La vengeance de la mère Michel, l'eusses-tu cru ?

Sophie Ménard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/6947>
DOI : 10.4000/clo.6947
ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 13 août 2020
Pagination : 127-134
ISBN : 9782858313501
ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Sophie Ménard, « La vengeance de la mère Michel, l'eusses-tu cru ? », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], Hors-Série | 2020, mis en ligne le 02 septembre 2020, consulté le 22 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clo/6947> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.6947>

Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

La vengeance de la mère Michel, l'eusses-tu cru ?

Sophie MÉNARD
Université de Montréal

On connaît la célèbre chanson enfantine qui met en scène un échange verbal entre la mère Michel et Lustucru à propos d'un chat perdu. Intégrant les premiers recueils de chants pour les enfants publiés au XIX^e siècle, la chanson présente habituellement ces trois couplets :

C'est la mèr' Michel qui a perdu son chat,
Qui cri' par la f' nêtre à qui le lui rendra
Et l'compèr' Lustucru qui lui a répondu,
Allez la mèr' Michel, votre chat n'est pas perdu.

C'est la mèr' Michel qui lui a demandé :
Mon chat n'est pas perdu ! vous l'avez donc trouvé ?
Et l'compèr' Lustucru qui lui a répondu :
Donnez un récompense, il vous sera rendu.

Et la mèr' Michel lui dit : C'est décidé
Si vous rendez mon chat, vous aurez un baiser.
Le compèr' Lustucru, qui n'en a pas voulu,
Lui dit : pour un lapin votre chat est vendu¹.

Que plusieurs questions laissées sans réponses génèrent une fine intrigue explique en grande partie son succès. Pourquoi le chat est-il perdu ? S'est-il enfui ou a-t-il été enlevé par Lustucru ? Que la mère vocifère « à qui le lui rendra »

1. Version reproduite par WIDOR, 1884, p. 53.

donne à entendre qu'une *agentivité* malicieuse est vraisemblablement à l'origine de la disparition. Aussi, pourquoi Lustucru refuse-t-il le baiser offert ? Pourquoi vend-il le chat comme un lapin ? À qui le chat est-il destiné ? Qui le mangera ? Pourquoi le crime n'est-il pas puni ? Et surtout pourquoi la mère Michel ne se venge-t-elle pas ? Des réponses apportées à ces interrogations se dégageront les profils de quelques scénarios contestataires.

Les ratés de la réciprocité

La mère Michel « crie par la fenêtre » pour retrouver son chat ; et Lustucru, désigné comme « compère », lui répond : « Allez la mèr' Michel votre chat n'est pas perdu. » Ce premier échange verbal dévoile la nature de la relation sociale qu'entretiennent les deux actants : certes, ils se vouvoient, mais le compère connaît le nom de la mère, révélant subtilement un rapport de proximité spatiale tout autant que vocale. On peut affirmer en effet qu'ils sont voisins. Comme le rappelle le *Traité du voisinage* de Fournel publié en 1800, « [l]e voisinage commence au point où il a été possible d'entendre la voix de celui qui appelait du secours [...]. Il y a voisinage personnel entre deux individus toutes les fois que l'un d'eux, usant de toute l'étendue de sa voix, peut se faire entendre de l'autre² ». L'échange est ici réglé par les relations de voisinage : Lustucru, témoin auriculaire, vient à l'aide de sa voisine. Or, ces relations supposent un ensemble de droits, de devoirs et d'obligations. Le cri déclenche un scénario d'assistance et d'entraide que la chanson malicieusement se fera un plaisir de mettre à l'envers.

