

LA 628-E 8 OU LA MORT DU ROMAN

Et le roman ? Qui de nous oserait écrire un roman avec ces mots vidés de leur sens : "Je t'aime" et "amour" ?

Jules Renard, *Journal*ⁱ

Dans ses *Réflexions sur le roman*, Albert Thibaudet distingue un "roman de l'énergie" qu'il définit ainsi : "Ce serait le roman où l'homme et la machine qu'il dirige, comme l'âme et le corps, ne feraient qu'un", et il ajoute : "Les deux énergies, celle d'une âme et celle d'un corps, celle de l'homme et celle de la machine, sont réunies dans la plénitude de l'instant, presque sexuellement, comme les deux êtres devenus unⁱⁱ...". Cette relation, étroite, intime, établie entre l'homme et sa machine, que Thibaudet évoque à propos de *L'Équipage* de Kessel et des romans de Morand, c'est-à-dire d'œuvres parues dans les années 1920, comment ne pas la retrouver dans les rapports que le conducteur entretient avec son *auto*, selon l'abréviation dont Mirbeau est l'inventeurⁱⁱⁱ ? Ce mythe de la vitesse qu'un Morand^{iv} contribuera à créer pour le remettre en cause par la suite, n'est-il pas déjà abondamment illustré par Mirbeau – et en même temps par Valery Larbaud^v –, à travers la célébration, tantôt enthousiaste, tantôt craintive, de la toute-puissance de la machine ? Nous n'aborderons cette esthétique de la vitesse qu'indirectement, l'objet de notre étude étant plus précisément la relation de l'automobiliste et de cette C. G. V., nouvelle héroïne de l'œuvre moderne. En choisissant pour titre de son œuvre le numéro d'immatriculation de sa voiture, l'écrivain n'a-t-il pas en effet donné à cette dernière un statut héroïque ? On notera d'emblée que ce titre et la position qui est accordée tout au long du récit à la machine semblent relever de ce refus d'une littérature pratiquée comme un exercice sérieux, de ce vacillement du *littéraire*, caractéristique de l'écriture fin-de-siècle selon Jean de Palacio^{vi}. Le travail de démembrement auquel se livre Mirbeau depuis *Le Jardin des supplices*, semble atteindre son point culminant dans ses deux dernières œuvres, dont le personnage principal est une machine, puis un chien^{vii}. Parallèlement, le rôle confié à la femme, traditionnellement en charge du romanesque du récit, s'étiolle, voire relève d'une simple figuration, quand la féminité n'est pas l'objet de violentes diatribes misogynes. Nous voudrions donc mettre en lumière ce traitement réservé d'une part à la femme, d'autre part à l'automobile, pour analyser cette mise à mort du roman dont *La 628-E 8* participe.

Il y a certes des prédécesseurs dans cet héroïsme de la machine, à commencer par Huysmans et les déclarations fracassantes de des Esseintes sur la nature – que Mirbeau a déjà paraphrasées dans *Le Jardin des supplices* – et son éloge de la Crampton et de l'Engwerth qui exhibent leurs "reins trapus" et leur "crinière"^{viii} sur la ligne du chemin de fer du Nord. Ainsi que l'écrit justement Jacques Noiray, le romancier "se plaît ici à surprendre, à choquer même en prenant le contre-pied des valeurs esthétiques issues du romantisme"^x. C'est bien en effet d'esthétique qu'il s'agit, car la locomotive se voit dotée à la fois de tous les attributs d'une féminité exacerbée et des valeurs de

l'artifice : fabriquée par un nouveau Créateur, cette machine d'exception s'avère l'objet idéal de la contemplation. La splendeur de ces deux locomotives, parfaitement individualisées par leur nom et par le portrait qui en est tracé, contraste avec celle, décevante, de la blonde et athlétique miss Urania – dont la "*bêtise était malheureusement toute féminine*" – et celle de la petite brune ventriloque qui épuise Floressas de ses ardeurs. Les locomotives, l'une blonde, l'autre brune, offrent un parfait résumé de la beauté féminine, sans éveiller un désir qui ne soit immédiatement sublimé : supérieures à la femme, elles le sont également à l'œuvre d'art puisqu'elles ravissent d'emblée des Esseintes dans la contemplation désintéressée du Beau. Cette double opposition, à la femme et à l'art, nous allons la retrouver dans *La 628-E 8* et, auparavant, dans *La Bête humaine*.

