

## LE PERSONNAGE DE LA DOMESTIQUE DANS *LA COUSINE BETTE* D'HONORE DE BALZAC ET DANS *O PRIMO BASÍLIO* D'EÇA DE QUEIRÓS

THIAM El Hadji Omar  
Maître-Assistant  
Enseignant-Chercheur  
Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal (Sénégal)  
Département de Langues et Civilisations Romanes  
[omarthiam5@yahoo.fr](mailto:omarthiam5@yahoo.fr)

### **Abstract**

Very famous character in the french and portuguese literature at the end of XIX century, the servant testifies the influence and the comfortably decadence. She occupies a very important place in *La Cousine Bette* by Balzac and in *O Primo Basílio* by Eça de Queirós. These two realistic novels are as similar as to make us say that the former has unquestionably an influence upon the latter. The interest of this article is the idea that these two novelists have upon the servants Agathe and Juliana, the respective characters in *La Cousine Bette* and in *O Primo Basílio*. This idea handled by the narrator focuses on the portrait, the voices, the place in the character scheme.

**Key words:** Character, Servant, Realism, Middler Class, Decadence

### **Résumé**

Personnage très célèbre de la littérature française et portugaise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la domestique est témoin du rayonnement et de la décadence bourgeoise. Elle occupe une place très importante dans *La Cousine Bette* de Balzac et dans *O Primo Basílio* d'Eça de Queirós. Ces deux romans réalistes ont des similitudes qui nous font dire que le premier a exercé une influence incontestable sur le second. L'intérêt de cet article, c'est de mettre en évidence l'être, le faire et la place dans l'intrigue des domestiques Agathe et Juliana, personnages respectifs de *La Cousine Bette* et de *O Primo Basílio*.

**Mots-clés:** Personnage, Domestique, Réalisme, Bourgeoisie, Décadence

## Introduction

Honoré de Balzac (1799-1850) et Eça de Queirós (1845-1900) se situent tous les deux dans un contexte politique marqué par la monarchie et dans un contexte littéraire dominé par le réalisme, aussi bien en France qu'au Portugal.

*La Cousine Bette* (1846) est l'histoire d'une parente pauvre parmi des parents riches. Ceux-ci l'accueillent avec cordialité. De son vrai nom Lisbeth Fischer, Bette ne leur est reconnaissante ni de leur aide ni de leurs offres. C'est parce que sa haine est antérieure à leur fortune, c'est-à-dire la fortune de sa cousine Adeline Hulot. Pour nourrir sa haine, elle noue une relation d'amitié, de complicité avec Mme Marneffe, une courtisane intrigante et dangereuse chargée de conquérir le baron Hulot. Ruiné financièrement et rejeté par son épouse et par Mme Marneffe, le baron verse dans l'adultère avec une de ses domestiques du nom d'Agathe, une normande de pure race.

*O Primo Basílio* (1878) raconte l'histoire d'un adultère en milieu bourgeois. En effet, Luísa est l'épouse de Jorge, un ingénieur des mines très souvent en visite de travail dans l'Alentejo. Elle reste au foyer avec sa domestique Juliana, une femme pleine d'aversion pour la servitude et pour sa patronne. Cette haine évolue vers le tragique à partir du moment où elle découvre une lettre d'amour que Luísa avait reçue de Basílio. Celui-ci réussit, de retour du Brésil, à raviver la flamme passionnelle qui le liait à sa cousine dont l'imagination est infestée d'intrigues romantiques.

Dans cet article, l'étude critique du personnage de la domestique nous permet d'examiner l'être, le faire, les rapports complexes qui existent entre lui et les autres personnages. D'abord, l'être renvoie à un certain nombre de traits physiques, de caractères, repérables dans une série de portraits. Les narrateurs ne se contentent pas de nous décrire le visage et le port vestimentaire mais encore veulent-ils que chacun de ces éléments nous révèlent quelque chose de la psychologie de la domestique. Ainsi, deux questions nous semblent pertinentes : En quoi consistent les données d'appartenance et les données individuelles qui inondent les portraits de la domestique ? Comment apportent-elles un solide ancrage réaliste aux intrigues ? Ensuite, le faire se résume à la somme des actes de paroles réalisés par la domestique, au cours d'une suite de situations. En ce sens, c'est un synonyme d'énoncé : tout ce qui est dit ou fait par ce personnage. Ici, notre analyse du discours s'attèle surtout aux fonctions discursives de situations concrètes : qui parle ? De quoi parle-t-il ? En quoi les réponses de la domestique fixent-elles les fonctions des énoncés ? Enfin, les rapports entre la domestique et les autres personnages nous amène à établir un schéma actantiel dont le commentaire apportera des réponses aux interrogations suivantes : Qui aide à la réalisation du désir du sujet (la maîtresse) ? Qui enfonce le sujet dans le drame passionnel ? Quel message idéologique se dégage de la place décisive de la domestique ?

