

UN OBSEDANT REFRAIN : SORTILEGE D'ORPHEE CHEZ MIRBEAU

« *Sit Tityrus Orpheus* »
(*dédicace de Paludes, 1895, de Gide, à
Mirbeau*)

La littérature fin-de-siècle et début de siècle, tout particulièrement le langage poétique, a flirté plus ou moins sérieusement, plus ou moins durablement, avec une forme artistique qui lui est intrinsèquement et consubstantiellement liée : la musique, à quoi il convenait, à la suite de Mallarmé, de reprendre le bien dont elle avait destitué sa sœur devant Terpsichore et Calliope, la poésie. Aussi la réflexion sur une forme d'expression voisine, le chant et la chanson, devait-elle tôt ou tard interférer avec la création des poètes, avant que la chanson elle-même ne s'empare volontiers de leurs textes, au risque de s'y surajouter, de les décorer pompeusement, bref de faire au mieux acte de redondance. Pour l'heure, des *Chansons des rues et des bois* de Victor Hugo aux *Romances sans paroles* et aux *Ariettes oubliées* de Verlaine, de *La Chanson de la plus haute tour*, de Rimbaud, aux *Cantates* et aux *Odes* de Claudel, en passant par les *Stances* de Moréas ou *La Chanson du Mal-Aimé*, d'un certain Apollinaire, ce n'est pas tant la mise en musique de textes écrits que la réintégration d'une certaine musicalité poétique essentielle, héritée de l'art des troubadours et des trouvères, qui intéresse le

poète. Chez l'écrivain et critique qui nous intéresse, ce qui frappe c'est une certaine surdité, un mutisme gênant, devant ces nobles préoccupations où se rejoignent poésie et chanson : si, en effet, l'art plastique sous toutes ses formes, la musique même, aiguillonnent au plus haut point sa curiosité, force est de constater que, sous l'angle de son intérêt pour la chanson, on ne trouve pas d'octave chez Mirbeau. Hormis quelques textes critiques en définitive assez décevants consacrés à l'opéraⁱ et à Franz Servaisⁱⁱ, c'est dans le tissu du texte romanesque qu'il faut chercher les traces d'un quelconque intérêt de Mirbeau pour cette forme d'expression artistique, qu'il mobilise en réalité fort régulièrement, en convoquant la forme circulaire de la ritournelle, du refrain, et en privilégiant une valeur, la signification dysphorique, l'effroi, la trahison et la préfiguration du drame. Cependant avec Mirbeau rien n'est jamais univoque, et gommer ce qui existe de burlesque, voire de grotesque, dans ces rengaines simplistes au texte rudimentaire relèverait du contresens : il y a à la fois une volonté d'exploration des gouffres de l'inconscient et des gesticulations de bateleur de foire dans cet attachement à faire chanter des personnages en révélant, non l'harmonie qui les unit, mais les dissonances qui les éloignent.

A. DU CHANT DE L'ÂGE D'OR A LA CHANSON DES CABARETS

Au niveau le plus littéral, la chanson est pour Mirbeau l'expression d'un vide sémantique et d'une absence de signification, qui renvoient souvent à la simplicité intellectuelle et spirituelle de celui qui la fredonne : une sorte d'ataraxie bienheureuse anime les occupants imaginaires du récit « Royaume à vendre »ⁱⁱⁱ : « *Ils ne savaient rien que des chansons qu'ils allaient*

chantant tout le jour [...] et ils allaient ainsi pleins de bonheurs, sans une révolte, sans une menace, sans une haine », lors même que « *jamais ils ne s'étaient pâmés devant une chanteuse de café-concert* ». La même proximité inoffensive et béate à la nature marque la description apitoyée dans *La 628-E8* de ces « *deux pauvres nègres, en habit noir, haut de forme, comiquement cabossé [...]. L'un dansait, l'autre chantait.*

Il chantait :

*Dans mon pays, il y a des forêts
Dans les forêts, il y a des arbres,
Dans les arbres, il y a des branches,
Dans les branches, il y a des oiseaux,
Et dans les oiseaux, il y a une musique, une espèce de petite flûte
qui fait : Pipi... pipi... pipi...^{iv} »*

L'heureux représentant du Roi des Îles Sandwich, Son Excellence le Colonel Thaoorawa, héros d'un « Conte polynésien », fait, lui, les frais d'une description assez peu valorisante, où les seules « *paroles* » qu'il s'avère apte à prononcer semblent aussi devoir éclairer l'humilité et le peu de relief de sa personnalité : sort de ses lèvres « *un bruit doux comme un son de flûte* », « *qui pass[e] des sonorités joyeuses de la flûte aux sonorités mélancoliques du hautbois^v* » : tous ses désirs de communication avec les instances diplomatiques françaises, toutes ses aspirations à instaurer un dialogue se résument en l'élaboration de ce refrain ternaire : « *Ri ri ri, lu lu lu, fi fi fi* ». La chanson s'inscrit comme le langage privilégié de celui qui ne ressent pas le besoin ou ne parvient pas à organiser un discours ; elle dit aussi la modestie et le désir inassouvi de bien faire : l'héroïne de « La Chanson de Carmen » ne brille guère par son intelligence, et ses qualités de chanteuse ne parviennent pas à compenser les faiblesses d'un caractère encore plongé dans les limbes de l'immaturation : « *La*

nuit, la nuit la plus obscure régnait en son cerveau. Les choses les plus simples, elle ne les comprenait pas [...]»^{vi}.