Si l'on se tourne ensuite vers le roman de 1890, l'on voit resurgir cette dialectique, du moins avant la rencontre de Jacques et Séverine. Les caractéristiques de la Lison, sa docilité et son obéissance, renvoient au dompteur une image valorisée de sa puissance. La locomotive figure "*un substitut dynamique, c'est-à-dire positif, de la femme*" et fonctionne "*comme une parfaite machine à jouir*", pour citer de nouveau J. Noiray^{xi}. Dans le couple que Jacques forme avec la Lison, s'établit une parfaite harmonie, fondée, de la part du mécanicien, sur un véritable amour pour une machine différente des autres, douée d'une "*âme*", d'une "*personnalité*"^{xii}, qui lui communique l'ivresse de la vitesse. Cependant, la féminité de la Lison n'en est pas moins trop présente pour ne pas devenir inquiétante : sa lascivité, son besoin de "*graissage*" "*à l'exemple des belles femmes*"^{xiii}, le fait même qu'elle soit soumise au vieillissement témoignent des limites de l'anthropomorphisme : à force de trop jouer à la femme, on le devient... et la dissension s'installe ! La locomotive ne tarde pas à prendre les traits de l'épouse revêche et renfrognée^{xiv} qui sévit dans ces romans bourgeois que se sont plu inlassablement à écrire les naturalistes...

En rappelant ces deux modèles, nous sommes déjà conduite à souligner l'originalité du récit de Mirbeau : les locomotives célébrées par des Esseintes ne jouent que le rôle de comparses dans le roman et prennent place parmi les divers bricolages anti- ou pseudo-physiques auxquels se livre le héros, la Lison cède la place à la femme, avant de figurer l'instinct de mort et d'illustrer un progrès plus apocalyptique qu'optimiste ; surtout, seul Zola fait de la machine un vecteur vers la nature, le moyen de supprimer les frontières entre le moi et le monde : l'absorption du moi par le cosmos, connue par le conducteur de la Lison, quoique de manière éphémère, est totalement absente du roman huysmansien dont le héros se contente du confort de la contemplation. *La Bête humaine* offre donc ce paradoxe que l'objet artificiel permet de pénétrer la nature et qu'en cela encore, il prend la place de la femme, à laquelle le romantisme avait confié la mission d'intermédiaire, ce que *La 628-E 8* développe magistralement.

Les femmes, dans *La 628-E 8*, se font rares, réduites au rôle de simples figurantes, presque constamment grotesques : ainsi de l'épouse de la famille automobiliste, croisée à Givet, qui n'est d'ailleurs pas une femme, mais une "*mère*", "*couperosée, flasque, minaudière et pessimiste*"^{xv} et dont les rejetons sont semblables à la progéniture du professeur Tarabustin dans *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* ; ainsi de la maîtresse du souverain de Belgique,

gracieuse mais éminemment coquette, jouant pour le portier ou le passant la comédie de la femme enfant^{xvi}. Tous les propos féminins sont stupides, tels ceux, teintés de bovarysme, de cette dame qui prétend qu'on ne peut aimer qu'à Venise et juge Amsterdam monotone^{xvii}. La misogynie du mécanicien Brossette, qui se plaint des assiduités des femmes de chambre et autres cuisinières, ou celle du roi Léopold, plein de mépris pour ses compatriotes du sexe faible, sont l'objet de toute l'indulgence du romancier. La femme, qu'elle soit belge ou française, se voit condamnée à la fois en tant que compagne, maîtresse et mère – l'anecdote sur l'enterrement de Mme Hoockenbeck, morte d'"une tumeur à la matrice", est en cela singulièrement éclairante^{xviii} – et dans ses prétentions intellectuelles. Quant aux compagnes de voyage, désignées par un vague "*nos dames*^{xix}", elles semblent réduites au statut de bagages : utiles certes, mais bien encombrantes... D'ailleurs, leur silence^{xx}, tout au long du voyage, suffit à prouver leur inexistence : seule, l'une d'entre elles a le privilège d'émettre un bruit – "*Ploc ! Ploc !*" – pour éviter aux poules, éloignées, d'être réduites en bouillie^{xxi} !

