

## DU “TEXTE INACHEVÉ” À “L’INTERPRÉTATION INTÉGRALE”

### La créativité de la lecture dans *Un Gentilhomme*

Chaque œuvre littéraire achevée exige du critique un vaste effort de tentative de synthèse. Quand il est confronté à une intrigue qui forme un tout, à un conflit qui se résout, à un déploiement de personnages que l’on peut comprendre, la réponse de l’interprète est fonction de sa propre recherche de satisfaction et il est poussé à réaliser ce que Dominick LaCapra appelle “*full narrative closure and theoretical totalisation*”. Par contre, le texte inachevé place les lecteurs dans une quête différente et les lance dans des conjectures extratextuelles qui peuvent les conduire n’importe où — ou nulle part ! Un récit laissé en suspens, une intrigue elliptique, ou un protagoniste déconcertant et versatile peuvent contrecarrer les efforts du critique pour parfaire l’œuvre au moyen de l’analyse. De même que l’œuvre tronquée se reflète dans son lecteur castré, l’interprétation ne peut être concluante, rien n’est fait entièrement, et la capacité du texte à signifier est sans limites et reste indéfinie.

Au fur et à mesure que le romancier, dramaturge et boutefeu “fin-de-siècle” Octave Mirbeau a progressé dans sa carrière et que sa capacité à se contredire est devenue plus prononcée, il a développé un idéal esthétique de plus en plus irréalisable d’art globalisant, “*un art enveloppant, incluant simultanément toutes les facettes des choses et des êtres*”. C’était une esthétique qui, dans son refus des compromis ou des choix, aspirait à “*se hisser jusqu’à ce niveau inconcevable : le tout*”. Ainsi, fortement attiré par les toiles de Monet, il a exalté la richesse de la vision de l’artiste, son habileté à saisir des nuances de lumière subtilement imperceptibles, sa manière de décomposer les objets en couleurs. Ce qui était voilé de brouillard était en même temps illuminé par un clair-de-lune, de sorte que rien n’était immuable ni familier, et que toute chose devenait multiple, renouvelable, surprenante et fraîche. La “catholicité”, si j’ose dire, du goût de Mirbeau en matière littéraire, sa volatilité idéologique, la reformulation constante d’une identité qui s’exprimait à coup de palinodies, qui rétractaient une affirmation dogmatique pour aboutir à une affirmation contraire, étaient autant de traits permettant de caractériser un auteur qui s’est soustrait à toute définition et qui a fui toute notion de permanence et d’unité du moi.

Mirbeau savait que l’écrivain qui s’identifie à la clarté de sa création s’épuise et se pétrifie, puisque les interprétations irréfutables de son œuvre sont comme des inscriptions sur des pierres tombales. Pour lui, l’effort pour terminer était une impossibilité, une sorte d’automutilation, telle que celle du peintre Lucien de *Dans le ciel*, que sa lutte pour parachever son tableau finit par conduire à se trancher la main.

Dans ses derniers romans, Mirbeau s’est efforcé en toute conscience de transgresser les conventions de la taxonomie littéraire, écrivant des romans qui annonçaient “*la mort du roman*”, rédigeant des notes de voyage — *La 628-E8* — qui posaient la question de savoir s’il s’agissait bien d’un voyage ou de souvenirs de quelque chose. Supplanté par des animaux maraudeurs — *Dingo* — et des machines roulant à toute allure, le narrateur mirbellien a cessé d’œuvrer comme centre de l’énonciation d’où proviennent les informations que les lecteurs auront à traiter pour tout élucider. Petit à petit, poussé à supporter “*la mutation idéale [...] qui ferait de l’artiste un homme total*”, le narrateur de Mirbeau a perdu sa valeur en tant que conscience auto-articulée susceptible d’être saisie et reconnue. Au lieu d’un individu qui parle seul, on a eu une multitude de voix, des “moi” proliférants qui étaient des résidus archaïques ou des potentialités idéalisées exprimant le désir d’exister.

Dans leur biographie, P. Michel et J.-F. Nivet décrivent le projet de Mirbeau dans *Un Gentilhomme* en termes de rétrécissement et de diminution, comme d’une œuvre épique qui, avant même d’avoir vraiment démarré, s’est déjà réduite à des rudiments : “*Tout d’abord, il a en chantier “un grand roman qui a pour titre Un Gentilhomme” et qui doit paraître en mai 1904, comme si l’œuvre était quasiment terminée, alors qu’elle était encore dans un état fort embryonnaire au*

*regard du vaste projet ambitionné naguère*<sup>57</sup>. Cependant, il se peut qu'en ne remplissant pas le cadre du livre projeté, Mirbeau provoque plus expressément les préjugés de ses lecteurs relatifs à leur rapport au texte. Publié après sa mort en 1920, grâce aux efforts de sa veuve, *Un Gentilhomme* est une œuvre inachevée qui résiste à toute interprétation globale, et son narrateur caméléon est un homme qui n'affirme aucune opinion, qui n'a aucune conviction politique, et qui n'affiche pas de valeurs de base susceptibles de faciliter l'identification du lectorat.