L'autre facette de cet aspect décérébralisé de la chanson, c'est, non plus la candeur primitive, mais la bêtise consacrée du chanteur, non son détachement de toutes choses, mais sa nullité prétentieuse. C'est l'absence inquiétante d'honnêteté et d'esprit critique, et, par extension, la répudiation de toute exigence esthétique, morale, humaine : le chant occupe alors dans l'imaginaire de Mirbeau une place voisine de celle qu'il réserve à l'art dramatique, et le chanteur est alors justiciable d'une critique aussi acerbe que les Coquelin et consorts :

À cet égard, la pensée de Mirbeau fait preuve d'une belle continuité, dénonçant dans « Embellissements »^{vii} les « *chansonnettes* » que Paulus, parangon d'un siècle pleutre, vient « *gambiller* » ou, dans *La 628-E8*, celles d'« *Yvette Guilbert, et le bel canto de M. Caruso* »^{viii} » avec la même vigueur que les forfanteries de « *Mme Sarah Bernhardt [qui] vient mourir dans les lumières électriques, conformément aux lois du théâtre parisien.* » ; dans *Le Calvaire*, l'image d'Epinal de l'amour épanoui et béat est dénoncé de manière significative, par l'intermédiaire du sourire « *madrigalesque* » ou de la « *passion humaine rossignolant la même romance* »^{ix}.

B. UN CHANT PLUS OBSESSIF QUE SUBVERSIF

A priori donc, entre Mirbeau et la chanson, on a l'impression d'une rencontre ratée, dans la mesure où la chanson, ce « médium privilégié du peuple », n'est qu'occasionnellement



Philippe Parrot – *Sarah Bernhardt*. Comédie-Française.

sous-tendue par l'intention polémique, par la parole de l'artiste anarchiste : la chanson fonctionne assez rarement chez Mirbeau comme une catharsis dangereuse, annonçant une menace pour l'ordre social ; elle n'incarne que ponctuellement les velléités insurrectionnelles ou la volonté de reconquérir une dignité flouée. Bien sûr, les compagnons d'infortune du héros des *Mémoires de mon ami*, parqués au dépôt, partagent le triste sort d'avoir perdu leur liberté, hasard ou motif aggravant, au moment où ils poussaient la chansonnette : le poète déchu « *chanta[t] et disa[t] des vers* »^x ; le second, ouvrier épuisé de labeurs et d'injustices, « *éta[t] saoul et chanta[t]* » : « *Est-ce qu'il est défendu aux pauvres de chanter maintenant*^{xi} ? » demande-t-il comme en écho à un poème de Hugo, où la chanson allégorique est condamnée à l'exil :

*« J'émigre. Je ne puis souffler mot, s'il vous plaît,
Dire un refrain sans être empoignée au collet
Par les sergents de ville, affreux drôles livides. »
(« Tout s'en va », Les Châtiments, V, 4.)*

Bien sûr, les fauves humains encagés dans la geôle du *Jardin des supplices* sont les frères d'infortune de ces contestataires européens, puisque le poète préféré de Clara « *chantait des choses délicieuses [...], c'est dans la satire, surtout qu'il était merveilleux* »^{xii}. » Mais de manière générale le caractère spontané, réactif, de la chanson « proférée » comme dans un accès de révolte n'exprime pas chez Mirbeau le paroxysme d'une tension sociale, le cri du peuple excédé : pas de *Carmagnole*, de *Marseillaise*, de *Temps des cerises*, pas de refrain à la Gavroche comme dans *Les Misérables*, pas de chant anti-militariste qu'entonneraient les piteux pourvoyeurs de chair à canon évoqués par Mirbeau. Sur le terrain social, force est de considérer que la plainte universelle ne trouve pas de relais dans les couplets qui

émaillent l'œuvre de l'anarchiste Mirbeau : dédain étrange quand on connaît les trésors du chant populaire, folklorique et frondeur, qu'ont su réunir des écrivains comme Maxime du Camp, Paul Féval, Paul Arène ou, bien sûr, Gérard de Nerval. C'est que pour Mirbeau deux éléments semblent s'opposer à une conception libertaire de la chanson :

- Le premier, c'est que, si le chant n'est pas l'écho d'une revendication de groupe, il n'est pas non plus, ou l'est de loin en loin seulement, entonné physiquement par un groupe (sauf peut-être dans une Inde imaginaire, par des bonzes fantasmés, ou lors des « *séraphiques chants des maîtrises* » qui fascinent tant Sébastien Roch^{xiii}).

- Le second, c'est que la caractéristique fondamentale de la chanson, selon Mirbeau, c'est le travail d'usure, l'œuvre de sape^{xiv} qu'elle permet, plus que la parole lourde de sens proférée par un homme sorti du rang.

Le fait que le potentiel subversif de la chanson cède dans l'œuvre de Mirbeau à sa valeur obsessive, spéculaire, réfléchie, on va le voir, ne laisse pas d'étonner quand, contre toute attente, on lit, dans un de ses articles de 1902, que le cadre somme toute assez étroit de l'opérette se prête à ses yeux à une propagande par le texte : multipliant les « *solides coups de pioche sous les déhanchements du chahut et [le] grondement révolutionnaire dans [l]e rire* », l'opérette « *est une forme d'art charmante et utile, et profondément éducatrice de l'injustice de nos lois et de nos institutions...*^{xv} » ; à rebours de ces affirmations, la portée polémique des mélodies interprétées par les personnages romanesques passe bien souvent au second plan, reléguée loin derrière l'expression des impulsions et des pulsions profondes, inarticulées, inavouables.

Dans son ouvrage *Chanson et société*^{xvi}, Louis-Jean Calvet démonte les principaux mécanismes autour desquels s'articule la chanson, à la fois « écrite », « chantée », avant d'être « reçue » ; elle fonctionne comme un palimpseste, un ensemble de niveaux superposés, mais dont le jeu tient à l'efficacité du projet : « rendre patent le latent ». C'est bien là qu'achoppe la sensibilité de Mirbeau ; le miracle de la transsubstantiation esthétique qu'il opère devant la peinture, la statuaire ou l'œuvre littéraire, dont il démêle la complexité ou au contraire interprète les aspects les plus superficiels, il semble qu'il ne parvienne pas à le reproduire en présence de cette forme d'expression artistique qu'est le chant ; mais en convoquant le refrain ou la mélodie dans l'espace romanesque, l'écrivain va leur insuffler un sens, une signification bien particulière, à dominante psychologique, une profondeur qui témoigne de sa compréhension de la double nature de l'incantation, « patente », et « latente ».

