

ARNAUD VAREILLE

Université d'Angers (C.E.R.I.E.C.)<sup>\*</sup>

« C'EST LA VIE QUI EXAGÈRE »<sup>1</sup> :  
QUELQUES REMARQUES À PROPOS DE LA MORT  
DE BALZAC DANS *LA 628-E8*<sup>2</sup> D'OCTAVE MIRBEAU

Abstract. Vareille Arnaud, « *C'est la vie qui exagère* » : quelques remarques à propos de la mort de Balzac dans « *La 628-E8* » d'Octave Mirbeau ["It is life that exaggerates": some remarks on Balzac's death in Octave Mirbeau's novel *La 628-E8*]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXII : 2005, pp. 185-194. ISBN 83-232-1465-4, ISSN 0137-2475.

In the novel *La 628-E8* declaring his disgust with art, as if looking for a confirmation of his feeling, Octave Mirbeau dedicates three subchapters of his work to Balzac, in order to create a biography, taking into account only the figure of the writer as a man, leaving out his oeuvre. But while the text seems to be a farewell with literature and with its effect of artificiality, praising the virtues of the text-document containing elements which are exclusively the author's own, a fragment which describes Balzac's death makes the word emerge in all its complexity: the word as an evidence of reality or as an invention. Thus, through its nature of elusiveness, it becomes a reconciliation between literature and life.

La mort du personnage est un motif essentiel du romanesque. Aboutissement de sa mécanique, elle vient en clôturer la dynamique et représente, avec le mariage, un des emblèmes de la nécessité de signifier qui anime l'auteur aux prises avec le réel<sup>3</sup>. Aux antipodes d'une quelconque volonté de faire vrai, la mort est cependant omniprésente dans les textes de Mirbeau. Parée des atours de la tentatrice ou dissimulée dans ses voiles, elle a trait à une forme d'inspiration décadente à laquelle

<sup>\*</sup> Centre de Recherche et d'Etudes sur Imaginaire, Ecritures et Cultures.

<sup>1</sup> O. Mirbeau, *L'Abbé Cuir*, *Le Journal*, 16 mars 1902.

<sup>2</sup> *La 628-E8*, œuvre romanesque. Edition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, vol. 3, 2001. Cette édition servira de référence pour l'ensemble de l'article.

<sup>3</sup> Voir L. Bersani, *Le Réalisme et la peur du désir*, in : *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1982, p. 51.

il a pu être sensible ; envahissant les récits, elle trahit la loi du meurtre généralisé qui régit le monde, selon lui. Mais qu'en est-il de *La Mort de Balzac*<sup>4</sup>, cet épisode si particulier et si souvent commenté de *La 628-E8* ? Chapitre incongru, parmi tant d'autres, d'une œuvre à tiroirs, reflet des opinions de Mirbeau sur la création et sur le mariage, ou encore, véritable poétique valant pour l'ensemble de l'œuvre, la richesse des commentaires qu'inspire le passage est manifeste de la curiosité qu'il suscite<sup>5</sup>. Nous voudrions, pour notre part, y lire un indice de la relation qu'entretient l'écriture de Mirbeau avec la parole, la mise en scène du locuteur et les enjeux littéraires qu'elles supposent.

