

DES ROMANS À ENTENDRE

« *Mais écoutez !* » : telle était l'invitation faite au lecteur dans *L'Écuyère*, roman nègre paru en avril 1882 sous le nom d'Alain Bauquenne. Fallait-il obtempérer à ce qui ne semblait *a priori* qu'un procédé énonciatif et qui se retrouve chez d'autres écrivains que Mirbeau ? Fallait-il même prendre au pied de la lettre une remarque qui ne s'inscrivait après tout qu'au milieu d'un dialogue sans pour autant s'adresser directement au lecteur. L'injonction en tout cas nous a semblé suffisamment forte pour que nous prêtions l'oreille et que nous essayons de considérer l'œuvre mirbellienne avec d'autres moyens que ceux utilisés d'ordinaire par les critiques littéraires.

Mais avant de nous attarder sur l'œuvre de Mirbeau peut-être conviendrait-il de nous interroger un peu sur la place du son dans la littérature.

1) L'objet musical¹

Le son dans la littérature ! Telle quelle, la proposition a de quoi heurter les esprits les mieux intentionnés, et ce d'autant plus que, en littérature, les chercheurs ont pris l'habitude de s'intéresser d'abord aux images (comparaisons, métaphores, etc.) et à ses déclinaisons. Sans évidemment remettre en cause ce choix, il me semble qu'il est possible de considérer aussi le roman comme un *objet musical*, ou plus exactement, si on ne veut pas se limiter à la question du rythme, comme un *objet sonore*. Les mots sont des sons et les écrivains, notamment les poètes, n'ont pas manqué de le rappeler. Verlaine préférait la musique du vers impair « *plus vague et plus soluble dans l'air* », avant que Rimbaud ne devienne dans son délire « *un opéra fabuleux* » ; quant à Mallarmé, s'il pouvait se désespérer « *devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscurs ici et là clairs*² », il n'empêche que sa déception était à la mesure de son intérêt pour la chose sonore. Sans être de cette lignée symboliste, Mirbeau ne dépare pas dans cette galerie. Plusieurs raisons à cela, que nous pouvons brièvement résumer.

D'abord, loin de se limiter à la fiction – romans et nouvelles confondus –, l'écrivain s'est penché sur les autres arts, en particulier la musique. Les nombreuses chroniques qu'il a pu écrire dans les journaux de l'époque le prouvent mieux qu'un long discours.

On connaît par ailleurs le style mirbellien, sa « *petite musique* ». Or, on expliquera en grande partie la maestria de notre auteur si on garde à l'esprit qu'il est, non seulement un critique musical, mais également un homme de théâtre. Une telle formation ne peut rester sans conséquence sur l'acte d'écriture. Devant sa création, il n'a pas seulement un rythme en tête, mais des façons de parler, des accents, ainsi que tout un environnement sonore dont il fera profiter ses récits.

Enfin, force est de constater que sous les phonèmes se cachent toujours des sons et que le phonologue n'est jamais très loin du phonéticien. On a beau ramener tout au sens, il y a, pour reprendre l'expression d'Antonin Artaud, « *un langage vrai* » fait de bruits et de fureur, un langage dans lequel « *le moi n'est pas le corps, c'est le corps qui est le moi*³ ». Autrement : bien qu'il ne faille jamais perdre de vue le sens générale de l'œuvre, le lecteur doit écouter l'arrière-plan sonore, les bruits qui, sans être forcément mis en avant, n'en constituent pas moins une part essentielle de l'univers mirbellien.

C'est pourquoi, pour apprécier au mieux l'œuvre de Mirbeau, il est temps de s'appuyer sur les apports de la critique cinématographique et, surtout, les travaux de Michel Chion sur le son. Évitions toutefois de tomber dans l'erreur habituelle : ne faisons pas du roman le précurseur du cinéma et ne considérons pas le récit comme du pré-cinéma ! Mirbeau s'est certes livré une fois à l'œil de la caméra, mais il n'a jamais songé, du moins à notre connaissance, à réaliser un film ! Il s'agit plutôt ici de reprendre les avancées critiques pour cerner la matière romanesque. À l'instar de Roger Odin⁴ qui, sans réduire les films à une simple illustration des écrits, a puisé des idées chez

¹ Je reprend ce titre à Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1998.

² Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1992, p. 364.

³ Antonin Artaud, *Œuvres complètes, Suppôts et supplications*, tome 14, Paris, Gallimard, p. 53.

⁴ Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, coll. Arts et cinéma, 2000.

Gérard Genette, Catherine Kerbrat-Orecchioni et consort, afin d'analyser *Une partie de campagne* de Renoir ou *Le Tempestaire* de Jean Epstein, nous voudrions utiliser le travail des cinéphiles pour éclairer différemment le texte de notre romancier. « *Écrivains d'aujourd'hui, [...] nous ne sommes pas les coursiers de l'absolu, mais des individus qui ont à l'oreille les détonations de notre temps*⁵ » : cette définition de Peter Sloterdijk colle à Mirbeau car il a effectivement entendu la voix de ses contemporains, les bruits et les musiques de son époque.

2) La voix

a) Le charme de la voix :

