À l'épreuve

N° 5 | 2018
Habiter

Servir et cohabiter : les domestiques, de la maison aristocratique à l’appartement haussmanien

Alice DE CHARENTENAY

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-5/2717-servir-et-cohabiter-les-domestiques-de-la-maison-aristocratique-a-l-appartement-haussmanien
DOI : numerev_2088
Date de publication : 18/02/2018

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DE CHARENTENAY, A. (2018) Servir et cohabiter : les domestiques, de la maison aristocratique à l’appartement haussmanien. *À l'épreuve*, (5).
https://doi.org/10.34745/numerev_2088

La succession des révolutions et des régimes politiques au XIX[e] siècle signale une négociation douloureuse entre Ancien Régime et République. La transition institutionnelle s'accompagne d'un mouvement idéologique dont l'haussmannisation des grandes villes françaises à partir de 1852 offre un observatoire privilégié. En effet, cette transformation urbaine bouleverse non seulement la ville mais également l'habitat. Les appartements sont désormais construits autour de pièces à l'usage programmé et plus standardisé qu'auparavant. L'ameublement et la décoration sont des marchés en pleine expansion, puisqu'ils manifestent l'accession à la vie bourgeoise – manifestation d'abord intérieure et tournée vers soi-même. L'acquisition de biens, signes matériels de réussite, s'accompagne du recours à un personnel qui prend en charge l'hygiène et le confort intérieurs. La délégation des tâches domestiques, le plus souvent à une « bonne à tout faire » unique et à domicile, s'étend jusqu'à la petite bourgeoisie et devient le signe distinctif des classes moyennes. La transition de l'acquisition de mobilier à l'acquisition de travail ne va pas de soi. Deux manières de penser les rapports de subordination dans le foyer s'opposent : alors que l'idéologie républicaine se veut égalitariste, d'une part, elle contractualise la subordination ; et d'autre part, elle sépare de plus en plus espaces féminins et espaces masculins. Dès lors, habiter un foyer n'a plus le même sens selon qu'on est maître ou serviteur, homme ou femme, rémunéré ou hébergé gracieusement.

Mots-clés :

La succession des révolutions et des régimes politiques au XIX[e] siècle signale une négociation douloureuse entre Ancien Régime et République. La transition institutionnelle s'accompagne d'un mouvement idéologique dont l'haussmannisation des grandes villes françaises à partir de 1852 offre un observatoire privilégié. En effet, cette transformation urbaine bouleverse non seulement la ville mais également l'habitat. Les appartements sont désormais construits autour de pièces à l'usage programmé et plus standardisé qu'auparavant. L'ameublement et la décoration sont des marchés en pleine expansion, puisqu'ils manifestent l'accession à la vie bourgeoise[1] – manifestation d'abord intérieure et tournée vers soi-même. L'acquisition de biens, signes matériels de réussite, s'accompagne du recours à un personnel qui prend en charge l'hygiène et le confort intérieurs. La délégation des tâches domestiques, le plus souvent à une « bonne à tout faire » unique et à domicile, s'étend jusqu'à la petite bourgeoisie et devient le signe distinctif des classes moyennes. La transition de

l'acquisition de mobilier à l'acquisition de travail ne va pas de soi. Deux manières de penser les rapports de subordination dans le foyer s'opposent : alors que l'idéologie républicaine se veut égalitariste, d'une part, elle contractualise la subordination ; et d'autre part, elle sépare de plus en plus espaces féminins et espaces masculins. Dès lors, habiter un foyer n'a plus le même sens selon qu'on est maître ou serviteur, homme ou femme, rémunéré ou hébergé gracieusement.

Le roman moderne, passionné par la question sociale, perçoit ce rapport difficile et le met en intrigue. Raconter la transformation de l'habitat au prisme de l'organisation des rapports entre les personnes qui y vivent devient une matière romanesque privilégiée. C'est pourquoi les domestiques, marqués par la tradition comique, deviennent des personnages récurrents du roman réaliste. De légers, ils y deviennent graves. Minorée dans le champ social et dans le foyer, la place des servantes s'accroît paradoxalement dans le roman. Mais en représentant le monde ouvrier au cœur d'appartements cossus, cette figure inocule également dans l'ordre et l'hygiène bourgeoise les fantasmes attachés au peuple méconnu et à la canaille.

La question du travail domestique présente en fait un aspect du conflit qui oppose deux visions du monde social : le discours aristocratique met l'accent sur la *maison*, au sens à la fois physique de bâtisse mais surtout abstrait de communauté, tandis que l'idéologie bourgeoise moderne, elle, se projette dans l'appartement moderne. L'habitat et les relations qu'il abrite permettent ainsi d'observer les traces d'une idéologie aristocratique fondée sur le lien vassalique au sein d'une idéologie libérale qui valorise le contrat. À rebours, la place des domestiques dans le foyer fournit un indice de la transaction entre ces discours, à laquelle contribue largement le roman.

Il est ainsi possible de lire les fonctions attribuées aux personnages de domestiques comme des compromis entre des discours contraires : alors que certaines servantes se confondent avec la maison qu'elles servent, comme la très pure et très idéale *Geneviève* de Lamartine (1850), son avatar Félicité dans *Un Cœur simple* de Flaubert (1877) ou le ballet de domestiques décevants de M. Folantin dans *À vau-l'eau* de Huysmans (1883), d'autres domestiques semblent en revanche franchement parasitaires, de *Germinie Lacerteux* des Goncourt (1865), voleuse malgré elle, à la femme fatale et vampirique narratrice du *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau en 1900. À travers ces différents compromis se dévoilent non seulement les avatars de la communauté domestique mais aussi de la nation, et de la régulation des rapports de classe entre maîtres et servantes. Les romans fourniraient ainsi différents modèles de ce que peut signifier habiter le foyer, selon la place de chacun dans la famille, déplaçant ainsi la question politique de la citoyenneté dans la sphère de l'intime.