### LE DÉGOÛT DE L'ART

Les trois sous-chapitres qui composent *La Mort de Balzac* viennent s'insérer, dans l'économie générale du roman, à l'intérieur d'un chapitre consacré à l'Allemagne, où il est en particulier question de Cologne. Une arrivée nocturne dans de mauvaises conditions, une querelle avec l'ami Von B..., compagnon de voyage pourtant agréable jusqu'alors, sans compter l'ombre écrasante de « la plus colossalement laide cathédrale du monde »<sup>6</sup>, tout cela prédispose mal Mirbeau à une description bienveillante de la ville. L'errance dans Cologne est donc placée sous le signe de la neurasthénie et le romancier confie, en un *leitmotiv* fréquent chez lui, son rejet de l'art et de ses artifices. « [L]as jusqu'au dégoût », il ressasse sa répulsion pour les musées qui constituent pourtant, avec les moments de voyage en automobile, l'un des thèmes par lesquels s'élabore une individuation originale du sujet dans le récit<sup>7</sup>. Au cœur de ce moment de totale dérégulation intervient la découverte d'une édition de la *Correspondance de Balzac* à la devanture d'un libraire. Balzac, « dont le nom seul [...] avait fait s'évanouir brusquement la cathédrale de Cologne, l'Allemagne, l'illusion des musées et [les] fantômes [de Mirbeau] », devient alors l'antidote à l'accablement généralisé et le narrateur se précipite pour s'isoler dans sa chambre avec son acquisition. C'est à cet instant que débute la partie consacrée à Balzac. Une première remarque s'impose. Tandis qu'il avoue sa répulsion pour le caractère artificiel de l'art, et qu'il affirme rechercher pour en pallier les lacunes la compagnie des « débardeurs des quais du Rhin et [des] paysans qui amenaient, au marché de la ville, des troupeaux de cochons et des char-

<sup>4</sup> Nous reprenons par commodité, pour désigner les trois sous-chapitres consacrés à Balzac dans le roman, ce titre sous lequel Pierre Michel et Jean-François Nivet les ont réunis pour une publication séparée aux Éditions du Lérot en 1989.

<sup>5</sup> Pierre Michel donne une bibliographie détaillée des interprétations qu'a suscitées ce passage dans sa préface au roman, op. cit., pp. 279-283.

<sup>6</sup> *La Mort de Balzac*, p. 555.

<sup>7</sup> Nous renvoyons pour l'analyse du diptyque musée-machine à l'article de Claude Foucart, *Le musée et la machine : l'expérience critique dans La 628-E8*, Actes du colloque d'Angers, *Octave Mirbeau*, Presses de l'Université d'Angers, 1992.

retées de choux » (p. 558), Mirbeau semble trouver un remède auprès de celui qui constitue le parangon de l'art romanesque et dont le nom résume à lui seul l'idée de littérature. Ce paradoxe n'en est pourtant un qu'en apparence car l'ouvrage acquis à la devanture de la librairie n'est pas une œuvre de Balzac, mais sa correspondance. La différence de genre est essentielle puisque s'opère bien par son truchement un avatar symbolique de retour à la vie, dynamique dont témoigne le désir de fuir les musées et de retourner au grand air (il est frappant de noter à ce propos que le musée est toujours un lieu sombre et obscur et que le quitter suppose un retour à la lumière). C'est pourquoi la partie consacrée à Balzac va essentiellement faire référence à l'homme, et non à l'œuvre, par une sorte d'application excessive du principe de Sainte-Beuve ou, par anticipation, de renversement complet du parti pris de Proust. Il n'est pas étonnant de voir les trois sous-chapitres de la partie s'intituler respectivement « Avec Balzac », « La femme de Balzac », « La mort de Balzac », comme pour mieux insister sur la dimension biographique de l'écriture. Ce qu'indique d'ailleurs Mirbeau dès les premières lignes du sous-chapitre « Avec Balzac » :

J'adore Balzac. Non seulement j'adore l'épique créateur de *La Comédie humaine*, mais j'adore l'homme extraordinaire qu'il fut, le prodige d'humanité qu'il a été (p. 559).