Tout, dans le texte de Mirbeau, contribue à subvertir les attentes de ceux pour qui la lecture est une transaction offrant à des consommateurs la satisfaction prévisible de la découverte de soi. Dans son roman, Mirbeau fournit une illustration de ce que Hélène Cixous décrit comme le caractère factice des "*personnages*" littéraires, entités stables, mais arbitraires, qui n'existent qu'afin de censurer d'autres voix, qui émergent seulement "*comme le produit d'une répression de la subjectivité*", et qui sont appréciés par le lecteur en tant qu'objets de l'identification : "*La forme marchande de la littérature*", conclut Cixous, "*est étroitement liée à ce signe humain déchiffrable que le "personnage" prétend être*".

Dans *Un Gentilhomme*, Charles Varnat, le secrétaire particulier, s'efforce d'établir avec son patron une relation qui reflète celle qui existe entre le lectorat de Mirbeau et l'histoire du romancier. En dépit des prétentions de Varnat à un mimétisme et à une adaptabilité sans limites, en dépit de son empressement à agir comme un simple subordonné significatif de l'homme qui loue ses services, le fait qu'il se mette souvent au premier plan, voire au centre du récit, a pour effet d'éclipser le gentilhomme, qui est pourtant le personnage-titre du roman. L'insistance de Varnat sur sa compréhension du marquis d'Amblezy-Sérac, à qui il confère une présence totale — il est riche, sûr de lui, populaire auprès des paysans dont il cultive les bons sentiments — repose sur la supposition que la condition sociale du gentilhomme fait de lui un objet que les autres peuvent déchiffrer, évaluer et admirer. Mais la prémisse selon laquelle les interprètes ne sont rien tant qu'ils ne sont pas occupés par un texte, et les lecteurs sont vides tant qu'un personnage ne les aura pas remplis, est démentie par la nature des relations entre tous les personnages du roman.

Avant d'assigner au marquis les prérogatives significatives que lui confèrent le prestige, le charisme et l'argent, Varnat prend la peine de se définir lui-même complémentaiement en tant qu'absence et dépossession de soi. Nullité revêtue de vêtements râpés et dotée d'un langage obséquieux, Varnat n'est qu'une façade fragile que démolit sa propre confession. Son récit, qui se dénigre lui-même, est un *strip-tease* qui le dépouille de la respectabilité qu'il recherche pourtant avec tant de sérieux. Racontant une histoire déjà relatée par Mirbeau, Varnat se souvient d'avoir été à l'école habillé d'un pantalon archi-usé de son père. Étroit, taché, luisant, jaunissant, plein de trous qui laissent entrevoir les pans de sa chemise, le "*vieux pantalon du père*" devient une preuve d'indécence abjecte, transformant en un spectaculaire objet de dérision auprès des autres le personnage qui désire passionnément passer inaperçu et préserver sa dignité. Craignant qu'une déchirure de son pantalon ne révèle, non sa nudité, mais son non-être, Varnat établit une équivalence entre le personnage qu'il joue et "*l'état de [s]a garde-robe*". Les riches peuvent encore être là quand ils enlèvent leurs vêtements, mais, selon le raisonnement de Varnat, "*plus on est pauvre, moins on a le droit d'être salement vêtu*" (p. 9). Inséré à l'intérieur du système de signification des puissants et des riches, celui qui porte un pantalon empestant la naphthaline n'est pas seulement un pauvre diable pour lui-même, mais il est aussi un criminel et un individu subversif aux yeux des gens socialement supérieurs qui le déchiffrent : "*Ce doit être un échappé de la Commune... un socialiste... un voleur !*" (p. 60).

Mais comme un lecteur neutre, le scribe dépourvu de pensée, d'opinions et de personnalité est un être fictif que présente la fiction de Mirbeau. Même si le personnage de Varnat n'est qu'une bulle qui s'élève à la surface de l'inconscient, un moi périssable formé seulement "*pour être, au même moment, différencié en une effervescence trans-subjective*" [?], il est cependant plus qu'un réceptacle vide. Varnat est un miroir qui désire plaire, en étudiant, analysant et anatomisant les autres qu'il réfléchit, et en produisant de la flatterie en échange de la confiance et d'une rémunération. De cette manière, le texte de Mirbeau façonne son lectorat, faisant de son lecteur un maître qui est à la

fois mystérieux et vaniteux, singulier quoique multiple, péremptoire, mais discret.

