

Premier des sept films de la période française de Buñuel, *Le Journal d'une femme de chambre* (1963) est réputé le moins énigmatique d'entre eux. Point d'entrée idéal dans l'œuvre du cinéaste, il détient pourtant une énigme de taille, proprement insoluble : l'impénétrable Célestine, personnage de petite bonne d'une ambiguïté complète, magistralement interprété par Jeanne Moreau.

Il existe, au cinéma, plusieurs de ces *journaux* homonymes : un Russe muet, un Franco-Américain et un Hispano-Français. Tous ont été tirés du même et fameux roman d'Octave Mirbeau, publié en 1900. Jean Renoir, alors exilé aux États-Unis, en a livré [sa version](#) en 1946, avec Paulette Goddard dans le rôle-titre. Celle de Luis Buñuel lui succède, dix-sept ans après. Ils racontent tous l'histoire d'une petite bonne, venue de la grande ville, pour prendre son service dans une vieille maison bourgeoise, tassée dans sa campagne profonde. Du haut de son service, elle jouit d'un point de vue imprenable sur les petites saloperies de chacun. Elle les attise d'autant plus qu'elle amène avec elle sa chair fraîche, très enviée par les mâles affamés - maîtres ou domestiques - d'un lieu perdu où les jolies gambettes ne courent pas les rues. Cette fièvre pulsionnelle aboutit au viol et au meurtre d'une petite fille, dont on retrouve un matin le cadavre au coin d'un bois.

À la différence de Renoir, Buñuel ne fait pas sienne la problématique de la lutte des classes, inscrite en germe dans le récit. Pour lui, l'arrivée de Célestine dans le domaine est d'un tout autre ordre. Une arrivée diablement importante puisqu'elle s'accomplit en plusieurs étapes consécutives, dans une longue introduction, qui forment comme une percée : dans le territoire, d'abord (tout le générique où l'on voit les mornes plaines défilier de la fenêtre du train) ; puis, dans l'organisation de la famille ; enfin, dans sa structure cérébrale, jusqu'au fond de ses pulsions. C'est, non seulement, une traversée du miroir, à l'image d'Alice, mais aussi une sorte de spéléologie psychique. Une descente dans l'intérieur bourgeois qui s'accomplit jusque dans les crânes.

La maison bourgeoise apparaît comme une grotte où se morfondent les perversions de chacun, et le parcours de Célestine comme une expédition en terrain glissant. Buñuel prend un malin plaisir à la décrire en grande boîte à secrets, avec ses pièces, ses couloirs, ses « niveaux », sentant le renfermé et gagnée par la moisissure des esprits. Qu'y trouve-t-on ? Le fétichisme du patriarcat, qui cache des bottines dans son buffet et en chausse ses boniches pour les faire marcher sous ses yeux jouisseurs. La frigidité de la maîtresse de maison, grenouille de bénitier, qui n'hésite pas à demander conseil à son curé sur les caresses qui pourraient convenir à son mari. La frustration dont celui-ci est pétri, homme vigoureux réduit à sauter sur tout ce qui bouge, campé par un Michel Piccoli génial de vitalité refrénée. Enfin, le garde-chasse, qui collectionne les pulsions de mort : fascisme, racisme, antisémitisme et, pour couronner le tout, pédophilie. Voilà ce qui ressort de la

boîte, quand on la secoue un peu.

Buñuel jubile à décrire cette galerie de monstres en cages, prisonniers de leur protocole bourgeois, en prise avec leurs pulsions, le cul entre nature et culture - comme toujours chez le cinéaste, avec un humour dévastateur. Il brocarde un vieux fond ranci de l'esprit français, réactionnaire, reclus dans ses propriétés, nourri jusqu'à la gueule d'armée, de patriotisme et de religion. Cet esprit-là, il l'a bien connu. Et ce n'est pas pour rien qu'il repousse de trente ans le récit de Mirbeau, dans l'entre-deux-guerres, précisément à l'époque où son second film, *L'Âge d'Or* (1930), interdit par la censure, en fut la victime. Il cite même, dans la dernière scène du *Journal*, le préfet qui fut à l'origine de cette interdiction, dont le nom « Chiappe » est scandé par les factions de l'Action Française défilant dans les rues du Havre.

Le cinéaste excelle, par la mobilité sinueuse, fouineuse, fureteuse d'une caméra se faulant comme une petite souris dans les moindres trous, à tisser un réseau de liens très complexe, décrivant toute une société de personnages, en finalement assez peu de temps. Il joue très habilement d'un espace baroque, enchâssé de nombreux niveaux, véritable enfilade de pièces et de couloirs aux bois sculptés, comme d'un second réseau, un rhizome profondément ancré dans son terroir. Buñuel se prend à exécuter des mouvements virtuoses - la mort du patriarche sur son lit, les bottines sous le nez - pour accompagner la progression liquide des pulsions qui, en un sens, envahissent l'espace. Il use, à ce titre, de toute la largeur d'un splendide Scope noir et blanc, autant pour tenir à distance ses personnages - distance à la fois sociale et pulsionnelle - que pour mieux serpenter à travers les couloirs, parfois même à travers les cloisons. Il dessine par là un regard un peu plus qu'omniscient, physiquement omniscient, qui semble rappeler la surveillance permanente de chacun sur chacun, propre à ce type de province reculée.

Toute la perception de cet organisme malade repose sur le personnage de Célestine, clé de voûte du film, et splendide réussite du couple Moreau-Buñuel. À son endroit, le cinéaste réalise un véritable tour de passe-passe, mettant en œuvre ce qu'on pourrait appeler une parfaite ellipse psychologique. À aucun moment, on ne sait quelque chose des motivations et des pensées de ce sibyllin personnage, qui connaît deux temps d'existence : celui de l'observation et celui de l'action (quand Célestine, ayant rendu son tablier, décide de revenir dans la maison pour confondre l'assassin de la petite fille). Paroi opaque, faciès indéchiffrable, véritable hors-champ se baladant dans le champ, elle conserve une attitude mystérieuse où l'on ne lit rien d'autre qu'une pointe d'effronterie, un zeste de caprice.

Célestine est le personnage cinématographique idéal : révélateur de secrets, prise sur l'invisible, catalyseur de pulsions, relais du regard, instance de jugement, main d'une justice

poétique, jouet d'une ironie mordante. En elle, assez blanche pour qu'on s'y loge, trop opaque pour qu'on s'identifie, se rejoignent toutes ses fonctions. Un seul mot, sublime, nous donne pour un instant seulement accès à ses pensées, à un grain d'intériorité. Après l'arrestation du coupable, à qui elle s'est offerte afin de dénicher une preuve à charge, elle s'assied à table, un dé à coudre au doigt et fait mine d'écrire sur le bois. Sans qu'elle bouge les lèvres, on entend sa voix, la voix claire et traînante de Jeanne Moreau, prononcer *off* le mot : « Salaud ».