

TEL CHIEN, TEL TEXTE

(Octave Mirbeau : *Dingo*, et Tibor Déry : *Niki*)

Au début du 20^e siècle en France un écrivain vieillissant, de plus en plus désabusé, voire misanthrope, et vivant à l'écart, reçoit un jour un paquet contenant un petit chien qu'il observe d'abord avec quelque méfiance, mais qui réussit à éveiller sa curiosité et, bientôt après, sa sympathie.

Au milieu du même siècle en Hongrie un ingénieur et sa femme vivent tout près de la capitale du pays, à Csobánka. Leur vie tranquille est de plus en plus bouleversée par l'apparition régulière d'une petite chienne, qui les considère bientôt comme ses maîtres. Leur refus catégorique ne l'empêche cependant pas de les accabler par sa présence et d'arriver enfin à obtenir leur amitié.

Voici deux situations qui se ressemblent, en dépit de quelques différences – non négligeables – d'époque et de lieu, deux récits qui mettent en scène le rapport historique existant entre l'homme et le chien, deux sortes de réflexions sur la société et la nature, sur l'histoire et, d'une manière réflexive, sur la fiction elle-même, porteuse de méditations voisines et véhicule de la représentation de l'animal et du rapport de ce dernier avec l'homme.

Le roman français est l'ultime récit de Mirbeau, et ses derniers chapitres ont été terminés par Léon Werth, selon les instructions du romancier malade. Mirbeau, qui a essayé pendant toute sa carrière d'élargir les frontières du genre romanesque, choisit respectivement une voiture et un chien comme personnages principaux pour ses deux derniers romans, et cette mise en retrait de l'homme en tant que personnage principal met en lumière la recherche du romancier sur les possibilités du roman.

Le récit de l'écrivain hongrois¹, dont la dimension n'atteint pas celle d'un roman, est le fruit d'une tout autre préoccupation. Cette longue nouvelle essaie de porter un regard critique sur le monde contemporain, se veut un cri de liberté contre les abus du régime totalitaire. Le chien sert donc tout d'abord à mieux dénoncer les vices du communisme. Dans ces conditions, la parution d'une traduction française presque immédiate² n'est pas du tout le fruit du hasard, elle peut même être considérée comme une protestation contre la répression violente de la révolution hongroise. Il ne nous étonne guère que la réception immédiate du récit loue surtout le courage de l'écrivain et relègue au second plan l'analyse des composantes esthétiques. Mais, avec le recul du temps et dans les conditions nouvelles de la réception, il nous faut mettre l'accent sur le *comment* et non pas seulement sur le *quoi*, donc porter l'attention sur les procédés narratifs mis en œuvre dans le texte.

DEUX BIOGRAPHIES

Les titres, outre leur fonction annonciatrice, désignent les protagonistes, c'est-à-dire les chiens. Par conséquent, les deux récits peuvent être considérés comme biographiques. Cette orientation se manifeste nettement dans le sous-titre de *Niki : l'histoire d'un chien*; la nouvelle essaie donc de retracer la vie entière de la chienne, dès sa première apparition jusqu'à sa mort – tout comme le roman de Mirbeau. Mais on peut quand même relever une certaine différence : le récit de l'auteur français est doublement biographique. *Dingo* est également centré autour du chien, mais la figure du maître n'en est pas moins importante. Il en découle que le roman de Mirbeau, écrit à la première personne du singulier n'en est pas vraiment un ; pour reprendre les termes de Pierre Michel, il s'agit, dans ce cas, d'une autofiction. Ce terme, emprunté d'ailleurs au célèbre romancier et critique Serge Doubrovsky, sert à distinguer le genre de fiction qu'il a inventé du genre

romanesque, et tout particulièrement du genre autobiographique³ :

Dans une autobiographie, les événements rapportés sont supposés avoir réellement eu lieu, même s'il arrive à la mémoire du narrateur de déformer, de confondre, voire d'oublier. En revanche, dans une autofiction, « variante post-moderne de l'autobiographie », selon Doubrovsky, les faits relatés s'inscrivent d'entrée de jeu dans ce qui nous est présenté comme une fiction, ce qui laisse à l'auteur-narrateur les mêmes droits et la même latitude qu'à un romancier, sans que le lecteur puisse toujours distinguer la « relation de faits et gestes réels » advenus à l'auteur-narrateur et le « récit fictif » d'aventures prêtées au personnage qui porte le même nom que l'auteur⁴.