Par ailleurs, lors de sa première rencontre avec le marquis qui n'est pas encore habillé, et qui se désintègre, d'une façon impressionniste, en une image tremblotante, dansante et hallucinatoire de la richesse en tant que *déshabillage* impossible, Varnat, sur le coup, ne voit que des signes inadaptés qui se répètent et se chevauchent. Rassemblant des taches de couleurs de sa nudité pour en tirer l'image de l'objet entier qu'il reflète, il transforme des stimuli en reconnaissance : "*Je ne vis qu'un caleçon bleu, sur le caleçon bleu une chemise bleue, sur la chemise bleue un visage rouge, et sur le visage rouge des cheveux noirs. Et tout cela s'avança vers moi... C'était le marquis !*" (p. 76). Recréant la relation avec le lecteur du texte, le roman de Mirbeau a la même fonction que le secrétaire auquel l'inconscient du lectorat donne ses directives. Miroir à louer, Varnat est chargé de collationner des fragments de l'identité du consommateur pour en tirer un portrait complet, familier et plaisant. C'est à ce type de transaction que fait allusion Hélène Cixous quand elle écrit que le lecteur "*entre en relation avec le livre à condition d'être payé de retour, c'est-à-dire d'être récompensé par quelqu'un d'autre qui soit suffisamment semblable à lui, [...] et d'être conforté, par comparaison ou en combinaison avec un personnage de fiction, dans la représentation qu'il souhaite avoir de lui-même*"<sup>107</sup>.

Toutefois il n'y a pas que Varnat qui soit un personnage instable. Commez l'a noté Monique Bablon-Dubreuil, le "*gentilhomme*" de Mirbeau est lui aussi un type en cours d'évolution, qui résulte de la métamorphose de l'aristocrate de jadis en "*parvenu au château*", puis en "*gentilhomme maquignon*" à l'antisémitisme d'avant-garde. Monique Bablon-Dubreuil remarque à juste titre l'idéalisation nostalgique que Mirbeau faisait de l'aristocratie en danger, "*espèce menacée*", "*une sorte de paradigme*"<sup>11</sup>, qui structure le récit et stabilise la hiérarchie. Œuvrant "*sous l'égide de la domination*"<sup>12</sup>, un tel personnage exhibe une transparence digne d'un roi, qui offre aux lecteurs un point de référence fixe grâce auquel ils peuvent orienter leurs réactions. Réprimant la conscience qu'ils ont du caractère arbitraire de l'ordre et de la téléologie de la fiction, les aristocrates illustrent ce que Cixous appelle le despotisme bienveillant du personnage littéraire, qui projette sur le texte l'interprète souverain, identifié par Freud comme "*Sa Majesté, le Moi*"<sup>13</sup>.

Il est naturel que Varnat dote le marquis d'une intelligibilité sûre de soi, qui lui fait espérer des relations sans nuages avec lui. Ainsi, la récompense du lecteur, pour avoir reconnu la prééminence du "*personnage*", est sa réassurance que sa tâche herméneutique en sera simplifiée. Contrastant avec le secrétaire, dont le pantalon déchiré menace de révéler le vide, la latence, l'immatérialité, le blanc, le marquis d'Amblezy-Sérac est une nudité devenue signifiante. Soucieux d'organiser et de mettre en place un texte qui permette de se lire autrement, Varnat commence par mettre l'accent sur sa propre médiocrité : "*Je puis me résumer en deux mots : je suis médiocre et souple*" (p. 51). De cette façon, il souligne l'énergie, la vitalité et la puissance colorée de son patron, "*la vie, l'intensité, le débordement de vie qui animait tout son être*" (p. 81).

Il est significatif que Varnat cesse de signaler la différence entre les mémoires qu'il est effectivement en train de rédiger et l'étude démystificatrice de l'irrationalité humaine que l'observation de ses employeurs successifs lui a donné les moyens de composer. Dépréciant du même coup le volume qu'il est en train de présenter, Varnat se plaint de ce que les circonstances passées ne l'aient pas orienté "*vers la littérature*" (p. 54). Ridiculisant la conception classique de l'unité du personnage, et la croyance dans "*les règles d'une morale préétablie*" (p. 54), Varnat prétend qu'il possède l'intuition nécessaire à qui entend décrire l'homme tel qu'il est réellement : changeant, déséquilibré, illogique, impulsif, déconcertant, "*un être multiple*", comme celui qui se trouverait dans la littérature que les circonstances l'empêchent d'écrire. Comme l'enthousiasme qui soutient son projet d'auteur, le plaisir qu'il prend à accomplir son travail diminue quand il découvre que le marquis est aussi contradictoire que l'animal humain chaotique dont la nature est le vrai sujet de la littérature. "*La vision fragmentée, désagrégée, que le narrateur donne de son objet d'étude*", dit Bablon-Dubreuil, "*exprime parfaitement, ensuite, les menaces de déclin à l'œuvre dans le personnage*"<sup>147</sup>.

Quand Varnat se présente pour la première fois, il n'est pas gêné que le marquis le rapproche

d'un autre Charles Varnat, un camarade qu'Amblezy-Sérac a jovialement maltraité quand ils étaient à l'école : *"Ce que je lui ai flanqué de coups de pied au derrière, à cet animal-là !"* (p. 76). Stigmatisé par l'épithète de la dégradation, médiocre, mal habillé, Varnat représente tous ceux qui ont honte d'être eux-mêmes, l'homme affamé pour lequel une prostituée vend son corps afin de lui acheter de la nourriture, un mâle virtuel qu'une prostituée a sauvé de la ruine due à sa propre lâcheté. Frappé, moqué, considéré de haut par tout le monde, Varnat est le nom de tous ceux qui sont la cible de l'hilarité des autres, l'objet de leurs insultes.