L'appel exige de la part du voisin une réponse : « Allez, la mèr' Michel, votre chat n'est pas perdu ». Détenteur d'un savoir, Lustucru engage la conversation, il a, pour le dire avec Bakhtine, « une attitude *responsive active* », jouant « un rôle actif [...] dans le processus de l'échange verbal³ ». À la question « vous l'avez trouvé ? », il ne répond pas directement, retardant l'explication et la révélation. L'action responsive repose dans la chanson sur une réplique détournée, qui réoriente la situation verbale vers un autre niveau d'échange, celui négocié du troc : au lieu du « oui, je l'ai trouvé » attendu, le voisin dit : « Donnez une récompense, il vous sera rendu. » Cette pragmatique de la réponse différée et différente est au principe de la séquence narrative structurant la chanson dans le cadre d'une réciprocité négative. Lustucru ne joue pas le jeu de l'entraide. Il veut obliger la mère Michel à reconnaître par une « récompense » ses services

2. FOURNEL, 1834, p. XXVIII-XXIX.

3. BAKHTINE, 1984, p. 274-276.

rendus avant même de lui restituer le bien : mais, en exigeant une indemnisation, il annule la notion de crédit et d'honneur au cœur du don⁴. Le canevas relève dès lors du contrat où sont fixés à l'avance les termes de la prestation et de la contre-prestation. Ce faisant, Lustucru met à mal les conduites et les relations de voisinage fondées sur l'entraide et l'échange de services/biens différés dans le temps⁵.

Suivant les logiques coutumières qui organisent les relations de proximité sociale, Lustucru est obligé de redonner le chat sous peine de déshonneur ou de répudiation. La chanson fictionnalise ainsi les tensions dramatiques entre don/contre-don, altruisme/égoïsme, gratuité/intérêt individuel, actualisant un conflit culturel des valeurs qui structure son système axiologique et sa logique actantielle dans des rapports d'affrontement symbolique⁶. Dans ces conditions, les échanges rituels régis par la réciprocité sont réduits à leur dimension économique : comme ici avec la récompense exigée, le refus du don et la préférence accordée au régime du profit. Signes d'un déclin des solidarités collectives, la « récompense » et la vente du chat sont les indices d'un nouveau système de valeurs dans lequel priment le bénéfice, le calcul, la transaction.

Sans doute, il faudrait également étudier plus en détail le contre-don offert par la mère Michel, le baiser n'étant pas innocent (relève-t-il lui aussi d'une conduite déshonorante ?). L'échange proposé d'un(e) chat(te) contre un baiser est une mauvaise affaire suivant des logiques d'équivalence. Et on comprend Lustucru de substituer le/la chat(te) à un(e) lapin(e).

Le scénario culturel de la riposte

Mais revenons au point de vue de la victime principale. On peut tout de même se demander pourquoi la mère Michel ne se venge pas (ou *a minima* pourquoi elle ne fait pas une contre-offre), puisque s'étant fait voler un bien chéri⁷, elle a subi un outrage. Le scénario culturel est pourtant attendu et prescrit par (au moins) deux traditions.

4. Sur le don, voir le texte fondateur de MAUSS, 2010, p. 145-279.

5. Voir sur ce sujet BONNAIN, 1981, p. 169-183.

6. Voir aussi sur ce sujet PRIVAT, 2000, p. 312.

7. Rappelons que le XIX^e siècle est une grande époque de domestication des animaux, qui voit se développer une volonté de les protéger (notamment des humains), ce qui mène en 1850 à la loi Grammont punissant les violences commises envers les animaux. Voir BALDIN, 2014.

La première, dont on vient de parler, est coutumière : les ratés de la réciprocité et des exigences de solidarité vicinale, le larcin commis par le voisin, le raisonnement en matière d'intérêt (être dédommagé pour le chat retrouvé) devraient entraîner une riposte. C'est bien le sens du voisinage et de l'honneur qui est contesté et mis à mal dans cette historiette.

