

# LE PORTRAIT D'UN ARTISTE EN JEUNE CHIEN :

## INCARNATION ET MOUVEMENT DANS *DINGO* D'OCTAVE MIRBEAU

« *All knowledge, the totality of all questions and all answers, is contained in the dog.* »

Franz KAFKA,  
*Investigations of a Dog*

Un sujet qui, depuis le début du siècle, reste toujours controversé dans la critique mirbellienne, c'est la valeur à attribuer aux œuvres « *expérimentales* » telles que *La 628-E8*, *Les 21 jours d'un neurasthénique* et *Dingo*, toutes publiées dans la deuxième partie de la carrière littéraire de Mirbeau, et qui sont des produits directs de sa conversion à l'anarchisme. Maxime Revon<sup>1</sup>, Martin Schwarz<sup>2</sup> et Reginald Carr<sup>3</sup> ont tous mis en lumière le côté socio-critique de ces œuvres au détriment de leurs qualités esthétiques. Bien sûr, il faut reconnaître la centralité d'une motivation politique chez Mirbeau, surtout dans sa condamnation, dans la mesure du possible, de la corruption qui est au cœur du *statu quo* social. Mais ce n'est pas la seule motivation. Malheureusement, la critique des derniers romans se limite surtout (il existe pourtant des exceptions<sup>4</sup>) à des commentaires sur des faiblesses structurelles, sans considérer l'influence capitale de la contingence comme force génératrice dans la production du texte. Récemment, Pierre Michel et Jean-François Nivet ont abordé cette dialectique (« *politique-esthétique* ») en référence à *Dingo* : « *Il est à la fois un formidable pamphlet contre la civilisation, l'ultime confession de Mirbeau, et une métaphore de la condition de l'écrivain.*<sup>5</sup> » J'espère que le présent article fera pencher la balance encore plus en faveur d'une reconnaissance de la valeur esthétique de l'œuvre mirbellienne, et de *Dingo*, en particulier.

Le titre de cet article s'inspire du roman de Dylan Thomas (lui-même inspiré par le célèbre titre de James Joyce), où l'auteur gallois témoigne du rapport unique, historique et consolateur qui existe entre l'homme et le chien. Beaucoup d'écrivains, de philosophes et de commentateurs en ont témoigné aussi, mais rares sont ceux qui ont pu assimiler la complexité historique du chien et l'incorporer dans une œuvre d'art, où l'importance centrale du chien, redevenu cynosure comme le veut l'étymologie, semble égaler celle d'un personnage principal, semble même représenter l'usurpation de l'artiste conventionnel (c'est-à-dire humain) par son alternative canine. Franz Kafka, en tant que narrateur du récit mentionné plus haut, assume un statut canin dans son évaluation des bienfaits sociaux d'appartenir à l'espèce canine : « *Indeed when I reflect on it – and I have time and disposition and capacity enough for that – I see that dogdom is in every way a marvellous institution. Consider us dogs... One can safely say that we all live together in a literal heap... We are drawn to*

*each other and nothing can prevent us from satisfying that communal impulse*<sup>6</sup>. »

Virginia Woolf, dans *Flush, a biography*, utilise également le chien comme moyen d'exploration et de comparaison de deux cultures (l'Angleterre et la fausse liberté attribuée aux chiens sous des lois draconiennes, et l'Italie, où le chien est plus libre de flâner et d'errer où il veut) : « *Flush too was making his discoveries and exploring his freedom... He had faced the curious and at times upsetting truth that the laws of the Kennel Club are not universal... He was becoming daily more and more democratic... Gone with the dog-stealers and Kennel Clubs and Spaniel Clubs of a corrupt aristocracy*<sup>7</sup>. » Chez ces deux écrivains, le chien conduit une campagne européenne en faveur du socialisme démocratique ; en particulier, chez Kafka, le chien-narrateur est doué, non seulement de ses attributs canins, mais aussi d'une mémoire qui lui permet de parler en tant que porte-parole de l'espèce humaine. Même si leurs idées sur l'utilité du chien sont une source d'information, il reste un agent passif (c'est-à-dire la simple *métaphore* – non-performante – de la différence, tant sur le plan philosophique que sur le plan politique).