C. LA CHANSON DU COCU

C'est un euphémisme que de dire que la chanteuse telle que nous la présente la littérature fin-de-siècle ne bénéficie pas de tout le prestige généralement attaché aux acteurs de la grande Histoire de l'art. Nerval semble isolé dans sa fascination pour les prouesses vocales de certaines Filles du feu (Adrienne, Aurélie et Sylvie) ou de La Pandorra. En effet, le roman supprime impitoyablement la chanteuse corps et âme – la belle Sybil Vane d'Oscar Wilde se donne la mort après que Dorian Gray a cyniquement assigné une fin de non-recevoir à son tendre et naïf amour. À moins qu'il ne lui substitue sans scrupules la subtile similitude d'une androïde hors série, comme par le stratagème

monté par Edison dans *L'Ève Future* de Villiers, visant à pallier l'odieux « *rachitisme intellectuel* » dont fait preuve la sculpturale Alicia – et dès à présent retenons cette figure aliénante d'une chanteuse prénommée Alice. On ne s'embarrasse guère de précautions à l'égard de celle qui bien souvent offre le consternant exemple d'un corps de rêve abritant une voix de cristal, mais aussi une cervelle d'oiseau. Plus nuancés, les journaux littéraires traitent avec plus d'égards les artistes lyriques : si Madame Pasca ne trouve qu'une grâce relative aux yeux d'Edmond de Goncourt, Jules Renard subit, devant Georgette Leblanc notamment, un envoûtement qui fait mentir sa misogynie, parlant de « *femme de génie* » tout en confessant que « *la musique est un art qui [l]'effraie.* » (*Journal*, 15 décembre 1897). Pour Mirbeau, s'il est un espace propice à la floraison de ces chansonnettes qui font rimer vacuité avec répétitivité, c'est bien le récit des tensions et des désaccords qui emportent le couple. Il révèle les conflits de l'homme à l'homme, ou plutôt à la femme, dans ce qu'ils ont de plus profond, de plus essentiel. Le refrain lancinant procède toujours de l'incubation ou de l'expression d'un divorce ; sur le mode obsessionnel, la chanson permet de dire et de lire l'éloignement des sexes. Dans « La Chanson de Carmen », sorte de variation sur l'idée que le mariage, c'est toujours la même chanson, Mirbeau exploite un schéma narratif déjà éprouvé et qu'il sollicitera à plusieurs reprises : un homme bon et charitable souffre de la méfiance et de l'incompréhension de son entourage ; contre toute logique, il est poussé au crime d'un être qu'*a priori* aucune trace d'inhumanité ne désignait à ce type de sentence. Ici, en l'occurrence, la jeune et belle Carmen ne s'est rendue coupable que d'une faute, celle de ressasser éternellement une « *fatale et maudite chanson*^{xvii} » que le narrateur s'avère

impuissant à chasser de son esprit. Jugé devant les tribunaux pour répondre du meurtre de sa compagne, il tente d'expliquer l'inexplicable : « *La chanson de Carmen avait pris toute ma vie. Elle hantait mes lectures, mes rêveries, mes travaux, mes prières. Elle s'était blottie au fond de mon cerveau et l'emplissait de son bruit stupide et tremblé ; elle avait chassé de mon existence studieuse et réfléchie tout ce qui, autrement, faisait ma joie et mon orgueil. Je ne pouvais plus lire, je ne pouvais plus écrire... Je ne pouvais plus penser... [...] Enfin elle [Carmen] ne chanta plus. Mais ses lèvres toujours remuaient. Ce qui obsédait mes oreilles, obséda mes yeux. Et il arriva cette chose effrayante : je n'entendais plus la chanson, mais je la voyais, distinctement, nettement, implacablement*^{xviii}. »

Matérialisée, incarnée, objectivée, la chanson atteint un degré dans l'effroi qui mène inéluctablement le protagoniste à la dépossession de son être, puis à l'irréparable ; le refrain obsédant, nouvelle forme du Horla, survit à l'assassinat de la douce Carmen, et condamne par avance le narrateur à un harcèlement auquel il préfère les rigueurs de la justice et la mort : « *Car la mort, la bienfaisante mort pourra seule me sauver de ce spectre, de ce remords, de cette vengeance de Dieu, la chanson de Carmen*^{xix}. » Dans « La Tête coupée », la nature dépensière de son épouse pousse un homme bon et généreux à décapiter sauvagement l'un de ses amis pour lui dérober son bien ; à tout moment la vénalité conjugale se rappelle à lui comme un refrain qui « *tintinnabu[e] sans cesse et secou[e] sur [lui] l'agaçante et folle musique de ses mille grelots. "As-tu de l'argent ?... Il me faut de l'argent... Ah ! je voudrais de l'argent ! [...]"*^{xx} ». Ressassé, puis assimilé et intériorisé par l'époux, l'hymne à l'argent conduit à un processus d'aliénation mentale, qui correspond à une rupture

avec le monde rationnel : son forfait accompli, l'homme « *so[r]t*, *chantonnant sur un air gai ces paroles qui [le] poursuiv[ent] toujours : "De l'argent ! Beaucoup d'argent^{xxi} !" ».*