On pourrait cependant espérer de ce périple à travers l'Europe du nord le récit de quelques aventures galantes. Or, pour citer un passage du chapitre consacré au séjour hollandais, "*depuis le début de notre voyage – aveu pénible pour un Français –, il ne nous est arrivé aucune aventure dans un hôtel*^{xxii}". Le motif invoqué, la présence du personnel hôtelier qui sait rendre service aux femmes esseulées et troublées par la lecture d'un "*roman sentimental*" ou l'absorption d'une "*bouteille de gin*" – à moins qu'il ne s'agisse du souvenir d'"*un commis de magasin*^{xxiii}" ! –, ne suffit pas à rendre compte de cette inappétence charnelle que *La 628-E 8* donne à lire. Quant à l'unique aventure que rapporte Gérald B., elle n'est pas sans lien avec la liaison de Mme de Balzac et de Gigoux que Mirbeau se plaît à traiter comme un adultère naturaliste : le déterminisme du tempérament, le caractère sordide de l'étreinte, née de l'entrebâillement d'une porte ou de la faiblesse des protagonistes, la laideur de la chair, autant de caractéristiques communes aux deux anecdotes^{xxiv}. Ce n'est en fait qu'au passé que se conjugue le verbe *aimer*, ainsi que l'atteste le souvenir d'une femme connue à Dordrecht, de "*deux pieds nus*", de "*l'éclat de deux genoux polis et <de> la courbe tendue d'un sein*^{xxv}", passé renié précisément pour sa possible transposition littéraire, pour sa poésie : à la chair féminine est préférée celle, beaucoup plus délectable, des soles^{xxvi} !

Cette galerie de femmes ne serait cependant pas complète si l'on n'y faisait intervenir les diverses comparaisons qui l'étoffent de manière intéressante. Ces images, qui foisonnent dans le chapitre consacré à "*la faune des routes*"- ce qui est déjà symptomatique ! –, sont toutes dévalorisantes : le cheval est méprisé pour son tempérament féminin fait de stupidité, de phobie et de nervosité ; les poules qui marchent comme des femmes hydropiques ou qui ressemblent à de "*vieilles proxénètes*", ont également l'honneur d'une comparaison biblique – et disqualifiante ! – pour désigner leur gloutonnerie : "*Elles sont semblables à la femme de l'Écriture qui, au sortir d'un repas, essuyait ses lèvres, et disait ensuite : "Je n'ai pas mangé."*^{xxvii}" La vision gynécomorphique du monde animal n'est nullement gratuite et participe pleinement de cette représentation de la femme en grotesque, et les invectives de Brossette contre les volailles font écho à ses déclarations contre la gent féminine dans le premier chapitre. Nous retrouvons en outre dans ces images l'incapacité de la femme à faire preuve d'instinct maternel : l'homme qui appelle son chien pour