Lamartine ou les derniers feux de la maison aristocratique

La notion de *maison* est une pièce maîtresse de la vision du monde aristocratique. Elle

désigne trois cercles concentriques : à la fois la propriété foncière, dont le château tient le centre ; la famille qui l'habite, entourée de ses domestiques et de ses protégés ; et le pouvoir politique que détient et transmet cette famille, par suite le parti politique et les idées qui lui sont attachées : à la *maison* des Valois s'oppose ainsi la *maison* des Condé par exemple. Cette vision du monde se trouve battue en brèche par la redistribution du pouvoir foncier et l'ascension du discours bourgeois, dont l'axe principal est la partition entre vie publique et vie privée, entre l'intime et son extérieur.

Lamartine offre un poste d'observation intéressant sur le déclin de ce discours aristocratique, qu'il a tenté d'acclimater à l'âge démocratique. L'auteur des *Méditations poétiques*, aristocrate et républicain convaincu, prend une part décisive à la révolution politique de 1848, mais paradoxalement au nom d'une vision très hiérarchique de l'ordre social : pour éviter de sombrer dans l'anarchie, il faut une république juste, dans laquelle des maîtres éclairés gouvernent avec justice le plus grand nombre. En 1850, déchu de ses fonctions politiques, défait à l'élection présidentielle, il publie un roman, *Geneviève, histoire d'une servante*, dont il fait une tribune politique sur ce que serait un ordre social idéal en prenant l'exemple d'une jeune domestique et de son rapport à la maison : y travailler, y habiter, s'y inscrire dans une chaîne de dépendances réciproques constitue l'appartenance véritable à la Nation rêvée par l'auteur. Si *Geneviève* n'est plus ni enseigné ni lu aujourd'hui, il importe de s'y attarder puisque ce roman suscite un large engouement pour le personnage de la servante et pour la représentation romanesque de la sphère domestique.

Dans le troisième chapitre, avant même d'ouvrir l'intrigue, Lamartine s'exprime à la première personne pour défendre explicitement une conception de la maison puisée aux deux mamelles de l'idéologie féodale et du catholicisme social :

> […] nous avons une domesticité libre, c'est-à-dire des serviteurs, des hommes et des femmes greffés sur le tronc de la famille par la cohabitation, par l'attachement mutuel, par la fidélité, égale souvent à celle des filles ou des fils. Car, s'il y a des liens dans le sang, il y en a de presque aussi forts dans la flamme du même foyer[2].

Pour Lamartine, la cohabitation est le lien véritable entre les membres d'une maison, davantage que le contrat ou la rémunération. Elle unit les domestiques et leurs maîtres et équivaut aux liens du sang, idée développée avec une certaine insistance :

> […] c'est la famille moins le sang, c'est la famille d'adoption, c'est la famille viagère, temporaire, annuelle, la famille à gages, si vous voulez ; mais c'est la famille souvent aussi aimante, aussi désintéressée, aussi payée par un salaire de sentiments, aussi dévouée, aussi incorporée à la considération, à l'honneur, à l'intérêt, à la perpétuité de la maison, que la maison même ; que dis-je ? souvent bien plus[3].

Lamartine s'en prend ici, au nom de valeurs aristocratiques, à l'atomisation de la société libérale, sanctionnée par le code Napoléon : lorsque tous les enfants héritent, il convient d'être plus scrupuleux sur le décompte de qui appartient à la famille et qui n'y appartient pas. C'est pourquoi l'insistance avec laquelle Lamartine affirme l'inclusion des domestiques dans la famille relève de la polémique et s'en prend discrètement au libéralisme alors triomphant ; elle porte d'ailleurs une autre conséquence en contestant un second pilier de la société bourgeoise, outre la famille nucléaire : le contrat. Le « salaire de sentiments » dont sont payés les domestiques, du fait de leur appartenance à la maison, ressemble fort à une négation de l'échange monétisé. À rebours du contrat entre individus atomisés tel que l'envisage le libéralisme bourgeois, Lamartine défend la maison aristocratique comme communauté désintéressée, ou la gratuité l'emporte sur l'échange, où le contrat n'a pas cours. La maison serait un havre de résistance au libéralisme et à l'individualisme.

Or la maison et la famille appellent chez Lamartine une interprétation par synecdoque : elles sont les images d'une Nation idéale. « 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[4] ». Lamartine élargit ainsi, pour l'acclimater au discours républicain, le sens du terme aristocratique de maison : la République généreuse doit prendre soin des classes populaires comme le bon aristocrate le ferait de ses serviteurs.

Le roman développe cette image grâce aux aventures de Geneviève. Cette jeune femme injustement exclue de sa communauté villageoise parvient, par son zèle et ses mérites, à trouver un foyer bienveillant, une maison vertueuse, qui constitue également une communauté politique dans laquelle elle travaille avec zèle par amour de Dieu et sans attendre d'autre salaire que la reconnaissance et l'honneur.