Si beaucoup de lecteurs ont étudié la phrase ou le vocabulaire mirbelliens⁶, il convient cependant, pour être tout à fait complet, d'aller plus loin. En effet, au-delà de l'écriture et de la parole qui sont, peu ou prou, liées au sens, Mirbeau éprouve une véritable fascination pour la voix humaine, ce « *drôle d'objet* » dont parle Michel Chion dans l'un de ses ouvrages⁷. Il suffit, dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, de relire la plaidoirie de Maître du Buit, dont le nom se rapproche curieusement du mot « bruit », pour s'en convaincre : d'abord « *insinuante et basse* », la voix devient par la suite « *sonore* », « *tonnante* », « *plus accentuée et convaincue* » pour, une fois « *son maximum d'intensité* » atteint, faiblir et retomber, « *comme brisée, à des registres sourds* » (63). Dans *La 628-E8*, c'est « *le verbe* » de Weil-Sée qui « *s'enflait bien, un moment, mais pour retomber ensuite, flasque et mou, comme un ballon qui se dégonfle* » (pp. 467-468). La comparaison avec le ballon est claire : ce n'est pas tant le contenu sémantique qui importe que la substance sonore dont le romancier sait goûter chacune des qualités. L'intensité d'abord, depuis le « *ton de la confiance* », le chuchotement jusqu'au cri (celui par exemple des prisonniers dans le jardin des supplices) en passant par toutes les variations possibles. La musicalité ensuite. Lorsqu'il présente l'écuyère, Julia Forsell, pour la première fois, le narrateur ne peut s'empêcher de remarquer l'étrange roulement de ses *r*. Dans *La 628-E8*, il réserve pareillement un paragraphe à l'accent belge, « *triste et comique, à la façon d'un air faux* ». Et quand le propos frise la banalité, il fait souvent l'effort de noter, par exemple dans *Dingo*, que « *ces simples mots : "j'ai quitté les affaires", prononcés par Pierre Barque, avaient un accent, une sonorité toute particulière* » (p. 836). Plutôt que d'écarter un commentaire supposé insignifiant avec le mépris des gens qui savent ce qui est important et ce qui ne l'est pas, Mirbeau préfère noter une prononciation particulière, comme si cela caractérisait le personnage mieux que toute autre chose ; il n'abandonne pas le portrait physique mais le complète par ce type d'informations acoustiques. Les mots ont une tonalité mystérieuse qui flatte non seulement les oreilles de l'écrivain mais également celle du paysan qui « *croit en Dieu, parce que Dieu parle en latin* » (*Dingo*, p. 836).

Le rapprochement entre les deux n'est pas fortuit car cette appétence pour la substance sonore est d'autant plus marquée que le sens de la phrase échappe à l'intelligence. Ainsi alors qu'il reconnaît ne rien comprendre à la mécanique, Mirbeau s'extasie-t-il en écoutant les commentaires de son chauffeur : « *C'est l'arbre de came... C'est le cône d'embrayage... C'est le différentiel... Le différentiel, monsieur... pensez donc !* ». *La 628-E8* est dès lors à la fois un voyage dans l'espace et dans la langue puisque le romancier se plaît à relever ici, une tournure bizarre, là, une phrase curieuse (« *Viens donc !... J'ai une belle chambre, sais-tu... bien ridonnée... Tu verras, Manneke, comme elle est ridonnée... Je tapisse partout* », p. 336), qu'il donne sans traduction aucune. Le lecteur ne comprend pas ce qui vient d'être dit ? Il se retrouve alors dans la position du narrateur qui saisit mal le dialogue, mais se délecte des mots en même temps que des mets du pays.

⁵ Peter Sloterdijk, *Ni le soleil ni la mort, jeu de piste sous forme de dialogues avec Hans-Jürgen Heinrichs*, Hachette littératures, 2003, p. 12.

⁶ Je renvoie aux articles suivants parus dans les numéros précédents des *Cahiers Octave Mirbeau* : Yvette Mousson, « Le Style de Mirbeau dans ses *Combats politiques* », n° 4, 1997, pp. 46-52 ; Yannick Lemarié, « Octave Mirbeau, l'Affaire et l'écriture de combat », n° 7, 2000, pp. 95-108 ; Fabien Gruel et Christophe Lustenberger, « Mirbeau/Céline : *guérillas* verbales », n° 9, 2002, pp. 179-199.

⁷ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993, p. 14.

Enfantillages, diront certains, qui ne verront dans cet exercice qu'un simple amusement. Pourtant le jugement tombe mal quand il s'agit de Juifs qui ont échappé aux pogroms. S'il voulait seulement distraire le lecteur à la façon de quelque comique troupier, Mirbeau n'aurait pas osé transcrire le récit d'un viol de la sorte : « [Les jupes de sa femme] *étaient révélées, mossié !... Une femme de plus que cinquante ans !... [...] Uné femme tellement brave... tellement économe !* » (p. 405). Les maladroites de prononciation que l'écrivain prend soin de souligner (« *il prononçait djandarmms* », p. 406) font partie de la vérité de l'homme, de son histoire. Elles ne visent pas à humilier le personnage, ni à le ridiculiser, mais lui donnent une présence. Contrairement au sabir utilisé par Hergé dans *Tintin au Congo*, qui infantilisait les noirs et les rendait étrangers dans leur propre pays, les écarts signalent ici la singularité d'un destin. Certes, le vieillard juif parle mal le français, mais sa mauvaise grammaire dit mieux qu'un long discours son errance, son statut d'étranger. Il ne fait pas rire à ses dépens, car sa voix malaisée est la voix des réprouvés et des malheureux ; elle est le lien entre la terre mère et la terre d'accueil.

En fin de compte, la voix suscite un attrait immédiat. Si le narrateur consent à écouter le drame du vieillard, c'est qu'il a été d'emblée captivé par la musique vocale. « *J'écoutais, dit-il, comme on écoute le bruit du vent, le bruit de la mer, ce parler où les r roulaient et où chantaient les finales* ». La voix peut tour à tour étonner, amuser, attendrir, effrayer, bref agir sur l'auditoire. Elle influe sur le comportement de celui qui écoute, pour le meilleur et le pire. Ainsi Sébastien Roch reste-t-il impuissant dès qu'il entend les mots du père de Kern. Ce qui le fascine ce n'est pas seulement la situation sociale du vil séducteur, ni son aura intellectuelle, c'est aussi une certaine façon de parler, de susurrer les mots et d'user d'un timbre musical d'une « *suavité surprenante* » (p. 642). Plus loin, on précise : « *La voix humaine avait une particulière puissance – une toute-puissance – sur son appareil cérébral et, de là, réagissait impérieusement sur sa volonté. Suivant qu'il en recevait des impressions agréables ou désagréables, il aimait ou détestait, il se donnait ou se refusait, sans trouver, en sa raison, un contrepois mental à cet acte passif* » (p. 643). En entendant le père de Kern, Sébastien éprouve une séduction dont il ne se rend pas vraiment compte. Il subit déjà une forme de viol : « *ces vers et ces proses avaient, dans sa bouche, des musiques engourdissantes, des harmonies encore inattendues, de surnaturelles pénétrations* » (p. 643). Le dernier mot – étrange, inquiétant – annonce déjà l'acte barbare auquel le prêtre se livrera un peu plus tard et les sonorités suaves qui titillent ne sont que les prémices d'attouchements bien réels. L'ouïe se mêle aux autres sens au point que les « *phénomènes directs des sonorités* » appellent « *des idées correspondantes de couleur, d'odeur, de forme et de tact* » (p. 642). Dans ce cas précis, le tact évoque à la fois la façon douceuse de parler et le geste qui couche l'enfant sur le lit avant de le pénétrer.

