

MORT DE BALZAC

« *J'adore Balzac* », *La 628-E-8*, 1907ⁱ.
« *Je ne crois plus en Balzac* », lettre à Monet,
1890ⁱⁱ.

La 628-E 8 : de ce roman le titre déjà résonne comme une provocation ; titre insolite, dont Mirbeau se plaît à faire l'emblème des multiples transgressions qui constitueraient le texte. Les réticences feintes ou réelles de la dédicace à Charron sont exemplairesⁱⁱⁱ. Comment croire, en effet, que Mirbeau ait un seul instant reculé devant le scandale probable d'une telle ouverture, lui qui insiste tant, et avec tant de plaisir, sur la nouveauté radicale de son texte ? Le roman – appelons-le ainsi, puisque c'est assurément le terme le moins contraignant – s'inscrit dans une série de dénégations, ni Journal, ni récit de voyage, ni rêve, ni réalité. Refusant de se situer dans des formes dûment répertoriées, il s'élève de même sur un nécrologe d'auteurs dont il rappelle ou anticipe le décès. Faisant table rase du passé^{iv}, il revendique un droit étrange, qui n'est pas sans évoquer les recherches ultérieures des surréalistes, le droit à l'incohérence : « *Vous y verrez souvent, j'imagine, des contradictions qui choqueront votre âme délicate et ordonnée, exaspéreront votre esprit, si plein de forte logique...* » (p. 50).

« *Contradictions* » ? Il faut faire la part de la volonté de choquer, d'attirer l'attention ; Mirbeau invite le lecteur à une vigilance accrue. *La 628-E 8* est désignée comme une œuvre dont la singularité ne doit pas passer inaperçue. Cette singularité pourtant, quelle est-elle ? La dédicace signale comme point essentiel le choix d'un objet jusqu'alors étranger au champ littéraire, l'automobile. Une poétique nouvelle s'élabore de ce fait, que Mirbeau travaille à présenter comme un moyen d'échapper aux apories des poétiques traditionnelles. Modernité contre littérature : ainsi l'automobile, dit Mirbeau, « *m'est plus chère, plus utile, plus remplie d'enseignements que ma bibliothèque, où les livres fermés dorment sur leurs rayons, que mes tableaux, qui, maintenant, mettent de la mort sur les murs, tout autour de moi, avec la fixité de leurs ciels, de leurs arbres, de leurs eaux, de leurs figures...* (...) *J'entrevois, sans en être troublé, la dispersion de mes livres, de mes tableaux, de mes objets d'art* » (p. 40). L'affaire est limpide, voyageons, soyons modernes, abandonnons des arts aux formes dépassées. Pourtant... pourtant Mirbeau écrit...

L'insistance sur le critère de contradiction trouve là tout son sens et désigne comme le nœud du texte un passage dont, ironie du sort, le public ignora longtemps l'existence : le récit de la mort de Balzac. Le texte est essentiel, corollaire indispensable de la « poétique automobile » dont il précise le sens. Aussi était-il important de lire de plus près ce passage, sans se laisser arrêter par le caractère racoleur et quelque peu complaisant de l'anecdote.

MORT DE BALZAC.

1 - *Un récit effacé.*



Auguste Rodin (1840-1917)
« Balzac » (1897), plâtre.
Paris, Musée d'Orsay.

Si l'aventure est bien connue, elle n'en est pas moins ambiguë et permet de mettre le doigt sur ce qui peut apparaître comme la faiblesse majeure d'un texte qui oublie l'écrivain que fut Balzac pour s'attacher surtout, au nom certes de la vérité et de la fidélité, à sa vie sexuelle, plus encore à ses déboires en la matière. Mirbeau se fait l'écho complaisant du peintre Jean Gigoux, amant présumé de l'épouse de Balzac, Madame Hanska, pour raconter la dernière nuit de l'écrivain, victime durant son agonie d'une trahison atroce ; ni l'épouse traîtresse ni la lâcheté de l'amant n'eurent la correction – ou le respect, l'on ne sait trop que dire – d'attendre quelques heures : « *Qu'est-ce que vous voulez ?... on aime une femme..., on se laisse aller... et c'est toujours, toujours, de la saleté !...* » (p. 413). Madame Hanska, assurément, était maltraitée par Mirbeau et sa fille, choquée des propos tenus contre sa mère, demanda le retrait de l'épisode et obtint gain de cause, alors même que le livre était déjà broché et prêt à la vente. *La 628-E 8* fut donc publiée amputée d'un texte qui constituait pourtant environ le dixième de l'ensemble. La déformation était de taille, et l'on peut s'étonner que Mirbeau l'ait acceptée sans (trop) sourciller. Toute question de courtoisie mise à part, c'était admettre que l'équilibre du livre pouvait se passer de ce développement. C'était éventuellement ouvrir la porte à d'autres amputations, mais surtout affirmer la singularité d'une œuvre faite d'une succession d'épisodes sans lien direct entre eux, un texte composé comme d'une suite de chroniques, susceptible de se faire ou de se défaire à volonté. Dans le retrait de Mirbeau, cédant aux injonctions d'une vieille femme dont les réticences ne constituaient sans doute pas un réel danger, se joue le destin d'une forme ; la décomposition du roman « enterre » Balzac beaucoup plus sûrement que ne le faisait le récit. Elle répudie, à tout le moins, les lectures classicisantes du romancier. L'aventure désigne donc l'amputation de ce passage comme le lieu où s'affirmerait entre tous la poétique mirbellienne. Paradoxe, certes ; mais la modernité de Mirbeau s'est souvent conquise dans le paradoxe, comme en témoigne de manière exemplaire le destin d'un autre roman, *Dans le ciel*, que Mirbeau ne publia jamais que sous forme de feuilleton, auquel il refusa ensuite de toucher et qui nous apparaît – peut-être pour cette même raison – comme l'une de ses plus belles réussites, l'un de ses textes les plus modernes de facture.

