, 18. Web de l'auteur: [julesfalquet.wordpress.com](http://julesfalquet.wordpress.com). 10 juin 2016.
- Fauve-Chamoux, Antoinette. «Domesticité et parcours de vie. Servitude, service prémarital ou métier?» *Annales de démographie historique*. N° 117 (2009): 5-34.
- . «Pour une histoire européenne du service domestique à l'époque préindustrielle.» *Acta demographica XIII. Le phénomène de la domesticité en Europe, XVIe – XXe siècles*.

(1997): 57-75.

François, Marie. «Products of Consumption: Housework in Latin American Political Economies and Cultures.» *History Compass*. Vol 6, n°1 (2008): 207-242.

Grégoire, M. *De la domesticité chez les peuples anciens et modernes*. Paris: Egron Imprimeur, 1814

Lobato, Mirta Zaida. «Las rutas de las ideas: "cuestión social", feminismos y trabajo femenino.» *Revista de Indias*. Vol. 73, n° 257 (2013): 131-156.

Mauss, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1978.

Martin-Fugier, Anne. *La place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*. Paris: Grasset, 1979.

Maynard Salmon, Lucy. *The domestic service*. New York: The Macmillan Company, 1901.

Mc Bride, Theresa. *The domestic revolution. The Modernisation of Household Service in England and in France 1820-1920*. London: Croom Helm, 1976.

Pérez, Inés. «Historias del servicio doméstico.» [www.nuevomundo.revues.org](http://www.nuevomundo.revues.org). *Nuevo Mundo Mundos* le 27 mars 2013. Web. 2 juillet 2015.

Petitfrère, Claude. *L'œil du maître. Maîtres et serviteurs de l'époque classique au romantisme*. Bruxelles: Complexe, 1986.

Poblete, Lorena et Tizziani, Ania. «Presentación.» *Revista de Estudios Sociales «Servicio doméstico y desigualdad social»*. N°45 (2013): 9-14.

Sarti, Raffaella. «Conclusion: Domestic Service and European Identity.» *The Modelization of Domestic Service Proceedings of the Servant Project*. (2005): 195-284.

—. «Notes on the feminization of domestic service: Bologna as a case study (18th – 19th centuries).» *Acta demographica XIII. Le phénomène de la domesticité en Europe, XVIe – XXe siècles*. (1997): 125-163.

Williams, Raymond. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Londres: Fontana Backpapers, 1983.

Zurutuza, Cristina et Bercovich, Clelia. *Yo trabajo en casa de familia*. Buenos Aires: Cuadernos del Centro de Estudios de la Mujer, 1986.

#### Théorie, critique et histoire littéraire

Achugar, Hugo. *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.

Adler, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998.

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce le contemporain?* Paris: Rivages Poche, 2008.

- Alion, Yves. «Entretien avec Benoît Jacquot» *L'avant-scène cinéma*. N°623 (2015): 7-13.
- Andreu, Jean; Fraysse Maurice et Golluscio de Montoya, Eva. *Anarkos. Literaturas libertarias en América del Sur. 1900*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- Ansolabehere, Pablo. *Literatura y Anarquismo en Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2011.
- Antoine, André. *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*. Paris: Fayard, 1921.
- Arambasin, Nella. «Bonnes à tout faire: l'art et les manières de la littérature française contemporaine.» *Revue critique de fiction française contemporaine*. N°8 (2014). Web. 20 juin 2016.
- ..«Le roman de la servante.» Arambasin, Nella. *Littérature contemporaine et histoire(s) de l'art: récits d'une réévaluation*. Genève: Droz, 2007. 207-238.
- . «Monsieur Proust de Céleste Albaret, un modèle d'autobiographie ancillaire au service du portrait de l'artiste.» Éd. Bertrand Degott et Pierre Nobel. *Images du mythe, images du moi. Mélanges offerts à Marie Miguët-Ollagnier*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002. 115-125.
- . «Les Subaltern Studies sont-elles pertinentes pour relire l'histoire de l'art occidental?» *Interfaces Image Texte Language. La Théorie au XXIe siècle/Theory in 21st century*. N°32 (2011): 171-191.
- Aristote. *La Poétique*. Trad. Roselyn Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.
- Armstrong, Nancy. *Desire and domestic fiction. A political history of the novel*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Auerbach, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968.
- Authier-Revuz, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Limoges: Lambert-Lucas, 2012
- . «La représentation du discours autre, un champ multiplement hétérogène.» *Le discours rapporté dans tous ces états : actes du colloque international Bruxelles*. Paris: Harmattan, 2004. 35-53.
- . «Aux risques de l'allusion.» Éd. Michel Murat. *L'Allusion dans la Littérature*. Paris: P.U. de Paris-Sorbonne, 2000. 209-235.
- . «Repères dans le champ du discours rapporté.» *L'Information Grammaticale* 55. (1992): 38-42.
- Badiou, Alain et Truong, Nicolas. *Eloge du théâtre*. Paris: Flammarion, 2013.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- . *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- . *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
- Barbey d'Aurevilly, Jules. «Les mémoires d'une femme de chambre.» *Oeuvre critique*. Éd. Pierre Glaudes et Catherine Mayaux. Vol. 2. Paris: Les belles lettres, 2004. 1233-1241.
- . «Œuvres et correspondance inédites d'Alexis de Tocqueville.» *Les œuvres et les hommes. Littérature épistolaire*. [1892]. Genève: Slatkine reprints, 1968: 165-179.

- Bastuji, Jacqueline. «Contraintes, pièges et plaisirs de l'ambiguïté: le sens comme construction / déconstruction / reconstruction .» *Modèles linguistiques*. Vol. 2, n°5 (1983): 85-108.
- . «Aspects de la néologie sémantique.» *Langages*. Vol. 8, n° 36 (1974): 6-19.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- . *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- Bourqui, Claude. *La commedia dell'arte*. Paris: Armand Colin, 2011.
- Butler, Judith. *Le récit de soi*. Paris: PUF, 2007.
- Castelnuovo, Enrico et Ginzburg, Carlo. «Centro e periferia.» *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi*. Torino: Einaudi, 1979.
- Charle, Christophe. *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*. Paris: PUF, 2015.
- . *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, Théâtre et Politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*. Paris: Presses de l'ENS, 1979.
- Coutelet, Nathalie. «Le Théâtre Populaire de la Coopération des Idées.» *Cahiers Octave Mirbeau*. N° 15 (2008): 139-150.
- . «Octave Mirbeau et le théâtre populaire.» *Actes du colloque de Cerisy. Octave Mirbeau: passions et anathèmes*. Caen: Presses de l'Université de Caen, 2007. 103-115.
- Darío, Ruben. *Peregrinaciones*. México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1910.
- Debray-Genette, Raymonde. «Du mode narratif dans les Trois Contes.» Éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov. *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983. 135-165
- Detoca, Anastasia. *Florencio Sánchez: estética e ideología*. Montevideo: CEHU, 2003.
- Di Fazio Alberti, Margherita. *Il servo nella narrativa italiana della prima metà dell'Ottocento*. Roma: Liguori, 1983.
- Dubatti, Jorge. «Florencio Sánchez y la introducción del teatro moderno en el drama rioplatense.» Dubatti, Jorge. *El teatro sabe. Relaciones entre escena / conocimiento en once ensayos de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2005. 13-69.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- Dufour, Philippe. *La pensée romanesque du langage*. Paris: Seuil, 2004.
- . *Le Réalisme*. Paris: PUF, 1998.
- Eco, Umberto. *De Superman au Surhomme*. Paris: Grasset, 1993.
- Emelina, Jean. *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*. Cannes-Grenoble: C.E.L.-P.U.G, 1975.
- Foucault, Michel. *L'Herméneutique du sujet. Cours au collège de France. 1981-1982*. Paris: Seuil, 2001.
- . «La vie des hommes infâmes.» Foucault, Michel. *Dits et écrits 1976-1979*. Vol. III. Paris: Gallimard, 1994. 237-253.