b) La voix plutôt que l'image :

Dans de telles conditions, on comprend que Mirbeau préfère parfois la voix à l'image. Grâce à son pouvoir d'évocation, elle permet une grande liberté. Le principe en est simple : il suffit de jouer sur le point d'écoute⁸. Le romancier use pour cela de divers procédés : tantôt, il plonge les interlocuteurs dans l'obscurité, de sorte qu'il ne reste plus au lecteur qu'à tendre l'oreille à l'instar des personnages pour savoir ce qu'il se passe ; tantôt, il dresse une cloison entre les protagonistes afin qu'ils forcent leur voix. Dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, il imagine ainsi toute une scène hors champ : « *Mes voisins de droite ne sont arrivés que la vieille, et je ne les ai pas encore vus. À leur accent précieux et chantant on sent tout de suite qu'ils sont de Genève. [...] C'est à n'en pas douter, tant on les perçoit laids et hostiles l'un à l'autre, le mari et la femme. Les voix ne sont plus jeunes ; elles ne sont pas très vieilles non plus. Des voix de quarante-cinq ans, à peu près, dont l'habitude de se parler toujours a rendu le timbre sonore et agressif. Elles sont antipathiques comme les voix réelles, comme les voix nues qui se sentent écoutées. Oh ! que de rancœur dans ces voix !* » (p. 139). Seuls les verbes de perception (ne pas voir, écouter, percevoir) permettent

⁸ La notion de point d'écoute a été décalquée sur la notion de point de vue. Elle recouvre deux sens : un premier, spatial (d'où entends-je ? de quel point figuré dans l'espace ?) ; un second, subjectif (quel personnage est censé entendre ce que j'entends ?). Cf. Michel Chion, *L'Audio-vision*, Nathan, 1990, pp. 79-80.

d'organiser l'espace, avec, d'un côté du mur, le narrateur, auprès duquel se tient le lecteur, et, de l'autre, le couple réduit à une « *voix qui traverse la cloison ainsi qu'un bruit strident de toile qu'on déchire* » (p. 141). Durant quatre pages, tout passe par les indications sonores. Rien ne nous est montré et pourtant tout nous est accessible, les réprimandes de la maîtresse à l'encontre d'une des ses employés (« *Et l'accent de Genève perd de sa cadence et de son rythme traînant. Des aigreurs maintenant s'y insinuent, qui changent en glapissement sa sonorité disparue* », p. 140.), la discussion entre les époux (« *Sans doute, sans doute... fait la voix du mari, qui semble maintenant venir d'un autre bout de la chambre* », p. 140 / « *La voix du mari fuit encore* », p. 141), voire la scène d'amour (« *Puis de petits cris... de petits baisers... des baisers mous... des respirations soufflantes... tantôt alternées... tantôt unies... [...] Puis après quelques secondes, encore, presque un grand cri...* », p. 142).

En recourant au hors champ, Mirbeau joue sur deux tableaux : il refuse de se soumettre à la dictature du seul sens visuel et réussit à contourner la censure. Avec l'ouïe, il peut aborder les sujets les plus scabreux. Dans *La 628-E8*, il réussit, par exemple, à décrire une scène de masturbation avec un réalisme à faire frémir les ligues de vertu les plus sévères. Rappelons la situation : alors qu'il discute une nuit avec un des ses amis sur un trottoir, le narrateur constate la présence d'une prostituée, qui « *passait et repassait* » avant de s'absenter quelques instants avec un client, « *un passant, replet, courtaud* », coiffé d'« *un chapeau haut de forme* » (p. 467). Or, plutôt que de jeter un voile pudique sur la suite des événements ou de se boucher les oreilles comme l'aurait fait n'importe quel auteur de bonne compagnie, Mirbeau privilégie le point d'écoute pour traiter la rencontre sans voyeurisme : « *Depuis dix minutes j'entendais des mots énormes s'élever, puis crever, s'évanouir, quand l'homme replet de tout à l'heure revint à passer, mais seul de l'autre côté de la rue...* ». Le geste de la prostituée qui, « *en pleine lumière, [prend soin d'] essuyer ses doigts avec son mouchoir* » (p. 468) ne fait que confirmer ce que nous pensions : « *le son est expressif d'un mouvement*⁹ ». Le rôle du mâle, qui s'excite et s'épuise, rythme le va-et-vient de la main. Mieux, il donne à la séquence une intensité véritable sans pour autant tomber dans la pornographie ni dans l'explication sordide. La prostitution n'est ni exposée pour satisfaire les bourgeois goguenards, ni cachée pour rassurer les belles âmes ; elle est là, quand bien même, à l'instar du personnage principal d'*Un gentilhomme*, on voudrait : « *dormir d'un sommeil profond, pour ne plus entendre cette voix et les bruits qui accompagnaient cette voix* » (p. 897).

3) Les bruits

a) Réalité acousmatique :

Un autre élément est constitutif du « paysage sonore mirbellien » : les bruits. Semblable au mari de la marquise de Parabole qui, dans *21 jours d'un neurasthénique*, avoue qu'« *il faut, autour de [s]a vie, un bruit familial et quotidien* » (p. 82), le romancier n'imagine pas une scène sans un environnement acoustique prégnant. Assurément il nous est impossible de connaître les bruits qui ont marqué la jeunesse d'Octave, mais gageons que ce dernier y était extrêmement sensible. Sébastien Roch dont Pierre Michel a bien montré les liens avec son créateur, s'attache ainsi à repérer les bruits que fait son père : la nuit, « *[l'] oreille contre la mince cloison qui séparait sa chambre de celle de M. Roch* », il perçoit « *un ronflement sourd, tranquille, régulier, la respiration nasillante et gargaristique d'un homme plongé dans un sommeil profond de terrassier* » (p.565-566) ; à table, il surprend « *le bruit qu'il faisait en buvant* » (p. 565). De même l'étonnement de Jean Mintié à son arrivée à Paris – la ville lui faisant « *l'effet d'un grand bruit* » (p. 141) – semble venir tout droit d'une expérience personnelle.