qu'il évite la voiture, agit comme la mère qui, dans les rues, appelle ses enfants, *"juste pour qu'ils se précipitent sous les véhicules^{xxviii}"* ! Cruauté, inconscience, sottise sont donc le lot de la femme telle qu'elle apparaît dans *La 628-E 8* et l'on mesure le chemin parcouru depuis *Le Jardin* et *Le Journal*, où le romancier se plaisait encore à faire de son héroïne son porte-parole. C'est qu'il a délibérément remplacé la femme par l'auto, qui mobilise l'attention des autochtones, comme celle de l'écrivain. Définie comme une *"maison roulante"* et comme un *"instrument docile^{xxix}"* dans la Dédicace à son constructeur, elle est d'abord femme par l'amour que lui portent Brossette et le narrateur et par sa beauté, la perfection technique à laquelle elle atteint : constamment euphémisée, elle est déclarée supérieure à toutes les autres automobiles qui sillonnent les routes d'Europe^{xxx}, douée donc de l'absolue beauté qui caractérise toujours l'héroïne de roman. *La 628-E 8*, *"c'est un roman d'amour^{xxxi}"*. La relation triangulaire au sein de laquelle elle occupe la fonction centrale – à l'instar de celle qui existait dans *La Bête humaine* – est paisible, sans heurts ni jalousie : elle est à la fois la maîtresse docile et le vecteur vers une autre union : celle de l'automobiliste et du cosmos. Loin de l'ordure qui gît au fond de l'individu^{xxxii}, la machine possède *"une beauté véritable"* : la *"belle ligne"*, *"la belle courbe"* de son capot, tel un *"épiderme exact"*, cache *"l'enroulement étudié des volutes de cuivre, <le> quadruple embranchement de l'admission si pratiquement mécanique et si joliment ornemental^{xxxiii}"*. Cette esthétique de la machine, qui n'est pas sans rappeler les pages de *L'Ève future* où Edison décrit à Lord Ewald la splendeur de son robot, la rend non seulement supérieure à la femme, mais à l'art, enfermé dans des musées, lieux de mort et surtout de fixité^{xxxiv} : *"L'art, écrit l'auteur, vous fatigue, vous énerve, comme les caresses d'une femme, après l'amour^{xxxv}"*. C'est que l'auto est la Muse, celle qui inspire le récit de voyage, en même temps qu'elle permet de parcourir l'Europe : elle est la poésie. N'est-elle pas *"la part du rêve"*, *"le caprice, la fantaisie, l'incohérence, l'oubli de tout^{xxxvi}"* ? Et Jean de Palacio de souligner, dans son étude consacrée au merveilleux, la référence faite par Mirbeau dans la Dédicace à *"cette fabuleuse licorne qui <!'>emporte, sans secousse^{xxxvii}"*. La comparaison avec le ballon la fait aérienne^{xxxviii}, avec la barque, aquatique^{xxxix} : réunissant tous les éléments, elle est aussi *l'Élément*, figurant les pulsions archaïques de la surnature quand l'automobiliste devient machine, lui dont les *"reins ont des élasticités de caoutchouc neuf"* et qui rebondit sur les pavés^{xl}, nerveux et tendu. Surtout la machine donne des sensations magiques et vertigineuses : *"Et puis rien... rien que des choses qui glissent... qui fuient... qui tournoient comme des ondes... et se balancent comme des vagues...^{xli}"* et introduit l'automobiliste au plus près de l'élément, comme la barque :

Emporté par l'une ou par l'autre, je goûte la même volupté cosmique ; la même ivresse m'exalte... À leur bord, je suis au bord de l'espace. Chaque tour de roue [...] multiplie à l'infini les circonférences d'air ou d'eau, concentriques à mon regard, avec sa portée pour rayon, et leur addition vertigineuse fait ma notion de l'espace mouvant... Alors, peu à peu, j'ai conscience que je suis moi-même un peu de cet espace, un peu de ce vertige... Orgueilleusement, joyeusement, je sens que je suis une parcelle animée de cette eau, de cet air, une particule de cette force motrice qui fait battre tous les organes, tendre et détendre tous les ressorts, tourner tous les rouages de cette inconcevable usine : l'univers... Oui, je sens que je suis, pour tout dire d'un mot formidable : un atome... un atome en travail de vie...^{xlii}

La machine, à la fois femme et mécanique bien réglée, fait pénétrer l'homme dans un cosmos, aussi bien construit que la Charron, reflet de *"cette inconcevable usine : l'univers"* : ce que provoque l'auto,

c'est la suppression des frontières entre le moi et le monde^{xliii}, l'élimination des contraires que sont l'artifice et la nature, le civilisé et le sauvage. Ainsi, la 628-E 8 identifie son conducteur aux éléments au point de faire de lui "*l'Élément*", aussi capricieux et destructeur que le sont "*la Tempête*", "*le Vent*", "*la Foudre*", et le Progrès, "*c'est-à-dire la Force organisatrice et conquérante*"^{xliv}. D'un côté, Mirbeau réactive son *credo* sadien : la loi universelle du meurtre, et l'auto devient le meilleur moyen d'éliminer un semblable que l'on hait, inspirant à son conducteur une "*mégélanie cosmogonique*", tuant en lui tout sentiment humanitaire^{xlv} ; de l'autre, il célèbre la force de progrès qu'est la voiture, sa supériorité sur tous les vestiges – vieilles villes pittoresques et musées confondus dans une même condamnation.