- Fraisse, Geneviève. *La Sexuation du monde, réflexions sur l'émancipation*. Paris: Presses de Sciences Po, 2016.
- . *Service ou servitude. Essai sur les femmes toutes mains*. Paris: Le bord de l'eau, 2009.
- . « Le service domestique, solitude définitive.» Éd. Arlette Farge et Christiane Klapisch-Madame ou mademoiselle ? *Itinéraires de la solitude féminine XVIIIe – XXe siècle*. Paris: Arthaud-Montalba, 1984. 111-116.
- Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté. » [1919]. *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Marie Bonaparte. Paris: Gallimard, 1971. 163-210.
- Fuzellier, Alain (Alfu). *Ponson du Terrail: dictionnaire des œuvres*. Amiens: Alfu & Encreage, 2008.
- Gallet, R. *Notes et impressions à propos de Germinie Lacerteux*. Bruxelles: Lebègue, c. 1900.
- Gantrel, Martine. «Lamartine's popular novels: Between literature and politics.» *Literature & History*. Vol 8, n°1 (1999): 20-33.
- . «Homeless women: maidservants in fiction.» Éd. Suzanne Nash. *Home and its dislocations in XIXth century France*. New York: State University of New York Press, 1993. 247-263.
- . «Michelet, la femme de chambre et la sorcière: à propos de "Sylvine".» *Romantisme Figures et modèles*. N° 58 (1987): 47-57.
- Genette, Gérard. *Métalepse*. Paris: Seuil, 2002.
- Goncourt de Jules, Edmond. *Journal mémoires de la vie littéraire*. Vol. III. Paris: Robert Laffont, 1989.
- Granier, Jean-Maxence. «Faire référence à la parole de l'autre: quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux.» Éd. Jacqueline Authiez-Revuz; Marianne Doury et Sandrine Reboul-Touré. *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003. 217-231.
- Grave, Jean et Mirbeau, Octave. *Correspondance*. Éd. Pierre Michel. Paris: Au Fourneau, 1994.
- Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz, 1998.
- Hamon, Philippe et Viboud, Alexandrine. *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France 1814-1914*. Paris: Presses Sorbonne, 2009.
- Kovacshazy, Cécile «Madame est bonne. Les personnages de l'employée domestique de Germinie à Emerence.» Éd. Sylvie Thorel. *Simple vies de femmes. Un petit genre narratif du XIXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 2014. 83-93.
- Lemarié, Yannick et Michel, Pierre. *Dictionnaire Octave Mirbeau*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2011.
- Lemarié, Yannick. « Le Journal d'une femme de chambre de Benoît Jacquot. » *Cahiers Octave Mirbeau* n°23 (2016) : 88-101
- Lempérière, Annick. «Moi, Rigoberta Menchú. Témoignage d'une Indienne internationale.» *Communications*. N° 71 (2001): 395-434.
- Longo, Stella. « Les innovations d'avant-garde de Roberto Arlt dans *Trois cents millions*. »

- Barbara Mazzi et Jean-Paul Madov (Éds.). *Les oubliés des Avant-Gardes*. Savoie : Université de Savoie, 2006. 365-380
- López D'Alessandro, Fernando. *Historia de la izquierda uruguaya. Anarquistas y socialistas 1838 - 1910*. Montevideo: Nuevo Mundo, 1988.
- Lyons, Martyn. «Les nouveaux lecteurs au XIXe siècle. Femmes, enfants ouvriers.» Éd. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil, 1997. 365-400.
- Magrelli, Valerio. «La funzione della letteratura popolare in Lamartine: appunti sulla "Préface" a "Geneviève".» Éd. Tiziana Goruppi et Lionello Sozzi. *L'utile, il bello, il vero. Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*. Pisa – Genève: ETS - Slatkine, 2001. 81-89.
- Malosetti Costa, Laura. *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*. Buenos Aires: Fundación para la investigación del arte argentino, 1999.
- . *Los primeros modernos Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . «Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX.» Éd. Rita Eder. *Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas de México, 1997. Sans número de pages.
- Marx, René. «Mirbeau à l'écran. Une tournée de cinématographe.» *L'avant-scène cinéma*. N° 623 (2015): 36-43.
- Michel, Pierre et Nivet, Jean-François. *Octave Mirbeau. L'imprécauteur au cœur fidèle. Biographie*. Paris: Seguir, 1990.
- Mirbeau, Octave. *Combats littéraires*. Éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2006.
- . «Dans la sente.» Mirbeau, Octave. *Gens de théâtre*. Paris: Flammarion, 1924. 227-234.
- Mitchell, William Thomas John. *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*. Éd. Michele Cometa. Palermo: Duepunti, 2008.
- . «The Future of the Image: Rancière's Road Not Taken.» Éd. Neal Curtis. *The pictorial turn*. Oxford: Routledge, 2012. 37-48.
- Mittrand, Henri. *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*. Paris: PUF, 1994.
- Mrozowicki, Michal Piotr. «La double vie de Germinie ou quelques remarques sur une ascension d'une domestique déçue.» *Statut et fonctions du domestique dans les littératures romanes : Actes du colloque international. Lublin, du 27 au 28 octobre 2003*. Lublin : Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004. 65-84.
- Moraña, Mabel. *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010.
- Muñoz, Pascual. *La vida anárquica de Florencio Sánchez*. Montevideo: La turba, 2010.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. «Naturalisme et feuilleton. Le "roman social" dans les journaux parisiens de 1884.» Yves Chevrel (Éd.). *Le naturalisme en question. Actes du Colloque tenu à*

- Varsovie 1984. Paris : 1986.123-130.
- Noizet, Pascale. *L'idée moderne d'amour: Entre sexe et genre, vers une théorie du sexogème*. Paris: Kimé, 1996.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza, 1997.
- Pageaux, Daniel-Henri. «De l'imagerie culturelle à l'imaginaire.» *Précis de littérature compare*. (1989): 133-161.
- Perkins Gilman, Charlotte. *The Yellow Wall-Paper and Other Stories*. Éd. Robert Shulman. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Platon. *Théétète*. Trad. É. Chambry. Paris: Granier, 1936.
- Potthast, Barbara. *Protagonismo femenino en la historia de América Latina*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- Pouget, Émile. *Le Père Peinard. Un journal "espatrouillant". Articles choisis (1889-1900)*. Paris: Les Nuits rouges, 2006.
- Rabreau, Daniel. *Le Théâtre de l'Odéon. Du monument de la Nation au théâtre de l'Europe*. Paris : Berlin, 2007.
- Rama, Angel. *Diez problemas para el narrador latinoamericano*. Caracas: Síntesis Dosmil, 1972.
- Rancière, Jacques. *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris: La fabrique, 2014.
- . *Aisthesis*. Paris: Galilée, 2011.
- . *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- . *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- . *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.
- . *Courts voyages au pays du peuple*. Paris: Seuil, 1990.
- . *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Paris: Fayard, 1981.
- Robbins, Bruce. *The Servant's Hand: English Fiction from Below*. New York: Columbia UP, 1986.
- Rolland, Romain. *Le Théâtre du Peuple*. Paris: Cahiers de la Quinzaine, 1903.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert*. Éd. Marc Buffat. Paris: Flammarion, 2013.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris: Gallimard, 1952.
- Sawecka, Halina. «*Les Bonnes* de Jean Genet : degrés de réalité d'un personnage. » *Statut et fonctions du domestique dans les littératures romanes : Actes du colloque international. Lublin, du 27 au 28 octobre 2003*. Lublin : Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004. 181-188.
- Stead, Evanghelia. «Littérature, iconographie, illustration.» *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*. (2007): 93-102.
- Vareille, Jean-Claude. *Le roman populaire français 1789-1914: idéologies et pratiques*. Limoges:

Presses Universitaires de Limoges, 1994.