En fait, vivre, c'est être pris dans un bain de sons et entendre la rumeur du monde, bon gré mal gré. C'est, pour le voyageur des *21 jours d'un neurasthénique*, écouter les murs qui, le soir, « *s'animent* », apportent « *le bruit des passions, des manies, des habitudes secrètes, des tares, des vices, des misères cachées* » et « *tressaillent de toute l'humanité qu'ils abritent* » (p. 138) ; c'est, pour le promeneur, surprendre le torrent qui, tel « *un vieillard grincheux* », « *ronchonne* » (p. 48) et

⁹ Michel Chion, *Le Son*, Nathan, 2000, p. 141.

toussote ! C'est, devant M. Schwab tirant sur son cigare, reconnaître « *exactement le bruit que font les carpes dans un bassin, quand elles viennent respirer, le museau hors de l'eau, l'air des beaux soirs d'été*¹⁰ ».

Les condisciples de Sébastien sont parfaitement au fait de cette réalité ; ils savent que la société repose, non seulement sur « *une organisation des hiérarchies humaines* », mais également sur des formes et des sons différents selon les classes. C'est pourquoi ils s'amuse à recréer l'atmosphère d'une chasse à courre dès qu'ils apprennent la profession de Monsieur Roch : « *ils imitaient l'aboïement des chiens, le claquement des fouets, le son de la trompe, le galop d'une chasse à travers les halliers* » (p. 584). En recomposant leur cadre sonore, ils marquent leur différence avec le fils du quincaillier afin de mieux le rejeter « *hors d'une vie qui n'était point la sienne et où il n'avait pas, anonyme et chétif avorton, le droit de pénétrer* » (p. 583). L'exclusion se voit. Elle se montre. Elle s'entend : elle a le bruit d'une porte qu'on entend « *distinctement* » (p. 583) sitôt qu'elle se referme sur un déclassé.

Le drame du fou est dès lors de ne plus avoir de nom : certes, il peut parler, mais il ne peut jamais être appelé ni par ses congénères, ni par les journaux, qui pourtant « *veulent écrire, depuis longtemps, [sa] biographie* » (p. 43). L'univers dans lequel il baigne est un univers atone, autistique, horriblement silencieux. « *Où, s'angoisse-t-il, monsieur a-t-il mis mon nom ?... Je l'ignore... L'a-t-il perdu ?... C'est possible... Je lui ai réclamé mille fois... Car, enfin, j'ai besoin de mon nom... Jamais il n'a voulu me le rendre...* ». Sous la plume de l'auteur, le nom propre acquiert une présence concrète ; ce n'est plus seulement une onde inconsistante qui passe dans les airs, mais un objet dont on peut se faire dépouiller, à moins qu'il ne réapparaisse sous la forme d'un « *petit papillon jaune, très joli, très délicat, et qui bat de l'aile* » (p. 45). Nous ne sommes pas ici très loin d'un Ionesco chez qui la langue prend parfois une autonomie redoutable...

b) **Mirbeau, romancier “cratyliste” ?**

Dans *Cratyle*, un des dialogues de Platon, Socrate considérait que le verbe était une imitation du concept et qu'on retrouvait à travers sa forme quelque chose de l'objet. Rêvée – plutôt que défendue – par un grand nombre de créateurs, parmi lesquels Mallarmé, cette théorie a été largement battue en brèche par le postulat saussurien de l'arbitraire du signe.

Pourtant une part du vocabulaire résiste : l'onomatopée. Pure création verbale, elle relève d'une forme de cratylisme puisqu'elle fait un lien direct entre ce qui est vu/entendu et ce qui est dit. La prononciation rappelle l'objet, reproduit l'un de ses traits phoniques, comble l'écart entre le signifiant et le signifié. Or Mirbeau multiplie les onomatopées dans son œuvre. Il le fait parfois d'une manière ordinaire – « *derrière venait, clopin-clopinant, une vieille femme au teint jaune fouetté d'anglaises toutes blanches* », « *il joue du crin-crin comme personne* », « *la pendule tictaquait*¹¹ » –, mais il le fait surtout d'une manière récurrente, comme s'il avait besoin de multiplier les données sensorielles pour cerner au plus près la réalité. La porte de Madame Lanlaire dans *Le Journal d'une femme de chambre* fait « *toc, toc* » (p. 406), celle de Julia Forsell « *Crac ! Crac !* » (p. 878) ; les sonneries font « *Dinne ! Drelinne ! Dinne* », dans *Le Calvaire*, « *drins drins* » (p. 295) ou, dans *Le Journal d'une femme de chambre* « *drinn !... drinn !... drinn !...* » (p. 428) ; lors de l'enterrement de Madame Mintié, le triste glas retentit d'un sinistre « *Ding ! deng ! dong* » (p. 137), sans oublier la badine que l'un des bourreaux utilisent dans *Le Jardin des supplices* et qui cingle avec un « *chuiit !* » (p. 259) particulièrement inquiétant...

Alors que d'autres auteurs se contentent des choses visibles, Mirbeau s'efforce de doubler l'information visuelle d'une information sonore. Une « *charmante femme* » frappe-t-elle dans ses mains pour chasser les poules devant la 628-E8, aussitôt Mirbeau indique le bruit qu'elle produit : « *Ploc ! Ploc ! Ploc !* » (p. 491). Les gamins de *Dingo* soufflent-ils « *dans leurs mains en cornet* », on entend : « *Hou !... Hou !... Hou !...* ». Les chiens aboient-ils, on a les aboiements : « *Oua !...*

¹⁰ Toutes les références sont prises dans *Œuvre romanesque*, 3 volumes, Buchet/Chastel - Société Octave Mirbeau. *La 628-E8*, vol. 3, p. 293. Nous avons volontairement laissé de côté les contes pour ne pas alourdir les notes, multiplier inutilement les exemples et allonger outre mesure cet article.

¹¹ *L'Écuyère*, vol. I, pp. 824, 936 ; *Les 21 jours d'un neurasthénique*, vol. III, p. 117.