La seconde, iconographique, d'où émerge la figure de Lustucru, suppose une séquence de la domination symbolique suivie d'une revanche, séquence précisément esquivée par la chanson qui s'arrête au moment où la contestation se fait entendre. Rappelons l'origine de Lustucru, qui, avant d'intégrer le répertoire des chansons enfantines au XIX^e siècle, apparaît dans trois documents, pièces et libelles satiriques probablement publiés après la première représentation des *Précieuses ridicules* de Molière, dans les années 1660⁸. Forgeron, il participe de la longue tradition de la guerre des sexes⁹ :

Céans, M. Lustucru a un secret admirable, qu'il a rapporté de Madagascar, pour reforger et repolir, sans faire mal ni douleur, les testes des femmes acariastres, bigeardes, criardes, dyablasses, enragées, fantasques, glorieuses, hargneuses, insupportables, sottres, testues, volontaires, et qui ont d'autres incommoditez, le tout à prix raisonnable, aux riches pour de l'argent et aux pauvres gratis¹⁰.

Conservateur et gardien de l'ordre patriarcal, il reforme, grâce à sa forge magique (et moyennant un « prix raisonnable »), la tête des « mauvaises femmes » afin de les rendre conformes aux bonnes mœurs matrimoniales : cet « opérateur céphalique » s'attaque notamment aux épouses désobéissantes. Mais sur une autre gravure des *Illustres proverbes*, « le sexe se venge », et « Lustucru

8. En détail, la première pièce s'intitule *L'Ombre de Lustucru apparue aux Précieuses. Avec l'histoire de Dame Lustucruë sa fême, qui racomode la teste des méchans maris*. La seconde : *La Lettre circulaire de Lustucru, envoyée par toutes les Provinces, contenant son heureux retour en ce monde, le lieu de sa demeure, le pouvoir qu'il peut avoir de rendre service à tout le monde*. Et la troisième pièce : *La Plainte de Lustucru, constitué prisonnier par les Femmes, dans la Plaine de Long-Boyan, avec son testament et Déclaration qu'il fait de son secret à tous ceux qui désirent rendre les Femmes bonnes, et son exil dans les Isles Plates*. Sur l'histoire de la figure de Lustucru, voir BRIZARD, 1940, p. 37-44 ; FOURNIER, 1859 ; et CHAMPFLEURY, 1869, p. 248-255. Sur l'histoire de la chanson, voir MANSON, 2020, p. 21-37.

9. Voir sur la guerre des sexes l'ouvrage de BEAUMONT-MAILLET, 1986.

10. Jacques Lagniet, *Recueil des plus illustres proverbes*, 1663, cité par CHAMPFLEURY, 1869, p. 250.

[est] massacré par les femmes », qui prennent leur revanche en lui coupant la tête. Selon Brizard, Lustucru est un géant de Carnaval et son « massacre » par les femmes en colère est une variation sur le scénario culturel de la mise à mort de Carnaval¹¹.

Or, dans la version enfantine, la mère Michel apparaît comme une réactualisation assez pauvre de ces figures féminines de la résistance. En fonction des stratégies possibles dans la culture française du XIX^e siècle (période où la chanson se popularise) et de la position de la mère Michel au sein de cette société (c'est une femme, d'un certain âge, qui est fort probablement veuve¹²), ne peut-on pas imaginer un scénario dans lequel elle se livrerait à une vendetta contre ce voisin, qui incarne la misogynie, la domination masculine et l'escroquerie ? Rappelons que, selon Conrad Laforte, « le texte d'une chanson folklorique est, de par sa nature, multiple, c'est-à-dire que le texte n'est pas fixe et comporte de nombreuses variantes paradigmatiques à tous les niveaux : vocabulaire, morphologie, syntaxe, versification, phonétique, signification, provincialisme, archaïsme du langage, etc¹³. » Déjà, affirmons que, suivant la tradition iconographique de la guerre des sexes (celle du XVII^e siècle), la mère Michel a le droit de se venger et même de couper la tête de Lustucru. Et suivant une lecture qu'on pourrait qualifier de contestataire dans la mesure où elle remet en cause la finale de la chanson enfantine, j'ajouterai ce couplet de mon cru :

C'est la mèr' Michel qui lui a rétorqué
Oh! vieux cocu, votre tête sera coupée
Et le compèr' Lustucru qui lui a répondu
Allez la mèr' Michel, dans votre chat, j'ai mordu.