La complexité historique du rôle du chien est liée à cette représentation de la différence philosophique et politique. Depuis le Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui, le chien vit très proche de l'espèce humaine, mettant en lumière des contrastes à la fois positifs et négatifs. Marie de France et Michel de Montaigne ont décrit le chien en tant que compagnon fidèle de l'homme, tandis que Descartes a rejeté tout rapprochement, prétendant que le chien n'est qu'un assemblage de parties mécaniques, dépourvu de toute sensibilité. Malgré ces dernières représentations négatives (n'oublions pas non plus que, si La Fontaine commentait les animaux, il ne s'intéressait qu'à la signification morale de leurs activités dans le contexte des *Fables*), il y a quantité de commentateurs qui ont loué les qualités positives du chien et ses bienfaits pour l'humanité. Considérons, par exemple, les contributions lumineuses sur ce sujet de Georges Buffon, d'Alphonse Toussenel et de Maurice Maeterlinck, ce dernier lancé par Mirbeau au début de sa carrière littéraire. Buffon<sup>8</sup>, à vrai dire, reconnaît la supériorité de l'homme par rapport au chien au niveau de l'intelligence (ce qu'il appelle « *le côté spirituel de l'homme* ») ; mais, selon lui, les deux espèces partagent « *le sens matériel* », c'est-à-dire la capacité de sentir. La théorie de Buffon à l'égard de la supériorité de l'homme devient de moins en moins convaincante lorsqu'il introduit le concept de « *homo duplex* » (en d'autres termes, la crise schizophrénique entre raison et sentiment dont souffre tout être humain) ; il est très possible, selon Buffon, que la raison soit autant un inconvénient qu'une vertu ; auquel cas le chien serait privilégié dans sa constance absolue et invariable.

Ce thème de la constance apparaît chez Maeterlinck, bien que celui-ci reconnaisse l'immense espace qui existe entre les animaux et les humains ; dans *Le Double jardin*, Maeterlinck prétend que le chien est né pour accompagner l'homme, que l'amitié établie entre le chien et l'homme est basée sur le sacrifice total du chien pour la race humaine : « *Nous sommes seuls, absolument seuls sur cette planète de hasard, et parmi toutes les formes de vie qui nous entourent, pas une, hors le chien, n'a fait alliance avec nous... Il [le chien] nous aime et nous vénère comme si nous l'avions tiré du néant*<sup>9</sup>. » La constance de cette « *alliance* » et son immuabilité, non seulement déterminent la fonction du chien en tant que serviteur fiable de l'espèce humaine, mais, dans le contexte de Buffon, elle met aussi en lumière la

variabilité et l'indécision humaines. Pour Maeterlinck, l'histoire de l'espèce humaine est étroitement liée à l'histoire du chien, en ce sens que, bien que le temps et l'évolution aient élargi l'espace qui sépare fondamentalement l'homme et le chien, la constante obéissance du chien et son rôle de gardien à travers le temps servent d'exemple et de reproche à toute prétention humaine : « *C'est toute notre humble et effrayante histoire, qui renaît chaque nuit dans la mémoire primitive de notre ami des mauvais jours. Et quand, dans nos demeures plus sûres, il nous arrive de le punir d'un zèle intempestif, il nous lance un regard de reproche étonné, comme pour nous signifier que nous sommes dans l'erreur, et que, si nous perdons de vue la clause capitale du pacte d'alliance qu'il a fait avec nous au temps où nous habitons dans les cavernes, les forêts et les marécages, il y reste fidèle **malgré nous** et demeure plus près de la vérité éternelle de la vie qui est pleine d'embûches et de forces hostiles* » (c'est nous qui soulignons)<sup>10</sup>.