Vidal, Daniel. *Florencio Sánchez y el anarquismo*. Montevideo: Banda Oriental, 2010.

Wittman, Reinhard. «Une révolution de la lecture à la fin du XVIIIe siècle?» Éd. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil, 1997. 331-364.

Woolf, Virginia. «Profession for women.» Woolf, Virginia. *On women and writing. Her essays, assessments and arguments*. Londres: The Women's press, 1979.

Sassoon, Donald. *Cultura. El patrimonio común de los europeos*. Madrid: Crítica, 2006.

Zola, Émile. *Les romanciers naturalistes: Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*. Paris: Charpentier, 1881.

—. *Mes haines: causeries littéraires et artistiques. Mes Salons*. Paris: Charpentier, 1879.



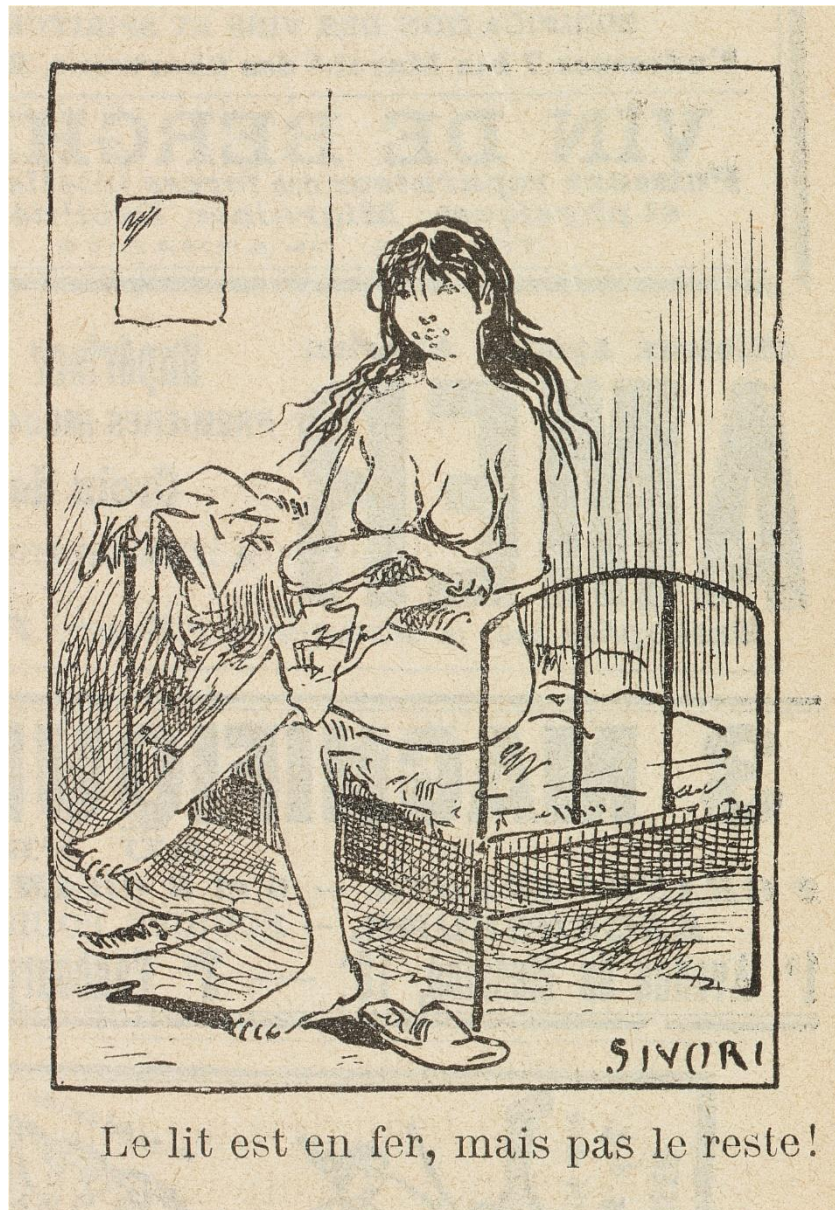


## **ANNEXE I**

1. Sívori, Eduardo. *Le lever de la bonne*. 1887. Huile sur toile. 198 x 131 cm. Musée National de Beaux Arts, Buenos Aires, Argentine. Source : Site internet Fundación Konex.



2. Draner (Jules Jean Georges Renard). « Le lit est en fer mais pas le reste ! » *Charivari* le 19 mai 1887. Caricature. Source : Département de la Reproduction, Bibliothèque Nationale de France



3. a. Vaury & Cie Photographes. Frontispice « Portrait de l'auteur. » De Pène, Henri. *Mémoires d'une femme de chambre*. Paris : Dentu, 1864. Éditions 4ème, 5ème, 8ème et 9ème. Source : roman digitalisé sur googlebooks.com

b. Vaury & Cie Photographes. Frontispice « Portrait de l'auteur. » De Pène, Henri. *Mémoires d'une femme de chambre*. Paris : Dentu, 1864. Éditions 1ère à 3ème, 6ème, 7ème, 10ème et 11ème. Source : roman digitalisé sur gallica.fr.

c. Graveur anonyme. Couverture. De Pène, Henri. *De Parijsche kamenier, uit het fransk.* Amsterdam : Eisendrath, 1865. Source : photographie du volume, BNF.

d. Pierson, Pierre Louis et Virginia Oldoini (comtesse Verasis de Castiglioni). *Un dimanche* (1861 – 1866). Paris, Musée d'Orsay. Source : Musée d'Orsay

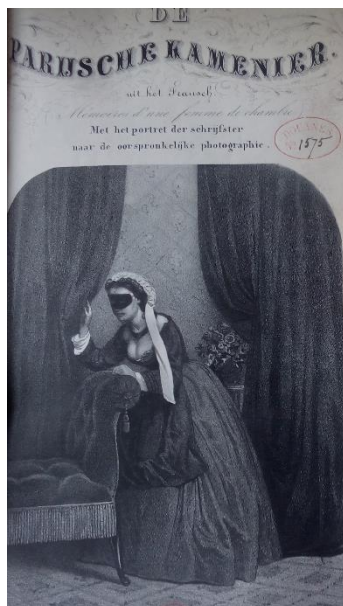
a.



b.



c.



d.



