

L'ART COMME VIOLENCE DANS *DINGO*

Dans *La 628-E8*, d'Octave Mirbeau, la souple C.G.V. du narrateur brûle du combustible pour le transformer en mouvement, la connaissance est comme oxydée et se dissipe en même temps que la chaleur des tremblotantes impressions, l'identité de Mirbeau en tant qu'auteur s'évanouit pour n'être plus qu'une particule d'air utilisée dans l'usine où se fabrique la vie, et la structure organique du roman se perd, de sorte que le texte lui-même peut à son tour se transformer en machineⁱ. Les critiques qui étudient le panégyrique de Mirbeau en faveur du renouvellement et de la désorientation, appuient également leurs observations sur l'analyse de *Dingo*, histoire d'un chien sauvage qui devient lui aussi une machine avide de destruction, une force meurtrière qui erre librement, qui sème la dévastation dans les poulaillers, qui vide les forêts de leurs perdrix, qui jonche la campagne environnante de cadavres d'animaux, à l'instar de l'automobile qui, sur son parcours, sème les cadavres de « *la faune des routes* ».

La différence entre les deux livres vient de ce que *La 628-E8* traite de la voiture, d'abstraction spéculative, de technologie humaine, d'inventions destinées à satisfaire les besoins de l'homme, cependant que *Dingo* marque un retour aux thèmes mirbelliens les plus récurrents, où se mêlent l'instinct, la nature et la mort. Alors que *La 628-E8* constituait une enquête sur l'art du futur comme agent de nettoyage par le vide, telle la balle Dum-Dum qui réduit en poudre la cible, *Dingo* est conforme à un modèle biologique du texte en tant qu'organisme vivant : c'est un récit qui se nourrit du chien qu'il tue, de même que le chien se nourrit des moutons qu'il massacre.

Dans sa glorification de la vitesse, *La 628-E8* élude la question de la nourriture et de ses déchets, de l'essence et de ses émanations. Tandis que l'automobile avance en rugissant, la pollution émise par le tuyau d'échappement disparaît au loin et est oubliée. Et, de même que les gaz se dispersent, le parcours de la voiture de Mirbeau cesse de signifier quelque chose, puisque la spontanéité du voyage n'est pas encore compromise par un souci rétrospectif de synthèse, ni corrompue par le récit d'un itinéraire achevé. Les paysages se brouillent ; le souvenir du parcours de Mirbeau à travers la Belgique, la Hollande et l'Allemagne, « *à travers un peu de moi-même* » aussi, dit-il, se dissipe au fur et à mesure que le texte se fond dans une indifférenciation taxinomique : « *Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage*ⁱⁱ ? »

Bien sûr, la machine narrative qui nettoie en brûlant est un rêve impossible chez Mirbeau, de même que de passer des injustices bien réelles aux chimères de l'utopie. Inévitablement, le texte de Mirbeau est enraciné dans son histoire littéraire, il a germé dans l'engrais de la violence, il a fleuri dans la fleur de son expression, puis il s'est flétri pour être réabsorbé sous la forme d'un énorme compost indispensable à l'achèvement de l'œuvre. Il se peut que *La 628-E8* présage la mort du roman, « *dont la déconstruction [...] s'exprime par l'atomisation de la sensation*ⁱⁱⁱ ». Mais, comme c'est toujours le cas chez Mirbeau, quand la mort ne mène pas à la pétrification, le

processus de décomposition libère « *la chaleur éternelle de la vie* », et le cadavre se transforme en incubateur de sa propre métamorphose.

Dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, l'évocation par Mirbeau de la fin de la littérature était exprimée en termes de minéralisation : aussi bien dans la recherche minéralogique de Weil-Sée, que dans les méditations de Roger Fresselou sur son sommet désertique où, du haut de son nihilisme de pierre, il contemplait le refroidissement de la planète et la futilité des entreprises humaines. L'étincelle dont avait besoin, pour s'allumer, l'« *infumable* » cigare à feuilles d'or de Dickson-Barnell reparait dans *La 628-E8* dans l'allumage de la C.G.V., de sorte que de suffoquer sous le poids des choses finies, cela débouche sur un renouvellement de l'énergie et de l'intérêt pour le mouvement, quand Mirbeau traverse l'Europe comme une flèche au cours de ses escapades en voiture.

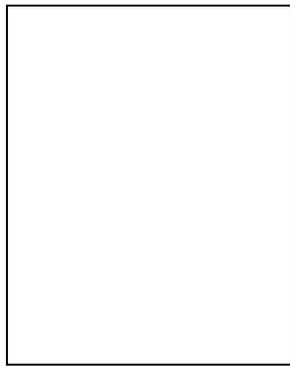
Mais, de même que le caractère impulsif du voyageur exclut le choix des destinations, le dessein initial du récit se perd et il peut aller n'importe où et dans toutes les directions. La progression, le départ, le changement de lieu deviennent une fin en soi, et le mouvement du véhicule importe plus que le transfert du voyageur. Parce que la seule nécessité est que la machine avance, Mirbeau se moque de l'idée que le progrès scientifique puisse réellement améliorer la vie des hommes. Face à l'« *obstination rétrograde* » de ses congénères, qui attachent plus de prix à la sécurité qu'au changement, Mirbeau insiste sur le progrès de l'inhumain : « *Place donc au Progrès... Place ! Place !* » (p. 305).