Il va sans dire que ces thèmes de la constance du chien et de sa fidélité à l'homme, de sa variabilité et de sa différence d'avec l'homme, se retrouvent dans *Dingo*, le dernier roman de Mirbeau, publié en 1913. Pourtant, à ces thèmes s'en ajoutent d'autres, notamment l'anarchisme, la condamnation de la bourgeoisie et la condition de l'artiste. *Dingo* ressemble aux autres textes déjà mentionnés, dans lesquels le chien *communique* un message philosophique et politique. À travers les activités de Dingo (même meurtrières), le chien expose « *un microcosme... dans lequel grouille une humanité larvaire, qu'il regarde s'agiter d'un œil impitoyable* »<sup>11</sup>. Mais en reliant la nature primitive du chien (prétendue non-civilisée) à une vérité anarchique, Mirbeau *incarne* dans le chien, et dans sa primitivité, une résistance à toute conformité politique et sociale. Aussi Mirbeau conserve-t-il le lien historique entre homme et chien, déjà affirmé chez ses prédécesseurs philosophes ; non seulement il sauvegarde la supériorité de la bête (en tant que force résistante à toutes les influences conditionnantes de la société), mais il y attache les valeurs intrinsèques et instinctives de l'anarchisme. C'est au niveau de l'incarnation que réside le succès de *Dingo* ; le chien, lourd de son bagage intertextuel, *porte en lui* sa propre sauvagerie honnête et sa primitive sincérité, et se révolte instinctivement et intuitivement contre ce à quoi le narrateur humain lui-même ne peut pas se confronter.

À travers ses actes meurtriers, Dingo incarne la nécessité de reconstruire la société et ses lois. À plusieurs occasions, et apparemment sans que le narrateur le sache, Dingo se rend « *coupable* » de tuer des volailles du village. Il y a plusieurs points essentiels à souligner à propos de ces massacres. Premièrement, dans une occasion particulière, Dingo ne tue pas tous les œufs d'un élevage de poules, mais en laisse *exprès* plusieurs intacts, symboliques, dirait-on, du nouveau potentiel à nourrir sous une nouvelle idéologie anarchiste. Deuxièmement, en situant le massacre dans le royaume animal, Mirbeau se sert de la nature, et non pas de la race humaine, comme moyen d'expérimenter son anarchisme ; en déshumanisant ainsi la violence anarchiste, Mirbeau peut mieux



« Toutes les poules étranglées... »  
*Dingo*, par Jacques Nam.

analyser sa justification dans le contexte, disons moins émotif, du royaume animal. L'instinct qui pousse à tuer pour survivre a une validité historique qui remonte aux temps primitifs. Alphonse Toussenel consacre un chapitre de *L'Esprit des bêtes. Zoologie passionnelle. Mammifères de France*, à la chasse et à son importance pour le chien et l'humain : « *La chasse, industrie pivotale du Sauvage est, en même temps, le point de départ du progrès social, le premier essor du travail émancipateur qui doit quelque mille ans après rouvrir à l'humanité les portes des destinées heureuses* »<sup>12</sup>. Chez Toussenel, la chasse est la première étape dans la progression individuelle et sociale. Dans *Dingo*, Mirbeau met l'accent, non pas sur les chasseurs, dont l'intérêt pour la chasse se limite au voyeurisme et pour qui les significations primitives, sociales et individuelles sont perdues, mais plutôt sur l'interaction entre la liberté individuelle et le droit à la violence, surtout dans le contexte d'une valorisation de l'anarchisme incarné par Dingo. D'où la description privilégiée et détaillée de la scène de la chasse et, bien sûr, de Dingo lui-même à la tête de la meute, féroce dans sa campagne de meurtre et icône du renouvellement anarchiste. Par conséquent, pour regrettable et inacceptable qu'elle soit, la violence se légitime dans la mesure où, même si elle est un crime du point de vue philosophique et politique, elle « *répond à la tyrannie et est, au moins dans l'esprit de celui qui l'exécute, un acte juste dont l'illégalité n'est qu'apparente, sinon justifiable du fait que la tyrannie rend impossible tout recours à une justice régulière* »<sup>13</sup>. » À cette lumière, la violence anarchiste apparaît comme un moyen de se défendre contre l'arbitraire et le gratuit. Les actes de Dingo ont l'effet *direct* de se venger de la tyrannie judiciaire, et se justifient par l'incapacité du chien à vivre sous des lois invivables.