4. Caricaturiste anonyme. « Le départ de notre bonne Commune. » Dessin. *Le fils du Père Duchêne* n°10, 4 Prairial 79 (24 mai 1871). Source : copie digitalisée du périodique par la Bibliothèque de l'Université d'Heidelberg (digi.ub.uni-heidelberg.de)

(Pendant la semaine sanglante, du 21 au 28 mars 1871)  
Le fils Duchêne en Fédéré avec la Commune qui fait sa valise :

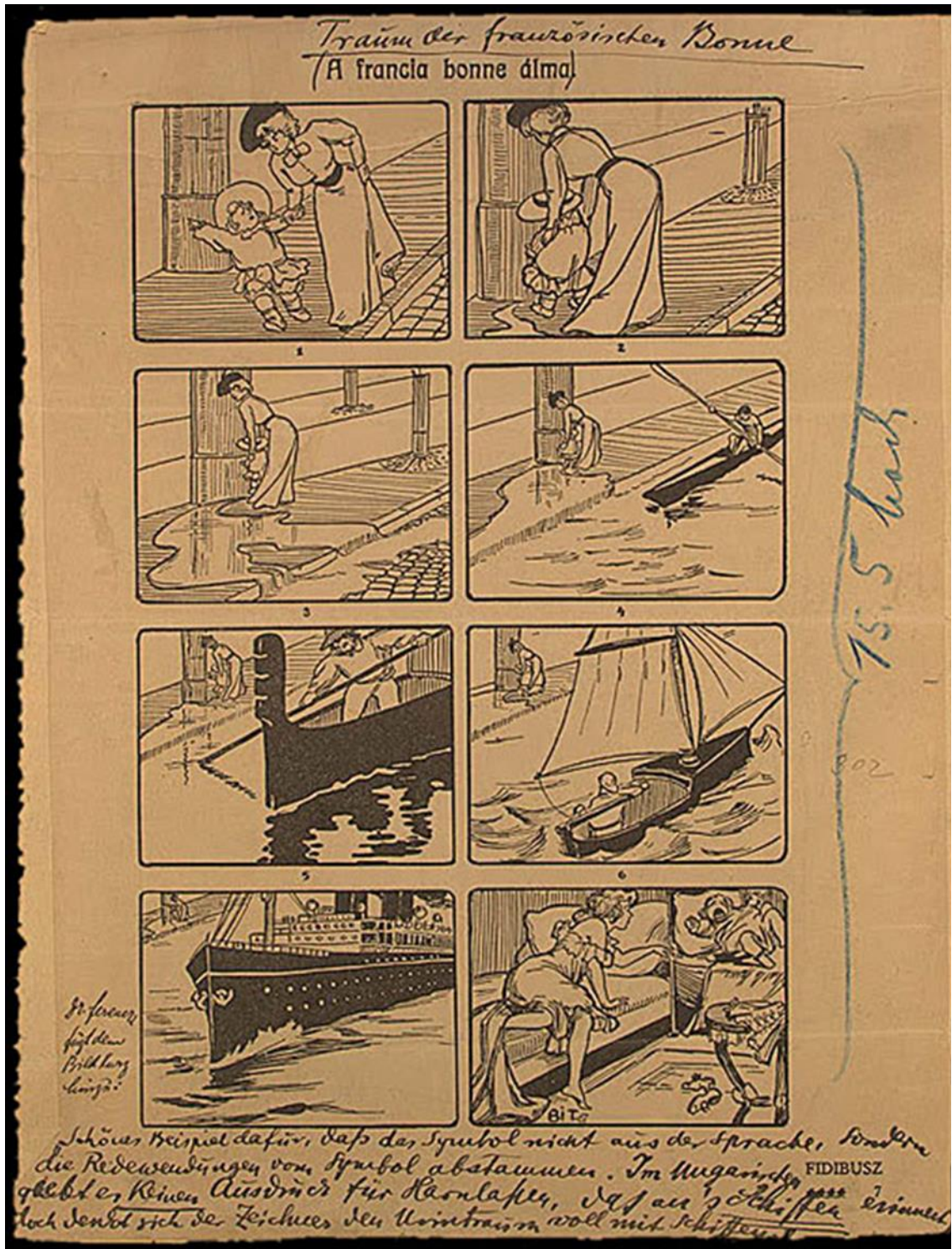
- Eh ben ! ma bonne Commune, qu'est-ce que tu fous donc là ? ...
- Dame ! mon petit Duchêne, je fais mes malles... puisque M. Thiers m'a foutu mes huit jours. Seulement, tu vois, je ne me presse pas trop.



5. Nadar, Paul. *Réjane (Charlotte Gabrielle Réju dite), dans Germinie Lacerteux*. 1889. Photographie. Source : Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Paul Nadar.



6. Anonyme. « Le rêve d'une bonne française. » *Fidibusz.* (revue humoristique hongroise) c. 1910. Bande dessinée. Annoté et envoyé par S.Ferenczi à S. Freud. Source : Bibliothèque du Congrès, Washington DC, États Unis. Copie facilitée par l'Archivio Iconografico du Centro Arti Visive de l'Università de Bergamo (Italie).





6.

a. Lettre de remerciement, de S. Freud à S. Ferenczi, le 11 mai, 1911.

Dear friend,

the illustrated dreams are magnificent. The artist apparently understands dreams much better than Bleuler, Havellock Ellis, et al. Your observations are quite right. The nicest page seems to be the one by the Frenchman Bonne, and the most important one is your conclusion appended to it. But now a question. Who's the artist? Is he definitely a Hungarian and not a German? In the latter case the evidence seems to be missing.”

Haynal, André (Éd). *The correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi* (Vol 1). Belknap Press: États-Unis, 1993, p. 274.

6.

b. Chapitre « Le travail du rêve », section 6 « Symbolique urinaire », illustré par le dessin ci-dessus.

Les dessins reproduits page 316 ont été trouvés par Ferenczi dans un journal humoristique hongrois (*Fidibusz*) ; il a vu le parti qu'on pouvait en tirer pour illustrer la théorie du rêve. O. Rank les a utilisés, dans son travail sur les couches de symboles dans les rêves de réveil, sous le titre de *Rêve de la gouvernante française*. La dernière image, qui représente le réveil de la bonne à cause des hurlements de l'enfant, nous montre seule que les sept précédents étaient les phases d'un rêve. La première image indique le stimulus qui devrait aboutir au réveil. Le gamin a un besoin et demande à le satisfaire. Le rêve change la situation : au lieu de la chambre à coucher, c'est une promenade. Dans la seconde image, le gamin se tient contre un coin, fait le nécessaire et –elle peut continuer à dormir. Mais l'excitation de réveil continue, se renforce même ; l'enfant, à qui on ne fait pas attention, hurle toujours plus fort. Plus il exige le réveil et l'aide de sa bonne, plus le rêve garantit à celle-ci que tout va bien et qu'elle n'a pas besoin de s'éveiller. De plus, le rêve traduit l'accroissement de l'excitation par celui du symbole. Le torrent qui vient du petit garçon est toujours plus puissant. Dès la quatrième image il peut porter un canot, puis une gondole, un bateau à voile et enfin un grand vapeur ! La lutte entre un besoin de sommeil obstiné et une excitation de réveil qui ne se lasse pas, est représentée ici d'une manière ingénieuse par un artiste spirituel.

Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves* (traduction d'I. Meyerson basée dans la dernière édition de *Die Traumdeutung* publiée par Freud en 1929, huitième édition allemande) Paris: Puf, 1967, p. 315.

7. Cocteau, Jean. *Anna la bonne*. Chanson parlée. Interprète : Marianne Oswald. Enregistrée le 13 mars 1934.

Source : site *Jean Cocteau unique et multiple* (<https://cocteau.biu-montpellier.fr>) des chercheurs en Littérature et en Arts du Spectacle de l'université Paul-Valéry Montpellier III.

Ah, Mademoiselle!