Pourtant, alors que Varnat se juge trop méprisable pour être hypostasié en tant que personnage, il insiste pour que le marquis soit reconnaissable par lui-même. Comme un lecteur qui a pour mission de rassembler tous ensemble un mélange d'éléments signifiants, Varnat s'efforce de reconstituer l'identité du marquis à partir du méli-mélo disparate des rôles qu'il joue en public, de confidences et d'obscures correspondances privées. La frustration éprouvée par Varnat dans son rôle d'interprète est exacerbée quand il se rend compte que le marquis lui-même n'est pas une personne, mais tout un répertoire, non pas un seul personnage, mais toute une distribution de personnages dont les identités sont pour lui comme des costumes. De même que Varnat a été le porte-plume *"d'un républicain athée, d'un bonapartiste militant, [...] d'un catholique iltramountain"* (p. 52), d'Amblezy-Sérac épouse les vues, revêt les atours, parle la langue de ceux dans les bonnes grâces desquels il veut s'insinuer pour des raisons d'autopromotion électorale. La conviction de Varnat que l'aristocrate est nudité aussi bien qu'authenticité, est ébranlée quand il prend conscience que le marquis lui-même n'a pas plus d'identité qu'une valise, qu'il porte un accoutrement de cavalier pour impressionner ses admirateurs par ses qualités équestres, et qu'il revêt le costume paysan pour rappeler à ses électeurs qu'il n'est pas fier puisqu'il porte *"la blouse de France"* (p. 147).

Tour à tour distant, vulgaire, rancunier, aimable, familial, *"bon enfant"*, le marquis étonne fort Varnat par la façon dont il tolère l'insubordination et la relation incestueuse de son garde-chasse, par son machiavélisme politique, par son empressement à boire du calvados avec ses partisans. Personnage public dont l'identité est une création comparable à une *"œuvre d'art"*, il est un virtuose du maquillage : *"Quel comédien !"*, s'émerveille Varnat (p. 148). Mais sans un personnage en *"point de mire"*, le lecteur est laissé sans reflet, sans échafaudages pour soutenir l'édifice de l'image de soi. Si Varnat se voit lui-même comme un être partiel, fabriqué en série, dont les actions sont déterminées par *"les affaires, les ambitions, la vanité stupide ou l'orgueil cruel d'un autre"* (p. 33), c'est avec regret qu'il se trouve lui-même reflété dans le marquis, un autre charlatan ou acteur qui épouse son rôle pour pouvoir le jouer. Cependant que Célestine avait proclamé son intention de démasquer ses maîtres comme des hypocrites, *"dont on arrache les voiles et qu'on montre à nu"<sup>57</sup>*, Varnat redécouvre la multiplicité de son identité, variable selon sa situation, dans la diversité des masques que porte le gentilhomme lui-même.

L'hallucinante procession de personnages secondaires, éphémères, capricieux, qui apparaissent dans l'histoire de Mirbeau est une représentation fantastique du désir de réification et de sécurité ressenti par Varnat, l'incarnation de son envie de donner une image stable de l'homme qui le nourrit, qui l'héberge et qui le définit. C'est pour cette raison que l'œuvre inachevée de Mirbeau adopte souvent la forme d'un rêve, avec son absence de fil directeur et son apparence d'incohérence, la densité de ses symboles et sa fonction d'exaucer les désirs inconscients. Quand il stipule d'entrée de jeu qu'il est impossible de connaître les autres, Varnat commence à solliciter la sympathie et la patience des lecteurs que, simultanément, il exclut : *"Que le lecteur se montre indulgent à la futilité de ces premiers souvenirs [...] et qu'il sache que ce n'est pas seulement pour lui que j'écris ces pages"* (p. 7). N'ayant confiance qu'en lui-même pour consommer ses mémoires avec intérêt, Varnat fait de son texte un exercice clos de rétrospection méritant le qualificatif de futile attribué par l'auteur. Mais, au fur et à mesure de sa progression, le roman devient de plus en plus clairement un récit à épisodes d'expériences décousues confinant au grotesque, de représentations souvent caricaturales du désir non exaucé du protagoniste d'établir des relations structurées qui lui offrent un sentiment d'intégration et de respect de soi.