La prolifération désordonnée et dans tous les sens de la vie organique trop lente représentée par les enfants écrasés et les poulets aplatis est subordonnée à la douceur métallique de la voiture, qui n'est plus une simple machine, mais une force comparable au tonnerre. De la même façon la recherche de la perfection du récit le rapproche du silence, le développement de l'humanité la conduit du biologique au robotique. Le voyage en voiture cesse d'être une question de tourisme, d'ouverture à d'autres cultures, pour devenir une science des trajectoires et des forces, des vitesses et des vecteurs. En tant qu'Élément, Mirbeau dit : « *Je n'admets pas, je ne peux pas admettre que le moindre obstacle se dresse devant le caprice de mes évolutions* » (p. 304). Mais la célébration ironique du bonheur illustrée par l'image de paysans terrifiés et de bestiaux broyés suggère que le parcours de la voiture de Mirbeau ne constitue pas le signal de la mort de l'écriture. Bien au contraire, le chien renversé par « *la Belle force aveugle* » (p. 304) de la machine narrative de Mirbeau est enveloppé dans l'emballage-cercueil d'un livre, *La 628-E8*, et expédié au début du livre suivant, *Dingo*, où, débarqué du train de Cortoise, il sera distribué au romancier par Vincent Péqueux dans un « *menu cercueil d'enfant*^v ». Loin de proclamer la fin du voyage et le caractère morbide de la littérature, *Dingo*, comme je vais tâcher de l'expliquer, démontre que Mirbeau se consacre de nouveau à exposer les relations, qu'il a toujours considérées comme de fausses oppositions, entre la connaissance et la spontanéité, la nature et l'art, le langage et la vérité, la condition mortelle et l'immuabilité.

Publié en feuilleton dans *Le Journal* entre le 20 février et le 8 avril 1913, *Dingo* a joui d'un grand succès auprès du public, et c'est une œuvre à laquelle le romancier était particulièrement attaché. Bien que le « *vrai* » Dingo n'ait jamais posé les pattes à Cormeilles-en-Vexin, le village dont Mirbeau trace un portrait peu flatteur de communauté

provinciale à l'esprit fermé, Pierre Michel et Jean-François Nivet affirment que le tableau des villageois dressé par le romancier est en grande partie exact. Cependant, au-delà de la « mise en accusation » de « la République des paysans », le roman de Mirbeau constitue aussi ce que Michel et Nivet appellent « un formidable pamphlet contre la "civilisation", l'ultime confession de Mirbeau, et une métaphore de la condition de l'écrivain, [...] le portrait de l'artiste en jeune chien ».

Bien qu'on puisse y voir le sommet de la carrière de Mirbeau romancier, *Dingo* n'en propose pas moins à ses lecteurs la reprise de thèmes qui leur sont familiers. Dans ce roman, des sujets qui semblaient avoir été laissés de côté reprennent vie : la cupidité des paysans, l'inadéquation de la « science », la cruauté féminine, le tronçonnage du récit, la réanimation provisoire de morceaux de livres anciens reliés les uns



L'Abbé Jules, par Hermann-Paul

aux autres, à l'instar du monstre qu'est le mort qui marche : « *De sombres histoires de résurrectionnistes me revinrent à l'esprit* », écrit en frémissement le narrateur (p. 4).

Mais, de même que l'enfant est le père de l'homme à venir, chez Mirbeau, l'être instinctif et informe qui est mis à mort par la famille, l'école et l'Église renaît sous la forme d'un adulte mal adapté. Mirbeau, jadis hostile à la normalisation des comportements, joue ici, en tant que personnage, le rôle d'un parent-instructeur qui a pour mission d'assimiler la créature sauvage à la société « civilisée ». Exact opposé, en négatif, de l'abbé Jules, qui fulminait contre « *des institutions abominables qui sont le renversement de la nature et de la raison primitive*^{vi} », il devient un maître qui reçoit des leçons de son chien. Comme l'écrit Pierre Dufief, « *dans une œuvre qui condamne l'éducation donnée par l'école et la famille, l'animal devient le seul vrai pédagogue*^{vii} ».

Cependant, *Dingo* est un roman plus subtilement nuancé que les précédents. Ne se référant pas à un absolutisme moral, et ne s'appuyant pas non plus sur l'opposition binaire entre innocence et acculturation, primitivisme et décadence, spontanéité et culture livresque, la position de Mirbeau sur la bonté naturelle et les maux de la société reste ambiguë. Après avoir condamné les jésuites qui ont perverti l'innocence de Sébastien Roch, il sympathise avec l'instituteur exilé à Pontailles-en-Barcis. Chargé d'instruire des gamins, que la crasse de leurs parents réduit au niveau de la volaille qu'ils élèvent ou des oiseaux qu'ils chassent (« *animaux de basse-cour* », « *bêtes traquées* », p. 340), il se pose des questions sur l'innocence primitive de « *la masse des illettrés* » et associe leur ignorance à leur atavisme.