Et d'ajouter que « [s]a vie – du moins par ce que l'on en connaît – ressemble à son œuvre. On peut même dire qu'elle la dépasse » (nous soulignons, p. 559)<sup>8</sup>. Il renchérit en disqualifiant tous les « travaux bibliographiques » et les « jugements littéraires » existants sur l'œuvre au titre que « ce n'est pas ce [qu'il] recherche » (p. 561) et appelle de ses vœux un vrai travail biographique qui ne se contenterait pas de la superficialité d'une fréquentation pour commettre *Balzac en pantoufles*, pseudo-biographie de Léon Gozlan (1867), pris à partie en même temps que Gautier dans le roman. M. de Spoelberch de Lovenjoul<sup>9</sup>, seul, trouve grâce aux yeux de l'auteur car il serait à même de réussir une telle gageure grâce à ses « trésors » (p. 562), terme par lequel Mirbeau désigne en réalité la masse de « documents » en possession du collectionneur. Le mot « documents » est employé à deux reprises dans la même page. A propos de la ténacité de Lovenjoul tout d'abord, puisqu'il est indiqué que « [t]out ce qui existe de documents, sa piété fureteuse, sa curiosité passionnée l'ont rassemblé » (p. 562), puis, au sujet de l'emploi d'une telle documentation :

On ne lui demande que des documents utiles à l'histoire de la littérature, ce qui est peu de chose, utiles à l'histoire de l'humanité, ce qui est tout (idem).

Dans le premier cas, le substantif sert à souligner toute l'importance des éléments tangibles dans l'élaboration du projet biographique. Comme M. de Lovenjoul ne semble pas disposé à faire partager ses « trésors », Mirbeau prévient du danger qui

<sup>8</sup> La formule définitive sur le sujet étant sans conteste « si belle qu'elle soit, son œuvre est peut-être ce qui nous intéresse le moins en lui » (p. 560).

<sup>9</sup> Pierre Michel indique en note la qualité de collectionneur richissime de l'individu qui a écrit en 1888 une *Histoire des œuvres d'Honoré de Balzac*.

peut naître à laisser se développer la légende au détriment de la réalité, quelle qu'elle fût. La première tisse toujours autour des figures célèbres son filet d'incongruités dès lors que la seconde a été caviardée. L'occurrence amorce le thème du « déplorable préjugé du grand homme », qui désigne la constance avec laquelle sont gommées les aspérités de la vie des hommes illustres dans les ouvrages qui leur sont consacrés. Le document est alors l'alibi de Mirbeau pour présenter dans ses textes les situations les plus extrêmes. Loin de se complaire dans le sordide ou le graveleux, Mirbeau ne fait que puiser aux sources du réel. C'était déjà sa ligne de défense en 1885 à propos du reproche d'obscénité auquel ses contes pouvaient s'exposer :

Cette scène s'est passée identique, à Sainte-Gauburge, village à deux lieues de l'Aigle, et les journaux du pays la racontent. D'ailleurs cela dépeint admirablement le paysan ; c'est un **document champêtre** (Lettre à Charles Lalou, *Correspondance générale*, tome premier, *L'Âge d'Homme*, 2002, p. 406. Nous soulignons).

L'argument de la preuve par les faits contient un vrai petit manifeste esthétique. A la manière de Courbet exhibant, au Salon de 1851, les trognes de ses concitoyens dans son *Enterrement à Ornans*, Mirbeau dévoile tous les aspects de la vie de Balzac qui lui semblent devoir rendre justice, non à la moralité de l'homme, mais à la puissance de tout son être. En dévoilant la laideur, les tares physiques, l'ennui ou l'indifférence des protagonistes, Courbet enterrait du même coup les artifices de la peinture et les voiles dont elle ornait la vérité (le toponyme Ornans sonne ironiquement : il est l'antithèse de la méthode adoptée par le peintre). Le roi est nu, ainsi que l'homme lorsqu'il est confronté au mystère de la mort pour écrin de laquelle seule vaut la réalité la plus crue. Le choix d'un enterrement n'est donc pas arbitraire, la mort est bien l'emblème du réalisme, mais d'un réalisme qui de Courbet à Mirbeau ne passe pas par une exagération des structures signifiantes, par une attention outrée aux réseaux de sens ni par la poursuite de l'illusion, un réalisme qui, bien plutôt, fait le choix de l'absolu de la représentation<sup>10</sup>. Dans sa seconde apparition, le mot « documents » souligne que l'existence prévaut sur la littérature et sert bien l'objectif de Mirbeau/personnage dans le texte : en revenir à la vie après le dégoût de l'art.