Il faut remarquer en outre que la maison lamartinienne partage avec la maison bourgeoise d'être le lieu d'un travail féminin, tandis que la Nation, elle, n'admet de suffrages que masculins. Cantonnée à l'intérieur, la femme se fait le génie du foyer. Geneviève revendique elle-même ce rôle pour son sexe :

> Et comme vous savez bien que c'est la femme qui est le sentiment de toute la famille, par conséquent, lorsque la femme ou la jeune fille de la maison lit un livre, c'est comme si son père et ses frères l'avaient lu. Nous sommes le cœur des logis, monsieur : ce que nous aimons, les murailles l'aiment. L'instituteur de l'esprit est à l'école, mais l'instituteur de l'âme est au foyer[5].

Il s'agit pour Lamartine de valoriser les faibles, en l'occurrence les femmes, en leur confiant tout pouvoir dans la sphère de l'intime. La partition entre un espace public masculin et un espace privé féminin s'est accentuée au fil du siècle en s'appuyant sur le suffrage masculin et sur le code Napoléon. La sphère domestique s'en est trouvée délégitimée, alors que, sous l'Ancien régime, la *maison* constituait le centre de la vie

politique. La question de la communauté domestique met ainsi en évidence l'instabilité du compromis que Lamartine élabore : d'une part, il revendique la maison contre la famille nucléaire du sang ; et d'autre part, il en rappelle les valeurs spirituelles et féminines avec une condescendance qui ne peut que prendre acte de la dévalorisation du foyer à l'âge démocratique. Habiter la maison devient donc le versant féminin de prendre part à la Nation dans le roman de Lamartine.

Le foyer bourgeois ou la rencontre du propriétaire et de la travailleuse

Le personnage de servante est l'objet d'une véritable vogue dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, non seulement parce qu'il permet aux romanciers de répondre à Lamartine et à son idéologie sur son propre terrain, mais parce que l'esthétique réaliste fonctionne en explorant l'illégitime et les paradoxes de la domination à domicile. À travers la réinterprétation du destin de la servante, les romans dialoguent avec la conception aristocratique de la maisonnée et mettent en évidence de façon réaliste les problèmes que suppose la cohabitation, tournant le dos à l'idéalisation de la communauté domestique.

Plusieurs grandes tendances se dessinent dans le traitement de la servante et de son rapport à la maison : alors que les unes font figure de *genius loci* moderne, la cohabitation de classe se montre le plus souvent comme problématique et difficilement conciliable avec l'idéal démocratique. Le trait se développe au fil du siècle jusqu'à présenter le foyer et celle qui l'allégorise comme toxiques et menaçantes pour ses habitants, à rebours de la célébration dominante de l'intime.

Un Cœur simple *de Flaubert ou la félicité en question*

Le texte dans lequel la servante fait le plus évidemment figure de génie du lieu est aussi le plus directement inspiré par Lamartine, quoiqu'il en conteste les principes éthiques et esthétiques. *Un Cœur simple* est inséré par Flaubert au centre du recueil *Trois Contes* en 1877, mais préparé par son auteur depuis plus de vingt-cinq années. En effet, à la fin de 1852, débattant avec la grande admiratrice de Lamartine qu'est Louise Colet, Flaubert s'en prend violemment à *Geneviève*, recommandé par son amie[6]. L'ambition de Lamartine était politique et spirituelle, celle de Flaubert est férocement apolitique, amorale, et purement littéraire. Contre le lyrisme de Lamartine, il souhaite une expression plus concrète, une attention à la matérialité plus qu'aux idées. C'est pourquoi le conteur calque des épisodes entiers de *Geneviève*, en s'attachant à une description plus physique de la maison, débarrassée de toute conclusion idéaliste. S'esquisse ainsi une version moderne et fondée sur l'ironie de l'idéal de communion entre maison et personnel que professait l'aristocrate Lamartine.

Le récit narre l'histoire banale de la veuve Aubain et de sa servante Félicité, qui vivent à

Pont-l'Évêque, presque recluses. La communauté d'espace de vie se bâtit sur le modèle de l'inclusion voire de l'absorption de la servante dans la famille et dans la maison. Il est remarquable que la maison et la servante aient un devenir commun, le récit s'ouvrant sur un portrait de Félicité qui décrit du même mouvement les us domestiques :

> Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre, et resta fidèle à sa maîtresse, – qui cependant n'était pas une personne agréable[7].

Deux choses apparaissent immédiatement : d'une part, la fusion du personnage de servante et de la maison, qu'elle emplit de ses travaux, la figure de l'énumération soulignant le nombre des tâches ; d'autre part, la disparition, au sein de cette communauté qu'est la maison, du désintéressement et de la gratuité aristocratiques en faveur du contrat : Félicité travaille « pour cent francs par an », et sa fidélité à sa maîtresse ne suscite pas d'affection en retour. Voilà qui s'oppose très nettement au « salaire de sentiments » qui récompensait la tenue du foyer selon Lamartine. La maison n'est plus une communauté affective mais un lieu de travail désenchanté.

C'est dans cette perspective qu'on peut lire la fin du récit. La mort de Félicité, après celle de tous les membres de la famille, se déroule dans une maison délabrée, le texte prenant soin de souligner le parallélisme entre le devenir de l'une et de l'autre :

> Ses yeux s'affaiblirent. Les persiennes n'ouvraient plus. Bien des années se passèrent. Et la maison ne se louait pas, et ne se vendait pas.
>
> Dans la crainte qu'on ne la renvoyât, Félicité ne demandait aucune réparation. Les lattes du toit pourrissaient ; pendant tout un hiver son traversin fut mouillé. Après Pâques, elle cracha du sang[8].