### 1. L'être de la domestique

Nous entendons par être l'existence de ce personnage qui résulte d'un processus dynamique de construction mettant en œuvre toute une série de portraits. En effet, le portrait peut être défini comme «une description de personnes» (M. Roustan, 1969, p. 57) et de personnages, dirons-nous dans le domaine romanesque qui nous intéresse. La première question qui se pose à un auteur qui veut que son lecteur se représente physiquement un personnage, c'est la suivante : comment rendre ce corps perceptible par les mots en sachant qu'il est imaginaire ? A ce sujet, Eduard Pommier fait remarquer que «le corps qui s'assemble au fil du roman n'atteint sa perfection que s'il est doté d'un *halito*, c'est-à-dire d'une certaine manière d'être : la coiffure (dont l'ordonnance est aussi importante que la beauté de la chevelure), les vêtements, les traits du visage (révélateurs des qualités ou défauts moraux)» (E. Pommier, 1996, p. 67).

Dans notre analyse, nous utiliserons une typologie du portrait (F. Berthelot, 1999, p. 86) qui s'articule autour de deux données : les données d'appartenance et les données individuelles. Dans un premier temps, les données d'appartenance, telles que le sexe, l'âge, le lieu de naissance, la classe, la fonction

sociale, déterminent le personnage comme faisant partie d'une catégorie aisément repérable. Examinons le portrait d'Agathe Piquetard:

Au commencement du mois de décembre 1845, Célestine prit pour fille de cuisine une grosse Normande d'Isigny, à taille courte, à bons bras rouges, munie d'un visage commun, bête comme une pièce de circonstance, et qui se décida difficilement à quitter le bonnet de coton classique dont se coiffent les filles de la basse Normandie. Cette fille, douée d'un embonpoint de nourrice, semblait près de faire éclater la cotonnade dont elle entourait son corsage. On eût dit que sa figure rougeaude avait été taillée dans le caillou, tant les jaunes contours en étaient fermes. On ne fit naturellement aucune attention dans la maison à l'entrée de cette fille appelée Agathe, la vraie fille délurée que la province envoie journellement à Paris. Agathe tenta médiocrement le cuisinier, tant elle était grossière dans son langage, car elle avait servi les rouliers, elle sortait d'une auberge de faubourg, et, au lieu de faire la conquête du chef et d'obtenir de lui qu'il lui montrât le grand art de la cuisine, elle fut l'objet de son mépris. Aussi la Normande, se voyant maltraitée, se plaignit-elle de son sort ; elle était toujours envoyée dehors, sous un prétexte quelconque, quand le chef finissait un plat ou parachevait une sauce (H. Balzac, 1908, p. 398).

Afin de montrer le pouvoir d'attraction d'Agathe, Balzac développe considérablement son portrait et ajoute quelques détails complémentaires sur sa situation chez les Hulot. D'abord, les références temporelles qui permettent de situer la date d'entrée d'Agathe chez les Hulot visent à susciter chez le lecteur un effet de réel quant à la somme d'informations que nous fournit le portrait. L'évolution vestimentaire de cette domestique résulte du changement de lieux (de la Normandie à Paris). Le visage et le langage sont les deux éléments du portrait sur lesquels se concentre principalement l'attention du narrateur : «figure rougeaude» aux «contours fermes». Ce visage repoussant contraste avec l'opulence du corps, un lieu érotique qui attirera à la fin du roman le baron Hulot. Quant au langage, il reflète les imprécations, les petites disputes qui étaient monnaie courante dans le faubourg parisien. Vulgaire et peu galante, Agathe fait l'objet de mauvais traitements et est méprisée par le personnel de la maison des Hulot.

Dans *O Primo Basílio*, le portrait de Juliana renferme des indications physiques et sociologiques. Lisons le passage suivant :

Devia [Juliana] ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições miúdas [...] tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. [...] Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias – mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiras de verniz. [...] Sua mãe fora engomadeira. [...] Servia, havia vinte anos. [...] Vinte anos a dormir em cacifros, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras. [...] Tinha agora dias em que só de ver o balde das águas sujas e o ferro de engomar se lhe embrulhava o estômago. Nunca se acostumara a servir (E. Queirós, 1998, p. 59)<sup>1</sup>.