{Refrain:}

Ah, Mademoiselle!  
Mademoiselle Annabel  
Mademoiselle Annabel Lee  
Depuis que vous êtes morte  
Vous avez encore embelli  
Chaque soir, sans ouvrir la porte  
Vous venez au pied de mon lit  
Mademoiselle, Mademoiselle  
Mademoiselle Annabel Lee

Sans doute, vous étiez trop bonne  
Trop belle et même trop jolie  
On vous portait des fleurs comme sur un autel  
Et moi, j'étais Anna, la bonne  
Anna, la bonne de l'hôtel  
Vous étiez toujours si polie  
Et peut-être un peu trop polie  
Vous habitiez toujours le grand appartement  
Et la chose arriva je ne sais plus comment

Si. Bref, j'étais celle qu'on sonne  
Vous m'avez sonnée une nuit  
Comme beaucoup d'autres personnes  
Et ce n'est pas assez d'ennui  
Pour... enfin... pour qu'on assassine  
Nous autres, on travaille, on dort,  
Les escaliers... les corridors  
Mais vous, c'étaient les médecines  
Pour dormir "Ma petite Anna,  
Voulez-vous me verser dix gouttes?  
Dix, pas plus!" Je les verse toutes  
Je commets un assassinat

Que voulez-vous, j'étais la bonne  
Vous étiez si belle, si bonne  
Vous receviez un tas d' gens  
Vous dépensiez un tas d'argent  
Et les sourcils qu'on vous épile  
Les ongles et le sex-appeal!

{ au Refrain }

Vous croyez que l'on me soupçonne  
La police, les médecins  
Je suis Anna, celle qu'on sonne  
On cherche ailleurs les assassins  
Mais vos princes, vos ducs, vos comtes  
Qui vous adoraient à genoux  
Plus rien de ces gens-là ne compte  
Le seul secret est entre nous

Vous pensez que je m'habitue?  
Jamais. Elle viendra demain  
Vraiment, ce n'est pas soi qui tue  
Le coupable, c'est notre main  
"Dix gouttes, Anna, mes dix gouttes"  
Et je verse tout le flacon  
Ah! Cette histoire me dégoûte  
Un jour, je finirai par sauter d'un balcon

Et cet enterrement! Avez-vous une idée  
De ce qu'il coûte au prix où revient l'orchidée?  
Elle devait partir sur son yacht pour Java  
La Java!  
On y va. On y va... On y va!

8. Sherman, Cindy. *Untitled # 383*. Série *Murder Mystery People*, 1976. Photographie.  
Source : Artnet (plate-forme en ligne dans le secteur du marché de l'art) [artnet.com](http://artnet.com).



9. Pavletic, Juan. *El despertar de la criada. autorretrato con rodete*. Acrylique sur toile. 100 x 80 cm. Source : image cédée par Juan Pavletic.



## **ANNEXE II**

Présentation commentée de quelques textes<sup>597</sup> du corpus (par ordre chronologique)

1. Mirbeau, Octave *Le journal d'une femme de chambre* [1900] Édition utilisée : Paris : Grands textes classiques, 1994.

Publié en feuilleton en 1890 et récrit pour sa publication définitive, le roman se présente comme un journal « véritablement écrit » par la femme de chambre Célestine. Cette attribution s'effectue à travers la métalepse de l'auteur, qui assure avoir reçu le texte de la main de la protagoniste. Reconnu comme point d'inflexion dans le roman de la domesticité, il ne répond pas toujours, ni dans sa thématique ni dans sa forme à un « vrai journal intime », ce qui fait de lui un texte hybride. La ligne narrative alterne des moments où se centre dans les faits récents, chez ses employeurs actuels, les Lanlaire, et d'autres moments où le souvenir prend le pas, à travers les anecdotes des années service de Célestine chez d'autres maîtres. Le roman semble se rallier à la tradition à travers sa parenté avec le genre ancien de la menipée (selon Pierre Glaudes) à qui il emprunterait l'itinérance du protagoniste, la tradition satyrique, le motif de la descente aux enfers (ce n'est peut-être plus qu'un fait curieux, mais le créateur du genre, le philosophe cynique Ménippe de Sinope, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., aurait été, d'après Diogène, un ancien esclave). Depuis notre lecture, qui s'intéresse plus à l'expression de la protagoniste sur elle-même et sur le monde qu'à la satire des mœurs qu'elle fait, le rapprochement plus intéressant se fait avec le genre picaresque. Dans le roman picaresque, que l'on doit au siècle d'Or espagnol, le narrateur et protagoniste est un jeune homme pauvre qui doit mener sa vie comme « mozo de muchos amos », c'est à dire au service des maîtres différentes et successifs. Ainsi, dans l'œuvre canonique de ce genre, *Lazarillo de Tormes* (1554) le lecteur accède à la pensée du personnage qui réfléchit sur son métier et sur la vie de service qu'il a mené, tout en structurant son récit à travers ses expériences avec chaque maître. La coïncidence avec le roman de Mirbeau existe non seulement en termes énonciatifs, car c'est Lázaro qui (se) raconte à travers la parole écrite (une longue lettre qu'il adresse à un haut personnage), mais aussi en ce qui concerne l'aspect de *bildungsroman* de la tradition picaresque : tout comme Célestine, Lázaro finira par s'établir comme commerçant, promu dans une classe sociale supérieure mais en dépit de sa dignité. Dans aucun des cas cette promotion n'a l'air d'une victoire, ou au plus, n'est qu'une victoire à la Pyrrhus.

---

<sup>597</sup> Le critère de sélection des textes commentés privilégie les œuvres centrales du corpus, en particulier celles en espagnol et les œuvres françaises récentes.

2. Sánchez, Florencio *Puertas adentro* [c.1898-1900] (il n'y a pas de traduction en français). Édition utilisée: *Teatro completo* Buenos Aires, El Ateneo, 1951

Cette pièce de théâtre d'un seul acte fait partie de la production de jeunesse du dramaturge le plus connu du Río de la Plata, l'uruguayen Florencio Sánchez. Écrite à propos d'un espace de représentation particulier, le « système théâtral anarchiste » (Pablo Ansolabehere, Daniel Vidal), elle a été jouée pour la première fois dans le Centro Internacional de Estudios Sociales, centre d'activité politique des ouvriers libertaires de Montevideo. Le dramaturge, devenu célèbre quelques années après, ne l'a pas inclus dans la liste de ses œuvres complètes. Sur scène deux bonnes, Pepa et Luisa, qui se retrouvent chez l'employeuse de la première (où elle habite et travaille). Elles bavardent sur leurs patronnes et se plaignent sur leurs conditions de travail. Le dialogue révèle la conscience politique et la morale des bonnes en contraste avec celle des maîtresses qu'elles servent. La critique émerge du commérage où les défauts des maîtresses, leurs vices et mauvaises liaisons sont ébruités, ce qui met la pièce (peut-être malgré elle-même) dans la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'œuvres piquantes où la bonne sert de témoin face aux conduites libertines des maîtres. D'où le titre, qui souligne que c'est dans l'espace clos de la maison que l'action a lieu. Les employeuses n'apparaissent pas directement mais elles sont évoquées sur scène sous la forme de lettres d'amour que chacune envoie, à travers sa bonne, au mari de l'autre. Les bonnes lisent les lettres, découvrent le double adultère et pensent à se venger en le rendant public. Elles échangent ainsi les destinataires de chaque lettre et les font réexpédier, conscientes qu'elles se feront renvoyer une fois le mauvais tour découvert. Le lecteur et le public ne connaissent pas la suite, la pièce s'achève au moment de la réexpédition.