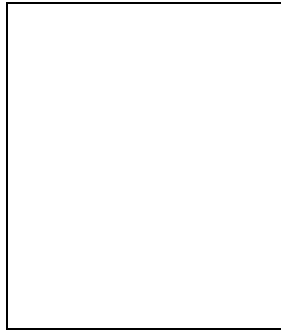
L'inefficacité du système judiciaire se manifeste dans le procès du criminel, accusé d'avoir violé et tué une jeune fille. On peut lire le procès de deux points de vue différents. La première lecture (conventionnelle) renforce la vision d'un système judiciaire intraitable dans sa poursuite de « *la justice* » : en d'autres termes, le criminel apparaît alors comme la victime d'un système qui ne s'intéresse qu'à la punition, bien qu'il n'y ait pas contre lui de preuves décisives et que le juge d'instruction ne se limite qu'aux faits établis, refusant de prendre en considération les circonstances qui ont provoqué son crime (circonstances qui témoignent de son handicap social, familial et personnel). En outre, cette première lecture met en relief l'inhumanité du public pendant le procès : il cherche une victime pour satisfaire son propre appétit de revanche (une revanche qui serait donc justifiée et validée par le verdict de la Cour). Mais l'hypocrisie du public (qui tolère la punition quand elle lui sied) et du système judiciaire est accentuée si l'on fait du procès une autre lecture, dans laquelle Dingo, en offrant son amitié au prévenu, a un comportement totalement différent de ce qu'implique la version proposée par la Cour. La présence de Dingo dans la salle du tribunal, en tant que porte-parole et indice proleptique de la vérité, sert à exposer la duplicité du système judiciaire, dont la fonction est de se préserver, fût-ce au détriment de la justice. On reconnaît là une variante sur l'opposition, souvent admise, entre le droit et la justice.

Considérons brièvement le scénario : avant le commencement du procès (avant même « *le meurtre* » lui-même), Dingo et le narrateur ont rencontré, par hasard, un mendiant dans la rue ; Dingo ressentait de la pitié pour le mendiant et l'a aidé à monter une côte : « *Et telle est la vertu sédative d'un acte de bonté, même vaine, que cet effort dans le*

vide... a paru soulager le miséreux qui repart en souriant à Dingo<sup>14</sup>. » Il apparaît par la suite que le mendiant est le criminel en question. Tandis que le juge, au début, soumet le mendiant / criminel à un interrogatoire pénible et refuse de considérer les circonstances atténuantes du crime (certes, il finira pourtant par les admettre, mais le criminel sera tout de même déclaré coupable), Dingo confirme sa compassion, non pas pour « un criminel », mais pour un mendiant (dont on ignore, lors de leur première rencontre, qu'il va commettre un meurtre, et qui apparaît alors comme une simple victime de l'oppression et de l'exclusion sociales). La philanthropie instinctive, l'un des piliers de l'anarchisme mirbellien, prédétermine la réponse de Dingo au procès et sert à opposer l'insensibilité de la justice humaine à la pitié de la justice canine et anarchiste. Nous rejoignons avec Dingo le cynisme dans toute sa portée étymologique.

Ce qui fait l'intérêt de l'anecdote précédente (c'est-à-dire la réapparition du mendiant dans la Cour), c'est la contingence. L'un des grands thèmes modernes de l'œuvre mirbellienne (surtout dans *Dans le ciel*, *Les 21 jours d'un neurasthénique* et *Dingo*), c'est la capacité de l'auteur à refléter dans son texte la contingence universelle (ce que Mirbeau définit comme « la loi du monde »). Dans le reste de cet article, je voudrais me concentrer sur l'idée de mouvement, dans sa fonction formelle et structurelle, et aussi en tant que moyen d'approfondir la modernité de Mirbeau dans sa conception du rôle de l'artiste. Grâce à la philanthropie instinctive de Dingo et à son triomphe sur la vengeance humaine, Mirbeau déclenche un processus de déconstruction, où la sagesse canine (et tout ce qu'elle incarne) commence à supplanter la faillibilité et l'indécision humaines. Contrastant avec le narrateur, qui finit par se laisser guider par son chien, Dingo agit, non seulement au niveau politique en tant que « chien d'action, d'action directe » (c'est nous qui soulignons), mais aussi au niveau textuel, où le narrateur, lentement, perd le contrôle de l'animal : « Il agissait, voilà tout, et il agissait en solitaire, à sa façon, une façon moins compliquée, plus simpliste et qui "rendait" davantage<sup>15</sup>. » Le mouvement, qui prend ici la forme d'une action politique, est à l'origine de l'anarchisme mirbellien. « Les évolutions sont lentes », dit Mirbeau, mais le mouvement naturel du Temps lui inspire une vision optimiste de l'avenir, qu'il imagine marqué par une évolution vers l'anarchisme.