Dans le modèle biologique de Mirbeau il n'y a pas de sanctuaire pour une bonté antérieure à la chute, ni d'état de pureté originelle d'où

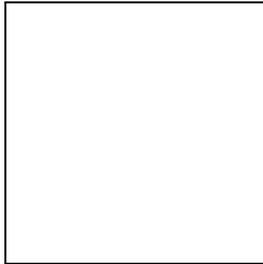
puisse émaner une pensée pure. Certes, c'est la mort qui fertilise toutes choses, qui permet une nouvelle croissance, mais, comme l'écrit Mirbeau, « *tous les cadavres puent ; tous les corps humains puent*^{miii} ». L'origine de chaque enfant innocent est cloacale ; et chaque livre nouveau, conçu dans le lit excrémental d'autres livres, fleurit sur l'humus d'un passé pourri : *Inter urinas et faeces nascimur*. Renonçant à la linéarité téléologique de *La 628-E8*, Mirbeau rejette l'idée qu'il y ait des commencements et des fins, et reprend au contraire le principe de la régénération cyclique dont la futilité l'a conduit à voir dans la pensée l'équivalent d'une faute et dans la pourriture la source de la créativité, et à mettre en lumière le lien étroit entre les œuvres d'art et les déjections : « *Habituons-nous à cette idée que [...] le sort de l'homme de génie qui emporte la pensée au-delà des horizons sensibles, veut que ses excréments, veut que ses organes vitaux soient une infection et une honte*.^{ix} »

Dans *Dingo*, même au début du récit, l'animal du *bush* australien, non occidentalisé, n'est pas présenté comme une espèce sans souillure ou comme un nouveau-né tout frais. À son arrivée, Dingo est littéralement « fécalisé » : il est peint comme un tube digestif qui n'a d'autres fonctions que de se nourrir et faire ses besoins, qui produit (et est produit par) d'âcres fluides corporels, « *un tout petit chiot* » (p. 5), qui empeste le lait aigre et les « *sérosités fermentées* » (p. 6). L'« *os de gigot* » inséré dans la boîte par l'expéditeur de Dingo est davantage qu'une apparition proleptique des futures victimes du prédateur, des moutons transformés en viande de boucherie et en squelettes. C'est aussi un fragment de la mort-en-tant-qu'aliment, dont Dingo se nourrit et en quoi il va se transformer. Non seulement le chien est déjà constitué d'os et son lait donne déjà de l'urine, mais le futur développement de Dingo est également prédéterminé par la lettre classificatoire envoyée par le naturaliste ami de Mirbeau, sir Edward Herpett. Dingo, qu'aucune clôture n'arrête et qu'aucun chasseur ne peut attraper, est emprisonné dans la définition qui identifie tautologiquement un dingo à un dingo. En un langage qui affiche sa porosité sémantique, l'explication de Herpett tente d'enfermer Dingo à l'intérieur d'un rempart de mots qui expriment ce qu'il n'est pas : « *vocabulaire nègre qui [...] signifie ni chien, ni loup* » (p. 13). Ainsi, la féroce exubérance manifestée par Dingo ne peut être tuée que par la science, et la créature que ne peut atteindre aucun fusil de paysan ne peut être maîtrisée que par un barrage d'adverbes : « *Physiologiquement, histologiquement, ostéologiquement, odontologiquement, paléontologiquement, historiquement, je dirais même, philologiquement, la question est tranchée* », conclut Herpett (p. 13).

La glorification de l'enfance analphabète, dans *Sébastien Roch* et dans *L'Abbé Jules*, l'exaltation, dans *Dingo*, d'animaux qui ne savent pas lire, expliquent la mise en cause ironique, par l'auteur, de sa propre pratique textuelle. Parce que Dingo ne parle pas, le roman de Mirbeau présente des conversations à sens unique, des dialogues avec soi-même, une projection sur Dingo de l'invérifiable interprétation que son maître donne des agissements et des aboiements du chien. En tant qu'enregistrement des impressions décousues que l'écrivain se fait du héros éponyme, *Dingo* est le bilan des relations de Mirbeau avec son chien et son roman. Au-delà de l'équivalence établie avec humilité entre l'éloquence et l'absence de langage articulé, le roman s'achève sur le constat de l'échec de ses présupposés épistémologiques sur la communication : il faut admettre que les autres sont inaccessibles par le truchement du langage, et

prendre conscience que, comme l'écrit Dufief, « *l'homme est muré dans son solipsisme*^x ».

Dans *Dingo*, Mirbeau est aux prises avec le problème suivant : comment prouver avec l'outil des mots que les vérités de la nature n'ont pas besoin d'être dites ? Son livre nous expose ce que fait son chien, ce que son chien sait faire. L'excellence de la musculature de Dingo, son efficacité à tuer, sa sympathie pour les pauvres, son dégoût pour tous les porteurs d'uniforme, désarment Mirbeau, révèlent le caractère redondant de ses observations psychologiques, et mettent en lumière l'inutilité de sa propre critique de la société provinciale. De même que l'idéologie utopique de Mirbeau lui a



Figurez-vous un musée de vieux petit fonctionnaire.

Dingo, par Jacques Nam.

inspiré le rêve d'une société future dans laquelle une littérature engagée de dénonciation politique n'aurait plus de raison d'être, l'acquisition d'une sagesse canine qui se passe fort bien du langage permettrait aux hommes de vivre « *sans aucune littérature* ».