Juliana a les attributs d'une sorcière très efflanquée aux yeux immensément grands. Le fond rouge de ses yeux laisse voir la cruauté, la méchanceté. Cette vieille fille encore vierge a les lignes du visage et du corps effacées. Son pied qui est la seule partie sensuelle et attrayante contraste avec son visage. Les qualificatifs donnés à ces pieds cachés dans des bottines montrent l'omniscience du narrateur. Celui-ci

<sup>1</sup> Juliana devait avoir quarante ans, elle était extrêmement maigre. Ses traits fins [...] avaient la couleur jaune pâle, symptôme des maladies de cœur. Ses yeux grands, creux, baignaient dans l'inquiétude, dans la curiosité, brillaient de sang, entre des paupières toujours colorées en rouge. [...] Elle avait une marque sur les ailes du nez. Et sa robe gênante à la poitrine, serrée, froissée par la gomme des jupes, montrait un pied petit, beau, très serré dans des bottines en ..... avec des bouts vernis. Sa mère avait été repasseuse de linge. [...] Elle servait depuis vingt ans. [...] Vingt ans à dormir dans des placards, à se lever à l'aube, à manger les restes d'aliment, à porter des haillons, à souffrir des caprices des enfants et des insultes des dames [...] Il y a maintenant des jours où le fait de voir la mousse des eaux sales et le fer à repasser lui causaient des maux de ventre. Jamais elle ne s'accommodait de la servitude. (Notre traduction).

connaît le sens des traits physiques du personnage. La valorisation de ses pieds est une manière de dire que Juliana se déplace sans se faire remarquer pour écouter derrière les portes. L'emploi de l'analepse permet d'expliquer que le destin de Juliana est identique à celui de sa mère. Cela est en droite ligne avec l'esthétique naturaliste qui peint le personnage comme le produit de sa lignée familiale et de son milieu. Juliana est née dans la servitude mais elle a une aversion pour le travail domestique avec son lot de maltraitances et de violences verbales («os repelões das crianças e as más palavras das senhoras»).

En somme, l'obsession du détail<sup>2</sup> est une constante dans les portraits d'Agathe et de Juliana. Les narrateurs mettent en évidence des détails qui semblent insignifiants aux yeux du lecteur mais qui ont un sens connoté. Par exemple, les «bons bras rouges» d'Agathe traduisent son engagement dans le travail domestique et le «tique nas asas do nariz» de Juliana est une preuve de la violence physique dont elle était victime dans son enfance de la part de sa mère.

A l'opposé d'Agathe et de Juliana, Adeline et Luísa, leurs maîtresses respectives, ont des charmes exotiques et enivrantes. Les passages suivants méritent une attention particulière :

Adeline avait des cheveux d'or, ondés naturellement et abondants à étonner. Son état tenait de celui de nacre. On voyait bien en elle le fruit d'un honnête mariage, d'un amour noble et pur dans toute sa force. C'était un mouvement passionné dans la physionomie, une gaieté dans les traits, un entrain de jeunesse, une fraîcheur de vie, une richesse de santé qui vibraient en dehors d'elle et produisaient des rayons électriques. Hortense appelait le regard. Quand ses yeux d'un bleu d'outremer, nageant dans ce fluide qu'y verse l'innocence, s'arrêtaient sur un passant, il tressaillait involontairement. D'ailleurs pas une seule de ces taches de rousseur qui font payer à ces blondes dorées leur blancheur lactée n'altérait son teint (H. Balzac, 1908, p. 31).

O cabelo louro um pouco desmanchado [...], enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras: com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates. Luísa tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho (E. Queirós, 1998, p. 13)<sup>3</sup>.

Dans ces deux passages, le narrateur part d'abord de la description des cheveux d'Adeline et de Luísa. Ce sont des cheveux abondants qui mettent en valeur la beauté naturelle de ces deux personnages. D'où l'emploi des mots «cheveux d'or», «cabelo louro». Ensuite, le narrateur insiste sur la peau blanche d'Adeline («blancheur lactée») et de celle de Luísa («a brancura tenra e láctea»). Cette blancheur de la peau est une caractéristique de la femme bourgeoise qui vit en permanence dans la maison à l'abri des rayons du soleil. Enfin, le narrateur souligne le bonheur de ces deux maîtresses. Il s'agit d'un bonheur romantique qui s'effondre comme la glace, une fois en contact avec le monde extérieur. Les mots « rayons électriques » et «cintilações escarlates» montrent le caractère éphémère et exotique de ce bonheur.

En définitive, l'apport des portraits des maîtresses dans la lecture de ceux des domestiques réside dans la dimension dramatique : les traits de beauté de ces dames cachent un drame intérieur résultant de l'action des domestiques. L'intention de Balzac et Eça de Queirós n'est pas de nous présenter seulement

<sup>2</sup> - Brunetière ironise sur les détails qui inondent les romans réalistes et naturalistes : « Vous me montrez un tapis dans une chambre, un livre sur ce tapis, une courte pointe sur ce lit, un édredon sur cette courte pointe... quoi encore ? Ce qui fatigue ici, c'est bien un peu l'insuffisance du détail, comme ailleurs c'en sera la bassesse, mais bien plus encore la continuité de la description. Il y a des détails bas ; il y a surtout des détails inutiles » Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1897, p. 134.