2 - Portrait de Balzac : un moderne.

Reste que cette modernité conquise un peu au hasard n'est en rien contradictoire avec la substance du récit de la mort de Balzac. L'effacement du passage ne fait guère qu'accomplir les voies que suggérait le texte lui-même. De ce récit, deux points retiennent en effet l'attention : l'ampleur de la part consentie au scandale d'un côté, la relative indifférence envers l'œuvre du romancier de l'autre. Toutes

affirmations qui mériteraient, bien entendu, d'être tempérées : Mirbeau n'a de cesse d'affirmer son admiration pour le créateur de la *Comédie humaine* ; quant au scandale, il le délègue complaisamment au récit de Jean Gigoux et le rapporte à travers lui à une volonté de moraliste : « *Je laisse à Jean Gigoux le soin de raconter la mort de Balzac, en cette terrible journée du 18 août 1850. Ce récit, le voici, tel que je le tiens de lui, tel que je l'ai noté, le soir même, en rentrant chez moi. Je n'y change rien... Je ne le brode, ni ne le change, ni ne l'atténue. (...) Il est bon, peut-être, qu'on sache, un jour... ce qui est arrivé...* » (p. 400 et p. 403). Précautions qui ne trompent personne, et ce d'autant moins que le parfum de scandale a été revendiqué dès les premières pages du roman et que le récit des aventures balzaciennes s'inscrit dans un complexe plus vaste. J'en donnerai deux exemples, pris parmi les plus significatifs.

De l'auteur de la *Comédie humaine*, Mirbeau retient le séducteur, mal armé pour l'amour, mais en proie à des vices « énormes » (p. 376), à des « curiosités, disons, passionnelles, s'affranchissant parfois, comme la nature elle-même, de ce qu'on appelle les lois de la nature. » (*Ibid.*). En ce sens, le récit de la mort de Balzac s'insère dans un ensemble, qui comprend aussi bien les aventures de Brossette, assailli par les femmes de chambre et autres domestiques, celles du roi des Belges et de ses maîtresses, les rencontres d'une nuit dans un hôtel, racontées par un personnage ou mises en scène. Sexe, mensonges et racolage : la mort de Balzac est une expression parmi d'autres de ce qu'on pourrait appeler la poétique du récit de voyage avec ses détours obligés, dont témoignent aussi, à la même époque, les textes de Maupassant.

Plus intéressante peut-être, l'autre caractéristique balzacienne sur laquelle Mirbeau se plaît à mettre l'accent, le portrait de Balzac en spéculateur malheureux. Ce portrait contrasté d'un personnage engagé sans grand succès dans la spéculation industrielle rattache directement l'épisode supprimé à un autre portrait, fictif celui-ci. Le texte tisse entre les deux épisodes un réseau très serré de rappels qui montrent en Weil-Sée, entrepreneur raté et poète sans œuvre, un double grotesque et dégradé de l'auteur de la *Comédie humaine*. Tous deux se rencontrent dans un même intérêt pour la modernité, principal responsable de leur échec. Si Weil a échoué, c'est parce ce qu'il est un précurseur : « *mais toujours trop tôt... Aucune banque ne voulait croire en lui... Son imagination, sa culture générale, l'énormité de son lyrisme idéologique terrifiaient aussi les gens d'affaire...* » (p. 243). De même Balzac : « *Chimériques, sans doute, étaient ses affaires, en cela, surtout, qu'elles venaient toujours trop tôt* » (p. 380). Prenons-y garde : le Balzac de Mirbeau est un « moderne », homme de chair et d'affaires, amoureux de la vie et inscrit dans le combat de la modernité. Un Balzac, à tout prendre, bien mirbellien. On parlera de récupération, on déplorera que Mirbeau, dans cette démarche, se soit révélé impuissant à atteindre l'œuvre écrite, à intégrer l'auteur de la *Comédie humaine*. Pourtant...

3 - Un récit balzacien.