Cette dépréciation du passé s'accompagne d'un refus de l'héritage littéraire et *La 628-E 8*, à l'instar des œuvres précédentes, comporte bien des règlements de comptes, plus ou moins directs, avec Bourget inévitablement, avec l'école belge rassemblée autour de Camille Lemonnier^{xlvi}, comme avec les pères que sont Balzac et Hugo. Ce dernier nous intéresse tout spécialement car il fait l'objet d'accusations relevant à la fois du littéraire et du conservatisme : la poésie est alors assimilée au passé^{xlvii}, à tout ce qui fait "*notre race latine et catholique*" et nous conduit à préserver "*les trésors de notre patrimoine national*", bref appartient à l'esprit de réaction. Hugo, "*grand Crime social*", est celui qui "*a gravé tous nos préjugés, toutes nos routines, toutes nos superstitions, toutes nos erreurs, toutes nos sottises, dans le marbre indestructible de ses vers*"^{xlviii} : à travers lui, c'est le romantisme qui est refusé^{xlix}. Seul Nerval semble échapper à la condamnation, ainsi que l'atteste la réminiscence du "Réveil en voiture" dans le chapitre hollandais^l, et ce n'est pas un hasard si ce poème constitue la première mention, selon C. Pichois, d'un sentiment de vitesse^{li}.

Quant au naturalisme, il est implicitement critiqué à travers la locomotive^{lii} et son fonctionnarisme, son asservissement aux "*horaires*" et aux "*règlements tyranniques*" : pareille au bureaucrate qui "*fait les mêmes écritures sur le même papier et insère des fiches [...] dans les cases d'un casier qui ne change jamais*"^{liiii}, elle ressemble à ce romancier enquêteur qui met le réel en fiches et dont l'inspiration est cependant enfermée en des bornes étroites, comparable à ce "*prisonnier, à qui il n'est permis de se promener que dans le chemin de ronde de la prison*"^{liiv}. Si le "*lyrisme cosmique*"^{liv} de Mirbeau n'a donc que peu d'ascendance, l'on peut en revanche souligner les liens entre son esthétique et l'impressionnisme, avec Marie-Françoise Montaubin^{lvi}, pour aborder la poétique de la vitesse qui se dévoile dans cet étrange objet littéraire.

Cette poétique est d'abord caractérisée par un *fragmentisme* et un *instantanéisme*, selon les termes adoptés par Jacques Dubois dans son essai consacré aux *Romanciers de l'instantané*^{lvii}. Le morcellement sensible dans des morceaux très brefs, descriptifs ou anecdotiques, que l'on rencontre notamment dans les romans des Goncourt, la discontinuité perceptible dans ce "*papillotement d'images menues et parallèles*"^{lviii}, d'autant que le *journal de voyage*, envisagé dans les pages liminaires, aurait permis l'organisation linéaire du récit^{lix}, la tendance à l'inachèvement signifient le refus d'une réalité une et stable et expriment au-delà cette dispersion du moi dans les choses, que nous avons évoquée. Là où les Goncourt disent l'émiettement, voire le délitement, Mirbeau, lui, parle de jouissance^{lx}. N'est-ce pas la jubilation qui s'énonce dans ces pages étonnantes où le narrateur passe, désinvolte, de la conversation d'un

industriel au récit de la visite de Waterloo, puis du musée de la Haye avant d'en venir à l'élevage des lapins et des poules en Belgique, ce qui lui permet de lancer une pique à Bourget et d'évoquer les capacités sexuelles des coqs barytons^{xi} ? C'est que, pour citer J. Dubois, "*l'événement [...] tire son importance de sa simple apparition*", n'est plus destiné à servir l'action – totalement inexistante dans *La 628-E 8* – ou à en éclairer le sens^{xii} : refus de la synthèse en même temps que de la critique qui évaluerait les faits en fonction d'une échelle d'importance ; discours de la subjectivité par le rendu de ce que le même critique nomme joliment des "*vibrations émotionnelles*"^{xiii} ; recours constant à l'ellipse, qui conduit le lecteur à deux reprises au Mauritshuis où il n'aperçoit qu'un seul et même tableau, l'*Homère* de Rembrandt dont l'évocation reste d'ailleurs toujours parcellaire^{xiv} ; art enfin du reportage, mais sans nul souci de l'information transmise, de sa validité, de son contenu : ce n'est que pour sa fugacité que le fait est retenu, jamais pour sa valeur intrinsèque^{xv}.