## UNE TROUÉE TEXTUELLE

La référence au document est cependant contradictoire puisque, alors même qu'elle induit une construction objective et exhaustive de l'objet d'étude, Mirbeau présente la vie de Balzac comme impensable en fonction des « règles d'une anthro-

<sup>10</sup> Alphonse Allais faisant dans le conte intitulé *Un enterrement aux champs* (Le Chat noir, 15 mai 1886) un véritable manifeste de son réalisme « fantaisiste » choisit également le motif de la mort. Le texte fait d'ailleurs référence à la toile de Courbet et par son titre (qui convoque également Maupassant comme pour mieux insister sur la problématique réaliste) et par la qualité des personnages principaux qui sont des peintres. Si les apparences sont trompeuses dans cette version iconoclaste, la mort a bien pour fonction de les marquer ostensiblement.

*pométrie vulgaire* » (p. 563), voire impossible à saisir ainsi qu'en témoigne le recours à l'énumération pour l'appréhender :

La vie de Balzac ? Un permanent foyer de création, un perpétuel, un universel désir, une lutte effroyable. La fièvre, l'exaltation, l'hyperesthésie constituaient l'état normal de son individu. La pensée, les passions grondaient en lui, comme des laves en activité dans un volcan. Avec une aisance qui confond – une aisance, une force d'élément –, il menait de front quatre livres, des pièces de théâtres, des polémiques de journal, des affaires de toutes sortes, des amours de tout genre, des procès, des voyages, des bâtisses, des dettes, du bric-à-brac, des relations mondaines, une correspondance énorme, la maladie (pp. 563-564).

Le passage est riche de sens à plus d'un titre. D'abord parce qu'en se servant d'images convenues (le volcan) ou de généralisations, il traduisait le tourbillon que fut la vie de Balzac sans offusquer quiconque. C'est pourquoi il fut choisi par Mirbeau pour figurer en lieu et place de tout le chapitre dans la première édition quand, la mort dans l'âme, il décida de le supprimer, suite à l'émoi de la fille de Mme Hanska<sup>11</sup>. Ensuite parce que, comme l'a relevé Pierre Michel, il constitue quasiment un portrait de Mirbeau lui-même. Si l'écrivain pouvait annoncer, quelques pages auparavant, à propos des peintres de la vieille École de Cologne, qu'il « ne s'aimait plus en eux » (p. 558), témoignant de la dimension projective du goût et de la sensibilité esthétique, il semble assez cohérent de le voir se reconnaître et « s'aimer » à nouveau en Balzac. Le passage est bien à double titre une véritable trouée textuelle. *La Mort de Balzac* est un tombeau. En résumant la vie de l'auteur, le paragraphe publié apparaît comme un hommage rendu au défunt ; ces lignes enfermeraient ainsi l'image de Balzac au moment où la mort change la vie en destin. Mais, le passage constitue en réalité la trace d'une autre disparition plus significative encore : celle du texte. Il faut alors réévaluer la portée symbolique de ce tombeau. Élément essentiel de l'iconographie chrétienne, le monument y figure l'image de la vie triomphante, puisque sa représentation fait presque toujours de lui un objet vide du corps qu'il renferma un temps, un corps qui « a proprement vidé les lieux »<sup>12</sup>. Ainsi, le court paragraphe qui occupe la place de trois sous-chapitres perce le tissu narratif, creuse la complétude apparente du « morceau » dédié au génie ; écran qui cache autant qu'il signale le passage disparu, il ouvre le texte en laissant le désir du lecteur se heurter indéfiniment aux flancs de cette carapace vide. Il témoigne, en outre, d'un travail réflexif que mène Mirbeau sur lui-même et sur son art ; questionnant celui de Balzac, l'auteur interroge les pratiques littéraires du début du XX<sup>ème</sup> siècle. La censure qu'il s'impose offre une première fuite possible du sens, un inachèvement fécond, marque de toute l'œuvre<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Les détails de l'affaire sont rapportés par Pierre Michel et Jean-François Nivet dans leur biographie *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Séguier, Paris 1990, pp. 805-806.