Même si le terme d'autofiction est beaucoup plus tardif, force nous est de reconnaître que le récit de Mirbeau fait partie de ce genre qui brouille les frontières génériques. Le titre, pour en revenir à lui, nous suggère donc une biographie de chien : en effet, la narration respecte en gros la chronologie de la vie canine. Il n'en reste pas moins vrai qu'elle oublie parfois, et pendant de longs chapitres (il s'agit notamment des chapitres IV-V-VI), le prétendu personnage principal, le chien. Le principe qui sert à fixer la succession des chapitres n'est autre que la juxtaposition. Il en résulte une construction épisodique, qui rend possibles deux orientations : d'une part, l'introduction de nombreux récits dans le récit, mettant ainsi en scène les différents types caractéristiques d'un petit village ; d'autre part, l'abondance des réflexions sur le chien et sur le rapport entre l'homme et l'animal. De plus, le romancier efface les indications chronologiques et le village, Ponteilles-en-Barcis, n'existant pas dans la réalité extérieure, condense, d'une manière caricaturale, tous les traits de caractère d'un petit village. Ces procédés annoncent une rupture avec ceux du roman traditionnel.

Par opposition au roman français, le récit hongrois suit le modèle classique de la prose narrative : l'intrigue, qui ne met en scène que quelques personnages (y compris le chien), est fort simple, la chronologie interne repose sur le temps référentiel (l'histoire se déroule entre 1948 et 1955), les lieux sont également reconnaissables (d'une part, Csobánka, petit village près de la capitale, d'autre part, la capitale elle-même, Budapest). Toutefois, le narrateur de *Niki* accable, lui aussi, le lecteur par sa présence, par ses commentaires qui rendent la nouvelle consciente de sa propre fictionnalité :

Bien que le seul héros du présent récit soit une chienne, être de luxe parfaitement inutile socialement parlant, et que le ménage Ancsa ne s'y inscrive qu'à titre d'accessoire, en qualité de figurant, ce qui fait que nous n'avons pas à décrire en détail les états d'âme successifs de l'ingénieur, force nous est de constater que ce cœur d'homme était alors agité de deux sentiments contradictoires...⁵

Le narrateur adopte ici le pronom personnel *nous*, mais il y a également des passages où il s'énonce à la première personne du singulier : « *Tout cela, disais-je, remplissait l'ingénieur d'une excitation joyeuse et même, je ne crains pas de l'affirmer, d'une certaine solennité* » (64). La présence du narrateur implique, comme on l'a déjà constaté à propos du roman français, l'activité du lecteur : la tâche de ce dernier ne consiste pas seulement dans la simple lecture de la nouvelle, mais dans une contribution active : il doit participer à élaborer la fiction. Cette fonction performative du narrateur est mise en évidence dans le fragment suivant :

Les chiens ont-ils ou non une conscience ? Telle est la question que nous poserions si nous savions y répondre. Comme nous en sommes incapables, nous nous bornons à la formuler dans l'espoir que l'un ou l'autre de nos lecteurs connaîtra la réponse et voudra bien nous la communiquer par lettre. (66)

Dans ces passages, le narrateur de *Niki* essaie de saisir les spécificités de la race canine, et tout particulièrement celles de *Niki*. Même si ces parties réflexives sont toujours liées à l'histoire de la chienne et de ses maîtres, il n'en reste pas moins vrai que le narrateur reste en dehors de l'histoire, conserve une certaine distance par rapport à elle, tandis que, dans le récit de *Mirbeau*, le narrateur est en même temps un personnage, et même le maître du chien : ses réflexions sont étroitement liées à ses expériences. Cette différence ne peut pas être réductible, même si, comme on aura l'occasion d'en parler, les résultats de ces réflexions sont parfois identiques.