Oua !... Oua !... » Et, dominant tous ces bruits, « *la voix plus stridente de la cuisinière du curé, retentit : « Ma pie !... Ma pie !... »* (p. 778). Peu importe le sens ici. Le hurlement de la femme s'inscrit dans un *continuum* sonore et se mêle *in fine* aux autres bruits. Le *i*, accentué, répété, rend audible la crise hystérique. D'ailleurs, le sentiment mirbellien ou l'état physique d'un personnage passent souvent par ce type d'annotations. La nervosité ou l'insistance : « *Ta... ta...ta...* » ; le mépris : « *Kiss ! Kiss ! Kiss* », « *Hou !... Hou !... Hou !..* », « *Puutt !... Puutt... ! Puutt* » ; l'assurance : « *Pfutt* » ; la gêne devant la fumée : « *Pfouou !... Pfouou* » ; les joies du bain : « *Fuiii ! Brrr !* » ; un éternuement : « *atchi* » ; le dégoût : « *peuh* », « *pouah*¹² », sans compter les innombrables « *Ah* », « *Hé* », « *Oh* » ou « *Oh la la* », qui transforment le corps textuel en un corps réel, avec borborygmes, hoquets, et tous autres bruits organiques.

En fait, le spectacle est total car tout est susceptible d'être sonorisé. Le découpage des phrases lui-même participe de cette volonté puisque les points de suspension isolent des séquences phoniques, de sorte que ce n'est pas tant la grammaire qui construit la phrase que l'alternance des silences – peut-être conviendrait-il de parler de *tacet* – et des sons.

c) La vie et la mort

Pour qui veut tendre l'oreille, la physiologie s'entend. Dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, un guide répond au narrateur qui s'agace d'entendre les grillons : « *Il n'y a pas de grillons... c'est le sang de Monsieur qui chante !* » (p. 48). Dans *L'Ecuyère*, il est question du rire de Catalinette, « *ce joli rire en glouglou* » (p. 839). Plus fort, les capacités génésiques se mesurent à la qualité d'un chant ! C'est du moins ce qu'explique un aviculteur belge au propriétaire de la 628-E8 : « *J'ai observé que, plus un coq chante fort, plus il est ardent, et, par conséquent apte à la reproduction. Une belle voix, chez les coqs, de même que chez les hommes, annonce toujours... enfin, vous savez ce que je veux dire...* » (p. 367)

De son côté, et contrairement à ce qu'on pourrait penser, le travail de la mort est loin d'être silencieux. Quand Sébastien rend visite à sa tante Rosalie et qu'il la voit « *couchée, immobile* », « *insensible à tout ce qui se passait autour d'elle* », il la croit déjà passée. Or, il comprend sa méprise quand il entend « *un bruit de glouglou, le dévidement régulier d'un petit râle* » (p. 637). C'est un son identique que perçoit le narrateur des *21 jours d'un neurasthénique* quand il s'approche de son hérisson malade, dont l'agonie a déjà commencé : « *il respirait encore...une sorte de petit râle, pareil au glouglou d'une bouteille qui se vide...* » (p. 38). Dans *Le Calvaire*, le meurtre de l'homme par l'homme est rendue par une succession de *punctuations sonores*, brèves, presque dérisoires. Quoi ? La fin du soldat Prussien peut se résumer à une « *détonation* », « *le heurt d'un sabre* », « *la chute lourde d'un corps* », « *le bruit furieux d'un galop* » (p. 168) ? Tout cela est sinistre, effroyable, absurde. Ramenée à des bruits presque communs, la mort est d'une banalité effrayante. L'épisode final de *Dans le ciel*, ne fait que confirmer ce que nous venons d'écrire. Le suicide de Lucien est récapitulé par les voisins en trois temps : « *j'ai entendu, si longtemps, un grand vacarme au-dessus de moi* » ; « *quelqu'un a chanté toute la nuit* » ; « *quelqu'un a longtemps scié quelque chose, cette nuit* ». Les trois bruits, plus exactement, les trois *isolats acoustiques*¹³, opposent le trivial au tragique et laissent le lecteur seul avec ses propres sensations. En élevant des parois entre le moribond et lui, le narrateur refuse de montrer la Faucheuse tout en laissant aux autres le soin de se l'imaginer. Les dernières heures de l'abbé Jules seront d'autant plus violentes qu'elles seront en grande partie hors champ et donc imaginées : « *à travers les cloisons m'arrivaient des cris forcenés, des cris étouffés, des râles, des gémissements ; c'étaient aussi des*

¹² *Dingo*, vol. III, p.812 ; *Le Journal d'une femme de chambre*, vol. II, p. 498 ; *Sébastien Roch*, vol. I, pp. 680, 584 ; *Le Jardin des supplices*, vol. II, p. 296 ; *La 628-E8*, vol. III, p. 454, p. 476, p4 56 ; *Le Journal d'une femme de chambre*, vol. II, p. 455 ; *Les 21 jours d'un neurasthénique*, vol. III, p. 76.

¹³ Notion traitée par Michel Chion dans son ouvrage, *Le Son, op. cit.*, p. 212 : « *Il s'agit du fait que le phénomène sonore retransmis est isolé – par la fixation, l'amplification/désamplification sonores, l'acousmatisation, etc. – des conditions et des sensations qui lui sont au départ associées. Par exemple, le bruit d'un train écouté par haut parleur, même s'il est enregistré et reproduit en "haute définition", devient un isolat phonique par rapport aux sensations éprouvées dans un train, où ce bruit s'associe à des sensations non seulement visuelles, mais aussi phoriques (sensation d'être porté, secoué, qui remonte à la vie fœtale).* »

bruits de luttés, des craquements de sommier, des vacillations de meubles, quelque chose de vague et d'angoissant qui me donnait l'impression d'un assassinat » (p. 506). Un peu plus loin, il n'est question que de « *rugissement* », d'« *étranglement* », de « *hoquet* » (p. 507), d'un bruit « *doux et chantant comme le bruit d'une bouteille qu'on vide* » (p. 508), jusqu'à l'affreux silence de la mort qui, pour reprendre l'expression trouvée dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, « *unifie tous les accents* » (p. 126).