Le texte navigue de la description de la maison au portrait de Félicité sans solution de continuité, comme pour s'attacher à distinguer le moins possible l'humain de l'inerte, la maison de son habitante, chacune étant l'image de l'autre. Or cette communion des deux instances, personnage et décor, habitante et maison, ne s'exprime que par des détails concrets et matériels. Et ce moment crucial de la narration, construit autour de cette double métaphore réciproque, mentionne là encore la question du contrat. Au contrat régissant le droit d'occupation de la maison (« la maison ne se louait pas, et ne se vendait pas ») répond le contrat régissant les relations de travail (« Dans la crainte qu'on ne la renvoyât »). Félicité et la maison Aubain font donc corps, mais un corps soumis à un libéralisme cruel bien éloigné de l'idéal aristocratique de la *maison* d'Ancien régime : Flaubert en présente ici une version médiocre et dégradée.

Le double miroir que se tendent la maison et Félicité est en outre rendu plus complexe

par l'intervention du perroquet Loulou. Félicité l'accueille avec une grande joie et le texte raconte : « Sa chaînette fut retirée, et il circulait dans la maison[9]. » L'affranchissement de Loulou, tout relatif puisqu'il demeure à domicile, ferait-il de lui un autre reflet de Félicité, un autre génie du lieu ? Les paroles qu'elle lui fait répéter, « Charmant garçon ! Serviteur, monsieur ! Je vous salue, Marie[10] ! », sonnent comme un résumé de la vie de Félicité, d'abord amoureuse puis servante avant de connaître une mort très pieuse. Loulou serait, comme Félicité, une forme d'allégorie de l'alliance de grotesque et de sublime qui caractérise Félicité ; comme celle que le narrateur appelle une « femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique[11] », le perroquet se situe à mi-chemin entre le vivant et l'inerte, le sujet et l'objet de décoration, le salaire de sentiments et la réification.

Le conte de Flaubert présente donc une ambivalence. La maison Aubain y réalise une forme de communion entre la bâtisse et ses habitants, humains ou animaux, chaque instance semblant l'image de l'autre. Mais cet idéal est systématiquement dégradé ou interrogé lorsqu'il est rabattu sur des conditions matérielles : Félicité est bonne et généreuse, mais elle est bête et sourde ; elle travaille avec acharnement et de manière désintéressée, mais les termes du contrat libéral s'immiscent constamment dans le texte ; le perroquet tient à la fois du sublime et du kitsch[12] ; et le genre du conte se présente lui-même comme une forme nostalgique et baroque en 1877. En reprenant à Lamartine son sujet, Flaubert met donc en question la viabilité des positions politiques et idéologiques de son prédécesseur sur la maison et les relations entre les habitants du foyer. Il introduit une ironie, c'est-à-dire un doute, une fêlure, vis-à-vis de cet idéal passé sans défendre une conception propre : Félicité habite la maison comme l'esprit habite le corps, se situant simultanément en-deçà du politique par sa solitude, et au-delà par sa foi.

Germinie Lacerteux, *l'enfer pavé de bonnes intentions*

Une nuance critique différente se donne à lire dans un roman antérieur, *Germinie Lacerteux*, paru en 1865. Comme *Un Cœur simple*, le roman des frères Goncourt répond à *Geneviève*. Il fait plusieurs allusions au roman de Lamartine, notamment par le biais du personnage de Sempronie de Varandeuil, maîtresse aristocrate mais républicaine de la très dévouée Germinie. « Son père était de l'intimité du comte d'Artois, dans la maison duquel il avait une charge[13] ». C'est cet idéal de maison comme communauté politique et affective qu'incarne la maîtresse dans le roman, et auquel Germinie va d'abord s'attacher avant de le trahir.

Germinie Lacerteux est un roman de l'habitude, terme qui apparaît vingt-trois fois dans le texte ; il décrit le fonctionnement du foyer et une routine si réglée qu'elle rend finalement la maîtresse aveugle à la métamorphose et au malheur de sa servante. Il s'agit tout autant d'un roman de l'*habitat* : tandis que la maîtresse vertueuse séjourne de plus en plus à demeure, la servante circule et s'éloigne jusqu'à franchir les barrières de Paris et de sa propre dignité. En cela, le roman interroge : l'appartement de

Sempronie de Varandeuil, image de l'ordre aristocratique, est-il un lieu apaisant, un lieu sûr pour Germinie ? Ou au contraire ne la pousse-t-il pas à sa perte, en niant et en étouffant ses désirs, notamment physiques ?

Pour illustrer la friction entre deux rapports à la maison, l'un idéal et l'autre plus marqué par les circonstances matérielles, il faut observer les relations entre les deux occupantes de l'appartement. Elles ne se définissent pas comme un échange contractuel, mais reprennent la forme du dévouement mutuel au sein d'une maison commune sur le modèle aristocratique. Or l'intrigue du roman se prête justement à une lecture en termes de perturbation de ce modèle aristocratique.

La rencontre de Germinie et de sa maîtresse est éloquente :

> […] Germinie retombait à servir des femmes entretenues, des maîtresses de pensionnat, des boutiquières de passage, quand la mort subite d'une bonne la faisait entrer chez M^lle^ de Varandeuil, logée alors rue Taitbout, dans la maison dont sa sœur était portière[14].