DEUX SOCIÉTÉS

Les deux récits représentent le chien situé dans un contexte social bien précis. Les descriptions de Ponteilles-en-Barcis, village inventé qui emprunte sa physionomie et ses habitants à Corneilles-en-Vexin, accumulent des détails et des types qui contribuent à la représentation de la province. La première description se trouve dans le chapitre 3 :

Ponteilles-en-Barcis, qui domine tout le vaste et gras plateau du Barcis, les jolies et vertes vallées de la Biorne, de la Siorne et de la Viorne, est bâti de chaque côté de la route de Paris à Compiègne, sur une longueur interminable de huit cents mètres. Ce n'est qu'une rue, une rue très sale, horriblement dure et cahoteuse, où s'accumulent les bouses, les crottins et les fientes, où les ordures ménagères s'éternisent au creux des pavés. À gauche, à droite, de petites venelles s'amorcent à la rue, mais, dégoûtées de leurs impuretés, elles vont se perdre tout de suite dans les champs. (666-667)

Les habitants ressemblent à ce petit village sinistre : à part quelques bourgeois, « ne vivent à Ponteilles que des cultivateurs de la terre, population inquiète, surnoise, hargneuse et blême, sur qui pèse, depuis d'immémoriales années, un sinistre héritage de déchéance alcoolique et de tuberculose » (*ibid.*). Cette misère physique et morale se matérialise dans les types qui s'accumulent dans le récit, à commencer par le maire, « un bon radical » (668), Théophile Lagniaud, le notaire Joliton qui, « par un merveilleux matin d'avril » (719), part en emportant tout l'argent du pays, ou le cabaretier Jaulin qui mène le pays et qui tue sa mère sans scrupules. Ce portrait au vitriol n'épargne personne, ni le savant Legrel, qui consacre sa vie entière à l'étude de la musculation des araignées, ni Pierre Barque, le « vieux zèbre⁶ » (835), le peintre sans talent qui ne réussit pas à faire le portrait de Dingo parce que ce dernier, en bon critique d'art, déchire la toile et disparaît avec elle dans la forêt.

Ces descriptions, qui se nourrissent de la détresse profonde du romancier, prennent des formes bien connues : « la caricature (pensons à « la belle Irma⁷ » et à la houle déferlante de ses seins, ou au maire au « sourire de propagande électorale ») ; l'invention cocasse – par exemple le « Manuel théorique et pratique de la digestion du cafard (*blatta orientalis*) » – ; et le grossissement hénarume à la manière de Rabelais⁸. »

Le fil qui unit ces personnages et leurs histoires, c'est le chien qui témoigne envers eux d'une antipathie on ne peut plus profonde. C'est donc lui qui attribue les valeurs dans l'univers du roman : il aime la femme du narrateur-personnage (688), les enfants (689), et, ce qui est peut-être le plus important, « il aimait les gens mal mis, les pauvres gens. Riches habits, visages florissants de santé mal acquise, gros ventres gonflés de bonheur épais ne l'éblouissaient pas. Ils le laissaient parfaitement indifférent, sinon dédaigneux » (690). Le roman met également en scène des misérables, entre autres le père Piscot qui prend les taupes dans le pays. Dingo le choisit comme son ami :

Lui [Dingo] seul connaissait Piscot jusqu'au fond de l'âme. Il ne l'abandonna pas, soit esprit de justice, sentiment de pitié ou goût du pittoresque. Il avait choisi, entre tous les habitants de Ponteilles, pour son meilleur camarade, ce Piscot si lamentable et si bon garçon. (743)

Dans l'optique de ce pauvre, Dingo devient le vengeur, le symbole de la justice sociale, c'est lui qui peut redresser les torts causés par les riches et les puissants. Le narrateur, à travers le regard critique du chien, dresse le tableau d'une société fondée sur l'inégalité et l'exploitation des pauvres par les riches et les forts, met en miroir les fausses valeurs d'une société qui se prétend républicaine ⁹.