Bruits et silence sont donc intimement mêlés¹⁴ ? Qu'est-ce que le silence, après tout, si ce n'est une absence ressentie de bruit ? Et comment éprouver le silence si ce n'est par la perception de bruits ? Ce jeu subtil entre les deux termes est particulièrement remarquable au moment du viol du petit Sébastien. Tout commence par une voix « *devenue haletante* », des mots qui n'arrivent plus « *qu'entrecoupés de tremblements nerveux et d'efforts gutturaux* » (p. 657). Le monde donne alors l'impression non seulement de se taire mais également de s'absenter. La ligne de pointillés qui coupe le texte figure l'indicible, la parole suspendue, les mots défaillants face à l'horreur. Un trait noir, un blanc, un trait noir, un blanc : le gouffre est là, devant nous. Le texte se néantise ; le narrateur devient mutique. Le silence s'abat.

Pourtant, il faut revenir de l'enfer. Or, ce retour passe par un réveil des sens, le toucher (« *il tâta de la main, autour de lui, le vide* », p. 657) et surtout l'ouïe. L'enfant reprend pied dans le monde à partir du moment où il entend à nouveau. D'abord des sons tout proches, « *les mêmes heurts, les mêmes chocs, les mêmes glissements que lorsqu'il était entré là* », puis des sons lointains, encore étouffés, (« *au loin, très loin, assourdi par des interpositions de murs, le vent râlait ses obscures, ses monotones plaintes* », p. 657), enfin, l'articulation nette d'une voix, celle du Père de Kern. Chaque information redéploie l'espace et reconstruit le monde qui, pendant un instant, a été aboli. L'invitation à boire du violeur joue le rôle d'un véritable *point de synchronisation*¹⁵ à partir duquel le texte prend un autre départ : aux « *mêmes grincements de serrure* », aux « *mêmes vibrations de cristal* » succède alors la lueur d'une allumette, autrement dit l'idée du crime, « *le plus lâche, le plus odieux de tous les crimes* » (p. 658), désormais complètement intégrée par Sébastien.

Le récit du pogrom dans *La 628-E8* reprend un principe identique. Là encore le silence vient creuser l'espace acousmatique, en particulier lors des retrouvailles du vieux juif et de sa petite-fille, Sonia. Après avoir couru, couru pour fuir la canonnade, les fusillades, les cris d'horreur, les gémissements des blessés, « *enfin, il avait trouvé sa petite Sonia, endormie, et, penchée sur son matelas, "sans faire de bruit", il avait pleuré, pleuré, jusqu'à ce qu'il fit grand jour* » (p. 409). Sans faire de bruit : l'expression, que le narrateur prend soin de distinguer en recourant aux guillemets, ne manque pas d'intérêt ; elle impose le silence là où la fureur se déchaîne, elle invite l'humanité à faire sécession. C'est pourquoi le malheureux « *ne parlait plus que d'une voix molle, un peu lasse, comme lointaine* » (p. 409) et, ajoute le narrateur, « *ne me demandait rien que de me taire* » (p. 412). Le dialogue est devenu impossible car l'un des deux interlocuteurs parle d'un lieu inaccessible. Grâce aux bruits et à la voix, Mirbeau a construit un espace qui n'a cessé de se creuser (« *comme lointaine* ») et a élevé un bloc de silence entre les rescapés et les vivants ordinaires.

4) La musique

a) Chant, trompette, tambour¹⁶ :

Si nous avons longuement parlé de la voix et des bruits, il reste à aborder un dernier point : la musique. Certes, tous les romans mirbelliens ne développent pas cet aspect. et l'écrivain se

¹⁴ Pour une information plus complète sur le silence dans l'œuvre de Mirbeau : Samuel Lair, « La Loi du silence selon Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, 1998, pp. 32-55.

¹⁵ « *Un point de synchronisation, c'est, dans une chaîne audio-visuelle, un moment saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel ; un point où l'effet de synchrèse [...] est plus accentué, comme dans une musique, un accord plus affirmé et plus plaqué que les autres.* » Michel Chion, *L'Audio-vision*, op. cit., p. 52.

¹⁶ Pour croiser et compléter nos remarques, cf. l'article fouillé de Céline Grenaud, « Tintement et bourdonnement dans l'imaginaire mirbellien : une esthétique impressionniste du morbide et de la volupté », *Cahiers Octave Mirbeau* n° 11, 2004, pp. 172-183.

contente parfois d'un modeste commentaire. Il signale, par exemple dans *Dingo*, que la salive de Maître Anselme Joliton « *moussait avec un petit bruit musical* » (p. 717) et, dans *La 628-E8*, il glisse au milieu d'un paragraphe le célèbre refrain du chansonnier Paulus : « *C'est Boulange, Boulange, Boulange, C'est Boulange qu'il leur faut* » (p. 334). Ailleurs, il reproduit telles quelles les paroles d'une chanson.

Mais ces brèves remarques ne sont souvent que les prémices de développements beaucoup plus longs. Comme Sébastien Roch devant l'océan, Mirbeau entend « *un incomparable accord d'instruments* », « *l'harmonie éparse et fondue* », d'« *invisibles chœurs* ». Devant la mer, il aime « *plus encore que les formes modifiées et les changeantes couleurs de cette atmosphère maritime, [...] la sonorité, la musique rythmée, divinement mélodieuse, que les vagues et les brises apportaient* ». Il en distingue « *toutes les notes* », en recueille « *toutes les vibrations, depuis le grondement sourd, plaintif, désespéré, venu du large mystérieux, jusqu'aux berceuses chansons des criques roses, jusqu'aux gaietés d'harmonica, enfantines et rebondissantes, que l'eau égrenait, en s'éparpillant sur les galets du rivage* » (p. 628)¹⁷. Bref, dès que la musique retentit, le paysage gagne en émotion, l'atmosphère devient presque religieuse. C'est sans doute pour cette raison que Célestine s'indigne de l'absence d'orgue à l'église (« *Je ne puis prier sans orgue* », p. 420) ou que le missionnaire recourt au gramophone pour évangéliser les Africains : « *Alors, ce coup-ci... je vais essayer le gramophone... Ma foi, oui!... Qu'est-ce que je risque ? Il paraît, du reste, que le gramophone opère de vrais miracles... J'ai, en Afrique, un ami, à qui ça réussit merveilleusement... Et pas d'ennuis, pas de fatigues... pas de catéchisation... Il rassemble ses nègres autour de l'instrument, et au bout de la troisième plaque... pan... ils sont chrétiens... La grâce, ça leur vient en écoutant chanter le gramophone¹⁸ ... » !*