<sup>3</sup> - Les cheveux blonds, un peu épars [...] s'enroulaient, se nouaient au milieu de sa petite tête, à la forme parfaite ; Sa peau avait la blancheur tendre et lactée des blondes : avec le coude appuyé contre la table, elle caressait l'oreille, et, dans le mouvement lent et doux de ses doigts, deux bagues fines en *rubis* scintillaient. Luísa prenait des précautions très sympathiques dans ses préparatifs. Elle était sereine, joyeuse comme un oiseau fidèle à son nid et aux caresses de son partenaire mâle. (Notre traduction).

les portraits ces deux personnages antagonistes, c'est surtout de nous montrer deux apparences différentes mais unies par la tragédie du destin.

Dans un second temps, les données individuelles soulignent certaines caractéristiques propres aux personnages. Il s'agit principalement des caractéristiques psychologiques. Le portrait de Juliana est un exemple pertinent : A necessidade de se constringer trouxe-lhe o hábito de odiar: odiou sobretudo as patroas, com um ódio irracional e pueril. [...] odiava-as todas, sem diferença. [...] Rogava-lhes pragas (E. Queirós, 1998, p. 61) <sup>4</sup>.

Ici, la haine de Juliana est assimilée à une déformation psychologique qui affecte ses sensations. Elle se méprise et méprise les autres. Elle ignore les délices de l'imagination et les plaisirs charnels. Les insultes et les insanités qui sortent de sa bouche traduisent bien sa déformation psychologique, d'où l'intérêt d'étudier les voix des domestiques qui se révèlent dans les dialogues.

## 2. Le faire de la domestique

Nous entendons par le faire de la domestique ses actes de paroles. Ceux-ci peuvent avoir deux fonctions : une fonction d'exposition et une fonction de caractérisation (M. Bakhtine, 1984, p, 166). Ces deux fonctions s'entremêlent parfois au point que leur distinction ne soit pas évidente.

La fonction d'exposition a pour but de faire connaître au lecteur une situation, un événement ainsi que les personnages impliqués. Dans *La Cousine Bette*, un dialogue entre Hulot et sa domestique Mariette montre en filigrane la tension qui secoue la famille de son maître :

« - Monsieur, dit Mariette à l'oreille de son maître, il m'a dit de vous dire tout bas qu'il s'agissait de monsieur votre oncle.

- Mon oncle ?
- Oui...
- Lui-même ?
- Lui-même. » (H. Balzac, 1908, p. 242).

Ici, la relation entre Hulot et son oncle est implicitement évoquée. En effet, l'arrivée de son oncle annoncée par Mariette a suscité chez son neveu une grande surprise. Les réponses de Mariette témoignent de son obéissance, son entier dévouement à Hulot.

Dans *O Primo Basilio*, le dialogue entre Luísa et Juliana laisse voir une relation conflictuelle qui se manifeste par une violence verbale :

- A senhora não quer luz ? - perguntou à porta a voz fatigada de Juliana.
- Ponha-a no quarto.
- Juliana trouxe o rol e a lamparina. Aquela figura com ar de enfermaria irritou Luísa :
- Credo, mulher ! Você parece a imagem da morte !
- Juliana não respondeu. Pousou a lamparina com os olhos baixos :
- A senhora não precisa mais nada?
- Vá-se, mulher, vá! (E. Queirós, 1998, p. 71-72.) <sup>5</sup>

<sup>4</sup> - L'obligation de privation lui fit gagner l'habitude de haïr : il hait surtout les patronnes, d'une haine irrationnelle et puérole. [...] Elle les haïssait toutes, sans exception. [...] Elle les arrosait d'insultes. (Notre traduction).

<sup>5</sup> - « Madame, voulez-vous de la lumière? – demanda à la porte Juliana, d'une voix fatiguée.

- Déposez-la dans ma chambre.

Juliana apporta la mèche et la petite lampe. Son visage semblable à celui d'une infirmière irrita Luisa.

- Merde, madame! Vous ressemblez au diable !

Juliana ne répondit pas. Elle déposa la petite lampe les yeux baissés.

- Madame, avez-vous encore besoin de quelque chose?

- Allez-vous en, Allez-vous en ! » (Notre traduction).

Dans cet extrait, le conflit entre Luísa et Juliana est flagrant. Juliana propose ses services à Luisa malgré les propos désagréables et injurieux de celle-ci («credo», «imagem da morte», «vá-se»).