Ainsi la chanson est-elle là pour faire affleurer les impasses de la communication entre l'homme et la femme ; clé de la boîte de Pandore des fantasmes, elle renvoie alors à une plongée au plus profond de la solitude et de l'incommunicabilité humaine, là où l'expérience de l'inconscient exige peut-être un langage autre que celui des mots inertes et sans rythmes. Plus prosaïquement, elle sert à l'occasion l'évocation de pratiques qui, tôt ou tard, ramènent aussi l'homme à son isolement, celles de la duplicité féminine, de la tromperie sentimentale, de la trahison conjugale. Il existe chez Mirbeau, sur le mode dramatique comme sur un registre burlesque, une chanson du cocu. Il semble en effet qu'une ritournelle bien troussée annonce ou rappelle, accompagne ou même stimule le plaisir adultère : sur le mode comique, la nouvelle « La Justice de paix » évoque la double - ou triple - tromperie dont est victime un paysan : sa femme le trompe avec son compagnon de beuverie, qui, pour le dédommager, lui propose la somme d'une demi-pistole, dont jamais il ne s'acquittera ; malhonnêteté d'autant plus coupable que l'adultère est consommé sous les yeux du légitime ! Devant ce spectacle, le mari cocu, mari marri en somme, redouble de vaines imprécations ; force lui est d'attendre, impuissant, la fin des ébats : « *Hé, gars ! que j'y crie du haut du talus, hé, Roussiau ! Voyons, finis donc, animal, finis donc ! [...] C'est comme si j'chantais^{xxii}.* » Et pour le coup le malheureux ne tiendra pas vraiment rancune de leur infidélité, ni à son épouse, ni à son ami, puisque, en toute insouciance, ils finissent tous trois la route un moment interrompue. À la justice censée statuer sur la validité

de ce contrat passé, le mari abusé avoue avoir alors été gagné par un certain lyrisme : « *Mé, indique-t-il, j'chantais* ».

Sur une note plus sombre, dans « Paysages d'automne », une voix qui monte du fond d'une mare interpelle la volage Jeanne et lui demande compte de ses ébats nocturnes : « *Je t'ai vu cette nuit. L'homme petit, riche et laid – est parti en chantant*^{xxiii}. » Élément de la trahison, la chanson se fait souvent escorter de son double hystérique, de son complément en folie, le rire incoercible, le rire du possédé : l'image grimaçante et impérieuse du chanteur des Bouffes s'impose à Mintié dans le même temps que le hante la pensée obsédante de l'infidélité de Juliette^{xxiv}.

Bien souvent la ritournelle s'élève aux oreilles du cocu, réel ou en puissance. Mais cette chanson du Mal-Aimé est aussi celle du Mal-Aimant, témoin l'histoire de ce mari maladroit dans « Le Pont », dont la femme au prénom pétrarquisant de Laure interrompt l'étreinte au moment crucial pour recommander à saint Joseph son perroquet Nicolas, « *qui ne chante plus*^{xxv} » ; dans une autre nouvelle, « Enfin seul », Nicolas n'est plus un perroquet, mais un superbe tisserin qui fait la fierté du narrateur, mais dont l'ingratitude va jusqu'à interrompre toute célébration vocale dès l'intrusion dans sa cage d'un spécimen du beau sexe^{xxvi} : « *Lui ne chantait plus. [...] Il ne chantait plus, s'obstinait à ne plus chanter [...] : « Ah ! tu veux que je chante !...Eh bien jamais plus je ne chanterai ! »*

Dépité, son maître se résigne à retirer la belle de la volière et la chanson est là pour annoncer le triomphe du célibataire : « *Et quand j'eus refermé la porte de la cage, et que Nicolas eut compris qu'il était, enfin, seul, alors il entonna un chant de victoire, plus étrangement rauque et guttural que jamais. Et parmi des danses inouïes, des bamboulas désordonnées, ce chant qui*

tenait de la flûte, du tambour, de la locomotive, du grincement de la porte, du déchirement de la toile, se prolongea, sans un arrêt, jusqu'au soir... »

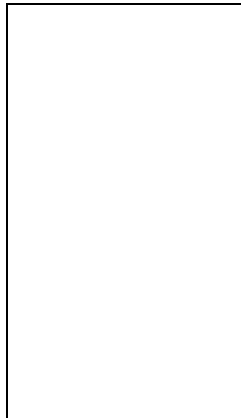
D. UN CHANT DE TRANSGRESSION : LA CHANSON DIABOLIQUE

Ingratitude ou infidélité : le refrain a donc, dans l'amour malheureux, un triple rôle d'avertissement salutaire, de rappel lancinant, de contribution railleuse à l'acte de trahison lui-même. Au demeurant, la chanson qui gratifie ce pauvre cornard résonne souvent d'échos voisins de celle qui célèbre le cornu par excellence, doté d'une queue fourchue celui-là : la chanson s'articule en effet si étroitement avec une volonté d'élucidation de l'inconscient qu'elle se déploie souvent dans un espace romanesque voué à l'évocation du Mal.

Celui qui vocalise focalise bien souvent sur la zone sombre de sa propre psyché, un véritable enfer. Le chant renvoie opiniâtrement à une réalité ressassée, une peur ambiguë, inaugurée, ou ranimée et réactivée par le refrain : dans la scène 3 de l'acte premier des *Mauvais Bergers*, la mort de la mère semble annoncée par les paroles de « *Quelqu'un qui chante, là-bas...ou qui pleure...* » d'après Jean Roule^{xxvii}. Semblable à la lente incantation de l'aveugle dans *Madame Bovary*, il est vrai que le chant peut recouvrir la fonction d'annonce du drame à venir : Mirbeau renoue là avec les échos que, de tous temps, la chanson renvoie à la mort ou à la souffrance (voir le chant des sirènes, le chant du rossignol aux yeux percés, ou le chant du cygne, oiseau dont à maintes reprises Mirbeau évoquera la mort). Dans *Un homme sensible*, « *l'affreux chant de l'oseraie* » est le fil rouge de ce récit qui évoque une sorte d'*Orphée aux Enfers* inversé : sous les traits