Dans son roman, Mirbeau oscille entre l'abdication du narrateur – quand, face à la queue de Dingo qui s'agite, ou à l'insondable expression de ses yeux, pris de honte, il demeure silencieux –, et la forte envie d'expulser Dingo du texte afin de pouvoir poursuivre tranquillement sa mise en accusation des habitants du village où il habite. Coupable d'aimer la nature « *à la façon des artistes qui* » – au dire de l'abbé Jules – « *ont l'audace imbécile de*

chercher à l'exprimer^{xi} », Mirbeau s'apparente à Dingo, qui est comme une version naturalisée de l'artiste-intellectuel, et il apprécie en lui ce qui est son propre reflet. Quand, à moitié mort de faim et rendu fou par l'enfermement, Dingo émerge de sa boîte en grognant, gémissant et tremblant, Mirbeau lui prête sa propre misanthropie, et se plaît à reconnaître dans son nouvel animal familier « *une conception de l'humanité si parfaitement conforme à la [sienne]* » (p. 7).

Le livre de Mirbeau définit la nature comme un reflet de l'identité, quand ses qualités sensibles, sont reflétées dans les yeux de son chien. Le goût de Dingo pour les belles femmes et pour les fauteuils Louis XVI pelucheux, son antimilitarisme et sa sympathie pour les opprimés lui confèrent ce que Roland Barthes appelle une légitimité mythique. Ce qui est naturel, c'est ce qui abolit la superfluité pléonastique du langage explicatif, puisque le mythe, d'après Barthes, a pour effet que « *les choses semblent signifier quelque chose par elles-mêmes*^{xii} ».

Cependant, en prenant conscience qu'existe en lui « *une sottise et orgueilleuse manie d'anthropomorphisme* », en reconnaissant la tentation de disqualifier l'écriture comme une rationalisation superflue de ce qui n'a pas besoin des mots pour la justifier, Mirbeau redonne à son texte ses raisons d'être. En dernière analyse, il est amené à établir une corrélation inversée entre le discours et la connaissance, en reliant le polyglottisme canin à une incapacité à parler : il fait ainsi valoir que, si les chiens « *parlent le français, l'anglais, l'allemand, le russe, et le groenlandais, et l'indoustani, le télégut, le bas-breton et le*

bas-normand » (p. 48), c'est parce que les hommes ne peuvent pas les comprendre. Incité à traduire les propos de Dingo en un français correct et à la syntaxe structurée, Mirbeau transforme en style ce qui n'est qu'un bruit. Tout en prétendant parler pour Dingo, il parle en réalité pour lui-même, raffinant la nature pour en faire de l'art, attribuant des intentions, une conscience de soi et une sensibilité esthétique à un animal qui est à la fois ennobli et dégradé par les qualités humaines qui lui sont prêtées.

Développant un point déjà abordé dans *Le Jardin des supplices*, Mirbeau présente la fiction d'une nature florale bienveillante, constituée exclusivement de vergers, de jardins et de charmilles. Ce faisant, le narrateur à l'esprit anthropomorphique prouve également que la violence est une forme d'expression artistique superflue qui est nécessairement blâmable. Rappelons-nous les bourreaux qui étalaient fièrement leurs talents dans l'art de la torture dans le jardin des supplices chinois : à travers eux Mirbeau rend plus clair le lien entre l'art et la cruauté ; il insiste sur le fait que l'expression esthétique constitue une violence exercée sur son sujet, dans la mesure où elle impose à la nature un ordre, une structure et un dessein artificiels. Quand les actions de Dingo dépassent la compréhension du narrateur, parce qu'elles ne semblent pas déterminées par une économie de survie faite de travail et de repos, de chasse et de nourriture, elles sont présentées comme un art. Opérant en hordes, les dingos révèlent un comportement social rudimentaire qui les éloigne de la nature, de sorte que, en quelques heures, ils peuvent massacrer trois cents moutons et vaches. Mirbeau distingue un élément presque humain de gratuité sadique dans l'art en tant que jeu, dans le massacre désintéressé que les dingos font d'animaux qu'ils ne mangent pas, et aussi dans la volupté avec laquelle Miche prolonge les souffrances d'agonie d'un oiseau.

Au centre de la conception mirbellienne de l'activité esthétique se situe la préférence accordée à la production sur le produit fini, au transitoire sur le statique, au processus de création sur l'existence de l'œuvre d'art. Pour Miche, trouver du plaisir à infliger des souffrances est une expérience artistique telle que celle qui vient à l'esprit du bourreau. La création implique la mise à mort, lente et indéfiniment prolongée, d'un objet dont la disparition progressive suscite chez le sujet une frémissante dilatation de la conscience de son moi. Au lieu d'être mangée, la victime devient une parcelle de la réalité physique consommée et transformée en images. C'est seulement quand l'inspiration est épuisée et que l'énergie est dépensée, quand le réel est ingéré et excrété sous la forme d'un texte, que l'artiste succombe à l'analepse de la satiété et de l'ennui. L'art est une *jouissance*, comme l'illustrent les pensées que Mirbeau prête à Miche : « *C'est de se remplir les yeux, les nerfs, de toutes les images, de toutes les secousses d'une belle agonie... Tuer tout de suite ?... La belle affaire... Et après ?... Et quand on n'a plus devant soi qu'un cadavre insensible, inerte et glacé comme une pierre ?... C'est bien la peine !* » (p. 312).