Comme nous l'avons vu dans ses *Correspondances* avec Monet et Pissarro, pour Mirbeau le mouvement est au cœur de ses idées sur la fonction de l'art. Les notions d'« instantanéité » et de « simultanété » renforcent ses principes impressionnistes et soulignent ses objectifs anarchistes. Pour Mirbeau, l'art doit avoir une fonction utile et refléter la variabilité de la nature. Dingo représente et personnifie ces deux exigences : tout d'abord, Dingo « repoussait comme illogique et stérile la conception de l'art pour l'art, condamné d'ailleurs avant lui par les meilleurs esprits. Il ne séparait pas le bien-être de la beauté. Il entendait que le beau fût utile et que l'utile fût beau<sup>16</sup>. » Ensuite, Dingo, en tant que chien exotique, personnifie la variété de la nature, l'équivalent de l'hybridité dans la représentation esthétique : « Ce



« — J'aime les enfants...  
monsieur le juge... »

*Dingo*, par Jacques Nam.

sont les proportions de ses formes et leur apparent désaccord, "ses fautes de dessin", comme dirait l'École des Beaux-Arts, son aspect radicalement caricatural qui me ravissent et qui rendent si émouvants pour moi, barbare, cette fleur d'esquisse, ce prestige tout neuf d'une chose qui commence<sup>17</sup>. » Encore une fois, Dingo, dans sa représentation corporelle, incarne une forme de mouvement qui va contre les demandes symétriques et conventionnelles de l'École des Beaux-Arts, et participe d'une conception de l'art qui est moderne, différente et progressiste.

Dans sa description de Dingo, Mirbeau insiste sur sa nature primitive. De même que le chien est libre de mener sa propre campagne anarchiste, il assume le statut de narrateur dans sa nouvelle capacité d'engendrer du mouvement et de créer du sens. Même dès le début du roman, la lettre proleptique de Sir Edward Herpett annonce la possibilité d'une transformation de l'autorité artistique : « Depuis soixante ans, il semble absolument démontré que ces chiens, qui auparavant, étaient bien des chiens, ne sont plus des chiens, plus du tout<sup>18</sup>. » En les décrivant comme « des artistes du massacre », « plus artistes que les hommes », Mirbeau confère à Dingo le talent artistique nécessaire pour usurper l'autorité du narrateur et suivre sa propre route indépendante jusqu'à la fin du roman. Il va sans dire que, pour souligner cette autonomie, c'est le mouvement créé par le chien lui-même qui contribue à faire disparaître le narrateur. Petit à petit, le narrateur cède le pas au chien et prépare la voie au couronnement de Dingo : « Avec une délicate indulgence, un esprit de justice ignoré des hommes, il tenait compte de mes intentions, n'eussent-elles abouti à rien qui lui plût ou qu'il désirât, eussent-elles avorté le plus misérablement du monde<sup>19</sup>. » Comme indiqué çà et là dans le roman, le transfert d'autorité de l'humain au chien s'opère volontairement, et même avec un sentiment d'inéluctabilité de la part du narrateur : « ... je m'acharnai à résister aux avertissements de Dingo, j'eus lieu de m'en repentir cruellement<sup>20</sup>. »