d'une jeune paysanne dédaigneuse des avances d'un bellâtre, notre Eurydice va retrouver son bossu d'Orphée précipité au fond d'un trou qui, pour être normand, n'en est pas moins très sombre, celui-là. L'assassin, le prétendant éconduit par la jeune femme, se débarrasse dans un premier temps du nabot séducteur, dont le stupide refrain « *Connais-tu... le pays* » exaspère la beauté et l'harmonie des choses ; puis il livre à ce gouffre dévorateur la belle, dont c'est peu de dire qu'elle n'était pas consolable ; l'obsédante ritournelle s'élève des échos de l'abîme, quand la pulsion de mort se saisit du protagoniste sans qu'il puisse rien lui opposer ; elle s'inscrit dans une sorte de chronique d'un meurtre annoncé, par laquelle chacun des gestes de l'assassin, chacune des rencontres précédant le crime, semblent participer d'une inconsciente et fatale programmation ; elle s'insère surtout dans un décor chargé d'une vive connotation diabolique, la légende locale faisant du trou chantant l'espace de « rencontres démoniaques », le lieu de célébration de « *cultes terrifiants et défendus*^{xxviii} ». La lancinante répétitivité de la chanson n'est qu'un élément du dispositif romanesque qui exploite avec succès l'intime articulation des soubresauts de l'inconscient et d'un imaginaire de transgression, celui des contes, des récits et des fables effrayants, horribles et sardoniques.

« Le Petit gardeur de vaches » illustre, dans le même ordre d'idées, la tendance de ce décadent de Mirbeau à relire toute



Le Calvaire,
par Berthold Mahn.

une tradition et une culture du Mal, ou du Malin, en ménageant toujours une certaine place au chant qui révélerait les insondables dispositions de chacun au meurtre et à la souffrance infligée à autrui. Cette nouvelle paysanne qui met en scène un homme pacifique mué en assassin, après qu'il a assisté à la mise à mort cruelle d'un jeune chat par un enfant, va *crescendo*, et, à cette montée de la tension dramatique, correspond une progression dans l'évocation du chant du jeune bourreau, bientôt victime : « *il sifflo[t]e un air paysan* », puis « *il chant[e] longtemps, autour de la maison* », il « *chant[e] à plein gosier, et sa voix se mêl[e] aux cris des orfraies^{xxxix}* » au moment du sacrifice du jeune chat. Au déroulement et à l'orchestration du drame correspond une montée en puissance de la chanson, qui participe de la mise en scène d'une sorte de danse du sabbat, où la symbolique du chat, son sacrifice, ses conséquences, organisent presque un rituel diabolique dont la célébration exige aussi un chant rudimentaire psalmodié qui remplace les paroles magiques. Selon Pierre Albouy, dans *Mythes et mythologies dans la littérature française*, « *les puissances les plus redoutables et les plus bénéfiques, le plus haut pouvoir de l'homme et sa plus inévitable défaite, se réunissent dans le mythe d'Orphée : la magie de la voix humaine, comme verbe et chant, l'amour et la mort. Telles sont les trois puissances^{xxx}...* » ; c'est bien cette intime conjonction qu'illustre l'art de la nouvelle tel que le pratique Mirbeau.

Car la chanson est bien un avatar de la transgression chez Mirbeau : en l'entonnant ou même en se laissant bercer par ses rythmes, on touche à l'essence du mal. Des harmoniques et des rythmes de la voix humaine, il reste toujours les traces d'une séduction perverse, d'un ensorcellement qui n'attend que de pouvoir exercer son maléfice.

L'image naïve et désexuée de la Vierge jadis aimée par le jeune Mintié se charge soudainement des impures tentations de la chair : le *strip-tease* à quoi elle se livre prend toute sa valeur blasphématoire quand, dans son délire, le protagoniste du *Calvaire* entend l'idole religieuse entonner un refrain : elle « *chant[e] des airs étranges* » : « *Tu, tu, tu, tu ! chantonnait la Vierge*^{xxxii} » ; sorte d'écho en retour de la grimaçante et lancinante image du « *chanteur des Bouffes* ». On perdrait quelque chose du particularisme du cauchemar et de la descente aux Enfers du héros du *Calvaire* en réduisant la variété de son délire à une multitude d'images exclusivement visuelles, d'hallucinations uniformément scopiques : le délire de Mintié s'enracine aussi bien dans la sensibilité auditive et dans la mémoire des airs, des rythmes et des refrains, là où la parole se déleste de son sens rationnel pour ne plus signifier que la psychose, et ne plus inciter qu'au crime. De même, les figures féminines de la tentation qui harcèlent le jeune Sébastien Roch n'interviennent qu'« *en chantant*^{xxxiii} », comme les sirènes ou les sept demoiselles de la légende ; fasciné par les prouesses des maîtrises, le même se heurtera à une volte-face significative du Père Marel après que ce dernier lui a donné sa promesse de l'initier au chant : « *Sapristi ! mon petit ami [...]. J'aimerais mieux vous apprendre la gymnastique... Le trapèze vous vaudrait mieux*^{xxxiii}. »

Devant le bébé tout entier à son chant bien particulier, le vicaire peu scrupuleux de « Un Baptême » s'écrie devant les parents Morin : « *Eh bien, il [le docteur Durand] a mis le diable dans le corps de ta fille... Ta fille a le diable dans le corps... c'est pour ça qu'elle crie... Je ne peux pas la baptiser*^{xxxiv}. »

La chanson se moule sur toutes les réalisations, même parodiques, du surgissement diabolique ; Mathurine, la bonne

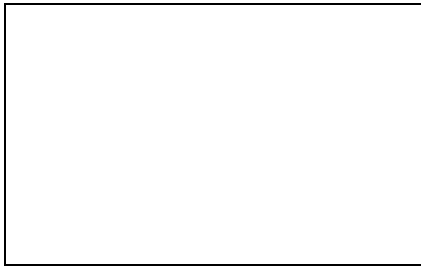
bretonne de la bien nommée Madame Lechanteur, dans « Le Nid de frelons », apaise les premières craintes de son employeuse face à l'incohérence de ses paroles : « *Elle parlait d'une voix douce et chantante, [...] son chantonnement tranquillisait un peu la pauvre veuve^{xxxv}* ». Mais, au vrai, n'est-elle pas l'envoyée du Malin, l'initiatrice diabolique du drame, cette Mathurine qui incendie la propriété de sa maîtresse après lui avoir débité les plus invraisemblables propos ?