Le terme générique d'« entrer » chez une maîtresse suffit à convoquer le script de l'embauche et un modèle traditionnel. Cette embauche se présente comme un bienfait pour Germinie, ballotée tout au long du chapitre d'appartement en appartement. *Tombée* à servir de mauvaises maîtresses, elle paraît presque recueillie par M^lle^ de Varandeuil, c'est-à-dire simultanément embauchée et hébergée. Germinie a trouvé plus qu'une place : l'emploi s'offre comme un refuge, un havre de bienfaits. Le service de M^lle^ de Varandeuil apparaît davantage comme un Salut que comme une occasion de gagner sa vie.

Le travail de Germinie est d'abord montré moins comme une contrainte que comme une manière d'habiter l'appartement haussmannien de sa maîtresse : « Elle frottait, nettoyait, rangeait, battait, secouait, lavait, sans repos ni trêve, toujours à l'ouvrage, remplissant l'appartement de ses allées, de ses venues, du tapage incessant de sa personne[15]. » La figure de l'énumération sert comme dans *Un Cœur simple* à donner une densité à ces gestes mineurs et indispensables. Elle souligne également le caractère dispendieux et non comptable du travail de Germinie, d'abord accompli par amour pour sa maîtresse.

Or l'histoire de la transformation de Germinie est également celle de la dégradation de ce rapport et de la communauté domestique. Le roman bascule lorsque le modèle de cohabitation et de bienfaits réciproques désintéressés se heurte à un autre modèle : Germinie rencontre un amant hors du foyer qui lui fait payer son affection, et devient elle-même cupide afin de le satisfaire. Le récit mène ainsi d'une relation de dévouement réciproque en vase clos dans l'appartement entre une maîtresse aristocrate et sa fidèle servante à une relation intéressée, dont Germinie tâche de retirer un maximum d'avantages pour les distribuer à l'extérieur. La chute de Germinie vient de sa

sensualité et de sa naïveté face à un petit escroc, mais le symptôme de cette chute se manifeste par la conversion aux idées d'échange et de contrat :

> Puis insensiblement, de mauvaises idées se glissèrent une à une dans sa tête. Elle se chercha des sujets d'amertume, des raisons d'ingratitude contre sa maîtresse. Elle compara à ses gages le chiffre des gages dont se vantaient par vanité les autres bonnes de la maison. Elle trouva que mademoiselle était bienheureuse, qu'elle aurait dû l'augmenter davantage depuis qu'elle était chez elle[16].

S'instille ici un esprit de négociation et de comptabilité dans le raisonnement de la jeune femme, qui distingue l'hébergement du contrat. Les « mauvaises idées » viennent de ce que Germinie se compare « aux autres bonnes de la maison » : la jeune femme perçoit désormais sa propre position par rapport à un marché du travail. Habiter l'appartement n'apparaît plus comme un bienfait mais comme un emploi. Cette vision comptable du travail est assimilée à la dégradation morale et à la chute.

La cohabitation heureuse des deux femmes se change en violence réciproque. Les travaux de Germinie n'emplissent plus la maison sous forme de don désintéressé mais de menace :

> Tout autour d'elle, mademoiselle entendait à travers les cloisons des coups de balai et de plumeau furieux, des frottements, des battements saccadés, le travail nerveux de la domestique qui semble dire en malmenant les meubles : — Eh bien, on le fait ton ouvrage[17] !

Tandis que les cloisons transmettent des bruits menaçants, les meubles servent de médiation à un dialogue silencieux entre la servante et la maîtresse. L'appartement sert donc de métaphore à la relation entre les deux femmes : de refuge, il devient oppressant, pour l'une comme pour l'autre.

Or les Goncourt dessinent, face à la révolte de Germinie contre le foyer qu'elle est pourtant censée servir, un autre foyer, virtuel et impossible : celui que Germinie ne parvient pas à construire avec son amant. Celui-ci vient en effet d'une famille de commerçants, de crémiers, le narrateur transmettant l'esprit aristocratique des auteurs en jetant allusivement le discrédit sur les activités commerciales : « La femme qui essayait de remonter ainsi la maison, la nouvelle crémière, était une personne d'une cinquantaine d'années[18] ». Non seulement le terme confond ici la maison familiale et la maison de commerce, mais l'image de la crémière tenant sa maison emprunte constamment aux stéréotypes de la tenancière de maison close. Sa maison n'a rien de la maison aristocratique de Mlle de Varandeuil ; c'est une boutique, lieu non seulement de l'échange intéressé mais de l'exploitation. Germinie s'y abîme :

> Pour être toujours là et avoir le droit de toujours y être, pour s'incruster dans cette boutique, ne jamais quitter des yeux l'homme de son amour, le couver, le garder, se frotter perpétuellement à lui, elle s'était faite la domestique de la maison. Elle balayait la boutique, elle préparait la cuisine de la mère et la pâtée des chiens[19].

La révolte de la servante l'a expulsée d'un Éden de gratuité et de confiance pour entrer dans le royaume infernal de l'échange et de l'exploitation, sous couvert de droit. Ces deux sphères ont pour allégories antithétiques M^lle^ de Varandeuil l'aristocrate, et Jupillon le commerçant, qui ne reconnaît pas la valeur du dévouement de Germinie.

Le bonheur initial venait d'une soumission consentie au sein d'un foyer hiérarchique, mais l'ordre aristocratique prend la forme mythique d'un paradis perdu dont Germinie se serait chassée en cédant à des tentations charnelles monnayées dont les images sont le contrat, le commerce et la comptabilité.