Les apparences pourtant sont sans doute trompeuses, et les liens tissés par Mirbeau entre le portrait de Balzac et l'ensemble du texte invitent à les dépasser. Plus que projection d'une personnalité sur une autre, le récit de la mort de Balzac se présente comme le résumé d'une poétique, qui est celle du roman tout entier. La mise en scène du passage suffisait à l'indiquer. C'est au moment précis où le narrateur affirme, avec quelle insistance, son refus de céder aux vertiges de la culture et revendique le droit à l'école buissonnière^v

qu'il tombe par hasard sur une *Correspondance* de Balzac et se retire loin de tout et de tous pour la lire. La contradiction, on l'aura compris, n'en n'est pas une : si Mirbeau cède aux charmes de Balzac, c'est précisément parce que Balzac n'est pas mort et que toute l'aventure de son agonie n'est, en fin de compte, que trompe-l'œil. L'exhibition de la contradiction recouvre le choix d'une poétique.

Car il faut aller plus loin. L'écrivain, avons-nous dit, serait négligé ? Mirbeau, tout à sa volonté d'inscrire Balzac au nombre des vivants, d'en faire un « moderne », laisserait de côté une œuvre romanesque jugée peut-être trop délicate à insérer dans des problématiques contemporaines ? Cela n'est pas impossible. Mais deux indices, au moins, plaident contre cette lecture. L'un est subtil, peut-être inutilement compliqué : il me semble néanmoins riche d'enseignement. Écoutons la garde qui, seule et sans grande constance elle non plus, veille le corps du défunt : « *J'en ai veillé vous pensez !... Mais des comme Monsieur... oh ! là ! là ! (...)* Monsieur a, au bout de chaque doigt, une énorme goutte de sueur que le drap pompe et qui se renouvelle sans cesse... On dirait qu'il se vide, surtout par les doigts... c'est extraordinaire. » (p. 406). Décomposition macabre, écrite ou décrite dans un goût fin de siècle assurément ; nous y reviendrons. Mais on peut aussi lire ce passage comme l'expression métaphorique d'une création que n'arrête pas la mort, peut-être même comme la métaphore de la création : le génie se vide, le texte s'écrit.

De cette survivance de Balzac témoigne encore, plus sérieusement peut-être, le style du récit effacé. La mort de Balzac peut en effet se lire comme un original « à la manière de », pour lequel Mirbeau expérimente une plume balzacienne. Le récit s'offre explicitement comme un « *extraordinaire roman d'amour* » (p. 385), le plus réussi des romans balzaciens peut-être, le « *plus merveilleux* » (p. 387) à coup sûr. Il se distingue de l'ensemble du livre, auquel il impose un triple suspens, spatial, temporel et narratif. Suspens dans le voyage, la rencontre avec Balzac met fin pour quelques heures à l'expansion géographique et aux velléités touristiques ; suspens temporel, elle interrompt les développements polémiques et politiques tout juste engagés avec la rencontre de von B ; suspens narratif enfin, elle correspond à un long épisode discursif, dans lequel se mêlent différentes voix, tandis que le narrateur fait à peu près silence, occupé seulement à consigner lettres lues, propos entendus, quand même il ne va pas jusqu'à céder la parole. Cette position détermine le ton assez particulier de cette scène, proposée comme un épisode de roman inséré dans un texte qui n'en est pas un.

On y trouve en effet des personnages romanesques enfermés dans une situation qui pourrait être de vaudeville ; le trio traditionnel (le mari, la femme, l'amant), est à peine compliqué par l'insertion d'un personnage qui suffirait, si besoin était, à dater le texte : le médecin. Le voisinage de la mort, et d'une mort si proche qu'elle se fait sentir, détourne à peine les normes du genre. Toute la scène est placée sous le signe d'une odeur de pourriture, « *une affreuse odeur de cadavre* » (p. 402), si persistante que Gigoux, plusieurs années après, n'a pu encore s'en débarrasser. Le vaudeville est déformé à la mode décadente, mais surtout contrarié par le mélange des genres. Chimère (p. 385, 387), tragédie (p. 385, 394, 398, 401, 414), comédie (p. 373, 392, 414), mélodrame (p. 372) ou drame (p. 373, 385, 297, 404, 406) énoncent un art du roman, proposent sans doute même une « lecture » du roman balzacien. Par là Mirbeau se prononce encore contre les interprétations classiques du romancier et

revendique pour Balzac une modernité au moins « romantique », peut-être davantage.

Roman balzacien : les personnages appartiennent en effet à l'univers du créateur, entre tous Madame Hanska, pour laquelle le narrateur dit avoir utilisé le témoignage de Balzac lui-même. Personnage littéraire que cette amoureuse, héroïne balzacienne qui aurait lu Flaubert : une Madame Bovary ? trop « littéraire » (p. 387), « *bas-bleu* » (p. 389), « *c'était la femme incomprise et passionnée. À défaut d'action sentimentale, elle lisait beaucoup et rêvait plus encore. Et, de lectures en rêveries, elle se sentait très malheureuse* » (*Ibid.*). Ou bien une Séraphita de pacotille^{vi} ou encore un Rastignac féminin ? : « *Si intelligente qu'elle soit, Paris, du fond de ses terres lointaines, lui apparaît, comme à ces petits ambitieux de province, la ville unique, la ville féérique, où l'on peut puiser de tout à pleines mains : plaisirs, triomphes, domination. Car c'était le temps romantique, où tous les désirs gravissaient la butte Montmartre et, en voyant la ville étendue au-dessous d'eux s'écriaient : "Et maintenant, Paris, à nous deux" »* (p. 393). La citation parodique ne saurait tromper : dans ce récit de la mort de Balzac, c'est bien un récit de Balzac qu'il faut lire.