La chanson fait-elle la sorcière ou le sorcier, comme l'habit fait le moine ? C'est, semble-t-il, le fond de la pensée du maire du petit village de Trélotte où vit Rabalan, doux amoureux de la nature. Issu à son grand désespoir d'une longue lignée de thaumaturges suicidaires, le pseudo-sorcier se voit sommé par l'édile local d'exorciser le sort qui s'est abattu sur les machines agricoles de ce dernier. Le fermier n'a de cesse, y compris au prix de violences, de faire prononcer à son souffre-douleur le refrain magique qui doit conjurer les forces démoniaques. À bout de ressources, le pauvre Rabalan accouche avec peine d'une ridicule ritournelle de sa composition : « *Baba... Rourou... Lu Lu Lu...*^{xxxvi} » Parodique et inefficace, elle n'en est pas moins une illustration supplémentaire de ce déroutant compagnonnage obligé entre la rengaine et une certaine forme de possession ou de dé-possession.

Celui qui chante ou se laisse insidieusement prendre par la beauté du refrain entre en effet dans une sorte d'état second qui le coupe des réalités, dans une transe qui le soustrait à un rapport raisonné au monde, à son environnement. On entre dans le champ des modifications des états de conscience, comme si Mirbeau avait retenu de ces bonzes asiatiques, qui entonnent sempiternellement, le bouleversement des états psychologiques.

Car force est de reconnaître que ces chanteurs impénitents ou occasionnels donnent l'impression, bien souvent, de flirter avec l'interdit, de tenter le diable, de faire un usage immodéré de l'ironie et de l'irrévérence, ces instruments démoniaques. À l'article de la mort, que reste-t-il à ce comédien de Jules, sinon à susurrer à l'oreille de son neveu terrifié ce grivois et polysémique refrain, cette antienne paillardes et virile :

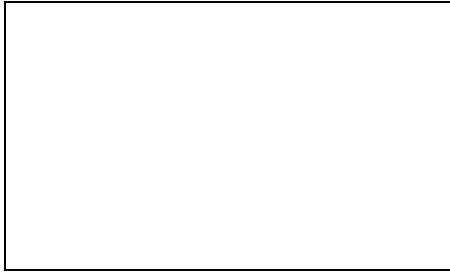
« Qu'as-tu sous ton jupon
Lari ron
Qu'as-tu sous ton jupon
C'que j'ai sous mon jupon
Lari ron
C'que j'ai sous mon jupon,
C'est un p'tit chat tout rond
Lari ron
C'est un p'tit chat tout rond^{xxxvii}. »



L'Abbé Jules, par Hermann-Paul.

Mais la diva des corruptions, la déesse de la transgression, est sans conteste Clara, « *la fée des charniers, l'ange des décompositions et des pourritures* ». Cette enchanteresse autant que chanteuse éprouve le besoin viscéral de mêler quelques notes d'une chanson allégorique aux rôles pâmés qui accompagne son simulacre de mort. Les paroles de la chanson « *J'ai trois amies* »

constituent ce texte en un épithalame de l'indissoluble union de la vie et de la mort, en une aria naturiste célébrant la fusion de l'individu anémique et de la nature :



Le Jardin des supplices, par Edy Legrand.

« C'est vous qui êtes tout pâle...et qui marchez comme un homme ivre...Moi, je ne suis pas malade...je suis très bien...et j'ai envie de chanter : [...]

*Ses vêtements sont des jardins d'été
Et des temples, un jour de fête,
Ses seins durs et rebondis
Luisent comme un couple de vases d'or
Remplis de liqueurs enivrantes
Et de grisants parfums...*

J'ai trois amies...

Après un moment de silence, elle se remet à chanter d'une voix plus forte, qui couvrait le bourdonnement des insectes :

*Les cheveux de la troisième sont nattés,
Et roulés sur sa tête.*

Et jamais ils n'ont connu la douceur des huiles parfumées.

*Sa face qui exprime la luxure est difforme
Et son corps est pareil à celui d'un porc...*

Toujours elle gronde et grogne...

*Ses seins et son ventre exhalent l'odeur de poisson,
Et son lit est plus répugnant que le lit de la huppe.*

C'est celle-là que j'aime.

Et celle-là, je l'aime parce qu'il est quelque chose de plus mystérieusement attirant que la beauté : la divine pourriture.

*La pourriture en qui réside la chaleur éternelle de vie,
En qui s'élabore l'éternel renouvellement des
métamorphoses !...*

J'ai trois amies.

*Et pendant qu'elle chantait, pendant que sa voix allait
s'égrenant parmi les horreurs du jardin, un nuage se montra,
très haut, très loin^{xxxviii}... »*

La chanson inscrite dans le cadre romanesque constitue donc l'un des avatars sardoniques de celui qui signe en 1884 ses chroniques de la griffe du Diable. D'une circularité infernale, souvent destituée d'un sens même superficiel – seule la chanson des Trois amies présente un travail poétique sur la langue qui déroge à ce néant sémantique –, les ritournelles caricaturent une sorte d'invocation à une enfance angélique qui, on le sait, ne rime à rien chez Mirbeau. Elles retiennent souvent quelque chose d'une douleur passée dont elles s'imprègnent : les refrains deviennent obsessionnels, tournent à vide, ne montrent plus rien que l'absence de ce qui devrait naturellement les fonder, l'exaltation, l'allégresse, le rire, la vie. Allusion ironique à un bonheur naïf qui ne se lit que par défaut, manière de pointer les carences en une félicité interdite aussi bien aux adultes qu'aux plus jeunes : l'air fredonné par des enfants malheureux (songeons aux incantations lascives de la P'tite, dans la nouvelle du même titre^{xxxix}) rappelle aux personnages l'existence lointaine d'une plénitude complète, idéale, à laquelle s'est substituée une gaieté frelatée, une ritournelle qui sonne creux en n'entraînant ni la joie ni l'allégresse, mais bien le remords et le regret. On pense à la chanson des filles du pays natal de Bolorec dans le roman de 1890 : « *Tout le jour aussi l'amour je ferai / La ridé / Quand j'aurais quatorze ans / Avec mes galants / Avec mes amants / Qui sont jolis comme des goélands^{xl}.* »

Le chant est voilé, la voix est faussée, les arpèges se désagrègent : l'octave n'exprime plus l'accord parfait, et, ainsi qu'en témoigne le précédent couplet, une ultime manifestation de

l'intérêt pour la transgression surgit dans les interférences entre l'humain et les animaux dotés eux aussi de la fibre chanteuse.