Dans la vision entropique que Mirbeau se fait de l'inutilité de l'art, un monde désolé est jonché de cadavres ; ce que Claude Foucart appelle « *les états de l'esprit* » s'est déjà transformé en « *états de la matière*^{xiii} » ; la dynamique du changement a produit l'immobilité de la beauté, et l'énergie qui jadis remplissait l'univers s'est solidifiée, pour donner, par exemple, la masse de rochers excrémentsiels des montagnes battues par les vents où vit Roger Fresselou. De même qu'il existe une perfection de la nature, qui n'a pas besoin d'être dite,

il y a une perfection de l'art, qui tue le besoin d'utiliser le langage. Ni chien, ni loup, le travail de Mirbeau se développe d'ordinaire dans un domaine intermédiaire, en un lieu qui regorge de proies pour l'artiste, où les champs de la vie n'ont pas encore été transmués en cimetière de leur représentation. Suggérant tout le temps l'homologie des pédagogies mises en œuvre concurremment, *Dingo* continue à établir des relations de type dialectique entre les leçons d'art données au chien par son maître et les leçons de nature données au maître par son chien.

Tant que Dingo est jeune et inoffensif, et qu'il ne constitue pas une menace pour la précaire insertion de Mirbeau au sein d'une communauté xénophobe, c'est le chien qui donne les leçons. Conformément aux accusations lancées par Rousseau contre l'homme doté de pensée, et qui n'est qu'un animal dégénéré, Mirbeau s'émerveille des efforts de Dingo pour s'arracher la tête. Attribuant au chien une « *préoccupation hagiographique* » (p. 31) – un désir de détruire l'esprit et d'en effacer toute trace de péché – Mirbeau, l'intellectuel athée, rejoint l'abbé Jules dans la célébration de la religion de « *l'inintelligence* ». Simultanément, le roman déplore et approuve le mûrissement de son sujet, au fur et à mesure que Dingo, de chiot aux formes maladroites, se transforme en un tueur plein de majesté, pour finir dans la peau d'une victime démoralisée de la civilisation. Pour avoir intériorisé les interdits structurants de la société, Dingo finit par être esthétisé et rendu « *lisible* ».

Cependant, au début, Dingo est différent des humains qui amassent les morts dans les cimetières et les livres dans les bibliothèques. Vivant dans une téméraire absence de règles, les chiens sauvages « *brûlent les étapes de la vie, et courent très vite, comme des fous, vers la vieillesse et vers la mort* » (p. 56). Tandis que Dingo chasse et détruit, Legrel, l'arachnologue ami de Mirbeau, met en cage des araignées qu'il prive de cette mobilité même qu'il prétend analyser. Dans le cas de Legrel, la myologie atrophie les muscles, et, plus généralement, la recherche universitaire tue l'objet de son étude qui, quand on a fini par le comprendre, est abandonné, ainsi que le cadavre d'une monographie d'entomologiste.

Cependant, comme Herpett l'a souligné dans sa définition, Dingo n'est pas un loup pur et, par conséquent, n'est pas l'incarnation de l'animalité préservée de toute altération. Étant passés par des générations de domestication, les dingos sont, soit voués à l'extinction, soit condamnés à languir dans des zoos, à décortiquer des noix, à peler des oranges, couchés oisivement, « *avec des oreilles cassées et des queues amoindries, malades, galeux, stériles, déchus* » (p. 21). Grâce à leur association avec des maîtres humains tels que Mirbeau, les dingos se « *civilisent* » et se mettent à apprécier le confort et la beauté, à rejeter le caractère anguleux des meubles Empire et à fuir le spectacle des femmes laides telles que la voisine du romancier à Noirmoutier, spécimen dont l'aspect grotesque a tué, d'un arrêt cardiaque, le précédent chien de Mirbeau, Pierrot.



Dingo, par Jacques Nam.

À l'instar des intellectuels qu'attirent les espaces mal aérés des musées, où l'on conserve pieusement des œuvres d'art mortes, Dingo manifeste de l'attrait pour les « *innommables ordures* » (p. 41) qui sont ensevelies sous des amoncellements de feuilles dans la forêt, ou pour des femmes richement habillées, dont les « *froufrous* », les « *chiffons* » et les « *dessous* » déchaînent chez lui des convulsions d'enthousiasme coprophile. Alors que Dingo n'a aucun usage de l'argent (*pecunia non olet*), et préfère agir et consommer (« *Est-ce que j'économise, moi ?* », p. 169), il manifeste encore la même analité que les collectionneurs qui se délectent à respirer l'atmosphère méphitique produite par la corruption des trésors accumulés, excréments sans prix que sont des bibelots ou des éditions rares, objets malodorants pour être restés inutilisés trop longtemps. Ainsi, la pitié de Dingo pour les pauvres n'est pas différente de sa passion pour les femmes qui camouflent leur malpropreté sous des parfums : « *Il aime tout ce qui sent mauvais* », explique l'ami de Mirbeau (p. 112).

En dépit de son goût pour ce qui a « *du style* » et pour ce qui est artificiel, Dingo résiste aux efforts de son maître pour faire de lui la matière d'un récit. Après s'être bien préparé à discuter, dans son roman, de la complémentarité de l'art et de la nature, de l'intelligence et de l'instinct, Mirbeau découvre que ces antithèses structurantes se révèlent inexploitablement et que son échafaudage s'effondre. Mirbeau, qui incarne la connaissance, l'observation, le jugement, trouve que Dingo, assemblage hétéroclite de parties du corps mal assorties, n'est pas, dans les relations qu'ils établissent, le partenaire dont l'ignorance est la plus profonde. Quand il plonge dans les ténèbres des yeux de Dingo il réagit à leur « *inexpression hallucinante* » (p. 58) par la prise de conscience de son impuissance à l'interpréter. En reflétant l'absence de signification de l'objet dans l'ignorance de celui qui tâche de l'apprécier, le récit explicatif de Mirbeau vacille, et il laisse tomber Dingo pour retourner vers la sphère familière des relations humaines.