<sup>12</sup> Selon l'habile formule de J.-M. Maulpoix, *Réflexions sur un tombeau*, in : *Europe, Stéphane Mallarmé*, janvier-février 1998, p. 199.

<sup>13</sup> Ainsi que le remarque Marie-Françoise Montaubin en voyant dans la décomposition le principe qui guide l'écriture de *La 628-F8. Mort de Balzac*, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4. 1997, pp. 267-280.

## LA VALEUR DE LA PAROLE

Mais, l'image du tombeau appelle celle, métaphorique, de la littérature et du lyrisme qui, pour reprendre les mots de Jean-Michel Maulpoix, consiste à « construire un petit monument de parole où seraient enfermées, plutôt que le corps et l'histoire d'un être, les « divines impressions » qui se sont amassées en/de lui »<sup>14</sup>. On ne saurait mieux dire pour caractériser l'effet produit par ce passage. Il est marquant, tout d'abord, de voir les deux premiers sous-chapitres se nourrir de la parole balzacienne pour s'édifier<sup>15</sup>. Mirbeau confère à la voix de l'épistolier une dimension testimoniale garante d'authenticité, à partir de laquelle il développe sa propre vision de l'individu. La biographie revêtait déjà une forme tout à fait originale puisque, loin de constituer un récit figé, orienté vers cet objectif indépassable que constitue la mort du personnage, le texte est essentiellement discursif, Mirbeau ne cessant pas d'émettre des avis personnels ou d'interpeller le lecteur... Il n'hésite pas, non plus, à citer des informations de seconde main qu'il agrège à la composition de « son » Balzac sous la forme de discours rapportés<sup>16</sup>. Au début du roman, déjà, dans la dédicace faite à Charron, le concepteur de la *628-E8*, on pouvait lire : « Auparavant, une petite anecdote, voulez-vous ?... Elle a sa philosophie... » (p. 288). Quelle est la philosophie d'un genre qui ressortit bien plus à la rumeur qu'à la sagesse, à la légèreté qu'au sérieux ? Elle tient toute dans sa valeur d'expérience supposée. L'anecdote est souvent la trace d'un fait qui, pour appartenir au domaine de l'événementiel, acquiert aux yeux de Mirbeau une indéniable valeur. Elle est donc la meilleure incarnation de la Nature et de la vie. Interpellant un lecteur sourcilleux à propos de la grande et rapide confiance accordée à cette forme de témoignage, Mirbeau demande :

Mais pourquoi voulez-vous que les confidences parlées soient moins véridiques que les confidences écrites ? (p. 570)<sup>17</sup>.

Il y a là un parti pris tout à fait personnel qui rejoint un procédé d'écriture cher à l'auteur et que nous avons par ailleurs qualifié de « complexe d'Asmodée »<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Op. cit., p. 201.

<sup>15</sup> À propos des spéculations immobilières de Balzac, Mirbeau cite un fragment de courrier (« il [Balzac] écrit : « Nous aurons, un jour, [...], p. 567) ou encore, il s'appuie explicitement sur les *Lettres à l'Étrangère* pour décrire le labeur obstiné de l'auteur de *La Comédie humaine* (p. 568). Concernant enfin ses relations avec Madame Hanska, Mirbeau cite un passage de la main de *L'Étrangère* pour en critiquer l'emphase (« Il y est écrit, textuellement, ceci : [...] », p. 571).

<sup>16</sup> Notons les plus significatives : « Quelqu'un qui a souvent rencontré Balzac me disait », (p. 559) ; « On m'a conté qu'un jour, causant avec des amis [...] », (p. 567) ; « les bruits les plus fâcheux », (p. 568) ; « M. de Lovenjoul raconte... », (p. 578), etc...