La subversion du narrateur par Dingo est renforcée par l'indépendance formelle générée par la liberté personnelle de Dingo et par son anarchisme. Ce qui est intéressant, c'est qu'on peut commenter la nature de cette subversion et l'étendue de son indépendance textuelle en examinant sa campagne de meurtres. Autrement dit, ce n'est qu'après coup que le narrateur et nous, les lecteurs, avons droit aux détails sur les massacres de volaille. Le meurtre (ou la violence anarchiste) semble avoir lieu en dehors des limites de la fiction du narrateur, apparemment sans qu'il le sache ; non seulement l'impact du meurtre s'infiltré donc *par hasard* dans la fiction, mais il fait ressortir le manque de contrôle du narrateur. Les « crimes » perpétrés par Dingo dans un espace extérieur ont la faculté d'entrer dans l'espace performant du roman, de dévaloriser l'autorité du narrateur, de promouvoir une esthétique anarchiste et, plus encore, de démontrer qu'il y a une force créatrice au-delà de celle du narrateur : celle de Dingo lui-même. De plus, la construction de *Dingo*, où règne la contingence, permet à la force créatrice, qui s'est incarnée en Dingo, de s'établir comme l'énergie directrice et cohésive du roman. Tandis que l'action des derniers chapitres du roman (écrits par Léon Werth) a lieu dans différents endroits et témoignent, semble-t-il, d'un effort pour décentraliser la trame artistique et anarchiste, Dingo reste au centre du roman, sa fixité est aussi présente dans sa visibilité que dans son invisibilité, aussi constante dans sa mobilité que dans son immobilité. En renonçant à son propre mouvement comme à l'ultime sacrifice consenti à la

femme de son maître, Dingo perpétue le lien historique avec ses ancêtres dans son attachement effacé et fidèle à l'humanité : « Avec une certitude, une désinvolture et une simplicité qui nous surprendraient un peu, nous jugeant meilleurs et plus puissants que tout ce qui existe, il trahit, à notre profit, tout le règne animal auquel il appartient, et renie sans scrupules sa race, ses proches, sa mère et même ses petits<sup>21</sup>. »

Enda Mc CAFFREY  
Université de Nottingham Trent (Angleterre)

**NOTES :**

1. Maxime Revon, *Octave Mirbeau, son œuvre*. Paris : Nouvelle revue critique, 1924.
2. Martin Schwarz, *Octave Mirbeau, vie et œuvre*. The Hague : Mouton, 1966.
3. Reginald Carr, *Anarchism in France : the case of Octave Mirbeau*. Manchester, MUP, 1974.
4. Les contributions de Pierre Michel, de Françoise Quérueu, d'Éléonore Roy-Reverzy et de Robert Ziegler ont beaucoup fait avancer notre compréhension de la modernité de Mirbeau. Consulter les récents numéros des *Cahiers Octave Mirbeau*.
5. Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 893.
6. Franz Kafka, « Investigations of a Dog », *The Complete Stories of Franz Kafka*. New York, Schocken Books, 1983, p. 279.
7. Virginia Woolf, *Flush, a biography*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1933, pp. 124-125.
8. Georges Buffon, *La Nature, l'homme et les animaux*. Paris, Club des librairies de France, 1985.
9. Maurice Maeterlinck, *Le Double jardin*, Paris, Charpentier, 1911, pp. 19-25.
10. *Ibid*, pp. 9-10.
11. Pierre Michel et J.-F Nivet, *op. cit.*, pp. 893-894.
12. Alphonse Toussenel, *L'Esprit des bêtes. Zoologie passionnelle. Mammifères de France*, Paris, Gabriel de Gonet, 1847, pp. 75-76.
13. Henri Arvon, *L'Anarchisme*, Paris, P.U.F., 1951, p. 104.
14. Octave Mirbeau, *Dingo*. Paris, Fasquelle, 1922, p. 116.
15. Mirbeau, *Dingo*, p. 325.
16. Mirbeau, *Dingo*, p. 137.
17. Mirbeau, *Dingo*, p. 29.
18. Mirbeau, *Dingo*, pp. 12-13.
19. Mirbeau, *Dingo*, p. 106.
20. Mirbeau, *Dingo*, pp. 149-150.
21. Maeterlinck, *Le Double jardin*, p. 26.