Ainsi la lecture attentive du récit effacé renverse singulièrement les perspectives de départ. Le racolage sexuel un peu complaisant n'est autre, peut-être, que l'interprétation mirbellienne du roman balzacien. Le « à la manière de » témoigne quoi qu'il en soit d'une reconnaissance du talent. La mort de Balzac se déploie ainsi moins comme un « enterrement » que comme un « tombeau », offert par Mirbeau en hommage au créateur. Mais ce tombeau, contrairement aux règles, n'est pas dressé pour un mort : il travaille, à l'inverse, à affirmer la vie d'un artiste dont la modernité pompe la sève, toujours renouvelée. On peut aller plus loin : le récit de la mort de Balzac se présente comme un lieu choisi, dans lequel s'élabore la poétique qui féconde le texte dans son ensemble.

Il faut alors revenir sur ce paradoxe : si ce texte a l'importance que nous lui prêtons, pourquoi Mirbeau n'a-t-il pas résisté davantage ? Ne suffisait-il pas au pire de changer quelques lignes, voire quelques épithètes ? On objectera les volumes déjà brochés ? Mais la voie choisie ne fut pas plus simple pour l'éditeur. On objectera la fatigue, la lassitude d'un écrivain qui termine son texte et se réjouit de rendre sa copie ? Ce n'est pas impossible. Mais il faut bien comprendre aussi que si le passage incriminé proposait une poétique, celle-ci allait dans le sens d'une « décomposition », qui laissait à tout prendre peu de marge à l'auteur. S'acharner à sauver ce passage eût été aussi en nier en quelque manière la poétique, pour revenir aux principes contre lesquels Mirbeau se dresse dès les premières pages, logique, continuité, anecdote bien léchée... Trahir Balzac pour faire un Bourget.

UN CONTRE-MANIFESTE.

1 - Contre Bourget.

Car si Balzac, contrairement aux apparences, n'est pas mort, beaucoup en revanche le sont, qui pourtant croient vivre : le « *cher monsieur Mauclair de la Lune* » (p. 161), mais aussi Camille Lemmonier, qui fut « *tour à tour, avec une ardeur égale et avec un égal bonheur, Alfred de Musset, Byron, Victor Hugo, Émile Zola, Chateaubriand, Edgar Poë, Ruskin, tous les préraphaélites, tous les romantiques, tous les naturalistes, tous les symbolistes, tous les impressionnistes* » (p. 92), Edmond Picard encore, Maupassant

même, du moins le Maupassant « psychologue » formé par Bourget. Les écrivains ne sont pas seuls en cause. Il faut lire les pages consacrées aux critiques, s'attarder à celles qui traitent de peinture ou de sculpture, d'architecture contemporaines. *La 628-E 8* peut se lire comme un voyage chez les contemporains, voyage qui, contrairement aux principes avancés, s'attarde surtout dans les nécropoles. Voyage parmi les morts-vivants. Il faut, ici encore, dire la vérité. Ces spectres qui se réclament de la vie, le narrateur les renvoie, sans autre forme de procès, à leur néant. Nécrologe.

Bourget est soumis dans cette liste à un traitement particulier. Mirbeau prend visiblement plaisir à l'enterrer. Il y a même quelque chose d'assez ironique dans le choix de Balzac comme instrument du crime, Balzac le tant aimé, Balzac, modèle avoué de Bourget, qui partage le snobisme du créateur de la *Comédie humaine* et croit de ce fait partager aussi son talent^{vii}. C'est pourtant au nom de Balzac que Bourget est rendu au néant : « *Encore tout frissonnant de <s>es souvenirs sur Balzac* » (p. 419), le narrateur engage à son propos une conversation littéraire : « *Puis, ce fut le tour de Renan, de Taine, de Zola, de Flaubert... de tous, et même – dégringolade ! – de M. Paul Bourget.* » (p. 420). Mirbeau en profite pour régler une fois encore ses comptes et commente « *sur un ton d'oraison funèbre* » (*Ibid.*) : « *il me semble bien qu'il est mort...* » (*Ibid.*). Faut-il rappeler que Mirbeau, qui ne cesse dès 1889 ses invectives contre Bourget^{viii}, s'est lié à lui en 1876, à l'occasion de la publication d'un article de ce dernier sur la correspondance de Balzac^{ix} ? Le récit de la mort de Balzac est lui-même suscité, on s'en souvient, par la découverte de la *Correspondance*, en son édition in-8 (p. 371). Si l'ancien ami est mort, c'est aussi qu'il a pris « *par un autre chemin* » : par-delà les rancœurs personnelles, toujours pertinentes lorsqu'il s'agit de Mirbeau, c'est d'un problème esthétique qu'il est ici question. Le nécrologe ouvert attend d'autres cadavres, qui viennent le remplir à mesure que progresse le voyage. Comme Balzac incarne un modèle poétique, de la même manière, à travers Bourget, ce sont les éléments d'une condamnation plus large qu'il faut saisir, condamnation d'un art de la définition duquel le texte fait l'économie, laissant au lecteur la tâche de la compléter.