On peut préférer le terme de cinématographique^{xvi} à celui de photographique pour définir cette vision du monde, voire évoquer une écriture du kaléidoscope. L'image de la lanterne magique^{xvii} – dont on connaît le rôle à l'ouverture de *La Recherche du temps perdu* – n'est pas employée au hasard par le romancier : la déconstruction du roman qui s'exprime dans l'atomisation de la sensation, passe par l'élaboration d'une nouvelle poétique, celle de la vitesse, du mouvement, nouveau moyen de dire le monde de *l'intérieur*. L'optimisme foncier de *La 628-E 8* est dans cette fusion euphorique, aux antipodes de la distance maintenue par le regard réaliste, il est dans la célébration de cette Muse moderne, inspiratrice en même temps qu'héroïne, soumise et cavale, docile et libre, instrument d'individualisme et engin de mort. Le langage nouveau, dont est en quête Marinetti dans ses *Manifestes* de 1909, 1912 et 1913, où il affirme l'"*horreur de la lenteur, des minuties, des analyses et des explications prolixes*"^{xviii} et demande que l'on tue "*le clair de lune*"^{lxix}, Mirbeau en est très proche, ainsi que du "*mystérieux sens moderne*" qu'évoquera Breton^{lxx}. Il ne sera plus alors question du roman : le texte lui-même sera devenu machine^{lxxi}.

Éléonore ROY-REVERZY
Université de Nantes

i. 19 mars 1895, *Journal*, Laffont, "Bouquins", 1990, p. 215.

ii. *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. 193.

iii. Selon la remarque de Claude Pichois dont l'étude a inspiré en grande partie ce travail : *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Baconnière, "Langages", 1973, p. 82.

iv. Nous ne choisissons pas Morand au hasard : il est véritablement l'écrivain de la vitesse dans l'entre-deux guerres d'une part, il fut d'autre part un grand admirateur de Mirbeau dont l'œuvre marqua son adolescence (voir sur ce point les remarques de Stéphane Sarkany dans *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, Klincksieck, 1968, p. 9-10).

v. Les *Poésies d'A. O. Barnabooth* paraissent à compte d'auteur en 1908 avant d'être rééditées en 1913. On sait que Larbaud fera plus tard l'éloge de la lenteur dans un texte qu'il dédiera à Paul Morand ("La Lenteur", texte paru en revue en juillet 1930 et repris dans *Aux couleurs de Rome*, 1938).

vi. Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994, p. 16-17.

vii. Nous renvoyons aux remarques de Pierre Michel dans *Les Combats d'Octave Mirbeau* (Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1995, p. 224-226).

viii. À rebours, Gallimard, "Folio", 1977, p. 108-109.

ix. *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Corti, 1981, I, p. 76.

x. À rebours, *op. cit.*, p. 212.

xi. *Op. cit.*, I, p. 410.

xii. *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, "La Pléiade", 1966, t. IV, p. 1128.

xiii. *Ibid.*, p. 1129.

xiv. "*Elle n'était plus la docile d'autrefois, [...] devenue quinteuse et revêche maintenant, en femme vieillie, [...]*" (*ibid.*, p.