E. ORPHEE ET SON BESTIAIRE

Si la chanson permet de dire l'éloignement des sexes ou d'établir la communication entre l'homme et une partie irrationnelle de lui-même, elle facilite aussi la compréhension du lien qui unit l'homme à son environnement : le surgissement de quelques notes appelle toujours dans le récit le ton du conte ; le temps où les bêtes parlaient n'est alors jamais loin. L'harmonie vocale et rythmique révèle l'harmonie du monde, mais chez Mirbeau une harmonie paradoxale, inscrite sous le signe du mal universel. Orphée dompte les monstres par le langage, s'attache la docilité de ces bêtes annonciatrices du drame : le narrateur du « Colporteur » se souvient qu'avant le meurtre de l'amant de sa femme, « *les grillons chantaient* » et que « *le chat-huant sonn[ait] les heures nocturnes^{xli}* » ; la nouvelle « Histoire de chasse »^{xlii} reproduit le schéma narratif d'*Un Homme sensible*, mais en inversant les rôles : dans l'esprit d'un bossu couvent les pires intentions de meurtre à l'endroit d'un jeune beau qui lui souffle sa maîtresse ; la tension à venir, le *crescendo* de l'angoisse qui débouchera sur l'assassinat trouvent une amplification propice dans le contrepoint à cette peur insinuante que fournit « *ce ramier qui roucoule, éperdu^{xliii} [...]* », ou une préfiguration dramatique dans le *topoi* de la nuit montante qui s'anime, avec ses « *orfraies qui miaulaient en [l]e regardant passer^{xliv}* »... Dans « La Tête coupée », les mains de son épouse fascinent le narrateur : « *Des mains qui parlaient, je vous assure, et qui souriaient, et qui chantaient^{xlv}* », tandis que, dans *Un Homme sensible*, déjà

mentionné, le gouffre dans lequel l'amant trompé précipite son nabot et chanteur de rival se fait au contraire « *sans voix*^{xlvi} ». Certains accents d'une nature chantante et heureuse permettent aussi de dépasser les insuffisances du langage, et d'ouvrir sur une communication momentanée avec l'homme. On n'en finirait plus de relever les exemples d'orchestration de la grande voix de la nature aux moments cruciaux de la vie humaine, qui vont des simples effets de décalage ou au contraire de convergence avec une atmosphère enchanteresse, générés par ces interprètes spontanés que sont les oiseaux, jusqu'à la prosopopée des éléments à laquelle l'écrivain a recours pour recomposer un climat orphique de réconciliation que la société interdit à l'être humain ; ayons conscience que cette utilisation en apparence anodine d'un fond sonore naturel implique esthétiquement, et presque idéologiquement, Mirbeau, à une époque où par exemple l'un de ses contemporains, résolument diabolique celui-ci, Huysmans, s'emporte à l'occasion à maudire cette « *saleté de rossignol qui gueule comme une vache* ». Dionysiaque ou apollinien, le bestiaire de Mirbeau peut revendiquer le droit à une parole plus que simplement articulée : véritablement interprétée.

CONCLUSION

Dans une nouvelle de 1885 intitulée « Un Poète local »^{xlvii}, Mirbeau met en scène un obscur rat de cave qui, ayant épousé une chanteuse comique, se découvre une vocation d'auteur tragique, se préparant ainsi une existence d'écrivain incompris, condamné à la marginalité et à l'insatisfaction ; on sait que la part biographique de ce récit est grande, le personnage réfère à une connaissance de Mirbeau datant de l'épisode breton ; mais peut-

être cette fiction renvoie-t-elle à une articulation avec le vécu d'un autre ordre et que l'auteur lui-même a délégué à ce versificateur maudit quelques-unes de ses frustrations, voire lui a prêté certaines de ses expériences premières avec le monde de la chanson. Car, sous les traits d'une interprète dont les charmes révèlent l'écrivain à soi au même moment qu'elle lui interdit d'être soi, semblent se dessiner les contours d'une certaine figure féminine. Entendons-nous : il s'agit simplement de baliser un certain univers mental, propre à Mirbeau, où cristallise autour de l'art lyrique et de ses succédanés une certaine représentation du danger et de la trahison, de la souffrance et de la jalousie. La dimension sardonique de la chanson laisse toujours la porte ouverte à l'exorcisme d'une expérience personnelle. Et le fait est que le tempérament d'Alice Regnault se prête assez bien à mêler aux charmes d'une personne enchanteresse et qui, d'une certaine façon, savait faire chanter, les notes répétitives et creuses d'un *carmen* de pacotille : selon Pierre Michel, la belle aurait tenu de petits rôles dans quelques opérettes d'Offenbach, Meilhac et Halévy, où il est probable qu'elle a dû donner de la voix. La petite histoire ne s'arrête pas là, qui tisse un réseau serré entre chanson et amours dissonantes : d'après Pierre Michel toujours^{xlviii}, Mirbeau est contraint en 1897 de désertir la compagnie de la plantureuse Georgette Leblanc, chanteuse et amie de Maeterlinck, sur les instances répétées de sa possessive épouse : la jalousie fleurit toujours en terre lyrique, et force est de reconnaître qu'après de son artiste en rupture de ban de femme, Mirbeau aura l'occasion de décliner par le menu les variations sur le thème de l'union discordante. Mais qu'importe en définitive : de cette intrication de la chanson et des diverses formes que prend la fatalité à l'œuvre dans l'existence, il reste aussi à Mirbeau un