<sup>17</sup> À l'échelle de l'œuvre complet, nombreux sont les textes qui relèvent du témoignage : *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), mais aussi *Le Jardin des supplices* (1899), *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* (1901), plusieurs contes...

<sup>18</sup> « Un mode d'expression de l'anticolonialisme mirbellien : la logique du lieu dans *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique* », Cahiers Octave Mirbeau, n° 9, 2002, pp. 145-169.

L'anecdote ne possède un intérêt que dans la mesure où elle lève le voile sur du secret, où elle rapporte de l'inédit, voire de l'interdit. Cette capacité d'effraction la rend véritablement utile à une écriture qui lutte contre tous les dogmes et les hypocrisies ; en donnant accès à des faits oblitérés par les discours sociaux et l'histoire officielle, elle est d'une réelle utilité pour qui est soucieux de servir « *l'histoire de l'humanité* » (p. 562). Dans une certaine mesure, le dévoilement de l'intimité, les révélations graveleuses ne sont condamnables que jugés à l'aune de la morale commune mais ont, en revanche, toute leur place dans la perspective d'un projet biographique qui tente de caractériser la figure d'exception du génie. Le recours le plus significatif à la parole est alors constitué par le récit de la mort de Balzac, qui intervient après l'évocation des péripéties de son existence, puis de sa femme et de leurs relations. Mirbeau en délègue la narration à un témoin/acteur de la scène<sup>19</sup> en insistant sur l'authenticité de ce témoignage puisqu'il affirme n'y avoir rien changé :

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 ne le brode, ni ne le charge, ni ne l'atténue (p. 582).

C'est au peintre Jean Gigoux, supposé avoir passé la nuit durant laquelle agonisait Balzac dans les bras de Mme Hanska, son épouse, qu'il revient de rapporter ces instants. La dimension scandaleuse du témoignage est on ne peut mieux marquée par les circonstances et Gigoux annonce bien qu'il s'agit de ne pas « recule[r] devant l'horreur de la situation » (p. 582), contrairement à Hugo, dont les pages se rapportant à la mort de Balzac dans ses *Choses vues* sont plus soucieuses de littérature que de vérité. L'obsession du document, du témoignage et de la véracité des propos semble un tic naturaliste, esthétique à laquelle, jusque là, Mirbeau paraissait donner des gages. Mais les présupposés théoriques du mouvement sont niés par la qualité même du témoin. Jean Gigoux ne peut tenir lieu de caution objective, que recherche toujours la littérature à prétention scientifique, il se révèle rapidement au contraire un narrateur envahissant (qu'il évoque ses états d'âme ou fasse preuve de son cabotinage de conteur). La parole est une forme d'érotique par la dilection du sens qu'elle suppose. L'érotique se raconte toujours, à la différence du pornographique, qui est la clôture du signifiant dans la limite de son signifié exhibé. Contre les effets balisés du texte réaliste, la parole revêt un caractère aventureux dont témoignent, comme autant de moyens de ruser avec le cheminement d'un récit orienté vers sa fin, les hésitations, les manques, les redites. La parole devient donc le *medium* privilégié pour décrire le monde en se présentant conjointement comme une émanation de la vérité, dans la mesure où elle témoigne des

<sup>19</sup> Alors qu'il parle de force créatrice, Mirbeau délègue à un personnage le récit de la mort de Balzac comme si appréhender l'événement était une gageure qu'il ne pouvait relever ou qui se révélait irréalisable dans l'absolu. Ce choix désigne bien l'échec de toute tentative biographique traditionnelle et plaide pour ses propres qualités, c'est-à-dire pour l'avantage de la parole sur l'écrit, du témoignage sur le document expurgé.