La fonction de caractérisation laisse transparaître les caractères et comportements d'un ou de plusieurs personnages. A travers leurs voix, Agathe et Juliana, personnages respectifs de *La Cousine Bette* et de *O Primo Basílio*, dévoilent leurs qualités et leurs défauts. Agathe oppose au baron Hulot un refus de communication qui est une forme de réponse pleine de sens. Le passage suivant mérite une attention particulière : « Elle s'arrêta tout épouvantée en reconnaissant la voix du baron, qui, séduit par les charmes d'Agathe, en était arrivée, par la résistance calculée de cette atroce maritorne, à lui dire ces odieuses paroles : - Ma femme n'a pas longtemps à vivre, et, si tu veux, tu pourras être baronne. » (H. Balzac, 1908, p. 399)

Ici, le refus de communication est une astuce qui sert à mieux attirer le baron dans l'aventure amoureuse. Cette astuce met en évidence la faiblesse, la fragilité du baron devant le désir. Dès lors il y a une inversion des rôles : le maître devient l'esclave de la domestique. La promesse délirante d'Hector Hulot (« si tu veux, tu pourras être baronne») confirme cette faiblesse.

Dans *O Primo Basílio*, un échange verbal entre Luísa et Juliana nous fait part de leurs défauts. Analysons le passage suivant :

Tinha [Luísa] atirado o chapéu, a sombrinha.

- Como a senhora costuma vir sempre mais tarde... - disse Juliana.
- Que lhe importa a que horas eu venho? Que tem você com isso? A sua obrigação é arrumar logo que eu me levante. E, rua, fazem-se-lhe as contas !

Juliana pôs-se diante dela, e com palmadas convulsivas no peito, a voz rouca :

- A senhora não me faça sair de mim! A senhora não me faça perder a cabeça! – E com voz estrangulada através dos dentes cerrados: – olhe que nem todos os papéis foram pro lixo!

Luísa recuou e gritou:

- Que diz você?
- Que as cartas que a senhora escreve aos seus amantes, tenho-as eu aqui! » (E. Queirós, 1998, p. 178) <sup>6</sup>.

Dans ce passage, Juliana apparaît comme une femme curieuse qui se mêle de ce qui ne la regarde pas. Au lieu de s'occuper de ses travaux domestiques, elle contrôle les mouvements de sa maîtresse. Celle-ci lui a rappelé fermement ses occupations ménagères quand elle a voulu savoir la raison de son retour tardif à la maison. La violence verbale est exprimée par des phrases interrogatives et exclamatives. Les

---

<sup>6</sup> - Elle [Luísa] avait jeté son chapeau, une ombrelle.

- Puisque Madame a l'habitude de rentrer très tard... dit Juliana.

En quoi l'heure que j'arrive t'intéresse ? En quoi cela te concerne? Ton devoir est de faire le ménage dès que je me lève. Et, dehors, on va solder vos comptes !

Juliana se mit devant elle, et avec des battements de main convulsifs dans la poitrine, la voix rauque :

- Madame, ne me mettez pas en colère ! Ne me faites pas perdre la tête ! Et d'une voix étranglée dans ses dents serrées : - tenez, tous les papiers ne doivent pas aller à la corbeille !

Luisa recula et cria :

- Que dites-vous ?

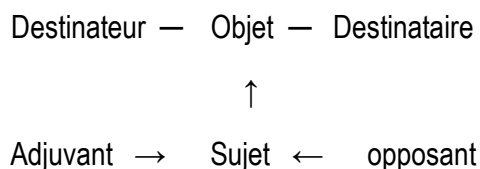
- Que je garde les lettres que Madame a écrites à ses amants ! (Notre traduction).

phrases interrogatives renvoient Juliana à sa condition de domestique et celles exclamatives véhiculent des menaces aussi bien du côté de Luísa que de Juliana. Luísa menace de renvoyer sa domestique et celle-ci brandit la lettre d'amour écrite par sa maîtresse à son cousin Basilio.

Dans les nombreux dialogues qui inondent *La Cousine Bette* et *O Primo Basílio*, apparaissent les voix des domestiques. Ces voix sont porteuses de messages qui renvoient à la servitude et au mépris, en un mot à la condition d'existence d'Agathe et de Juliana. D'autre part, ces voix mettent en évidence les vices d'Agathe et de Juliana. En effet, elles ont la langue trop longue, c'est-à-dire elles sont incapables de garder un secret. Elles sont à la recherche perpétuelle de secrets. L'antipathie des maîtresses pour ces domestiques peut traduire, dans une vision plus ample, les conditions méprisables dans lesquelles se débattait la classe laborieuse en général, et, en particulier les femmes qui vivaient à la sueur de leur front. Défendre la cause de ces femmes de la part de Balzac et d'Eça n'est point surprenant, dès lors qu'ils défendent la primauté de l'individu<sup>7</sup> face au rouleau compresseur de la société.