3. Arlt, Roberto *Trescientos millones. Pieza en un prólogo y tres actos* [1932]. Édition utilisée : Buenos Aires: Losada, 2005. Traduction en français inédite de Stavitsky, Claudia et Vitez, Jeanne (c.1985). Texte sténographié facilité par François Béchu (Théâtre de l'Échappée)

Pièce de théâtre composée d'un prologue et trois actes, jouée pour la première fois dans un milieu politiquement engagé, le « Teatro del Pueblo » de Leonidas Barletta, à Buenos Aires. Dans un texte bref qui précède la pièce, l'auteur explique que celle-ci est née suite à l'impression que lui

avait causé le suicide d'une jeune bonne récemment arrivée d'Espagne. Bien qu'il ait été tardivement reconnu comme romancier et essayiste, Arlt a survécu pendant des années grâce à son travail comme journaliste de faits divers ; il a par la suite élargi son travail journalistique à la chronique et à la critique des mœurs, qui le révèlent comme un témoin aigu du processus de modernisation accéléré qui venait de s'accomplir au Río de la Plata. La pièce présente un seul personnage « réel », Sofia, jeune bonne qui seule dans sa chambre se met à rêver. Sa rêverie révèle sa souffrance et son besoin d'échapper à la réalité qui la persécute : la sonnette de Madame qui l'appelle au travail et les coups à la porte du fils de la maison qui réclame ses faveurs sexuelles. Aucun des deux n'apparaît directement sur scène, mais on entend leurs voix et vers la fin, on voit le profil du jeune homme se dessiner sur la fenêtre de la chambre de Sofía. Les autres personnages « de fumée », peuplent le rêve de Sofía et doivent lui obéir, mais ils ont aussi une vie indépendante où ils se plaignent de devoir servir une imagination si médiocre, nourrie de feuilletons et de cinéma grand public. Elle rêve de gagner au loto (les « trois cents millions » du titre), d'être une grande dame qui voyage, d'avoir un amant galant et un protecteur chevaleresque (il s'agit de Rocambole, personnage tiré des romans de Ponson du Terrail), d'avoir une fille qui est kidnappée et puis récupérée grâce à Rocambole. Mais les rêves ne suffisent pas à la protéger de l'effrayante réalité : la pièce finit quand Sophie se suicide en se tirant un coup de pistolet, tandis que les fils de la maison continue à sonner à sa porte.

4. Duras, Marguerite *Le Square* [1955] Éditions utilisées : Paris : Gallimard, 1983 et Paris: Folio Théâtre, 1965. (Éd. Arnaud Rykner).

Publié avec le sous-titre *roman* « par erreur » (Laure Adler), il s'agit d'un long dialogue entre une bonne anonyme et un vendeur de rue, où chacun parle de sa situation et réfléchit sur la vie tandis qu'elle surveille l'enfant de la famille qu'elle sert et que l'homme prend une pause dans son travail. La forme, hybride, présente une division en trois parties bien différenciées, où on entend aussi quelques interventions d'une autre voix qu'on pourrait considérer comme celle d'un narrateur hétérodiégétique ou comme des didascalies. Duras elle-même ne le considère pas comme un roman mais pas non plus comme une pièce de théâtre ; en effet, en 1956 elle le récrit avec le metteur en scène Claude Martin pour une mise en scène. Si le dialogue entre les personnages est volontiers « durassien » (des propos incongrus, des reprises, des passages oniriques), il montre aussi les préoccupations quotidiennes des « petites gens », qui, comme le dit l'auteure dans le texte qui précède l'œuvre, ont besoin de ces dialogues pour « survivre à leur



solitude ». L'accent est mis sur cet espace de parole qui s'ouvre pour ces deux êtres voués au silence. Le dialogue est balisé par des formules de politesse (des excuses avant de poser des questions, des remerciements pour l'attention prêtée), des formules pour assurer la bonne compréhension (du type « si vous voyez ce que je veux dire », des reformulations) et des constatations phatiques destinées à assurer l'existence et la permanence de l'échange (« on cause, n'est-ce pas ? »). Ce qui amène le problème du registre, qui serait « trop élevé » pour la bonne. La bonne parle de son métier, qui selon elle « n'en est pas un » et c'est surtout à travers les mots de l'enfant (qui s'exprime trois fois seulement « J'ai faim », « J'ai soif », « Je suis fatigué ») qu'on peut saisir la relation de domesticité dans laquelle elle s'inscrit.

5. Benedetti, Mario *Corazonada* [1959] (il existe une traduction en anglais, in: *The rest is jungle* Austin: Host, 2010). Édition utilisée: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. 100-103.

Récit bref, dont la narratrice et héroïne est Celia, jeune bonne à tout faire à Montevideo. Nouvelle Cendrillon, plus rusée sans doute que celle du conte de fées, le récit est l'histoire de son triomphe sur ses employeurs, qui s'accomplit à travers son mariage avec le fils de la famille. Elle reprend les faits dans l'ordre chronologique et raconte comment elle a été embauchée par une famille aisée (composée par le couple des maîtres, une fille et un fils du même âge qu'elle), le traitement qu'elle recevait et le travail épuisant qu'elle faisait. Le jeune fils, « Tito », cherche à la séduire mais elle se refuse à lui, pour conserver son honnêteté et pour obéir aux instructions précises de sa maîtresse. Celia a le pressentiment qu'elle doit s'approprier certains documents de la famille. Un jour la maîtresse la surprend dans une situation indécente avec son fils, la bat et la licencie. C'est ici que la vraie stratégie de Célia se déploie : le jeune homme continue à lui faire la cour et elle ne cède pas, jusqu'à ce qu'il lui propose de se marier. L'ancienne maîtresse s'opposant fortement au mariage, Celia la met au courant des documents qu'elle a en sa possession et grâce à ce chantage, elle se marie. Dans l'épisode final, elle rencontre son ancienne maîtresse et nouvelle belle-mère deux mois après le mariage et, suivant un nouveau pressentiment, elle l'appelle « maman ».

6. Cortázar, Julio *Los buenos servicios* in *Las armas secretas* [1959]. Édition utilisée: *Las Armas secretas*. Madrid : Cátedra, 1978. 87-114. Traduction en français : « Bons et

loyaux services.» Cortázar, Julio. *Les armes secrètes*. Trad. Laure Guile-Bataillon.  
Paris: Gallimard, 1963. 41-81.