La maison comique : « À vau-l'eau », de Huysmans

La transition de l'ère de la maison aristocratique à l'appartement individuel ne donne pas lieu qu'à des interprétations sombres, elle connaît également des variations comiques. La nouvelle de Huysmans, « À vau-l'eau », parue en 1882, rapporte la complainte d'un petit-bourgeois célibataire torturé par sa dépendance, dans la sphère domestique, aux tâches domestiques féminines. La transformation de la ville moderne y est directement quoiqu'ironiquement désignée comme cause d'une dégradation intime :

> Le VI^e^ arrondissement était impitoyable au célibat. […] Décidément, il semblait que cette partie de l'arrondissement ne fût habitée que par des concubins ou des gens mariés. Si j'avais le courage de l'abandonner, soupirait de temps à autre M. Folantin. Mais son bureau était là, puis il y était né, sa famille y avait constamment vécu ; tous ses souvenirs tenaient dans cet ancien coin tranquille, déjà défiguré par des percées de nouvelles rues, par de funèbres boulevards, rissolés l'été et glacés l'hiver, par de mornes avenues qui avaient américanisé l'aspect du quartier et détruit pour jamais son allure intime, sans lui avoir apporté en échange des avantages de confortable, de gaieté et de vie[20].

Ce court passage peint d'emblée le passage d'un avant Haussmann, dans lequel le quartier entier avait pour le personnage une *allure intime*, à un après Haussmann, dans lequel la séparation de l'espace public et de l'espace privé affame l'habitant. Il semble que la réorganisation urbaine soit homothétique de la réorganisation des intérieurs, les valeurs bourgeoises s'étalant visiblement jusque dans les recoins de l'habitat : « il se trouvait encore plus chétif, plus petit, plus perdu, plus seul, au milieu de ces hautes maisons dont les vestibules sont vêtus de marbre et dont les insolentes loges de

concierge arborent des allures de salon bourgeois[21]. » Folantin est célibataire donc doit prendre ses repas dehors, le problème de la structure familiale conditionne le rapport à la ville, et donc la confrontation avec l'urbanisme. C'est l'absence de femme qui pousse Folantin dehors, où il cherche la nourriture et où il trouvera la prostitution, deux tâches féminines mises en équivalence dans une perspective comique mais aussi critique de la réification et de la marchandisation de l'humain.

Le thème comique de la tyrannie domestique est ainsi remotivé par les transformations de Paris. La tyrannie politique, celle du Second Empire, est à la fois euphémisée et montrée dans ses aspects les plus directs à travers l'évocation de cet urbanisme entièrement commandé par l'intérêt financier. Cela porte à conséquence dans l'organisation du travail domestique. Haussmann a confiné la femme honnête dans le foyer. L'hygiène, la propreté sont devenues des tâches féminines. Il devient dès lors difficile de discerner épouse et domestique, ce dont témoigne l'hésitation de Folantin entre le mariage et l'embauche d'une femme de ménage.

> Qu'est-ce que toutes ces privations à côté de l'existence organisée, de la soirée passée entre son enfant et sa femme, de la nourriture peu abondante mais vraiment saine, du linge raccommodé, du linge blanchi et rapporté à des heures fixes ? – Ah ! le blanchissage, quel aria pour un garçon[22] !

Le mariage procure directement un travail domestique gratuit. Il est donc une forme d'embauche qui ne dit pas son nom. En un sens, là où l'idéologie aristocratique incluait dans la famille la servante, le mariage bourgeois, lui, fait une servante de l'épouse. Si la nouvelle de Huysmans ne peut être interprétée comme féministe, elle déplore néanmoins la réduction des rapports familiaux à du trafic d'intérêt – pour mieux en montrer l'époux comme prisonnier, et le célibataire victime. Le mariage procure directement un travail domestique gratuit. Il est donc une forme d'embauche qui ne dit pas son nom. En un sens, là où l'idéologie aristocratique incluait dans la famille la servante, le mariage bourgeois, lui, fait une servante de l'épouse. Si la nouvelle de Huysmans ne peut être interprétée comme féministe, elle déplore néanmoins la réduction des rapports familiaux à du trafic d'intérêt – pour mieux en montrer l'époux comme prisonnier, et le célibataire victime.

Habiter ou hanter ?

Le modèle du bourgeois victime des tâches domestiques parcourt de nombreux contes légers[23] et apparaît en filigrane au-delà de cette veine. Finalement, la contestation du libéral de l'embauche et du rapport contractuel faussement égalitaire qu'il abrite au sein du foyer a donné lieu à un schéma récurrent, alimenté par le goût pour l'enquête et le roman policier, celui des domestiques comme menace pour le foyer. La terreur des domestiques est-elle une peur de la maison ou de la dépossession ?

Les romans de Zola soulignent l'ambivalence de cette menace. Dans *La Curée,* roman

par excellence de la dénonciation du cynisme des urbanistes et des promoteurs, la vie domestique d'Aristide Saccard est la miniature des vices qui président à l'haussmannisation. Tout le foyer porte le signe de l'inversion des valeurs : la femme virile, son amant féminin, mais aussi le domestique intimidant, Baptiste, a l'air de diplomate et non de serviteur, et dont Renée apprend dans les dernières pages l'inversion sexuelle… Le domestique agit comme allégorie du foyer et incarne l'intimité domestique. La menace que Renée percevait en Baptiste s'avère finalement celle du dévoilement de ses propres vices : en apprenant la vérité sur Baptiste, les personnages sont renvoyés à un miroir de leur propre intimité, dans lequel se lit le jugement sévère du romancier.