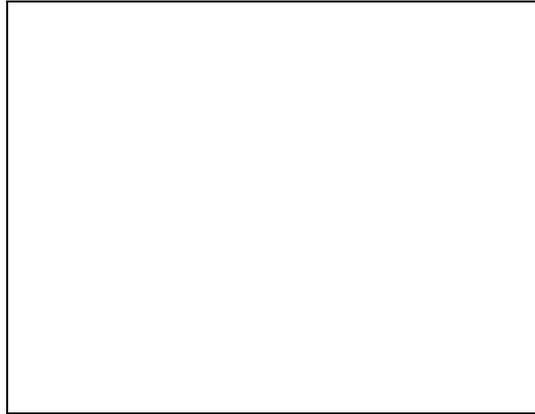
De même qu'il saute par-dessus les barrières et qu'il échappe aux chasseurs, Dingo commence à s'évader du récit, disparaissant brusquement du livre pendant des chapitres entiers, de sorte que Mirbeau en est réduit à un travail plus facile : décrire des journaliers alcooliques, des cafetiers matricides, des vagabonds meurtriers d'enfants, des braconniers taciturnes, des notaires qui filent avec la caisse. Laisse sans voix par les yeux insondables de Dingo (« *Qui a pu en soutenir les regards vivants, sans se dire avec désespoir qu'on ne sait rien, qu'on ne saura jamais rien ?* », pp. 59-60), Mirbeau peut, soit cesser d'écrire, soit en revenir au terrain bien balisé de la critique sociale.

Bien sûr, ses meilleurs romans posent tous la même question : est-ce que la peinture de monstres fournit un bon prétexte pour s'en prendre aux institutions corruptrices, ou bien, au contraire, la dénonciation des maux de la société est-elle entravée par la rencontre avec des monstres ? Bolorec, Joseph, Clara sont des spécimens tératologiques dont la violence met en danger la société qui est la cible des attaques de Mirbeau. De dépendre de la sorte, pour son travail créateur, de la bigoterie et de la cupidité auxquelles il est idéologiquement hostile explique la position inconfortable qui est la sienne dans *Dingo*. Ennemi des pseudo-éducateurs à l'esprit bouché, il apprend pourtant à Dingo à canaliser l'impétuosité qu'il admire en lui. Détracteur de « *l'artificiel fantoche, [de] la mécanique poupée de la civilisation, soufflée d'idéal* », que Jules détestait^{xiv}, Mirbeau n'en inculque pas

moins à Dingo une morale de nature à l'émasculer et qui lui vole sa liberté. En l'encourageant à respecter la littérature, à apprécier les abstractions qui sont source d'inspiration, à aimer les idéaux, ce « *mot magique* » (p. 217), Mirbeau conditionne Dingo à accorder du prix aux mots dont lui-même proclame la vacuité. Alors que la civilisation crée le langage qui sert aussi bien à la justifier qu'à la dénoncer, l'instinct est le promoteur du silence, qui présage la fin de Mirbeau en tant qu'écrivain. L'auto-dérision avec laquelle il se montre en train de morigéner Dingo et de lui exposer les bienfaits de la loi française et la sagesse du radical-socialisme, est révélatrice du fait que l'homme et le chien ont le même mépris pour les institutions qu'il est censé glorifier. Mais, si « *la faillite de l'idéal* » (p. 222) marque le triomphe de l'animalité intraitable, quand prévaut l'instinct, cela ne peut pas être bien rendu dans le texte.

Ou bien la société ostracise les contestataires, ou bien elle met en œuvre une masse de discours normalisateurs pour identifier, neutraliser et réassimiler les marginaux. De même que les déprédations de Dingo se répandent, de même circulent des rumeurs qui l'accusent d'être responsable des épidémies, de la grêle, des mauvaises récoltes, de la fièvre jaune et de la baisse du prix de l'avoine. N'étant pas retenu par le déterminisme rationnel de son maître, Dingo s'échappe dans le monde parallèle de la causalité magique, territoire inexploré, qui n'est plus gouverné par les idéaux civilisateurs. Là l'inadéquation du récit organisé est mise en évidence par les accusations lancées par la société contre le chien et par le bannissement infligé au maître. Diabolisé dans la presse locale comme s'il était l'instrument d'une bourgeoisie parasitaire, Dingo est accusé de sorcellerie et de satanisme, qui font avorter les veaux et ruinent les récoltes. Considéré comme un criminel par ses concitoyens, « *qui n'admettent point la puissance et l'anonymat de l'élément* » (p. 292), Dingo suscite leur hystérie, ce qui est une autre forme de l'échec du langage.