faits, et comme une expression possible de l'outrance ou de la mystification. Composée essentiellement des impressions du narrateur et de quantité de dialogues, *La 628-E8* dans son ensemble, offre une large place à l'oralité. Nouveau recueil de « fond de tiroir d'un journaliste », pour reprendre la fielleuse expression qu'employa Rachilde à propos des *Vingt et un jours d'un neurasthénique*<sup>20</sup>, mais surtout assemblage de nombreux préjugés, affabulations, potins et autres ragots que colportent les personnages rencontrés au cours du voyage par Mirbeau, le livre (comme les précédents depuis *Le Jardin des supplices* publié en 1899) apparaît comme une sorte d'arbre de Cracovie, si l'on peut risquer cette comparaison avec, comme seul gage de pertinence, la nationalité de Mme Hanska. Mais il y a bien plus. L'arbre de Cracovie connut son heure de gloire au XVIII<sup>ème</sup> siècle quand ce marronnier, situé au milieu des jardins du Palais-Royal, voyait se rassembler sous ses branches tout un Paris bigarré et interlope<sup>21</sup>. Des deux hypothèses qui circulent à propos de son nom, la seconde nous intéresse particulièrement. L'arbre se nommerait d'abord ainsi pour une raison historique, « à cause des troubles liés à la succession de Jean Sobieski qui avaient beaucoup préoccupé l'Europe à l'aube des Lumières »<sup>22</sup>. Mais le choix serait aussi motivé par un jeu de mots, « [...] l'appellation de l'arbre ten[ant] à une homophonie qui associait le nom de l'ancienne capitale polonaise avec le verbe *craquer* au sens de mentir, propager des racontars, de fausses nouvelles »<sup>23</sup>. Les philosophes, mais aussi les nouvellistes, fréquentèrent beaucoup le lieu et l'arbre a laissé des traces dans de nombreuses œuvres (citons Louis-Sébastien Mercier et Goldoni pour les plus fameux). Mirbeau aurait pu également en apprendre l'existence par le biais de Paul Lacroix qui y fait allusion à la page 370 de son ouvrage consacré au XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>24</sup>. Rien n'atteste cependant qu'il connaissait ce symbole d'« abri de la parole vivante, libre et créatrice, futile et mensongère parfois, impérissable cependant puisqu'elle renaît sans cesse dans l'élan de son irrésistible mouvement »<sup>25</sup>. Mais cette définition convient parfaitement à la forme de ses ouvrages, dans lesquels il s'efforce de bâtir une scène sur laquelle la parole s'expose et s'impose au lecteur. La multiplicité des voix, comme leur mobilité perpétuelle, lui permet de se libérer des contraintes formelles et de répondre aux exigences qu'il s'est fixé : peindre la vie dans toute sa variété<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> Rachilde, *Mercure de France*, octobre 1901.

<sup>21</sup> Pour un historique détaillé du phénomène, voir le préambule de François Rosset à *L'Arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, IMAGO, Paris 1996.

<sup>22</sup> F. Rosset, op. cit., p. 7.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> P. Lacroix, *Le XVIII<sup>e</sup> siècle. Institutions, usages et coutumes*, Firmin Didot, Paris 1875.

<sup>25</sup> F. Rosset, op. cit., p. 10.

<sup>26</sup> Le caractère labile de la voix se calque, dans le cas de *La 628-E8*, sur la thématique générale de l'œuvre fondée sur l'omniprésence de l'eau que caractérise une écriture du mouvant. Nous nous permettons de renvoyer sur ce sujet à notre article écrit en collaboration avec Samuel Lair, *La dynamique des images de l'eau dans les récits d'Octave Mirbeau*, Colloque *In Aqua Scribis*, Gdańsk 2004, actes à paraître.