Il en va de façon similaire dans *Pot-Bouille* (1882). Le roman se déroule dans la maison d'un architecte, Campardon, et offre une vue en coupe, étage par étage, de la stratification sociale. Dans cet immeuble moderne, les bourgeoises ne travaillent pas, comme madame Campardon qui se félicite d'avoir fait de sa cousine plus pauvre sa domestique :

> — Enfin, murmura-t-elle, Achille continue à être heureux comme le poisson dans l'eau, et moi je n'ai plus rien à faire, absolument rien… Tenez ! elle me débarbouille, maintenant… Je puis vivre sans remuer les bras ni les jambes, elle a pris toutes les fatigues du ménage[24].

Dans l'immeuble, homothétique du Paris d'Haussmann, la bourgeoisie se débarrasse du travail en le confiant aux classes populaires. Les maîtres se délestent du soin de leur foyer sur leurs bonnes, dont le roman offre une image à la fois terriblement violente et compassionnelle. Comme la révélation finale des vices de Baptiste dans *La Curée*, l'enfant que met au monde clandestinement la domestique Adèle au dernier chapitre du roman, et né de ses relations imposées avec ses maîtres, incarne les turpitudes de la classe bourgeoise. Au cœur de l'intime, censé dissimuler le vice, éclate ainsi le scandale. Explorer la maison, pour le romancier, c'est donc explorer en clinicien l'ignoble social, l'envers des apparences respectables, l'arrière-cour derrière la façade.

Aussi, la question du propre et du sale recoupe-t-elle celle de la mise en scène, par la bourgeoisie, de ses propres apparences. Quelle *cuisine suppose-t-elle* ? À la fin du XIX^{e} siècle, le roman ne discute plus tant de l'appropriation de l'image de la *maison, d'origine aristocratique, que de celle du ménage*, au double sens de foyer et de nettoyage. Le ménage bourgeois bien tenu suppose un travail domestique d'évacuation du sale, dont les domestiques deviennent une nouvelle fois l'allégorie. L'accouchement d'Adèle dans *Pot-Bouille* montre que l'évacuation est aussi une production et une reproduction, que le transfert du travail d'une classe à l'autre ne saurait être un système pacifique et sûr.

C'est pourquoi plus qu'habités par les domestiques, les foyers représentés par les romans de la fin du siècle semblent hantés par eux. Zola en donne encore l'exemple

dans ses derniers romans : dans *Le Docteur Pascal* (1893), la domestique Martine représente le cléricalisme ancien et réactionnaire. Elle contribue à brûler les travaux scientifiques de son maître, tandis que la jeune Clotilde, par amour pour lui, se fait sa servante naturelle. L'intimité du foyer bourgeois conforme à la morale est présentée comme dépassée au profit d'un modèle à la fois plus moderne et plus patriarcal de famille athée et républicaine. Or simultanément, Zola renoue presque malgré lui avec l'idée aristocratique de la maison : le don gratuit de services des femmes aux hommes par amour se substitue à la relation salariée. En proposant une utopie patriarcale, Zola conserve une forme d'idéal domestique. Ce n'est pas le cas en revanche dans *Le Journal d'une femme de chambre*, publié par Octave Mirbeau en 1900 : la narratrice, Célestine, s'y montre franchement parasitaire voire vampirique[25]. Le roman se construit comme une rhapsodie dont le fil conducteur est la succession de ses prédations chez différents maîtres. La qualité de domestique de la narratrice offre un nouveau subterfuge pour contester la respectabilité bourgeoise et dévoiler le dessous des apparences :

> Tout ce qu'un intérieur respecté, tout ce qu'une famille honnête peuvent cacher de saletés, de vices honteux, de crimes bas, sous les apparences de la vertu… ah ! je connais ça !… Ils ont beau être riches, avoir des frusques de soie et de velours, des meubles dorés ; ils ont beau se laver dans des machins d'argent et faire de la piaffe… je les connais !… Ça n'est pas propre[26]…

Le foyer n'est donc, chez l'anarchiste qu'est Mirbeau, ni la maison aristocratique, hiérarchique et bienveillante dans lequel s'offrent les services de manière désintéressée, ni l'espace d'un échange contractualisé, moral et bourgeois de bons procédés. Il devient le lieu d'un travail, d'une exploitation des domestiques par les riches, et d'une revanche des femmes de chambre sur leurs employeurs. L'appartement haussmannien de représentation bourgeoise est devenu un terrain de lutte, et le roman, grâce à la forme du faux journal, montre comment la domination de classe façonne la subjectivité des personnages, qu'ils soient bourgeois ou domestiques : le chapitre VII, souvent commenté, dans lequel M. Georges donne à boire à Célestine son sang par jeu érotique, constitue ainsi un point culminant. La lecture politique qu'encourage la narratrice y décèle une interdépendance de classes qui tient davantage de la pulsion meurtrière réciproque que de la cohabitation pacifique :

> Je collai ma bouche à sa bouche, je heurtai mes dents aux siennes, avec une telle rage frémissante, qu'il me semblait que ma langue pénétrât dans les plaies profondes de sa poitrine, pour y lécher, pour y boire, pour en ramener tout le sang empoisonné et tout le pus mortel[27].

Le ménage et l'épuration confinent ainsi à l'épuration violente par renversement de la domination. Ainsi Mirbeau exhibe l'infiltration au cœur de l'intimité du pouvoir, et

repolitise un espace domestique que la partition du privé et du public, achevée par Haussmann, avait soustrait aux revendications sociales. Il représente en fait, après son maître Zola, le foyer bourgeois comme dangereux non seulement pour les maîtres, qui y dépendent de domestiques vengeurs, mais aussi pour les employés, soumis à leur bon vouloir. En ce sens, le romancier anarchiste renoue avec une vision du foyer non pas comme sphère privée où règneraient seules les lois psychologiques, mais comme synecdoque du monde social.