Il s'agit d'une nouvelle, dont la narratrice et protagoniste est madame Francinet, veuve âgée qui travaille comme femme de ménage mais qui était autrefois ouvrière. Elle raconte son histoire en deux épisodes parallèles, dont le premier commence quand elle est embauchée pour travailler pendant une soirée de fête chez les Rosay, de grands bourgeois parisiens. La perspective suscite son enthousiasme mais son étonnement est grand lorsqu'on lui explique que sa tâche sera de s'occuper des chiens de la famille. La fête finie, elle se sent fatiguée et veut rentrer chez elle, mais l'excitation générale fait qu'on l'oublie et elle se résigne à attendre dans la cuisine. Là, elle entame une conversation avec un des invités, un jeune homme fin et très gentil, qui l'invite à boire du whisky et qui se permet d'être agréable et chaleureux avec elle. La maîtresse les trouve dans cette situation inhabituelle et ne dit rien, mais rapidement madame Francinet est payée et congédiée. Elle doit marcher jusqu'à chez elle sous la neige, l'heure du dernier métro étant passée. Malgré cela, elle se sent heureuse de cette rencontre avec le jeune homme. Dans le second épisode, qui a lieu quelque temps après la fête, c'est monsieur Rosay qui lui rend visite chez elle, pour lui proposer un nouvel engagement, cette fois-ci le travail à faire est encore plus inhabituel mais « pas illégal », comme il tient à le préciser. Il s'agit de jouer le rôle de la mère d'une personne qui vient de mourir : étant quelqu'un fameux et sans famille, on a besoin « pour les convenances » d'une mère en pleurs et attristée de la mort de son fils. Monsieur Rosay offre à madame Francinet l'équivalent de trois mois de travail pour participer à cette mise en scène et, non sans quelques doutes, elle accepte. Elle joue son rôle dès son arrivée dans la maison où l'on veille le mort, pleurant et criant, mais lorsqu'elle se penche sur le lit du décédé elle n'a plus besoin de feindre le chagrin : le mort c'est le jeune homme avec qui elle avait partagé un verre de whisky et elle s'attriste vraiment, pensant à sa jeunesse, à sa beauté et à son amabilité. D'autres personnages arrivent, notamment trois hommes qui se disputent le privilège d'être là, dont un homme mystérieux qui ne semble pas appartenir à la même classe sociale que les autres. La nouvelle s'achève quand arrive le curé qui va accompagner le cortège funèbre. Il est à souligner que l'auteur argentin (qui a passé cependant de nombreuses années de sa vie à Paris, où il est décédé en 1984) choisit tout naturellement une bonne française et une ambiance française pour raconter son histoire, ce qui met en avant les liens communs entre les deux systèmes littéraires. Nous signalons aussi l'existence d'un téléfilm de Claude Chabrol, *Monsieur Bébé* (1974) basé sur ce récit, qui n'a pas été conservé dans les archives que nous avons consultées (catalogue Bnf, catalogue CNC). Il aurait été intéressant de pouvoir faire le contraste avec l'autre film « de domestiques », de C.

Chabrol *La cérémonie* (1995), basé lui aussi sur un texte littéraire, le roman *A judgement in stone* (Ruth Rendell, 1977).

7. Marie, Isabel *La bonne* [1996]. Édition utilisée : Paris : Grasset, 1996

Il s'agit d'un roman dont la narratrice et protagoniste est une jeune femme qui ne dit jamais son nom « réel ». Ayant soutenu sa thèse en philosophie, elle semble avoir eu une vie difficile, ayant été élevée dans des hospices et des internats. N'étant pas particulièrement intéressée par les carrières qui s'ouvrent à elle, elle cherche à se placer comme bonne logée et nourrie à Paris. Elle trouve un couple aisé, Bernard et Laura Régnier, à qui elle se présente comme Sarah et à qui elle cache soigneusement son niveau d'études. Elle remplit son rôle correctement, toujours en étudiant ses maîtres : Laura souffre de TOC, ne sort jamais de la maison et déteste le contact corporel avec son mari. Bernard pour sa part, passe le jour au bureau et n'a que des contacts « hygiéniques » avec sa femme. Sarah intervient dans ce délicat équilibre familial : en nettoyant, elle libère Laura de sa crainte de la saleté et en couchant avec Bernard la délivre aussi de ce contact non voulu. La situation évolue, et la maîtresse apprend d'elle à effectuer les tâches ménagères et se soigne ainsi de ses obsessions. Le renversement de l'ordre est absolu : « J'étais ainsi devenue la maîtresse de mon maître et ma patronne était ma servante ». Mais ce n'est pas l'objectif de Sarah : elle reprend un roman érotique que Bernard essayait de finir, le réécrit et le fait publier : elle est devenue romancière. Lorsque le couple décide de déménager, elle ne les suit pas, elle reste dans le grand appartement (qu'elle peut maintenant se permettre louer) et y établit avec Laura une nouvelle situation, cohabitant ensemble, hors des rapports de domesticité.

8. Oster, Christian *Une femme de ménage* [2001]. Édition utilisée : Paris : Minuit, 2001

Il s'agit d'un roman, récit à la première personne assumé par Jacques, récemment séparé de sa femme, Constance. La vie de célibataire le déprime et il est incapable de s'occuper de la maison ce qui le mène à chercher une femme de ménage. Il trouve Laura, jolie jeune femme mais qui ne lui plaît pas tout de suite : elle n'a jamais travaillé comme domestique et il n'aime pas ses cheveux, peu soignés. Une routine va s'établir entre eux, Laura va chez lui un et puis deux jours toutes les semaines, jusqu'à ce qu'elle se retrouve dans le besoin : elle se sépare de son copain et perd son appartement. Laura demande donc à Jacques de l'accueillir pendant qu'elle cherche une nouvelle

location et il cède. La cohabitation ne semble pas lui provoquer de sentiments envers Laura, mais elle le séduit et ils commencent ainsi une relation amoureuse, qu'il tente de maintenir séparée de la relation de service. Cependant, Constance fait sa réapparition, voulant reconquérir Jacques ; lui, qui a fait un énorme effort pour l'oublier, décide de s'en aller loin. Laura insiste, elle veut aller avec lui et c'est ainsi qu'ils arrivent ensemble au bord de la mer chez Ralph, un ami à Jacques. Là-bas tout semble parfait : Laura s'est fait couper les cheveux en chemin, ils vont ensemble à la plage, Jacques voudrait quitter Paris et s'établir dans un bel endroit avec elle. Il sait bien qu'il s'agit d'une chimère mais il ne s'attend pas à ce qui va arriver : il découvre que l'homme avec qui Constance l'a trahi est son ami Ralph et par la suite Laura retrouve à la plage un jeune homme avec qui elle voudrait commencer une relation. Jacques se sent vieilli, fatigué, usé, il manque de se noyer lorsqu'une femme le repêche. C'est la mère de la nouvelle connaissance de Laura. Il commence à s'intéresser à elle quand le récit finit. Nous signalons l'existence d'une version cinématographique, *Une femme de ménage* de Claude Berri (2002).

9. Diome, Fatou « Le visage de l'emploi » et « Cunégonde à la bibliothèque ». *La préférence nationale et autres nouvelles*. [2001]. Édition utilisée : Paris: Présence Africaine, 2001.

Ces deux nouvelles brèves ont de nombreux éléments communs, au point que l'on pourrait les considérer comme un ensemble. Toutes les deux présentent comme protagoniste une jeune femme africaine qui fait des études de Lettres à l'université de Strasbourg (dans la première nouvelle elle vient de finir sa licence en Lettres, dans la deuxième elle fait son DEA en Lettres modernes, ce qui marque une progression temporelle si l'on considère qu'il s'agit toujours du même personnage). Dans les deux cas elle travaille comme femme de ménage (même si elle avait été embauchée pour une garde d'enfants dans « Le visage... ») par des familles françaises caricaturales : les Dupont et les Dupire. L'argument et le sujet coïncident dans les deux récits : la manière dont elle est traitée lorsqu'elle cache à ses patrons son niveau d'études (ils assument que sa qualité d'étrangère et d'africaine l'excluent de la culture française, et même de la langue française). Le dénouement arrive dans les deux cas avec la révélation des connaissances de la domestique, lorsqu'elle se permet de corriger une citation maladroite que sa patronne fait de Descartes (« Le visage... ») ou qu'elle rencontre par hasard son patron à la bibliothèque et lui donne une leçon sur le personnage de Cunégonde (« Cunégonde... »). La révélation a des conséquences diverses : dans le premier cas elle produit une correction dans les termes de la

relation de travail et un rapprochement entre la domestique et ses employeurs ; dans le seconde, elle est congédiée sans d'autres explications.