S'étant mis en route, la nuit, pour faire une reconnaissance des environs du château, avec sa

majestueuse avenue bordée d'ormes, Varnat s'en retourne plein du sentiment de son insignifiance et de sa médiocrité, *“si effacé, si perdu, si petit reflet falot, errant comme une tache sur la somptuosité des murs”* (pp. 25-26). Près de l'auberge des Trois-Couronnes, il aperçoit par une fenêtre un perruquier en train de jouer de l'accordéon pour sa femme et deux voisins. Se rappelant les leçons de tambour de son enfance, sorte de langage à l'inflexibilité militaire et à la rigidité grammaticale qui suppléait à l'absence de communication entre le jeune Varnat et ses parents, il oppose la mollesse de son jeu de jadis (*“C'est trop mou... plus de nerfs, sapristi”*, se plaignait son professeur de tambour, p. 63) à la façon sensuelle dont le coiffeur manipule son instrument. La scène qu'observe le narrateur-voyeur est d'une intimité de cauchemar, ses participants sont perdus dans une transe orgasmique d'exaltation musicale, *“en proie à la plus violente crise d'idéal”* (p. 27). Cependant que le perruquier parcourt de ses doigts les touches de son accordéon, *“grosse chenille verte”*, tel un phallus qui se dégonfle, qui grossit puis entre en détumescence, sa femme, *“les seins libres et tombants, sous une camisole d'indienne mauve, très sale”* (p. 27), est assise près de lui, transfigurée, béate, pleurant et bavant. Pendant que Varnat établit des relations professionnelles par ses réponses stylisées au message équivoque de son patron, il perçoit comme malpropres et rabaissantes des expressions authentiques de passion et de sentiment. Les allusions à l'air populaire et sentimental de *Mignon* *“Connais-tu le pays”* rappellent à Varnat son déracinement et sa déréliction, sa condition d'étranger qui jette un œil à travers les fenêtres des autres et qui épie des manifestations d'intimité qui n'ont pas besoin du langage, comme s'il était témoin d'une vision mystique, d'un *“rêve”* intraduisible *“de blancheurs profondes et magiques”* (p. 27). Parce que les autres ont des femmes et des accordéons qui leur procurent du plaisir, Varnat se sent d'autant plus accablé par son état d'aliénation, et il fétichise une identité qui masque et détourne l'attention de l'inauthenticité de ses relations avec les autres.

Un des obstacles à son effort pour se construire une identité qui corresponde à celle du marquis est la conscience qu'a Varnat que le gentilhomme exprime aussi quelque chose au moyen de ses vêtements. Le secrétaire et son patron ne constituent donc pas un couple complémentaire, mais sont les deux extrémités d'une *“gamme”* mesurant l'habileté à s'inventer soi-même dans diverses situations — comme les gammes que jouait Mirbeau et qui ont fait de lui, non un auteur, complet et intelligible, mais *“une succession d'avatars, des moins glorieux aux plus gratifiants”*<sup>16</sup>.

En observateur d'expérience, entraîné à saisir rapidement les gens et les situations, Varnat déchiffre facilement le marquis quand il est chez lui. Lisant son mobilier, ses bibelots et ses tapisseries, et préparé par tout ce qui l'environne, il identifie, *“aussi bien que par une confession, l'orgueil un peu sot, l'ostentation vulgaire, le défaut de culture des maîtres du château”* (p. 75). Mais quand d'Amblezy-Sérac s'en va à cheval inspecter sa propriété, organise des rencontres avec des fermiers, des médecins, des prêtres, des complices de sa conspiration politique, la relation entre le marquis et son secrétaire devient triangulaire et complexe. En partie parce que d'Amblezy-Sérac est un *“comédien”* roué qui sait s'adapter aux exigences de la conversation avec ses interlocuteurs, Varnat voit dans les fréquentations du marquis des reflets de l'état d'esprit de son maître, de son rôle déterminé par les circonstances, de son humeur, de l'attention qu'il porte exclusivement à la tâche du moment ; cependant ce ne sont là que des variations de ses relations avec son secrétaire. Situés *en abyme*, lecteur / texte, aristocrate / subordonné, celui qui parle / celui qui transcrit, forment une chaîne de liens deux par deux, exigeant du sujet qu'il déploie ce que Varnat appelle *“l'ingéniosité polymorphe de [son] intelligence”* (p. 154).

En réalité, la raison pour laquelle d'Amblezy-Sérac est désarmé par le caractère paisiblement intraitable du garde-chasse Victor Flamant est que ce dernier se moque de s'élever socialement, et n'a cure de l'opinion des autres et des règles de la propriété, ce qui fait de lui une véritable personne, et non pas un simple personnage. Nullement impressionné par l'autorité et par la loi, Flamant vit dans un état d'amoralité imperturbable, parle peu, braconne le gibier qu'il a pour fonction de protéger, vit maritalement avec sa propre fille Victorine, et se sert de l'inceste comme d'un moyen d'assurer tout à la fois son autonomie économique et sexuelle. Isolé dans sa cabane dans un coin éloigné de la forêt, Flamant est déjà suspect aux yeux de Varnat, qui est hautement socialisé, et pour