1259).

xv. *La 628-E 8*, Fasquelle, "Bibliothèque Charpentier", 1921, p. 43-44.

xvi. *Ibid.*, p. 65-67.

xvii. *Ibid.*, p. 256-257.

xviii. *Ibid.*, p. 70 et suiv.

xix. *Ibid.*, p. 252.

xx. Les exercices de séduction de ces compagnes sont évoqués à la tournure négative lors de l'entrée dans Rotterdam, où elles redoutent la foule qui se colle aux vitres et s'intéresse, agressivement, non à leur beauté, mais à la voiture (*ibid.*, p. 231).

xxi. *Ibid.*, p. 288.

xxii. *Ibid.*, p. 262.

xxiii. *Ibid.*, p. 263.

xxiv. Dans *La Mort de Balzac*, c'est l'évocation des jupons qui traînent par terre, les odeurs d'amour mêlées à celles de la nourriture, qui n'est pas sans faire songer à certaines des rencontres furtives de Berthe et d'Octave dans *Pot-Bouille* ou de Gabrielle Hébert et de son amant dans le roman de Hennique (*L'Accident de monsieur Hébert*, Charpentier, 1884). (Tusson, Du Lérot, 1989, p. 52).

xxv. *Op. cit.*, p. 216-217.

xxvi. "*Au fond de moi-même, je m'aperçois que, de tous ces souvenirs, qu'une hypocrite et sottise manie de littérature voudrait amplifier en douleurs, il m'en reste un de vraiment vivant, et tout proche, et si vulgaire : la fermeté savoureuse de vos chairs, soles magnifiques, qu'on mangeait si gaiement, à la terrasse de cet hôtel, au bord de l'eau.*" (*ibid.*, p. 217).

xxvii. *Ibid.*, p. 295.

xxviii. *Ibid.*, p. 288.

xxix. *Ibid.*, p. IX.

xxx. Supérieure à la Brulard-Taponnier (pp. 43-49), aux autres voitures en général (pp.135-136), à la Mercédès (p. 382).

xxxi. Selon la formule de Jacques Nathan dans *La Littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, Didier, 1971, p. 105.

xxxii. Voir le développement des pp. 259-260 sur la puanteur des corps et la domination de l'intestin sur le cerveau.

xxxiii. *Ibid.*, p. 136-137.

xxxiv. Nous renvoyons sur ce point à la communication de Claude Foucart : "Le Musée et la Machine : l'expérience critique de *La 628-E 8*" (*Octave Mirbeau*, actes du colloque international d'Angers, P. U. d'Angers, 1992, p. 269-278).

xxxv. *Op. cit.*, p. 385.

xxxvi. *Ibid.*, p. 2.

xxxvii. *Ibid.*, p. X. Nous renvoyons au développement de la critique dans *Les Perversions du merveilleux* (Séguier, 1993, p. 206-208.)

xxxviii. "*Il y a des moments où elle ne tient plus au sol... Elle vole, vole dans l'air comme un ballon...*" (*ibid.*, p. 129).

xxxix. *Ibid.*, p. 133 et p. 137.

xl. *Ibid.*, p. 9. Un peu plus loin : "*Malgré le calme de cet hôtel, tous mes nerfs vibrent et trépident... Je suis comme la machine qu'on a mise au point mort, sans l'éteindre, et qui gronde...*" (p. 12).

xli. *Ibid.*, p. 11.

xlii. *Ibid.*, p. 137-138.

xliii. Et non des frontières géographiques, ce qui est le cas chez l'Européen Larbaud, puis chez le cosmopolite Morand. Voir à ce propos l'analyse de Sartre dans "Situation de l'écrivain en 1947", qui rapproche le second de Montaigne et Montesquieu (*Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, "Idées", 1948, p. 235). La géographie que donne à lire *La 628-E 8* est bipolaire : elle repose sur une série d'oppositions, comme c'était le cas dans *Le Jardin des supplices* (ainsi, les femmes allemandes sont beaucoup plus cultivées et intelligentes que les sottises Françaises, les routes allemandes évaluées de même, etc.) et de ressemblances (la Belgique et la France sont condamnées pour des motifs similaires).

xliv. *Ibid.*, p. 308-309.

xlv. *Ibid.*, p. 307.

xlvi. *Ibid.*, p. 54-55, p. 82, p. 123.

xlvii. Et l'on comprend également que Leconte de Lisle se voit rejeté pour inauthenticité : c'est un exotisme irréaliste en même temps que passéiste qu'il représente (*ibid.*, p. 145).

xlviii. *Ibid.*, p.144.

xlix. On peut penser que Gautier fait l'objet de la même condamnation, silencieuse et implicite, dans le désir de brûler la cathédrale d'Anvers, où *La Descente de la croix* de Rubens retenait un Tiburce extatique et amoureux dans *La Toison d'or* (1839).