objet de réflexion esthétique. C'est que l'irruption épisodique de la chanson sous la forme du refrain, de la ritournelle ou de la rengaine, bref de la parole *leitmotiv*, est également à mettre en rapport avec ce qui se dessine comme une crise de la parole, à la fin du siècle : l'écho, la forme cyclique du chant, révèle toujours un dialogue avec soi-même, et souligne en creux l'incommunicabilité essentielle des êtres. Là où l'altérité, donc l'échange, échoue, la réflexivité et le non-sens même de l'antienne s'avèrent chez Mirbeau porteurs de signification, en disant les limites de la communication et la rage de ne pouvoir les dépasser : loin de n'être qu'anecdotique, la chanson itérative pose les jalons d'une problématique à laquelle il appartiendra davantage aux poètes qu'aux prosateurs de répondre.

Samuel LAIR

Université Catholique de l'Ouest, Vannes

-
- i. Dans les chroniques "Fermez l'Opéra" (*Le Gaulois*, 17 novembre 1884) et « L'Opéra » (*Le Gaulois*, 18 mai 1885, reprises dans *Des Artistes*, 2^e série, Flammarion, 1924), Mirbeau se répand en considérations attristées sur la faillite de cette institution, multiplie les motifs de critique qui justifient qu'on délaisse ce grand corps inutile dès lors qu'on ne comprend plus sa fonction de luxueuse vitrine nationale, entreprend par le menu la description détaillée d'une soirée mondaine, mais ne juge pas pertinent d'évoquer, ne fût-ce que brièvement, (décadence des mœurs oblige) la qualité des chanteurs ou l'innovation des répertoires.
- ii. « Sur Franz Servais », *Le Journal*, 27 janvier 1901, repris dans *Des Artistes*, pp. 282-290.
- iii. *Combats politiques*, Séguier, 1990, p. 55. Entrain lyrique assez identique à l'improbable et utopique candeur de ces fantassins hollandais rencontrés par le narrateur de *La 628-E8*, et qui « *chantaient, avec des accords délicieux, des chansons idylliques, des sortes de lieds d'amour...* » (*La 628-E8*, 10/18, 1977, p. 271)
- iv. *La 628-E8*, *loc. cit.*, p. 173.
- v. *Contes drôles*, Séguier, 1995, pp. 61-63.
- vi. *Contes cruels*, Séguier, 1990, t. I, p. 262.
- vii. *Les Grimaces et quelques autres chroniques*, Flammarion, 1927, p. 160.
- viii. *La 628-E8*, p. 175.
- ix. *Le Calvaire, Les Romans autobiographiques*, Mercure de France, 1991, p. 144.
- x. *Contes cruels*, t. II, p. 647.
- xi. *Ibid.*, p. 650.
- xii. *Le Jardin des supplices*, Folio-Gallimard, 1988, p. 174.
- xiii. *Sébastien Roch, Les Romans autobiographiques*, p. 812.
- xiv. De cette circularité, la sensibilité de Mirbeau est particulièrement curieuse : les formulations tautologiques fourmillent dans l'œuvre, dont la moins célèbre n'est pas *Les Affaires sont les affaires* : on trouve ainsi « *La guerre, c'est la guerre* », « *La vie, c'est la vie* », « *L'argent, c'est l'argent* »... Il semble qu'aux yeux de Mirbeau, la forme même du refrain contienne une efficacité paradoxale, en même temps qu'elle ne peut cacher sa vacuité de sens.
- xv. *Des Artistes*, 2^e Série, Flammarion, 1924, p. 296.
- xvi. Payot, 1981, p. 47.
- xvii. *Contes cruels*, t. I, p. 262.
- xviii. *Ibid.*, p. 263.
- xix. *Ibid.*, p. 265.
- xx. *Ibid.*, p. 284.
- xxi. *Ibid.*, p. 289.
- xxii. *Contes cruels*, t. II, p. 438.
- xxiii. *Ibid.*, p. 20.
- xxiv. *Le Calvaire*, p. 154 et p. 160.
- xxv. *Contes cruels*, t. II, p. 115.
- xxvi. *Contes cruels*, t. I, p. 244.
- xxvii. *Théâtre complet*, Éditions InterUniversitaires, Eurédit, 1999, p. 47.
- xxviii. *Contes cruels*, t. I, p. 522.
- xxix. *Ibid.*, p. 338.
- xxx. Paris, Armand Colin, réédition 1998.
- xxxi. *Le Calvaire*, p. 134.
- xxxii. *Sébastien Roch*, p. 907.
- xxxiii. *Ibid.*, p. 832.
- xxxiv. *Contes cruels*, t. II, p. 259.
- xxxv. *Ibid.*, p. 459.
- xxxvi. *Ibid.*, p. 320.
- xxxvii. *L'Abbé Jules, Les Romans autobiographiques*, p. 652.
- xxxviii. *Le Jardin des supplices*, pp. 228-230.
- xxxix. *Contes cruels*, t. I, p. 374.
- xl. *Sébastien Roch*, p. 896.
- xli. *Contes cruels*, t. I, p. 311.
- xlii. *Contes cruels*, t. II, pp. 46.
- xliiii. *Ibid.*, p. 47.
- xliv. *Ibid.*, p. 48.
- xlv. *Ibid.*, p. 282.
- xlvi. *Contes cruels*, t. I, p. 522.
- xlvii. *Ibid.*, pp. 448-454.
- xlviii. *Octave Mirbeau, l'Imprécateur au cœur fidèle*, Séguier, 1990, p. 545.