qui le solitaire est “*quelque chose en dehors d’un homme*” (p. 132). Ainsi, le garde-chasse hors-la-loi devient une idéalisation du gentilhomme, dont la supériorité sociale devrait être si évidente qu’elle n’a pas besoin de la servilité de ses subordonnés en guise de confirmation. Inaccessible aux pressions du marquis pour qu’il se conforme ou qu’il plaise, Flamant n’a nul besoin de l’appréciation des autres pour se définir lui-même. Sans public pour le limiter en exigeant de lui des reflets d’eux-mêmes, Flamant est un homme qui n’a pas besoin d’identité interpersonnelle ; il est comme un texte qui, même sans lecteurs, a cependant par lui-même la capacité de signifier quelque chose. Plus que le gentilhomme, le solitaire anarchisant frustré la pulsion de Varnat à l’analyse, parce qu’il se situe en dehors du cadre des transactions des identités marchandes. Illustration de ce que Cixous appelle une subjectivité sans limites, Flamant est plus qu’un personnage de roman dans la mesure où il est en dehors de l’humain et se projette “*dans ce qui n’existe pas encore [...], dans l’inouï*”.

Parmi les autres contacts de d’Amblezy-Sérac, certains sont projetés par Varnat comme des versions éphémères, rapetissées, domestiquées, du marquis lui-même, comme des incarnations plus petites et simplifiées du personnage désinvolte, changeant et insaisissable que d’Amblezy-Sérac a l’habitude de jouer en public. En les lisant pour en extraire le sens, Varnat peuple le monde de son récit d’incarnations de son désir ardent de trouver des points d’orientation stables ; il réduit la riche et écrasante signification potentielle du marquis en le décomposant en un ensemble de rôles qui le reflètent dans les gens qu’il fréquente.

À la solde du marquis pour publier *Le Cultivateur normand*, Alcide Tourneroché, à l’instar de son journal, devient un organe de propagande au service du farouche antirépublicanisme adopté par le marquis pour mener à bien sa carrière politique. Mirbeau prend soin de peindre Tourneroché comme un autre opportuniste sans principes et idéologiquement adaptable, comme Varnat : il s’empresse de jeter par dessus bord des idées anciennes pour en adopter d’autres qui sont plus avantageuses pour lui, il débarrasse son bureau de brochures de gauche, de portraits de révolutionnaires célèbres et de “*danseuses décolletées*”, et les remplace par des scapulaires et des rosaires. Alors qu’au début Varnat avait cru pouvoir lire le marquis dans ses meubles en noyer et ses statues de marbre, en réalité d’Amblezy-Sérac exprime son identité par le truchement des gens qu’il paye pour le raconter, soumettant les variations de son message à la confiance accordée au *medium*. Dans la mesure où le caractère fictif du personnage joué par le marquis est représentatif du roman, le sujet du texte de Mirbeau est la stratégie par laquelle il est signifiant. Indissociable de son insistance à attirer l’attention, à susciter la popularité, à changer d’humeur et à se réinventer lui-même par pure convenance personnelle, d’Amblezy-Sérac n’est personne. N’étant constant que dans l’inclination à l’inconstance, il se dissout en un tableau pointilliste, ensemble de petites taches de couleur à la signification éphémère, où une éclaboussure de pigment ici se combine là à un barbouillage de sens. Exclusivement soucieux de conditionner les autres à accepter sa propre mutabilité, le marquis incarne la fertilité, impossible à maîtriser, d’un texte polysémique : il est le personnage de roman qui se présente comme un personnage-mirage.

Tourneroché lui-même dissipe l’impression que l’on peut être connu par sa propre histoire. Alors que Mirbeau dédaignait la masse de vieilleries culturelles, de trésors du patrimoine, d’œuvres littéraires canoniques et de pièces de musée qui écrasaient les artistes débutants sous le poids de leur conservatisme esthétique, Tourneroché se libère du passé en le refondant sous la forme d’une histoire qui peut être modifiée au gré de celui qui la raconte. En brandissant son appareil photo comme un outil d’interprétation faisant autorité, comme une machine qui produit la preuve documentaire de la justesse du point de vue de son utilisateur, Tourneroché révèle ce qui est sous-jacent dans le prétendu réalisme de la représentation, et infirme l’idée selon laquelle ce qui est vrai, c’est ce qui est visible.

Cependant qu’une photo est habituellement le carcan de l’identité, un portrait qui immobilise la subjectivité et la fige comme un personnage, Tourneroché la redéfinit comme un fragment impressionniste qui n’a de sens que s’il est inséré dans un tableau plus vaste constitué de plein d’autres fragments. Pour Tourneroché, comme pour Varnat et pour le marquis, l’interchangeabilité des identités en fonction des relations exige du sujet une grande habileté à se construire lui-même

continuellement, à rester libre, disponible, sans engagement, “*habile aux métamorphoses et aux complaisances de toutes sortes*” (p. 158).