2 - Contre la « modernité » ?

La 628-E 8 peut ainsi se lire comme un manifeste contre les lettres et les arts, plus particulièrement contre les lettres et les arts contemporains. Nouvelle contradiction ? Ce roman qui se réclame haut et fort de la modernité condamne les contemporains et leur préfère Balzac, ou Vermeer, encore Rembrandt et Beethoven, « *les deux ferveurs de [sa] vie !...* » (p. 201). Fausse contradiction encore : la modernité, contrairement à ce que pourrait laisser entendre le discours automobile, ne se confond pas nécessairement avec la contemporanéité. Ceux que Mirbeau enterre ne sont pas des modernes. Dans leur liste complète, dressée sans complaisance et d'une plume acide, on relèvera deux tendances : les dits « *gendelettres* » et les « *artistes* ». Gendelettres : Balzac, déjà, déplorait la « *déconsidération croissante de l'écrivain que l'on confond avec l'homme de lettres* »^x. Les attaques contre les « *artistes* » sont davantage liées aux circonstances et Mirbeau s'en prend, ici ou là, à ce « *faux "sentiment artiste"* » (p. 166), qui le porte vers les objets morts plutôt que vers la vie.

Contradiction toujours : le narrateur ne cesse de répéter, page après page, épisode après épisode, son refus d'entrer dans les musées, de

visiter les églises, de parler d'art, tout simplement. Il va jusqu'à prêter la parole à un portrait de Rembrandt (p. 132), déplorant la vanité des commentaires dont il souffre chaque jour ; aux critiques, il voudrait imposer un silence fait d'admiration respectueuse. Mais qu'est-ce que *La 628-E 8*, sinon une somme de morceaux critiques ?

Si le texte est un manifeste, il ne l'est pourtant pas à la manière dogmatique trop souvent adoptée par des contemporains grisés par le renouveau du discours critique. L'exercice critique est interprétation et proposition de lecture, Mirbeau l'a rappelé en lisant Balzac sans *a priori*, en refusant le « *déplorable préjugé du grand homme* » (p. 375). Pour saisir la modernité féconde de Balzac, il faut savoir lire ; pour apprécier Rembrandt ou Vermeer, il faut savoir regarder et se taire. Il en est de même pour *La 628-E 8*. Le manifeste esthétique prend la forme d'un roman, d'un récit de voyage souvent amusant, allègre et d'un style enlevé. Tel, il s'offre à tous ; mais il compte certainement au nombre de ces textes, fréquents dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui inscrivent en eux leur lecture, qui expliquent à qui veut bien l'entendre comment ils entendent être lus, quelle est la « bonne lecture » ou, à défaut de définir la bonne, quelles sont les mauvaises. Roman et manifeste ; manifeste pour un roman moderne.

POETIQUE DE LA MODERNITE.

1 - Les modernités du texte.

Le texte dresse en effet tout un arsenal destiné à imposer l'idée de sa « modernité », lors même que le terme n'est jamais prononcé. Il faut revenir un instant sur la dédicace à Charron, rappeler que l'usage des dédicaces, préfaces explicatives et autres contributions directes d'un auteur à la présentation de son texte date, dans une large mesure, de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les raisons en sont bien connues et il n'est pas de notre propos de les développer ici. On soulignera seulement que ces « ajouts » multiples visent à proposer une ligne de lecture et sont contemporains d'une réflexion sur l'écriture et la création. L'écrivain a voulu faire quelque chose et il lui serait pénible de voir son projet ignoré. Il sait, par ailleurs, que ses lecteurs ne sont pas nécessairement ceux qu'il aurait souhaités et qu'il risque l'incompréhension. Autant, dans ses conditions, essayer d'y remédier. La dédicace est pour cela une place stratégique, et Mirbeau ne se fait pas faute de le rappeler, en évoquant le caractère scandaleux du choix d'un industriel comme dédicataire. Mais il était impossible de placer plus clairement le texte sous le signe d'une modernité, que le choix des objets traités répète de place en place.

La modernité, dans *La 628-E 8*, est d'abord thématique et en ce sens au moins, elle se confond avec la contemporanéité, plus précisément encore avec les acquis ou les préoccupations du Second Empire et des débuts de la Troisième République. Ce ne sont que réflexions autour de l'industrie et des techniques modernes de la banque et du commerce, dans lesquelles se glisse un soupçon de polémique : qui l'emportera, de la France ou de l'Allemagne ? À quoi tient la richesse industrielle d'un pays ?... Un thème s'impose entre tous, celui des transports, dont on sait qu'il correspond à l'un des centres d'intérêt majeurs du Second Empire. *La 628-E8* propose ainsi un tableau comparatif des principaux moyens de transport, selon des critères qui méritent d'être examinés avec soin. Si l'importance du désenclavement est soulignée, nous y reviendrons, les questions de rentabilité en revanche sont totalement passées sous silence. La

question des transports a pour fonction essentielle de déterminer une esthétique de la modernité.