### 3. Les relations entre la domestique et les autres personnages

Les domestiques occupent une place très importante dans l'histoire malgré leur statut de personnages secondaires. Le schéma actantiel suivant (A. J. Greimas, 1966, p. 35) établit un jeu de relations digne d'intérêt :



Les sujets sont les maîtresses Adeline et Luísa, personnages respectifs de *La Cousine Bette* et *O Primo Basílio*. Les adjuvants Crevel et Sebastião retardent la réalisation des dénouements tragiques. Le premier, capitaine bourgeois et habitué de la maison des Hulot, aide la baronne Adeline à dominer sa colère face à la vie débauchée du baron. Il alimente également l'imagination de cette femme d'histoires comiques. Le second, ami de Jorge de Carvalho, exerce une pression sur Juliana afin de mettre la main sur les lettres d'amour qui mettent en péril le mariage de Luísa. Les opposantes aux maîtresses sont les domestiques Agathe et Juliana. En effet, Agathe n'apparaît que dans les toutes dernières pages de *La Cousine Bette*. Le focus du narrateur, tel l'œil d'une caméra, montre ce personnage en gros plan avec des informations précieuses qui permettent au lecteur de deviner la fin tragique de l'histoire. Le narrateur a recours à l'analepse pour nous apprendre la vie libertaire de cette domestique passée dans une auberge de faubourg. Il fait également état de son omniscience en montrant en filigrane la force destructrice du sexe de cette fille : « on ne fit naturellement aucune attention dans la maison à l'entrée de cette fille appelée Agathe, la vraie fille délurée que la province envoie journellement à Paris » (H. Balzac, 1908, p. 398). Le qualificatif « délurée » associé à Agathe traduit le côté pervers qui motive en partie son désir de travailler dans la maison des Hulot. Surprise en pleine nuit avec le baron, cette domestique est la cause de l'aggravation de la maladie fatale de la baronne. Celle-ci, avant de mourir, a tenu ces propos : « Tu seras libre, et tu pourras faire une nouvelle baronne Hulot » (H. Balzac, 1908, p. 399). Agathe permet au narrateur de mettre en évidence l'esthétique du paroxysme dans l'expression des sensations de la baronne Adeline : « Et l'on vit ce qui doit être rare, des larmes sortir des yeux d'une morte. La férocité du vice avait vaincu la patience de l'ange, à qui, sur le bord de l'éternité, il échappa le seul mot de reproche qu'elle eut fait entendre de toute sa vie » (H. Balzac, 1908, p. 399). Les larmes qui sortent des yeux du

<sup>7</sup> - Félicien Marceau écrit dans sa préface ceci : « Dans *La Cousine Bette*, le baron Hulot n'a qu'une passion : les femmes. [...] Balzac condamne l'absolu de l'amour chez Louise de Chaulieu, l'absolu de l'argent chez Gobseck, l'absolu de la luxure chez le baron Hulot. Ici encore, comme il lui arrive souvent, Balzac pense résolument contre son siècle. [...] Son œuvre est un hymne à la vocation, à la responsabilité de l'individu. » Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Editions Gallimard, 1971, p. 18.

cadavre d'Adeline ont une grande portée sémantique. Elles marquent l'irruption du fantastique<sup>8</sup> dans l'univers romanesque, irruption qui sert à mettre en relief la déchéance sentimentale d'Adeline.

Quant à Juliana, elle est omniprésente dans *O Primo Basílio*. Elle apparaît, dès le début du premier chapitre, décrite comme une sorcière qui suscite l'antipathie de Luísa : « - Estou a tomar ódio a esta criatura, Jorge ! Há dois meses que a tinha em casa, e não se pudera acostumar à sua fealdade [...] Que antipática ! » (E. Queirós, 1998, p. 16.)<sup>9</sup>. Les mots « ódio » e « fealdade » associés à Juliana véhiculent un message fort : il faut s'attendre au pire avec ce personnage. Dès lors, le lecteur est averti de la place de cette domestique dans le dénouement tragique de l'histoire. C'est elle qui fait basculer la vie douce et monotone de Luísa (faite de lectures, de fantaisies romantiques) dans la déchéance morale. Elle a réussi à briser le mariage de sa maîtresse, en révélant à Jorge, dans le chapitre VII, une lettre amoureuse que Basílio a envoyée à Luísa. Dans le roman, les apparitions répétées de Juliana sont toujours associées à celles de sa maîtresse. Le champ lexical auquel le narrateur a recours renvoie au conflit permanent entre ces personnages. Analysons deux exemples tirés respectivement des chapitres I et XII :

Luísa passou-lhe lentamente a mão sobre o cabelo preto e anelado. Jorge olhou-a, triste já da separação : os dois primeiros botões do seu roupão estavam desapertados; via-se o começo do peito ...  
E os meus coletes brancos? – disse Luisa.