Comme photographe, Tourneroche réalise aussi des collages choquants, où des portraits de femmes galantes voisinent avec des photos d’évêques et de séminaristes, “*des têtes de prélats les plus connus, à qui il donnait [...] des rôles mouvementés et scabreux dans des scènes d’une intimité excessive*” (p. 158). Alors que l’existence nomade du secrétaire le condamne à dépendre de ses employeurs pour définir une identité provisoire, les autres sont eux-mêmes parce qu’ils restent là où sont leurs racines, et ils jouissent d’une continuité fondée sur un sentiment du moi comme *topos*. “*Photographe ambulante*” (p. 157), Tourneroche traverse la France “*avec son appareil*”, il déracine les sujets pour les placer dans un autre contexte comme s’ils étaient d’autres gens, il chamboule les hiérarchies, il efface les frontières, il projette ses clients dans des mises en scène nouvelles et incongrues, il compile des albums pour en faire une documentation visuelle témoignant du désordre du monde.

En elle-même, la fréquence des escapades du marquis hors de son château fait émerger au premier plan le thème de l’itinérance comme force qui subvertit l’identité. La succession des images montrant le marquis en train de se pinter avec des paysans, d’engueuler ses subordonnés, de cajoler un prêtre lubrique, de traiter avec condescendance un médecin de campagne fort pieux, le fait apparaître lui aussi comme un album, comme une collection de clichés sans lien les uns avec les autres, comme une œuvre en constante transformation. Varnat, qui a en vain tenté d’associer pauvreté et altruisme, richesse et égoïsme, se rend compte pour finir que le gentilhomme a les ressources lui permettant d’être versatile.

Le dernier des étranges personnages surnuméraires à apparaître dans le récit de Varnat est la projection, éminemment caricaturale, du désir du secrétaire de lire la noblesse comme monarchisme et possession de soi : c’est une espèce d’analité politique, métallurgique et anatomique qui s’exprime tautologiquement par l’excrément et l’argent. Ami et compagnon royaliste du marquis, le baron Grabbe est un aristocrate handicapé, un homme qui, en sautant à cheval par-dessus un fossé, “*s’était fendu le rectum*” (p. 153), et qui, une nuit, après avoir abusé de la “*fine champagne*” du marquis, réclame “*un c.. en or pour le service du roy !*” (p. 153). Bien sûr, la fixité de ce qui a été transmué en or, c’est ce que, selon Varnat, devrait conférer le statut de gentilhomme : la pleine signification. Mais le caractère fantaisiste de l’absence de coutures des livres tout entiers, débouche sur un cauchemar de choses qui se fissurent, qui ne durent pas, qui sont poreuses — de masques disponibles, de déchirures rectales, d’autofiction en forme de déguisement, de gestes suspendus, de voyage et d’écriture comme manque de cohérence et dispersion du moi.

Sur la fin, le récit de Varnat commence à sombrer quand il est lui-même de plus en plus perplexe face à l’incohérence de la correspondance du marquis, à son dilettantisme et à la trivialité de ses idées. Personnage emblématique du roman, le marquis frustré la pratique herméneutique de Varnat, en lui apparaissant comme superficiel, insaisissable, indéchiffrable, vide, “*très ignorant, sans aucune lecture*” (p. 156).

L’inachèvement du texte de Mirbeau se reflète chez le lecteur dans son interprétation confuse, qui correspond au vagabondage de l’existence de d’Amblezy-Sérac. N’étant pas équipée d’un rectum plaqué or, la fin d’*Un Gentilhomme* constitue un autre orifice troublant par lequel passe l’infinie possibilité des phrases à venir qui n’ont jamais été écrites. La stratégie de Mirbeau pour se rapprocher de l’impossible idéal d’un art global constitué de fictions totalisantes est de s’arrêter d’écrire, de telle sorte que la brièveté même du texte provoque une surabondance d’interprétations. À l’école de l’œuvre ambiguë de Mirbeau, les artistes qui font n’importe quoi révèlent qu’ils l’ont bien lu.

À la fin, c’est à tort que d’Amblezy-Sérac est d’accord avec son secrétaire pour relier l’essence de son être à l’endroit d’où il est issu, en contradiction avec le principe mirbellien de la multiplicité du moi comme forme d’ubiquité. Au lieu de se voir en cavalier, le marquis se présente comme une plante enracinée dans la terre de Sonnevile : “*J’éprouve comme ne sensation pénible... presque douloureuse, d’arrachement, chaque fois que je pars d’ici*” (p. 166). N’appréhendant pas

l'histoire de Paris en situation, il considère la capitale comme le simple cadre du récit d'une partie de sa vie que personne ne peut écrire. Plutôt que de se définir comme le maître de la chasse, traquant et piégeant les autres par sa sympathique façon, il a l'impression d'être une proie au milieu d'intérêts, d'intrigues et de responsabilités qui doivent être gérées, "*sans quoi ils me dévoreraient comme un lapin*" (p. 167). Une interminable succession de devoirs sociaux, de choses ennuyeuses, d'affaires et de préoccupations politiques rend sa vie future aussi inimaginable pour lui qu'elle l'était de toute évidence pour Mirbeau : "*Non... c'est vrai... je n'en vois pas la fin...*" (p. 167).