Le discours sur l'automobile permet de dégager trois critères de définition : l'« esthétique », très classiquement définie par la convenance réciproque (p. 159), la « fantaisie » (p. 158) et la « vitesse », de tous le plus difficile à appréhender. Esthétique : Mirbeau, contrairement à ce qu'il feint de croire, n'est pas isolé dans le combat qui tend à affirmer la beauté des objets utilitaires et l'abondance des développements sur la beauté de l'automobile ne peut pas masquer le caractère extrêmement traditionnel de sa pensée en la matière. Il n'est question que de « goût » (p. 160), de refus de « l'emphase » (*Ibid.*), de « logique » (*Ibid.*) et « d'équilibre » (*Ibid.*) : « Je suis sensible, par exemple, à la belle ligne, à la belle courbe, si pleine, si modelée, si parfaitement harmonieuse (...) » (p. 161). Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un combat livré autour de deux pierres d'achoppement : la question de la fonctionnalité, celle de l'argent. Un objet « commercial » peut-il relever d'un jugement esthétique ? La défense de Mirbeau est sans réplique : « *j'ai toujours pensé que les statues, les tableaux, les livres, se vendent avec beaucoup plus d'âpreté encore que les machines* » (p. 42). Mirbeau, qui loua si souvent sa plume, n'était-il pas le mieux placé pour connaître le prix des livres et juger en spécialiste du prétendu désintéressement des artistes et des éditeurs ? Le fait est là : contre les volutes et autres ornements, la belle ligne de la Charron rappelle l'esthétique classique, ainsi ressuscitée à la modernité, après avoir été battue en brèche par les « artistes ».

Encore ce classicisme exige-t-il un brin de fantaisie : « *La locomotive qui me fut chère, jadis, je ne l'aime plus. Elle est sans fantaisie, sans grâce, sans personnalité, trop asservie aux rails, trop esclave des stupides horaires et des règlements tyranniques. Elle est administrative, bureaucratique ; elle a l'âme pauvre, massive, sans joies, sans rêves, d'un fonctionnaire qui, toute la journée, fait les mêmes écritures sur le même papier et insère des fiches, toujours pareilles, dans les cases d'un casier qui ne change jamais.* » (p. 158). Fantaisie, écritures sur le papier ? De l'automobile au texte, le parallèle s'impose, invitant à lire le propos technique comme l'expression métaphorique d'une poésie.

Le propos sur la vitesse est à la fois plus développé et plus complexe. Point d'orgue de la réflexion sur la modernité, il permet de cerner les problèmes que pose la définition du concept. « *"Il y a quelque chose que je préfère à la beauté, c'est le changement", écrit Ernest Renan, à moins que ce ne soit M. Maurice Barrès.* » (p. 51). L'automobile vaut d'abord comme invitation à la liberté : « *l'automobile nous emporte, de la plaine à la montagne, de la montagne à la mer, à travers des formes infinies, des paysages contrastés, du pittoresque qui se renouvelle sans cesse* » (p. 37). De cette puissance, les effets sont multiples, au nombre desquels la variété et l'apparente dislocation des liens logiques : telles les « contradictions » que Mirbeau se plaît à souligner. Les relations de contiguïté, la nécessité, pour voir un paysage, de s'imprégner d'abord de tel autre, pour comprendre une idée de parcourir d'abord jusqu'à la nausée celles qui lui sont proches s'effacent au profit de la diversité et de la déliaison. Comme l'automobile entraîne le narrateur de France en Belgique, de Belgique en Allemagne, d'Allemagne aux Pays-Bas, de même le texte conduit le lecteur de dissertations esthétiques en anecdotes légères, d'amours royales en souvenirs de misère... : « *Enfin, je tâcherai de suivre, en toutes choses, le conseil de ce*

Boileau, si sottement calomnié, et qui veut qu'un beau désordre soit un effet de l'art. » (p. 51). L'automobile, support d'une beauté nouvelle, faite de variété accomplit le message de la mort de Balzac et fonde le texte moderne dans une décomposition, qui n'est pourtant que trompe-l'œil. Il ne s'agit pas fondamentalement de solution de continuité, mais d'un changement de rythme, qui adapte le texte aux exigences des contemporains.

Car la modernité est avant tout rapide. On ne compte plus dans le texte les réflexions sur la vitesse et la séduction ambiguë de cet emportement. Vitesse mécanique bien-sûr, qui mobilise pourtant bien davantage que les simples techniques industrielles : « *Le goût que j'ai pour l'auto (...), pour le patin, pour la balançoire, pour les ballons, pour la fièvre aussi quelquefois, pour tout ce qui m'élève et m'emporte, très vite, ailleurs, plus loin, plus haut, toujours plus haut et toujours plus loin, au-delà de moi-même, tous ces goûts-là sont étroitement parents... Ils ont leur commune origine dans cet instinct, réfréné par notre civilisation, qui nous pousse à participer aux rythmes de toute la vie, de la vie libre, ardente et vague* » (p. 158).