Contrairement au discours pamphlétaire, où le locuteur occupe tout l'espace scénique et énonciatif, la parole anecdotique permet de varier les points de vue et de diffracter l'image du monde<sup>27</sup>. Cet excès de subjectivité révoque en doute la dimension documentaire affichée du passage. Pierre Michel est bien fondé à rap-peler combien les débats autour de la véracité de l'anecdote sont oiseux<sup>28</sup>. Mirbeau, en dépit de ses allégations répétées concernant sa foi dans le document, n'a que faire de la vérité quand celle-ci doit se réduire à une illusoire prétention scientifique ou lorsqu'elle doit se glisser dans le moule étri-qué des conventions morales<sup>29</sup>. *La Mort de Balzac* n'est qu'une construction littéraire ainsi qu'en témoigne le comportement du conteur Gigoux (p. 585). On n'enterre pas un écrivain de la dimension de Balzac, on ne peut en établir la biographie ainsi que le souligne Mirbeau en dénia-nt toute réussite aux diverses réalisations entreprises en ce sens. On ne peut donc que cumuler les témoignages, les paroles vivantes, qui, pour être douteuses n'en sont pas moins un pan de vie arraché au figement de la mort et du texte qui se referme sur ses structures signifiantes.

Après avoir mis en évidence la richesse de l'existence à travers le résumé de celle de Balzac, Mirbeau propose une option formelle pour établir celle de la littérature : la diffraction du texte en de multiples chapitres qui refusent de proposer des intrigues concurrentes ou parallèles, afin d'éviter la tentation récapitulative des *explicit* traditionnels. Agrémentée d'un théâtre de voix qui multiplie les intervenants sans établir de rapport entre eux, la narration offre des échantillons du réel, meilleur moyen pour faire entrer la nature et le foisonnement de la vie dans le texte. En faisant résonner une voix dans la proximité de la mort, Mirbeau dit tout à la fois que la parole n'est que vanité mais que cette légèreté lui donne, par contraste, sa valeur essentielle. Cet intérêt pour la voix peut, toute proportion gardée, évoquer les réflexions de Heidegger à propos de la poésie. Mirbeau n'aurait certainement pas renié, pour caractériser ses propres œuvres, l'idée que « *la parole est parlante* »<sup>30</sup>. Il n'y a pourtant évidemment rien d'une quête métaphysique chez lui, bien que l'idée d'une essence propre de la voix puisse sans doute lui être appliquée. Mais celle-ci doit s'entendre, au risque d'un contresens philosophique, comme une pré-

<sup>27</sup> Très symboliquement, Gigoux note, au pire moment de cette nuit affreuse, l'accroissement de la panique de Mme Hanska par le jeu des miroirs : « Et les glaces multipliaient son image affolée, de seconde en seconde plus nue... », *La 628-E8*, p. 589.

<sup>28</sup> A la page 275 de son Introduction, op. cit.

<sup>29</sup> Mirbeau, au début du récit, avertit : « Que les démographes et les sociologues laissent donc ici toute espérance » (p. 297). La vérité scientifique n'est pas son souci, surtout si cette science et sa vérité doivent servir l'ordre des choses. Il rejoint sur ce point un autre réfractaire de la littérature, Georges Darien, dont le personnage de Paternoster affirme : « Moi, si j'étais voleur, [...] ce qui me ferait surtout plaisir... ce serait de penser que chacun de mes larcins démolit les calculs des statisticiens » (*Le Voleur*, Folio, 1987, p. 150).

<sup>30</sup> « Nous aimerions ne pas fonder la parole à partir d'autre chose qui ne serait pas elle-même, pas plus que nous voudrions expliquer autre chose par la parole [...] », *La parole*, in : *Acheminement de la parole*, Gallimard, coll. TEL, 1981, p. 15.

sence, présence roborative de la parole exhibée qui troue la trame du récit et défait le tissu lénifiant du romanesque. Le dégoût de l'art se rédime donc par l'art lui-même, et c'est paradoxalement par le truchement de la mort qu'émerge, dans *La 628-E8*, la possibilité de sa renaissance.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Montaubin M.-F. (1997). *Mort de Balzac*, Cahiers Octave Mirbeau, n° 4, 1997, pp. 267-280.  
Rosset F. (1996), *L'Arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature*, Paris, IMAGO.