Après leur déménagement à Paris, maître et animal domestique découvrent une nature rapetissée, humanisée, réduite à quelques vestiges épars de l'immensité incommensurable que Dingo a traversée au cours de ses errances ou que Mirbeau a visitée au volant de sa voiture. En guise de dérisoire compensation à la perte des étendues sauvages de l'Australie, Paris offre des parcs et des jardins publics, « *décor de théâtre, assez médiocre d'ailleurs, mais qui pouvait donner à Dingo l'illusion de la brousse et de l'espace* » (p. 345). Pour un automobiliste et pour un chien habitué à parcourir de grandes distances à la poursuite des proies à tuer avec énergie et promptitude, ces petits espaces clos, comparables aux boutiques que fuit Dingo, ne peuvent qu'engendrer la claustrophobie. De même que le jardin du Trocadéro est comparé à un décor de théâtre, le terrain auquel se réduit le vagabondage de Dingo est de plus en plus circonscrit dans le texte. Même les escapades extra-textuelles de Dingo ont un air d'irréalité théâtrale, et ne procurent qu'une illusion de changement de lieu. Participant par procuration à la triste vie itinérante menée par l'actrice tuberculeuse Lina Lauréal, Dingo s'installe sans bouger dans son appartement, en attendant que Mirbeau vienne l'y chercher.



« Pendant trois semaines, jour et nuit, il ne bougea pas de son fauteuil. »

Dingo, par Jacques Nam.

Pour finir, c'est la socialisation qui affaiblit les animaux sauvages, qui les prédispose à des maladies secondaires telles que la jaunisse qui immobilise Dingo et le laisse rigide, et qui décolore et ternit son pelage lustré. L'attachement de Dingo aux autres devient une manifestation symptomatique du succès de l'inculcation, par son maître, des « *idéaux* » de la société. Avec son affection pour Lina Lauréal et son dévouement à la femme de Mirbeau clouée au lit, Dingo est mis en opposition avec le vétérinaire que va voir Mirbeau, un homme que l'incompétence de son diagnostic et son indifférence professionnelle amènent à nier la maladie et à assurer au maître que la rage n'existe pas. À mesure que s'accroissent la docilité et l'obéissance de Dingo, l'intérêt du roman diminue ; la quantité de mouvement produite par les divers excès de Dingo est réduite à zéro, et le récit ralentit, s'affaiblit, et finit par s'arrêter : « *À rester immobile dans la chambre, Dingo tomba malade* » (p. 416).

Texte moribond sur le point d'achever sa tâche de transformation de la nature en art, *Dingo* meurt quand l'écrivain a fini de consommer le chien qui était sa proie. À la fin, le texte se débarrasse d'une créature bâtarde, qui n'est ni un animal, ni un livre : « *ni un chien, ni un homme, rien qu'une espèce d'être vague, désarmé, désorbité, un fantoche absurde* » (p. 46). Ayant épuisé la cruauté et l'ethnocentrisme qui ont alimenté ses diatribes, Mirbeau retourne ses attaques contre les livres eux-mêmes. Mais comme il s'est nourri des maux de la société qu'il a transformés en fiction, sa façon de dévorer les déchets de la culture prend une allure nécrophagique. De même que l'anti-dreyfusisme, le colonialisme, l'exploitation des travailleurs avaient été la viande nourrissant l'indignation qui le poussait à écrire, de même, à la fin de *Dingo*, Mirbeau manifeste la frustration d'un prédateur contraint de béqueter les os d'un ennemi déjà mort et vaincu.

Enfermé dans l'appartement parisien de son maître, Dingo se languit d'ennui jusqu'à ce que Miche, incarnation thériomorphe du sadisme féminin, lui suggère de retourner sa soif de sang contre les fourrures de la garde-robe de Mirbeau. Fétichisées comme ornements, les fourrures sont les restes métonymiques des animaux massacrés et conservés comme la superfluité excrémentielle de l'art. Vidées du sang de la spontanéité, nettoyées des viscères existentielles de l'expérience brute, les peaux et les cuirs de chinchillas, de loutres et de vison sont ce qui subsiste de vie naturelle une fois qu'elle est

transformée en beauté. Le dégoût de Mirbeau pour tout ce qui est vieux et fétide, pour l'œuvre d'art que son créateur a laissée tomber au profit d'un projet futur, est de même nature que la fureur de Dingo face à la honteuse contrefaçon que sont des proies de fourrures et des choses mortes, qui exsudent encore « *l'odeur de la bête vivante* » (p. 374), mais sont bien impuissantes à procurer le plaisir du meurtre. De peur que la littérature ne devienne l'instrument de sa propre obsolescence, Mirbeau dirige son agressivité contre ses œuvres achevées, peaux décoratives, *spolia opima*, dont il s'est débarrassé une fois que le processus de création a fini d'exercer sa violence sur son sujet. Il y a une modestie mélancolique dans la conclusion de son roman, qui ne prétend pas enfermer son sujet dans une cage de compréhension. Le partenariat dialogique que le récit établit rattache Mirbeau à une image du chien comme projection de lui-même, de sorte que – « *la communication avec [Dingo] se révélant [...] impossible^{xv}* » –, le récit est construit comme une conversation avec lui-même. Il n'y a pas de suc épistomologique à tirer d'un récit qui se présente comme l'histoire vivante de la narration elle-même. Enthousiaste et rudimentaire, l'étude que fait Mirbeau du chiot est comme le reflet de l'absence de formes et l'énergie de son sujet. Au fur et à mesure que grandit Dingo, puis qu'il est embarqué dans ses prédatrices escapades, le texte devient plus épisodique et son mouvement plus centrifuge. Mais à la fin, quand le chien vieillit, le livre acquiert une unité formelle : Dingo est esthétisé, dévitalisé, et domestiqué, jusqu'à ce que s'achève le processus de création, avec la production d'un objet, et que le chasseur et le coureur au poil lustré et au sang qui pompe, soit tué par sa transformation en carcasse du roman.