Vie, mouvement, mais aussi – toujours – transport, arrachement : l'automobile emporte le narrateur hors de lui-même, et ce toujours plus loin, toujours plus haut, n'est pas sans danger. Tel l'automobilisme, maladie de la vitesse, « *non pas la vitesse mécanique qui emporte la machine sur les routes, à travers pays et pays, mais la vitesse, en quelque sorte névropathique, qui emporte l'homme à travers toutes ses actions et ses distractions...* » (p. 51).

L'homme devient alors élément parmi les éléments, force parmi les forces, « *une sorte d'être prodigieux, en qui s'incarnent – ah ! ne riez pas, je vous en supplie – la Splendeur et la Force de l'Élément. (...)* Alors, étant l'Élément, étant le Vent, la Tempête, étant la Foudre, vous devez concevoir avec quel mépris, du haut de mon automobile, je considère l'humanité... que dis-je ?... l'Univers soumis à ma Toute-Puissance » (pp. 303-304).

2 - La 628-E 8, un manifeste futuriste ?

Propos d'un automobiliste présomptueux, sans doute. Mais le texte se fait largement l'écho des dangers d'une automobile qui tue pour le progrès de l'humanité ainsi que des trompeuses séductions d'une machine qui semble enlever l'homme au-dessus de sa condition. La restriction est essentielle et permet de dégager pleinement *La 628-E 8* d'un mouvement duquel bien des aspects pourraient la rapprocher. On pourrait en effet être tenté de lire le texte comme un manifeste futuriste, annonçant en France les futures explorations de Marinetti : exaltation du progrès et de la vitesse, mais aussi de l'énergie et de la force vitale, volonté de faire table rase du passé pour s'adonner pleinement au monde contemporain : les convergences sont évidentes.

L'une des plus inquiétantes réside dans la volonté destructrice dont la machine pourrait se faire le support. Comme « *tant de formes régressives, qui ne correspondent plus aux besoins de l'homme nouveau, elle [il s'agit de la locomotive] doit fatalement disparaître...* » (p. 159). De la même manière, les artistes qui ne correspondent plus aux formes modernes. La tentation de la table rase est évidente chez Mirbeau, et sans doute conviendrait-il de la rattacher aux sympathies anarchistes manifestées par l'auteur de *La 628-E 8*. Mais la dénonciation des dangers de l'automobile et le tombeau élevé à Balzac apparaissent comme des garde-fou. La modernité, oui, mais une modernité tempérée par l'humour : on peut, on doit garder Balzac, à

condition pourtant d'opérer des choix de lecture. La modernité est, intrinsèquement, critique.

3 - À propos des frontières.

Le texte se construit sur un franchissement répété de frontières, autant de scènes nettement mises en évidence et commentées. Il y a des frontières qu'on franchit facilement, d'autres plus difficiles à passer... Le rythme des épisodes est essentiellement marqué par cette question du passage des frontières ; au terme du récit, une leçon s'impose : il est toujours possible de franchir les frontières. Cette constatation peut éclairer le fonctionnement métaphorique du texte. Pas plus que l'automobile qui lui sert à la fois d'objet, de support et de modèle, le texte ne se laisse arrêter : les barrières génériques dressées par la critique contemporaine sont allègrement franchies : « *Voici donc le journal de ce voyage en automobile à travers un peu de la France, de la Belgique, de la Hollande, de l'Allemagne, et, surtout, à travers un peu de moi-même. / Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage ? / N'est-ce pas plutôt des rêves, des rêveries, des souvenirs, des impressions (...)* » (p. 47). Rien de tout cela, non plus qu'un manuel de géographie ou d'urbanisme, non plus qu'un catalogue de morceaux critiques. Ce n'est pas non plus un roman. Mais un texte qui participe de tous ces genres. La transgénéricité est revendiquée à l'égal du passage de la frontière. Point d'« *abolition* », non plus que de table rase : une « *désactivation* », qui permet de se rire de ces faux problèmes et d'aborder des questions plus essentielles, de venir – ou de revenir – aux objets, en délaissant les petites choses d'une littérature uniquement préoccupée de sa propre aventure. Ultime paradoxe, ultime contradiction, fructueuse on le voit : c'est par ce texte où tout s'entend à double sens, par ce texte fondé sur l'ambiguïté d'un récit qui se propose simultanément comme aventure d'un voyageur et aventure de l'écriture, réflexion sur l'héritage balzacien, que Mirbeau exprime son refus d'une littérature « *décadente* », « *monstre narcissien d'introspection* », pour reprendre la définition que Jankélévitch proposait de ce terme^{xi}. La proposition poétique mirbellienne exige l'abandon des formes « *autophages* » et le retour à une littérature riche de réalités, qui fasse son miel de tout élément du réel. Telle, elle se condamnait à sacrifier, si besoin était, Balzac. Ce qui arriva. Telle elle se préparait aussi à choisir pour narrateur un « *personnage* » inculte, ignorant des musées et des livres, indifférent aux frontières et prompt toujours à les franchir : ce fut *Dingo*.