- [...] Os coletes não estavam prontos, disse [Juliana] com uma voz muito lisboeta, não tivera tempo de os meter em goma (E. Queirós, 1998, p. 16)<sup>10</sup>.

Luisa agora, diante dele [Jorge], já nem se atrevia a falar a Juliana com um modo natural ; temia os sorrisos malignos, os apartes. [...] E receando as suspeitas dele, querendo mostrar-se independente, começou, na sua presença, falar a Juliana com uma dureza brusca, muito afectada. A pedir-lhe agua, uma faca, dava à voz inflexões de um rancor postiço» (E. Queirós, 1998, p. 267)<sup>11</sup>.

Dans le premier passage, Juliana surgit dans l'histoire pour mettre fin à la douce intimité du couple Jorge et Luísa. La question «E os meus coletes brancos ?» est un prétexte pour introduire Juliana. Celle-ci a un langage grossier qui témoigne de son manque de courtoisie. Ainsi, dès son apparition, Juliana suscite chez le lecteur le rejet de par sa langue de vipère, et la compassion de par le travail pénible qu'elle fait quotidiennement.

Dans le second passage, Juliana se fait la complice obligée de Luísa qui cache à son époux son jeu avec Basílio. Elle tente de dissiper tous les comportements de Juliana qui peuvent attirer l'attention de Jorge. L'implication de cette domestique traduit sa capacité d'influer sur la vie sentimentale de sa maîtresse. Autrement dit, Juliana devient un personnage central qui relance l'intrigue par le chantage sur Luísa (elle

<sup>8</sup> - « Todo o fantástico é a rotura da ordem reconhecida, a irrupção do « inadmissível », que se introduzem na « vida real », no « mundo real », ou ainda na « inalterável legalidade quotidiana. [...] O fantástico implica pois não apenas a existência dum acontecimento estranho que provocou uma hesitação no leitor e no herói ; mas também uma maneira de ler. » Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, 1<sup>a</sup> ed., Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 32.

<sup>9</sup> - Je suis en train d'être gagnée par la haine pour cette créature, Jorge ! Elle est arrivée chez moi depuis deux mois, et on ne pourrait pas s'habituer à sa laideur [...] quelle antipathie !! (Notre traduction).

<sup>10</sup> - Luisa lui [Jorge] passa lentement la main sur les cheveux noirs et ondulés. Jorge la regarda, aussitôt affligé par la séparation : les deux premiers boutons de son vêtement n'étaient pas accrochés, on voyait le haut de sa poitrine...!

- Et où sont mes gilets blancs ? dit Luisa.

- Vos gilets ne sont pas prêts, dit-elle [Juliana], d'une voix très lisboënne, je n'avais pas eu le temps de les repasser. (Notre traduction)

<sup>11</sup> - Maintenant Luisa, devant de Jorge, n'osait plus parler à Juliana de façon naturelle ; elle craignait les sourires drôles, les apartés [...] Et en redoutant ses soupçons, en faisant semblant d'être indépendante, elle commença, en sa présence, à parler à Juliana avec une fermeté spontanée, très affective. En lui demandant de l'eau, un couteau, elle donnait à sa voix les modulations d'une rancœur dissimulée ! (Notre traduction).



garde une lettre d'amour que Basílio a adressée à sa cousine). Ce chantage est une arme qui fait de la maîtresse une esclave soumise à une forte pression psychologique.

En définitive, Agathe et Juliana sont les actrices de la déchéance de leurs maîtresses, elles orientent le dénouement de l'histoire vers le tragique. La mort de la baronne Hulot et celle de Luisa interviennent dans le dernier chapitre des deux romans et résultent des actions de ces domestiques. Ces actions peuvent être considérées comme une expression de liberté qui remet en question l'ordre bourgeois et qui annonce sa décadence.

#### 4. La signification idéologique du personnage de la domestique

Pour Balzac et Eça de Queirós, la création de ce personnage aux résonances pessimistes procède d'une idéologie innovatrice ayant à la fois une portée esthétique et sociale.

La portée esthétique réside dans la capacité de ces deux romanciers réalistes à peindre une sociologie romanesque marquée par l'affirmation de la domestique. Cela constitue un augure à l'évolution du roman, évolution qui consacrera l'avènement de personnages féminins issus de milieu social modeste ou stigmatisé au statut d'héroïne. En effet, les romanciers naturalistes Emile Zola et Abel Botelho viendront confirmer Balzac et Eça de Queirós en choisissant respectivement les noms des prostituées Nana et Alda comme titres de leurs romans. Ce procédé semble traduire à la fois la crise du roman bourgeois et le triomphe du roman du peuple qui dissèque les réalités des marginaux et des opprimés.