Conclusion

La servante de roman réaliste énonce donc implicitement ce qu'habiter un appartement veut dire après Haussmann. Qu'il s'agisse d'y vivre dans l'oisiveté ou d'y travailler, cet espace privé, intime, retranché aux regards, se prête en même temps à une lecture politique, les textes ravivant un rapport ancien de synecdoque entre le foyer et la nation. La dépendance des propriétaires aux travailleurs interroge, gêne, met en évidence les contradictions d'un discours irénique sur le foyer bourgeois comme espace exclusif d'une famille oisive. Entre soumission et rébellion, entre travail salarié et relation affective, entre féminité et réification, les domestiques deviennent donc en régime romanesque le support d'interrogations sur ce que l'âge démocratique engage comme cohabitation entre les sexes et entre les classes. Si les domestiques sont les allégories d'un foyer tantôt réconfortant et tantôt menaçant, ne peut-on lire également en elles l'ambivalence du rapport au peuple que prescrit une république qui proclame l'égalité de tous et organise la domination de quelques-uns ? Il semble à tout le moins que la figure serve à repolitiser des appartements et des intérieurs que l'Empire avait voulu soustraire aux questionnements en les soustrayant à la rue, et aux observations en en faisant des vitrines de sa propre ostension.

Notes et références

Bibliographie

Espaces et lieux de l'intime au XIX^e^ siècle, actes de la journée d'étude des Doctoriales de la SERD organisée le 8 avril 2016 à Paris VII, [En ligne] https://serd.hypotheses.org/805 (consulté le 3 décembre 2018).

Bakhtine, Mikhaïl, (Volochinov, Valentin), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

Bernard, Claudie, *Penser la famille au XIX^e^ siècle (1789-1870)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

Borie, Jean, *Le Tyran timide, le naturalisme de la femme au XIX^e^ siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.

Bourgeois, Françoise, « Travail domestique et famille du capitalisme », Paris, *Critiques de l'économie politique*, nouvelle série 3, avril-juin 1978, p. 3-23.

Calmus, Marie-Claire, « Exploitées. Le travail invisible des femmes », Textes réunis par Jasmin, Nadine, *Mouvements*, Paris, vol. LXIV, n° 4, 2010.

Charpy, Manuel, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », Paris, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 34, 2007, p. 105-128.

Delphy, Christine, « Travail ménager ou travail domestique ? », dans *L'Ennemi principal*. *Tome 1 : Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 1998.

Eleb, Monique, *L'Invention de l'habitation moderne. Paris. 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995.

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

Honneth, Axel, « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Revue du MAUSS*, Paris, La Découverte, vol. 23, n° 1, 2004, p. 137-151.

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

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

Perrot, Michelle, *La Vie de famille au XIX^e^ siècle*, Paris, Seuil, coll. Points, 2015.

Perrot, Michelle, « De la nourrice à l'employée. Travaux de femmes dans la France du XIX^e^ siècle. », *Le Mouvement Social*, Paris, La Découverte, n° 105, 1978, p. 3–10.

Schor, Naomi, *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985.

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

---

[1]Voir Manuel Charpy, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e^ siècle* n° 34, 2007, p. 105-128.

[2]Alphonse de Lamartine, *Geneviève, Histoire d'une servante*, réédition Nelson, 1932,

[1850], chapitre III, p. 87.

[3]*Ibid.*, p. 84.

[4]*Ibid.*, p. 86.

[5]*Ibid.*, p. 53.

[6]Voir Sylvia Douyère, Un Cœur simple *de Gustave Flaubert*, La Pensée universelle, 1974.

[7]Gustave Flaubert, *Un cœur simple*, dans *Œuvres II*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1952 [1877], chapitre I, p. 591.

[8]*Ibid.*, chapitre IV, p. 619.

[9]*Ibid*, p. 614.

[10]*Ibid*, p. 613.

[11]*Ibid.*, chapitre I, p. 592.

[12]Voir Dominique Rabaté, « Le conteur dans *Un cœur simple* », *Littérature*, n° 127, 2002, L'oreille, La Voix, p. 86-104.

[13]Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, édition de Nadine Satiat, G.F., 1990, [1864], chapitre II, p. 64.

[14]*Ibid*, p. 89.

[15]*Ibid.*, chapitre X, p. 111.

[16]*Ibid.*, chapitre XXXVIII, p. 183-184.

[17]*Ibid.*, chapitre XXVIII, p. 158.

[18]*Ibid.*, chapitre VII, p. 103.

[19]*Ibid.*, chapitre XI, p. 112-113.

[20]Joris Karl Huysmans, « À vau-l'eau », inclus dans *Sac au dos*, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1882], p. 76.

[21]*Ibid*., p. 106.

[22]*Ibid*., p. 73.

[23]Voir notamment Champfleury, *Contes choisis*, Charpentier, 1874.

[24]Émile Zola, *Pot-Bouille*, édition d'Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982, [1882], chapitre XIV, p. 319.

[25]Voir Lucía Campanella, « La femme fatale en tablier : étude d'une métamorphose chez Barbey d'Aurevilly et Octave Mirbeau », *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona : filiaciones y rupturas*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2016, p. 137-142.

26Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, édition de Noël Arnaud, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984, [1900], chapitre V, p. 136.

27 *Ibid.*, chapitre VII, p. 179.