En respectant la structure originale de la chanson dans laquelle les rimes AABB rythment les dialogues équitabement structurés – la chanson consacre dans chacun des quatrains deux vers à chaque protagoniste –, on ne peut imposer une riposte efficace, car la mère Michel n'a jamais le dernier mot, ce qui rend

11. BRIZARD, 1940, p. 39.

12. Le nom de « mère Michel » laisse sous-entendre plusieurs possibles sémantiques : le syntagme est sociologiquement un usage populaire qui renvoie habituellement au nom du mari. La mère Michel serait la femme de Michel. Mais le syntagme « mère Michel » l'affilie aussi symboliquement à la lignée des « mères » du folklore français traditionnel : Mère l'Oye, Mère Folle, Mère Lusine, Mère Gobe-Lune, etc. Voir sur ces « mères », PRIVAT, 2006, p. 23-52.

13. LAFORTE, 1995, p. 53-64.

la querelle inégale. Une version d'Épinal propose un scénario contestataire¹⁴ plus opérant qui, s'il a le défaut de mettre à mal les rimes et l'économie binaire des échanges, montre combien la chanson peut s'accommoder – à l'aide de l'intervention d'un tiers – d'un scénario de vengeance : un prétendant, Grégoire, « vite en duel courut provoquer Lustucru/Le tua, puis tout seul il s'en est revenu¹⁵ ». Il mariera la mère en récompense... Mais cela est une autre histoire...

Par ailleurs, comme la chanson est un échange verbal, il est possible aussi d'imaginer que l'acte vengeur pourrait prendre la forme hostile et orale d'une malédiction. C'est une des versions que met en relief l'imagerie d'Épinal :

Lors la mère Michel est entrée en fureur
En l'poursuivant chez lui, l'appelait vieille horreur
Vous me l'avez volé, vous êtes un malotru !
J'veis me plaindre au commissaire et vous serez pendu¹⁶.

Remarquons dans cette strophe une belligérance de cosmologies : la mère Michel appelle à la rescousse la justice officielle, incarnée par le « commissaire », pour punir le crime. Mais traitant son voisin de « malotru », elle lui jette, sous une forme latente, une malédiction. Rappelons qu'étymologiquement le « malotru » est celui qui est né « sous un mauvais astre » ; et la parole sonne alors comme un mauvais sort et un guignon lancés à l'offensant. Cette parole est-elle agissante ? Dans tous les cas, elle se présente « comme l'arme des faibles, qui trouvent dans l'expression un moyen de résister à l'oppression, voire de la condamner¹⁷ ». Mais la magie des mots et la résistance en sourdine ne sont pas suffisantes dans ce XIX^e siècle pour vaincre le partisan du profit à tout prix, c'est pourquoi la menace de la dénonciation officielle et écrite prend le relais.

On le voit, la chanson est structurée par des virtualités contestataires, puisées en partie dans les iconographies et les scénarios latents. Cette lecture ethnocritique a voulu mettre au jour ces différents scripts culturels en usant de l'étude du texte et de ses variations, tout en recourant à ce j'appellerais une « ethnofiction ». Celle-ci tente de suppléer aux blancs, silences et inachèvements de la chanson – qui n'est pas, dans la tradition orale, figée – par le biais de l'imagination créatrice et de l'exploration des possibles. Ainsi, ce qui ressort de