CONCLUSION.

Contradictions, incohérences ? Le texte expose sa démarche et s'expose pour ce qu'il est, jeu avec des mots, avec des textes, avec des formes. Est-ce à dire qu'il ne faille pas le prendre au sérieux ? Le parallèle avec le surréalisme est sans doute suggestif. Mais il n'est pas certain qu'il rende compte de l'un des éléments essentiels de l'esthétique mirbellienne, l'attention au réel, à l'objet – par quoi, précisément, Mirbeau se distingue de nombre de ses contemporains. La poétique de *La 628-E 8* pourrait aussi bien évoquer le théâtre que pratique quelques années plus tard Paul Claudel, en faveur de qui Mirbeau, on le sait, intervint parmi les premiers. Il faut relire *L'Ours et la lune*, pièce étrange de 1917 – presque contemporaine donc de *La 628-E 8* – créée pour la première fois en 1948, ce qui suffit à indiquer combien elle devait être déroutante. Hommage ambigu à Hugo et conjonction audacieuse d'un propos critique et fictionnel par laquelle

se définit une modernité dramatique, *L'Ours et la Lune* est au théâtre ce que le texte de Mirbeau est au roman. L'avion a remplacé l'automobile, la vitesse a détrôné Hugo, dérisoirement enfermé en un ours en peluche : mais c'est « *un ours comme qui dirait spirituel. Les dieux qui m'ont fait, au lieu de viscères, c'est de pure substance lyrique qu'ils ont rempli ma peau de peluche dorée, De vieilles épreuves de L'homme qui rit, Si bourré qu'on n'y ferait pas tenir une antithèse de plus.* »^{xii}. Viscères, textes, antithèses : on retrouve Mirbeau et la mort de Balzac. *La 628-E 8* pourrait ainsi se définir, comme *L'Ours et la lune*, une « *espèce de bouffonnerie qui recule les limites de l'art en ce genre, mais où il y a cependant pas mal de poésie et même de tristesse* »^{xiii} ? Ultime contradiction, si l'on veut, fondatrice d'une modernité qui s'essaie à répudier les frontières.

Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN.
Université Paul Valéry (Montpellier).

-
- i. Octave Mirbeau, *La 628-E-8*, Éditions 10/18, Série Fins de siècles, 1977, p. 371. Toutes les citations seront désormais tirées de cette édition.
- ii. Octave Mirbeau, lettre à Monet, juillet 1890, citée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, L'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 421.
- iii. *La 628-E-8*, *ibid.*, p. 41 : « *Eh bien, faut-il vous le dire, cher monsieur Charron ? J'ai beaucoup hésité, avant d'inscrire votre nom en tête de ce petit volume... J'avoue que, durant quelques heures, j'ai manqué de courage... (...). Mais le sentiment très vif que j'ai de ma liberté, l'horreur, non moins vive, que j'ai des usages reçus et des pratiques courantes, mon immoralité, pour tout dire, eurent vite fait de surmonter cette terreur passagère et absurde...* ».
- iv. Sur cette question, je renvoie à mon article « Des livres où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ?... », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 47-60.
- v. *Ibid.*, p. 369 : « *cette manie traditionnelle qui nous pousse, à peine arrivés dans une ville, à nous précipiter dans ses musées, c'est-à-dire à nous inquiéter des morts, avant de nous mêler aux vivants* » et p. 370 : « *Non... non... je n'irai pas au musée... Je n'irai pas... Absolument comme un enfant qui se dit : Non... je n'irai pas à l'école aujourd'hui... Non... non... Je n'irai pas...* ».
- vi. *Ibid.*, p. 386 : « *Vous devez aimer et l'être ; l'union des anges doit être votre partage ; vos âmes doivent avoir des félicités inconnues* », à propos de quoi le narrateur précise : « *déjà elle glisse fâcheusement de la littérature dans l'amour* » ; on dirait volontiers le contraire !
- vii. *Ibid.*, p. 387 : « *Comme M. Paul Bourget à qui ce trait commun suffit pour vouer à Balzac une admiration passionnée, et pour se croire lui-même un Balzac, il raffolait de titres et de blasons.* »
- viii. Nous renvoyons à ce propos au *Journal de Goncourt passim*.
- ix. Il s'agit de l'article intitulé « Le Roman de la vie de Balzac », publié le 24 décembre 1876, dans *La République des lettres*.
- x. « Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* », *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981, t. IX, p. 923.
- xi. Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 55, 1950.
- xii. Paul Claudel, *L'Ours et la lune*, Bibliothèque de la Pléiade, *Théâtre*, t. II, 1965, p. 603.
- xiii. Lettre du 10 mai 1917 à Gabriel Frizeau, *ibid.*, p. 1462.
- xii. Paul Claudel, *L'Ours et la lune*, Bibliothèque de la Pléiade, *Théâtre*, t. II, 1965, p. 603.
- xiii. Lettre du 10 mai 1917 à Gabriel Frizeau, *ibid.*, p. 1462.