Les écrivains, comme les femmes qui apparaissent dans les œuvres de fiction de Mirbeau, sont pris dans un cycle d'alimentation et d'excrétion : ils donnent naissance à ce qui sera mis à mort par son achèvement même, et mettent en branle ce qui aboutira au point mort. Résumant sa philosophie sur le métier d'écrivain, Mirbeau écrit : « *Création, destruction, le rythme même de la vie* » (pp. 106-107).

Il serait donc exagéré, peut-être, de parler de la mort du texte de Mirbeau, puisque le cadavre d'une œuvre fournit de la substance pour l'œuvre suivante. Mais en progressant vers un niveau de création plus « *civilisé* », Mirbeau cesse d'être comparable à un animal : il n'est plus poussé par une férocité primitive, ni tenté de se régaler de l'hypocrisie et de l'injustice qui, à l'origine, ont été ses proies de prédilection. L'insatisfaction qu'il éprouve face à ses propres œuvres, ou face à celles des autres, qui lui paraissent manquer de sang et de nerfs, l'incite à retourner sa violence contre les produits littéraires finis. La cible de son animosité est le caractère mensonger des simulacres qui, tout en drainant la vie du modèle qu'ils prétendent recréer, ne sont en réalité ni des répliques fidèles de l'objet auquel ils se substituent, ni des expressions originales d'une nouvelle vision artistique. Cependant qu'il consume (et consomme) son sujet, le texte devient une chose hybride, un rien, qui poursuit son existence sans objet, « *un vocable nègre* » qui désigne ce qu'elle n'est pas.

À la fin, l'agressivité est canalisée dans la rage esthétique qui saisit le chien, quand Dingo emporte pour le déchirer le portrait peint par Pierre Barque. Habitué à faire des natures mortes et à peindre des lièvres « *pendus à un clou* » (p. 392), Barque tue avec son pinceau ce que Dingo a jadis tué avec ses dents. Symbolisant le texte de Mirbeau, la toile de Barque représente un abâtardissement encore

plus poussé de la nature, que l'art a déjà rendue grotesque. À moitié acculturé, l'animal, qui n'est ni un loup, ni un chien, devient un être composite, produit de son propre croisement avec ce qu'il mange. Une nouvelle proie qui le rend fou, la « *tache énorme d'un chien-lièvre* », est la représentation du cadavre en quoi Dingo a été transmué ; il la saisit dans sa gueule pour la secouer avec une fureur vengeresse, « *comme il avait fait autrefois des fourrures qu'il déchiqueta* » (p. 399).

En se refusant à la puanteur de la culture, en romantisant l'inintelligence et la puissance brute des animaux et des machines, Mirbeau, dans ses dernières œuvres, exprime son ardent désir d'une utopie future qui restaurerait le passé primitif. L'autorité du loup témoignerait de la réapparition de prédateurs plus nobles et de proies plus dignes. Cessant d'être un charognard se nourrissant des charognes desséchées d'œuvres « *sur-analysées* » et d'idées banales, le dingo retrouverait la dignité de ses ancêtres. Comme Mirbeau le savait certainement, le loup est un chasseur efficace, doté d'un appareil digestif qui traite les aliments tellement à fond qu'il n'excrète que les os. En l'absence de ce modèle idéal de production romanesque, dans lequel le travail créateur est tout et où le texte achevé n'est rien, Mirbeau ne pouvait que diriger son attaque contre les livres en tant qu'objets, mâchonner la sèche fourrure des mots, s'efforcer d'éliminer la congestion d'un art sans utilité, et exprimer la résistance de la nature à la profanation que lui fait subir l'image.

Robert ZIEGLER

Université du Montana (États-Unis)

(Traduction de Pierre Michel)

-
- i. Éléonore Roy-Reverzy, « *La 628-E8 ou la mort du roman* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 263.
 - ii. *La 628-E8*, U.G.E., 1977, p. 47.
 - iii. Roy-Reverzy, art. cit., p. 263.
 - iv. *Dingo*, Fasquelle, 1930, p. 1.
 - v. P. Michel et J.-F. Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, Librairie Séguier, 1990, pp. 893-894.
 - vi. *L'Abbé Jules*, U.G.E., 1977, p. 204.
 - vii. Pierre Dufief, « Le Monde animal dans l'œuvre d'Octave Mirbeau », in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 287.
 - viii. *La 628-E8*, p. 262.
 - ix. *Ibidem*.
 - x. Art. cit., *op. cit.*, p. 288.
 - xi. *L'Abbé Jules*, p. 203.
 - xii. Roland Barthes, *Mythologies*, New York, Hill and Wang, 1979, p. 143.
 - xiii. Claude Foucart, « Le Musée et la machine : l'expérience critique dans *La 628-E8* », in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, *loc. cit.*, p. 276.
 - xiv. *L'Abbé Jules*, p. 204.
 - xv. Pierre Dufief, art. cit., *op. cit.*, p. 291.