i. "*La plaine paraît folle de terreur hallucinée... Elle galope et bondit, s'effondre tout à coup, dans les abîmes, puis remonte et s'élanche dans le ciel... Et elle tourne, tourne, entraînant dans une danse giratoire ses longues écharpes vertes, et ses voiles dorés... Les arbres, à peine atteints, fuient en tous sens, comme des soldats pris de panique...*" (*ibid.*, p. 186-187).

ii. *Littérature et progrès...*, *op. cit.*, p. 32.

iii. Qui renvoie bien sûr à *La Bête humaine*.

iiii. *Op. cit.*, p. 133.

liv. *Ibid.*, p. 134. On renverra à ce propos à l'analyse proposée par Sylvie Thorel-Cailleteau du *Jardin des supplices* dans *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence* (Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994, p. 400-402).

lv. Expression employée par J. Noiray dans son ouvrage susmentionné (*op. cit.*, t. II, p. 389).

lvi. Dans son excellente étude : "Les romans d'Octave Mirbeau : *des livres, où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ?...*" (*Cahiers Octave Mirbeau* n° 2, p. 47-60, p. 55).

lvii. Dans *Romanciers de l'instantané au XIX^e siècle* (Bruxelles, Palais des académies, 1963), le critique étudie principalement cinq auteurs : les Goncourt, Daudet, Vallès, Loti.

lviii. *Ibid.*, p. 74.

-
- lix. Voir les remarques de M.-F. Montaubin sur "*une délivrance des exigences temporelles*" (art. cité, p. 56).
- lx. Cette comparaison entre les Goncourt et Mirbeau mériterait d'être développée. Notons simplement que Robert Ricatte évoquait à propos des premiers une technique de la "*description ambulatoire*" qui s'appliquerait au second (*La Création romanesque chez Les Goncourt*, Colin, 1953).
- lxi. *Op. cit.*, p. 103-104.
- lxii. *Op. cit.*, p. 104.
- lxiii. À propos de l'usage de la ponctuation chez Vallès et Loti et de leur recours constant aux points d'exclamation et de suspension, remarque que le texte mirbellien conduit également à faire (*ibid.*, p. 125).
- lxiv. *Op. cit.*, p. 101, p. 194.
- lxv. Dans son ouvrage consacré à *La Littérature Art Déco*, Michel Collomb fait référence à l'enquête lancée par Vita en 1924 sur les rapports du reportage et de la littérature : parmi les exemples de reportage littéraire, se trouve cité *La 628-E 8 (La Littérature Art Déco, Méridiens-Klincksieck, 1987, p. 198)*. Il nous semble au contraire que l'œuvre de 1907 ne relève pas de ce genre, tant Mirbeau se désintéresse du fait et place sur le même plan des éléments dignes d'intérêt et d'autres qui n'ont d'importance que vis-à-vis du sujet. On notera également que l'événement raconté n'est jamais choisi en fonction de ses potentialités romanesques, à la différence des reportages étudiés par M. Collomb (p. 217). Sans parler d'éventuelles mystifications...
- lxvi. D'autant que Mirbeau l'emploie : "*La vie de partout se précipite, se bouscule, animée d'un mouvement fou, d'un mouvement de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route...*" (*op. cit.*, p. 7).
- lxvii. "*Je garde le souvenir vague de brasseries obscures et profondes, en voûte de chapelle, où des visages d'ombre et de silence regardent des foules qui passent, sans cesse, en cortèges noirs, sous des lumières aveuglantes, comme des projections de lanterne magique...*" (*ibid.*, p. 11).
- lxviii. Marinetti, "Imagination sans fils et les mots en liberté" (1913), cité par G. Lista dans *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 142.
- lxix. "Tuons le clair de lune" (1909), *ibid.*, p. 224.
- lxx. Sur les relations entretenues par les surréalistes et l'esthétique de la vitesse, nous renvoyons à l'ouvrage de M. Collomb (chapitre VI).
- lxxi. Voir les remarques de J. Noiray dans la conclusion de son ouvrage précité (pp. 388-391).