14. DAVID & DELRIEU, 1984, p. 74-75, reproduisent une version similaire à celle d'Épinal.

15. ANONYME, s.d., p. 27.

16. *Ibid.*

17. BORNAND & LEGUY, 2013, p. 148.

cette activation dynamique des scénarios de rechange, c'est l'idée que, loin d'être naïve, la chanson « La mère Michel » condamne (doucement) la désolidarisation sociale. De plus, que les enfants ne gardent en mémoire bien souvent que le premier couplet, celui où Lustrucru apparaît comme un adjuvant venant à la rescousse de sa voisine, suggère l'aspect insupportable de la suite de l'histoire, soit des ratés vicinaux et de la mort du chat. En écartant certaines strophes, ne laisse-t-on pas sous-entendre que le chat est retrouvé ? C'est peut-être là dans cet oubli que s'exerce la vengeance ultime de la mère Michel : la mémoire collective certes passe sous silence l'outrage, les torts et le crime, mais ce faisant elle retourne contre celui qui a outragé la mère ses propres pouvoirs et reforge sa tête : du spoliateur et du bourreau qu'il était, Lustrucru devient doux comme le chat qui n'est pas perdu.

Bibliographie

- ANONYME, s. d., *Rondes et chansons : images d'Épinal*, Imagerie Pellerin, Épinal.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1984 [1979], *Esthétique de la création verbale*, NRF-Gallimard, Paris, 400 p.
- BALDIN Damien, 2014, *Histoire des animaux domestiques (XIX^e-XX^e siècle)*, Seuil, Paris, 377 p.
- BEAUMONT-MAILLET Laure, 1986, *La Guerre des sexes. Les albums du cabinet des estampes*, Albin Michel (coll. Littérature), Paris, 109 p.
- BONNAIN Rolande, 1981, « Une économie de la sociabilité : entraide, échange et relations de voisinage dans un village pyrénéen » in CHIVA I. et GOY J. (dir.), *Les Baronnie des Pyrénées*, t. I, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, p. 169-183.
- BORNAND Sandra & LEGUY Cécile, 2013, *Anthropologie des pratiques langagières*, Armand Colin (coll. U), Paris, 205 p.
- BRIZARD G., 1940, « La légende de Lustucru » in *Revue de folklore français*, 11^e année, n° 2, p. 37-44.
- CHAMPFLEURY Jules, 1869, *Histoire de l'imagerie populaire*, Dentu, Paris, 312 p.

DAVID Martine & DELRIEU Anne-Marie, 1984, *Aux Sources des chansons populaires*, Belin (coll. Le français retrouvé), Paris, 319 p.

FOURNEL Jean-François, 1834 [1800], *Traité du voisinage considéré dans l'ordre judiciaire et administratif, et dans ses rapports avec le Code civil*, t. I, Chez Videcoq Libraire, Paris, 520 p.

FOURNIER Édouard, 1859, « Description du tableau de Lustucru. Début du XVII^e siècle » in *Variétés historiques et littéraires*, t. IX, Pagnerre, Paris, p. 79-89.

LAFORTE Conrad, 1995, « La chanson de tradition orale, patrimoine poétique et musical » in *Les Cahiers de l'association pour l'avancement de la recherche en musique au Québec*, n° 16, p. 53-64.

MANSON Michel, 2020, « Naissance d'une chanson pour enfants : la Mère Michel » in GAIOTTI Florence & HAMAIDE-JAGER Éléonore (dir.), *La Chanson dans la littérature d'enfance et de jeunesse*, Artois Presses Université (coll. Études littéraires – Enfances), Arras, p. 21-37.

MAUSS Marcel, 2010 [1950], « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » in *Sociologie et anthropologie*, Presses universitaires de France (coll. Quadrige/Grands Textes), Paris, p. 145-279.

PRIVAT Jean-Marie, 2000, « À la recherche du temps (calendaire) perdu » in *Poétique*, n° 123, p. 301-319.

PRIVAT Jean-Marie, 2006, « Si l'oralité m'était contée... » in *Cahiers de littérature orale*, n° 56, p. 23-52.

WIDOR Charles-Marie, 1884, *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants*, illustrations de BOUTET DE MONVEL, Plon, Paris, 47 planches.