La musique est si importante qu'elle finit par accompagner certaines séquences. Ainsi, Clara chante-t-elle une partie entière du *Jardin des supplices*, en particulier, à la fin du chapitre VI, où elle se lance dans une longue mélopée, et au chapitre VII, quand elle reprend son poème favori. Mirbeau insiste : « *Elle commença à chanter [...] elle chanta d'une voix raffermie [...] elle se remit à chanter d'une voix plus forte [...], pendant que sa voix allait s'égrenant parmi les horreurs du jardin [...] quand elle eut fini de chanter* » (pp. 305-306). Clara est non seulement la femme, mais l'instrument. Instrument de musique. Instrument de torture. Elle est semblable à la cloche dont le corps vibre et tourmente le malheureux qui l'écoute ; elle est le rythme lancinant qui « *irrite* », agace les nerfs, défait les cœurs et les chairs ; elle est la musique qui dissèque les corps. Le tortionnaire suprême ne se cache pas au fond du jardin, comme on feint de le croire : il se tient devant nous, sous l'apparence troublante d'une charmante Anglaise, au « *rire toujours prêt à sonner* » (p. 217).

Ding-dong, ding, dong : le romancier marque le *tempo* parce que la musique est une autre façon de donner la cadence, d'imprimer le rythme particulier de l'action. D'où cette prédilection pour la cloche ou le tambour. En effet, on ne peut parler musique sans faire référence à ce dernier instrument longuement évoqué dans deux romans, *Dans le ciel* et *Un gentilhomme*. Souvenir personnel ? En partie, sans doute, puisqu'il existait dans les villages des tambours, comme le Piscot de *Dingo*, chargés d'annoncer les nouvelles. Mais on ne doit pas s'en tenir à l'anecdote, car le tambour scande surtout la marche des soldats. À l'instar de la trompette qui retentit régulièrement dans *Le Calvaire* (« *Ta ra ta ta ra, ta ta ra !* », p. 149), il rappelle l'état de guerre perpétuelle dans lequel vivent les hommes, la violence des coups qu'ils reçoivent et qu'ils doivent infliger à la peau. Du nerf ! Battez plus fort ! « *Ran, plan, plan ! Ran, plan, plan !* ». Qu'un enfant apprenne le tambour et l'utilise n'a donc rien de rassurant ! Il est en effet condamné à se battre – « *le tambour c'est bien plus beau encore, en campagne, au milieu des balles et des boulets¹⁹* », n'est-ce pas ? – et à affirmer sa virilité, toutes ces choses ridicules qui désespèrent Mirbeau et le mettent en rage. En

¹⁷ Dans *Le Calvaire*, Mirbeau comparera la mort des soldats sur le front et celle des marins, avec une nette préférence pour la deuxième, en particulier parce que la sépulture se fait « *au balancement des vagues musiciennes* », vol. I, p. 151.

¹⁸ *La 628-E8*, vol. III, p. 399.

¹⁹ *Dans le ciel*, vol. II, pp. 35-36.

fait, l'instrument dit l'orgueil des pères tout autant que leur médiocrité. En proposant des leçons de musique à leur fils, ils ne visent que leur propre satisfaction au point d'ignorer que, si, pour eux, le roulement est le bruit de la reconnaissance sociale, il est, pour l'enfant plongé dans « l'éternel silence²⁰ », un appel à l'aide, l'affreux chant de la mélancolie, « une sorte de folie nerveuse », un vertige où la conscience de soi s'anéantit.

b) La ritournelle :

La musique commente l'action et dit, parfois mieux qu'un long discours, l'état de la société ; elle donne la mesure aux personnages, aux péripéties et aux dialogues. Il suffit d'une lente plainte ou de violents battements sur la peau d'un tambour pour qu'une impression générale se dégage : atmosphère alanguie, presque morbide dans un cas, précipitation désespérée, presque accusatrice dans l'autre. Le roman consacré à la 628-E8 aurait-il cette alacrité sans le « tap tap » du moteur qui « mène aussi à travers des mœurs cachées, des idées de travail, à travers l'histoire, notre histoire vivante d'aujourd'hui » (p. 285) ?

La « petite musique » mirbellienne agit subrepticement et, même s'il n'est pas possible d'en indiquer toutes les nuances, il est cependant permis d'en apprécier la structure générale. De fait, à maintes reprises, Mirbeau privilégie la ritournelle, le refrain, l'écho. *Dum-Dum* : le double bruit de la balle qu'évoque le capitaine, dans *Le Jardin des supplices*, correspond assez bien au romancier qui n'aime rien tant que les répliques violentes et rapides comme des coups de fusil. Au fond, le « deux-temps » est l'essence de l'écriture mirbellienne : il suffit d'écouter le capitaine Mauger hurler « Kléber !... Kléber ! », ou le petit homme de *La 628-E8* « tout à coup, à répéter, plusieurs fois » la même phrase, avec des regards « aigus, sautillants et menaçants » (p. 356). Et que dire du nom Lanlaire ? « Va-t'faire lanlaire » ! La répétition est source de plaisir, de désir ; elle agit sur les nerfs. On comprend dès lors que *Le Journal d'une femme de chambre* s'ouvre sur l'épisode de M. Rabour. En faisant « vivre » les petites bottines ainsi que lui demande son nouveau maître, la servante non seulement marque (« tac-tac-tac ») le pas, mais provoque l'excitation de l'homme et, au-delà, celle du romancier et du lecteur.