10. Ravey, Yves *Carré blanc* [2003] Édition utilisée : Besançon : Les solitaires intempestifs, 2003.

Il s'agit d'une nouvelle assez brève, divisée en huit chapitres. Le narrateur, monsieur Clifford, raconte sa passion pour le peintre suprématiste Kasimir Malevitch (Russie, 1878-1935) et son désespoir face à l'indifférence et même le mépris qu'éprouve la Cuningham, sa domestique et accompagnante. Il l'amène au MOMA, à New York, admirer le fameux *Carré blanc sur fond blanc* (1918). Malevitch et son œuvre jouent un rôle central dans la nouvelle, comme ligne de démarcation entre les capacités esthétiques de la bonne et celles de son patron mais aussi du rapport que chacun d'entre eux entretient avec la haute culture. La manière dont le patron – narrateur parle de son admiration pour Malevitch (dont il déteste cependant le *Carré blanc sur fond noir*), est contrecarrée par celle, banale, de sa domestique, qu'il rapporte la plupart du temps à travers l'emploi du discours indirect. Mais c'est son discours à elle qui clôt le récit, dans lequel elle exprime ses raisons de le quitter, sa souffrance du fait qu'il ne soit pas capable de l'écouter ni de la voir : elle n'est qu'un objet pour son patron ; le tout avant qu'elle ne se fasse écraser par une voiture, mort accidentelle qui clôt le texte.

11. Assouline, Pierre *Les Invités* [2009] Édition utilisée : Paris : Gallimard, 2009.

C'est un roman au narrateur hétérodiégétique, divisé en treize chapitres non titrés, autour d'un dîner offert par madame Du Vivier, grande bourgeoise parisienne. Pour l'organisation de cette soirée, elle compte sur Sonia et Othman, une femme de ménage et un cuisinier qui habitent chez elle et qui sont en couple mais pas mariés. Le moment du dîner venu, les invités (qui sont des personnages du grand monde parisien assez caricaturés, à cela s'ajoute la présence de George Banon, richissime industriel canadien et invité d'honneur) réalisent avec horreur que le nombre d'invités est treize. Pour éviter la mauvaise chance que le chiffre pourrait entraîner, Sonia est invitée par Banon à rejoindre la table. Les invités commencent à s'intéresser à elle ; on distingue

des personnages qui compatissent avec sa situation comme Sévillano et Banon, et d'autres qui portent sur elle une curiosité malveillante, comme Marie-Do. La stratégie de Sonia de passer aussi inaperçue que possible échoue lorsqu'elle fait un commentaire qui dévoile ses connaissances sur l'œuvre de Panofsky et le fait qu'elle fait son doctorat en Histoire de l'Art à la Sorbonne et qu'elle envisage son avenir en tant que conservateur de musées. Cette révélation suscite des réactions diverses et une vive discussion sur la présence des étrangers en France (quoique Sonia soit née en France, de parents Marocains), en particulier des musulmans. Cependant, le dîner touche à sa fin, les invités se retirent et Sonia redevient une domestique. Un bref épilogue indique que Georges Banon développera un projet de musée en France, laissant ainsi entendre que Sonia a été embauchée par ce dernier, qui devient ainsi une sorte de prince charmant contemporain.

12. Briguet, Daniel "El despertar de la criada" en *El despertar de la criada* [2011]. Édition utilisée : Rosario (Argentine): Homo Sapiens, 2011. (Il n'y a pas de traduction en français).

Nouvelle, où le récit à la première personne est assumé par Dani, professeur à l'université récemment séparé. Après la séparation, il a gardé Griselda, femme de ménage à laquelle il était habitué ; un jour il la trouve attirante et essaye de se rapprocher d'elle, en commettant la maladresse de faire coïncider son geste amoureux avec le moment du règlement du service qu'elle vient d'accomplir. Elle n'apprécie pas son attitude et le lui dit, les mots exacts de son refus ne sont pourtant pas rapportés par le narrateur. Griselda continue à travailler chez lui mais elle met de la distance entre elle et son patron. Après quelques semaines d'absence injustifiée, Dani la licencie. Il entame alors la recherche de la domestique parfaite, celle qui comprendra ses besoins et sera « en syntonie » avec lui. Il embauche donc Miriam, qui perturbe un peu sa routine, déplace les meubles, se permet de toucher aux livres et aux papiers qu'elle range sans aucun ordre. Cependant, une routine s'établit et elle se permet même de lui raconter ses problèmes ; un jour il a l'impression qu'elle cherche à se rapprocher de lui mais rien ne se passe. Le lendemain il apprend que Miriam a eu un accident et qu'elle devra se reposer pour plusieurs semaines. Miriam le met en contact avec une autre femme de ménage, sa cousine. Elle n'a pas de nom propre dans le récit et travaille pour Dani pour une brève période mais il n'y a pas de syntonie entre eux et elle disparaît simplement. Il fait alors la connaissance de Tina, décoratrice d'intérieurs avec qui il entame une relation torride. Tina lui propose d'embaucher Jessica, sa propre femme de ménage et Dani accepte. Tout se passe bien jusqu'à ce que Dani découvre que Tina et Jessica ont une

relation amoureuse entre elles. Il chasse toutes deux de sa vie et accepte de s'occuper lui-même des tâches ménagères. Depuis le début du récit Dani réfléchit par rapport au tableau du peintre argentin Eduardo Sívori *Le lever de la bonne* (1887, voir en annexe), il le fait encadrer et le met sur son chevet. Son parcours à la recherche de la domestique parfaite correspond aux observations qu'il fait sur le tableau tout comme sa décision finale de le changer par « un Pollock », lorsqu'il décide de se passer des employées domestiques.

13. Mougin, Véronique *Pour vous servir* [2015] Édition utilisée : Paris : Flammarion, 2015.

Pour ce roman très récent, l'auteure (de son métier journaliste) a fait appel à une enquête menée pour le magazine *Marie-Claire*, où elle avait interviewé diverses femmes de ménage et domestiques travaillant pour des patrons très aisés : « Le monde des riches vu de la chambre de bonne ». Le roman se présente comme un récit à la première personne de Françoise, qui vient de « rendre son tablier ». Elle a décidé de servir dorénavant les pauvres et non plus les ultra-riches, comme elle l'explique dans l'avertissement placé au début du texte. Elle insiste sur le côté « distrayant et instructif » d'un tel récit, sans oublier la justice du geste de « partager avec les uns, ce que je sais des autres ». Dans ce sens, le récit s'inscrit dans la tradition du dévoilement de la vie privée, où le regard indiscret s'intéresse à une classe sociale inconnue du lecteur, dans un geste comparable à celui d'autres livres-enquêtes que Mougin a écrit, notamment sur les personnes sans domicile fixe, les mères célibataires ou les enfants vivant dans la rue. La protagoniste, Françoise, passe ainsi par dix foyers qui méritent chacun une partie du texte, qui prend comme titre le nom des employeurs (« Chez monsieur Douglas Mac Linley et Madame »). Au début de chaque partie, sur le mode d'une fiche, on retrouve des informations sur le contrat de travail, le logement de fonction, le salaire et les tâches à accomplir. De plus, chaque partie est précédée par un épigraphe tirée des mémoires réelles des valets et des femmes de chambre du passé mais aussi du présent. Si cette organisation textuelle assez hiérarchisée et rigoureuse rappelle justement l'enquête, chaque partie est divisée en chapitres où règne le récit romanesque, le registre est la plupart du temps comique ponctué par quelques réflexions sur la réalité du service, sur la forme de « Leçons » numérotées.