La portée sociale du personnage de la domestique est à mettre en corrélation avec les projets de Balzac et d'Eça de Queirós. Le premier se propose, dans l'avant-propos de la *Comédie humaine*, d'être « le secrétaire de la société française » (H. Balzac, 1968, p. 4). Le second affirme : « O meu projecto é a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade » (E. Queirós, 1871, p. 2)<sup>12</sup>. Ils veulent montrer que la domestique est la première victime de la classe bourgeoise. Mais elle reste un personnage décisif dont l'action précipite la décadence du mariage bourgeois. Ne pouvant exercer leur pouvoir dans la société qu'ils reprochent telle qu'elle est, Balzac et d'Eça de Queirós utilisent un être, ravagé par le malheur, pour appeler à la réconciliation entre travail et dignité humaine dans un contexte marquée par de profondes contradictions entre la bourgeoisie et le peuple.

#### Conclusion

Le personnage de la domestique nous permet d'appréhender le regard d'auteurs masculins sur le féminin. Ce regard véhicule le projet de société qu'ils entendent construire par les mots. Balzac et Eça de Queirós montrent la domestique dans sa complexité physique et psychologique. Les corps d'Agathe et de Juliana portent les stigmates du travail et des mauvais traitements de leurs maîtresses. Ces stigmates ont des effets négatifs sur la psychologie de ces personnages. Le sentiment de haine et de vengeance anime ces domestiques et les pousse à l'acte. Agathe attire le baron Hulot dans l'aventure amoureuse pour se venger du mépris de la baronne. Juliana révèle la relation adultérine entre Basílio et Luisa pour détruire la vie conjugale de celle-ci.

Le dialogue tient une place prépondérante *La Cousine Bette* et *O Primo Basílio*. Les caractères des domestiques se manifestent dans le dialogue. Le vocabulaire et le langage qu'ils emploient révèlent les traits les plus importants de leur psychologie. Balzac et Eça de Queirós ne se contentent pas de faire parler les personnages ; ils indiquent leurs comportements, leur manière de réagir à certaines répliques, et sollicitent le commentaire du lecteur pour créer une plus-value de sens. Ils s'efforcent de faire entendre

---

<sup>12</sup> - Mon projet, c'est la critique de l'homme. C'est l'art qui nous projette notre image, qui condamne le mal dans notre société. (C'est notre traduction).

aux lecteurs la voix, la manière de parler des personnages. Ils veulent que le dialogue soit aussi naturel que possible, dépourvu de toute affection ou éléments pathétiques.

Balzac et Eça de Queirós placent les domestiques en milieu bourgeois. Cela nous éclaire sur le dessein de ces auteurs, qui n'est pas de nous donner simplement des romans de mœurs, mais de projeter devant nous leur vision du monde. Or, un monde, ce n'est pas une suite de récits, c'est un réseau de personnages qui exposent les réalités de la société. Gardons-nous ici de tomber dans le travers commun qui est de prêter à ces romanciers toutes les opinions de leurs personnages. Balzac et Eça de Queirós veulent une société juste qui garantisse le droit d'aimer à tout le monde, sans distinction de classe, et le travail équitable, seul gage de dignité.

## Références bibliographiques

- BAKHTINE Mikhail, 1984, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard.
- BALZAC Honoré de, 1968, *La Comédie humaine*, Editions Gallimard.
- BALZAC Honoré de, 1908, *La Cousine Bette*, Paris, Bibliothèque Larousse.
- BALZAC Honoré de, 1971, *Le Père Goriot*, Paris, Editions Gallimard.
- BERTHELOT Francis, 1999, *Le corps du héros*, Paris, Nathan.
- BRUNETIERE Ferdinand, 1897, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy.
- DINIS Júlio, 1972, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Minho, Livraria Figueirinhas.
- FLAUBERT Gustave, 1973, « Un Cœur Simple », in *Trois Contes*, Paris, Gallimard, p. 18-79.
- GONCOURT Edmond et Jules, 1997, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- POMMIER Eduard, 1996, *Théorie et portrait du roman. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.
- QUEIRÓS Eça de, 1871, *A Literatura Nova ou o Realismo como nova expressão de Arte*, Imprensa Nacional.
- QUEIRÓS Eça de, 1998, *O Primo Basilio*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2<sup>a</sup> edição.
- ROUSTAN Marius, 1969, *La description et le portrait*, Paris, Librairie Classique Paul Delaplane.
- TODOROV Tzvetan, 1971, *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil.
- TODOROV Tzvetan, 1977, *Introdução à literatura fantástica*, , Lisboa, Moraes Editores, 1<sup>a</sup> edição.
- ZERAFFA Michel, 1971, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Editions Klincksieck.
- ZOLA Emile, 1996, *L'Assommoir*, Paris, Grands Textes Classiques.