Mais il n'y a pas besoin de fin, et la nostalgie du marquis pour sa terre et son château se révèle aussi éphémère que tout ce qui l'entoure. Quittant le domaine de ses ancêtres pour "*le terrain de la lutte et de l'ambition*" (p. 168), d'Amblezy-Sérac rompt avec le passé et la continuité qui le limite pour prendre possession de la cité avec ses innombrables possibilités. Avec le décentrage du récit arrive l'explosion finale du personnage du marquis. Déjà instable et vagabond quand il est chez lui, il s'évanouit alors en une profusion indescriptible de "moi" disponibles façonnés en fonction des besoins du moment. Populaire pour ses actes frauduleux, il acquiert une signification universelle en devenant le propre de tout le monde. Lisible dans la transparence de ses déguisements, le *tuxedo* du gentilhomme, la "*blouse du peuple*", il n'a plus rien à faire, si ce n'est à disparaître de la suite de la publication.

Cependant Varnat a été long à comprendre que le nom du marquis est légion. À tu et à toi avec des fermiers lors d'une foire aux bestiaux, buvant du vin, pataugeant au milieu des bouses, examinant le garrot des chevaux, le marquis "*se multiplie*" : "*À lui seul il était toute la foire*" (p. 148). La réflexion de Mirbeau sur l'*inachèvement* aboutit à mettre en lumière le vide des conventions d'un récit clos sur lui-même, de personnages stables et d'intentions de l'auteur que le lecteur puisse dégager. Il montre que, là où le récit s'arrête, commence la lecture, il marie la production du texte à son exégèse, il souligne la simultanéité de la création faite par l'auteur, Mirbeau, et de celle faite par le lectorat, et il insiste sur la fonction du roman comme simple point de départ, l'intrigue fournissant au lecteur "*son nécessaire de voyage*" (p. 170).

Dupé par sa propre imposture, d'Amblezy-Sérac oublie qu'il est autant d'êtres fictifs qu'il y a de gens à y croire : "*Comme tous les comédiens, il finissait par croire à la réalité de ses rôles, et à les vivre*" (p. 148). Supersubjectivité, au sens que Cixous donne à cette expression, le gentilhomme cesse d'être un point de vue, transcendant les notions classificatoires de personnages et d'identités, quand son "moi" devient "*toujours plus qu'un, divers, capable d'être tous ceux qu'il veut être en même temps, un groupe agissant ensemble, un assemblage d'êtres singuliers qui produisent l'énonciation*<sup>18</sup>". Plus encore, le roman inachevé de Mirbeau pose le problème de la production de l'énonciation elle-même, reconnaissant à chacun le droit de suivre le marquis, qui, avec son "*jarret souple*" (p. 170), grimpe l'escalier d'onyx du vestibule, permettant à tous les lecteurs d'écrire le chapitre suivant de son histoire, et invitant un lectorat jamais vu à produire la totalité de l'œuvre comme fruit de leur collaboration. Quand sa notoriété place le marquis dans les mains du public, volant une identité qui est recomposée collectivement, Mirbeau commence le processus inachevable. Ambulant et inassimilable, à l'instar du personnage-titre, *Un Gentilhomme* représente le premier pas du voyage sur le chemin du tout. Ayant été averti par une note de l'éditeur que "*ce roman est resté inachevé*" (p. 170), le lecteur s'embarque sur l'itinéraire tracé dans l'œuvre de Mirbeau, qui, avec son héros, marque "*d'un commencement de légende fantastique son passage à travers les populations*" (p. 148).

Robert ZIEGLER  
Université du Montana (États-Unis)  
(traduit de l'anglais par Pierre Michel)

NOTES



- <sup>1</sup> Dominick LaCapra, "History and Psychoanalysis", *Critical Inquiry*, 13.2 (1987), p. 226.
- <sup>2</sup> Samuel Lair, "D'Octave à Mirbeau : la tentation de la globalité", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, mai 2000, p. 42.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.
- <sup>5</sup> Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Séguier, 1990, p. 730.
- <sup>6</sup> Hélène Cixous, "The Character of 'Character'", *New Literary History*, 5. 2, hiver 1974, p. 384.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 385.
- <sup>8</sup> Octave Mirbeau, *Un Gentilhomme*, Flammarion, 1920, p. 59.
- <sup>9</sup> Hélène Cixous, art. cit., p. 387.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 385.
- <sup>11</sup> Monique Bablon-Dubreuil, "Un Gentilhomme : du déclin d'un mythe à l'impasse d'un roman", *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 5, 1998, p. 72.
- <sup>12</sup> Hélène Cixous, art. cit., p. 384.
- <sup>13</sup> Sigmund Freud, "Creative Writing and Day-Dreaming", *The Freud Reader*, Ed. Peter Gay, New York, Norton, 1989, p. 441.
- <sup>14</sup> Monique Bablon-Dubreuil, art. cit., p. 85.
- <sup>15</sup> Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, Flammarion, 1983, p. 34.
- <sup>16</sup> Samuel Lair, art. cit., p. 48.
- <sup>17</sup> Hélène Cixous, art. cit., p. 383.
- <sup>18</sup> Hélène Cixous, art. cit., p. 387.