5) Autres fonctions du son

a) Mémoire auditive :

Le son a partie liée avec la mémoire, « ces grelots du revenir » (p. 927) dont parle Mirbeau dans *L'Écuyère* ou que le narrateur de la 628-E8 se charge d'évoquer dès les premières lignes de son récit. Alors qu'on considère d'ordinaire que les écrits restent tandis que les paroles s'envolent, le romancier ne cesse de prouver la prégnance d'un bruit sur notre vie, comme si, pour reprendre l'observation de Michel Chion, « dans l'audition quelque chose [était] dans l'après-coup²¹ ». C'est pourquoi, loin de faire de l'image l'unique vecteur des souvenirs, Mirbeau n'hésite pas à chercher une trace mémorielle dans un son ponctuel, un peu à la manière de Gaston qui, pour sortir l'écuyère Julia de la dépression dans laquelle l'a plongée le viol qu'elle a subi, « se mettait au piano et la réchauffait avec ces airs scandinaves qu'il avait transcrits pour elle » (p. 929). Les morceaux que l'ami compose réconfortent d'autant plus la jeune femme qu'ils rappellent un pays d'origine et font émerger du passé des moments de bonheur. Le son n'a pas toujours cette qualité affective. Au contraire. Il peut infliger de douloureux stigmates. De quoi Sébastien se souvient-il après Malestroït, si ce n'est d'une succession de bruits sinistres ? Du tintement des grelots, de la vibration des vitres du train, « des dalles sonores », d'un « grand silence », de « la rumeur des respirations endormies », d'une toux rauque, du « choc sourd d'un coude entre les cloisons de bois » ? Chaque détail, chaque *isolat phonique* accentue la solitude du nouvel élève, le chasse un peu plus loin du paradis de son enfance.

S'il ne raconte pas le temps de sa durée, le son raconte un autre temps : celui des années révolues que le présent –*prae-sens* : “étant devant” – s'efforce de rejeter dans l'oubli. Il y a parfois

²⁰ *Un gentilhomme*, vol. III, p. 906.

²¹ Michel Chion, *Le Son*, loc. cit., p. 145.

chez les personnages mirbelliens une mélancolie, le désir secret de ne pas se défaire complètement du passé. « *Chante-moi ta ronde si jolie* » demande Sébastien (p. 633) à son ami Bolorec. La rêverie que la musique entretient permet de revenir dans une époque indistincte, avant ce voyage en train qui l'a conduit chez les pères jésuites et dont le « *bruit de grelots* » reste gravé en lui. Ce qui rend la mémoire auditive si troublante et si émouvante c'est que, plus encore que l'image, elle est incertaine. Avec elle, les choses demeurent à jamais fragiles, transitoires et évanescentes. « *Est-il certain que j'aie réellement entendu cette voix ?* ». L'interrogation du voyageur, dans *La 628-E8*, est celle de tout le monde.

b) Pluralité des mondes

Au terme de cet article, il semble maintenant évident que le romancier a éprouvé un véritable plaisir, non seulement à écrire, mais également à entendre le verbe, à capter cette substance fragile, même si, comme le dit le narrateur dans *La 628-E8*, le mot « *vibrant, [...] chatouillait, [...] agaçait l'oreille, comme un bourdonnement d'insecte* » (p. 294). L'agacement, à vrai dire, n'est que provisoire et n'empêche aucunement de s'amuser. Ce plaisir de la transformation prend des allures buissonnières, en particulier dans les œuvres de commande comme *L'Écuyère* ou encore *La Belle madame Le Vassart*. Prenons au hasard dans *L'Écuyère*: « – *C'est le baron toujours, madame la princesse : il a un coup de raquette / – À la houpe ! fit le général* (p. 870). « – *C'est elle qui est directrice aujourd'hui, avec Sorlin Peyrouse, son époux, qui n'était qu'un gourmet, et dont elle a fait un Académicien philosophe... / — Il n'a pas changé : il est toujours gourmé.* (p. 870). « – *Je crois qu'auparavant, il passera des lots sous le pont !* » (p. 838). « – *Ces bas bleus ne sont pas des bas-si-noirs !* (p. 838).

Le narrateur de *La 628-E8* n'est pas en reste : plutôt que rire, il se *gondolait* à l'évocation de Venise (p. 468) ; il s'apitoie sur les cochons dont la vie va finir « *en eau de boudin* » (p. 488) ; il confond allégrement la « *cocotte* » et la « *putain* » (p. 496) ; il regrette la rareté des chameaux, « *au sens propre, bien entendu* » (p. 499).

Cela sent le théâtre de boulevard, diront certains. Parfois sans doute, surtout lorsque le clin d'œil est un peu trop appuyé. Mais le reproche serait totalement recevable si le bon mot était le moyen et la fin de l'œuvre romanesque. Or, il n'en est rien. Mirbeau aime les mots comme il aime les créatures, multiples, métissées, bigarrées. C'est pourquoi, il dépasse les frontières, l'espace confiné des cercles parisiens, et prend, là où il veut, des cris (« *Morbihan – hihan ! hihan*²² ! »), des accents, des expressions dont le sens échappe peut-être aux lecteurs. Voici un Allemand (I, p. 873) : « – *Sprechen sie Deutsch, mein Herzchen ?... Ach ! wie nett !* » ; un Anglais : « *midschipman, admiral's wife lady* » (I, p. 878) ; un Finlandais : *Finska* (I, p. 885,1) ; un Latin : « *moriendo* » (I, p. 887)... En dépit des guerres passées et futures, l'Europe est convoquée. Les classes sociales se côtoient. La futilité bourgeoise se mêle à la rudesse paysanne. Même si, pour reprendre le jugement sans appel de Victor Hugo, « *le calembour est la fiente de l'esprit* », Mirbeau prouve ici sa liberté d'esprit et la vitalité de son univers. Sous sa plume, la langue vit et vibre quand, chez Proust, elle accompagne, en de longues et magnifiques volutes, une société moribonde. Jouer avec les mots oraux, c'est avoir le même bonheur qu'au volant de sa voiture quand on se grise de la vitesse, (« *passé en trombe, pense en trombe, sent en trombe* », p. 299), c'est lutter, par l'humour, contre les dangers et la mort. Voltaire, le grand Voltaire ne s'y est-il pas lui-même essayé ? C'est du moins ce que prétend l'hôtelier d'Utrecht devant le voyageur de la *628-E8* : « – *Mais oui... monsieur... de Voltaire... qui disait... monsieur sait bien... qui disait : "Pays de canaux, de canards et de canailles"* » (p. 431).

Gageons que la comparaison avec le philosophe du XVIII^e n'aurait pas été pour déplaire à Mirbeau.

* * *

²² *Les 21 jours d'un neurasthénique*, vol. III, p. 242.

Nous n'avons évidemment pas épuisé ici toutes les ressources d'une analyse tournée vers les sons. Il reste beaucoup à faire pour dessiner « *le paysage sonore mirbellien* ». Espérons simplement que les quelques pistes avancées ici incitent le lecteur non seulement à relire Mirbeau mais également à l'écouter.

Yannick LEMARIÉ