Dans la nouvelle hongroise, l'histoire parallèle de la chienne et de ses maîtres sert à dénoncer les excès, les vices du régime socialiste. Après la répression de la révolution de 1956, la critique occidentale est particulièrement sensible à cet aspect du roman¹⁰. Le récit de Déry situe les événements dans le temps référentiel, par conséquent, nous donne une représentation plus directe du

contexte social que le récit de Mirbeau. L'histoire commence au printemps 1948, année relativement paisible : « *János Ancsa, professeur à l'École des Mines et des Eaux et Forêts de Sopron, et ingénieur diplômé, avait été muté à Budapest* » (9). Dès le début, autant d'informations qui aident le lecteur à mieux situer l'action. La péripétie du couple Ancsa commence par ce déplacement spatial annoncé par le texte. Ce fait renvoie en même temps à l'autorité croissante de l'ingénieur. Au moment de la nationalisation :

Ancsa venait d'être nommé directeur de la Fabrique d'Outillages et d'Appareillages Miniers. János Ancsa était issu d'une famille de mineurs de Salgótarján, son père était piqueur-abatteur, il semblait donc devoir être digne de confiance en dépit de sa qualité d'intellectuel. (28)

Cette nomination implique un deuxième déplacement, cette fois de Csobánka à la capitale¹¹. Le lieu du succès devient vite celui de la chute :

Vers la mi-octobre, du jour au lendemain, il avait été relevé de son poste de directeur de la Fabrique d'Appareillages Miniers et n'avait pas encore reçu d'autre affectation. C'était aussi inattendu que si, au bout de leurs vingt-huit ans de bonheur conjugal, sa femme l'avait brusquement quitté. Ce renvoi n'était motivé par rien, mais il avait suscité des rumeurs imprécises auxquelles Ancsa refusait de prêter l'oreille. (53)

Un peu plus tard, il peut continuer à travailler dans une usine à Újpest (un quartier de la capitale qui se trouve au nord de Pest), dans un emploi subalterne. Après l'arrestation du Ministre des Affaires Etrangères¹², un militant communiste, le parti laisse tomber Ancsa aussi : il a un nouvel emploi dans une savonnerie, puis il travaille comme réceptionniste. Et cet ingénieur scrupuleux finit aussi par être arrêté à son tour.

Le témoin muet du succès et de la chute est la petite chienne, qui est devenue son compagnon dès le printemps 1948, quand Ancsa a été nommé directeur. C'est à ce moment que l'ingénieur décide de prendre la responsabilité du chien :

Il croyait devoir éprouver, à l'égard des bêtes, voire des plantes, le même sentiment de responsabilité qu'à l'égard de son prochain. Nous supposons qu'au cours de sa vie, il est plus d'une fois tombé dans ce piège qu'il se tendait à lui-même et qu'il s'y est débattu des pieds et des mains, avec des élans romantiques. Chacun construit son enfer ou son paradis comme il peut. (27)

Après l'arrestation de son mari, la femme reste seule avec la chienne. Pour cette femme douce et dévouée, la chienne devient d'abord le substitut de son fils et de son père, puis celui de son mari. Comme l'animal est le témoin de leur vie, sa vie sera également marquée par des hauts et des bas. L'histoire est centrée autour du rapport affectif de ces trois personnages, mais le discours du narrateur représente discrètement, à l'arrière-plan du récit, les changements politiques et leurs conséquences. Les notations topographiques peuvent en témoigner : « place Mari Jászai – du nom de l'actrice bien connue –, ci-devant place de l'archiduc Rudolf » (36) ; « Celui-ci [un des personnages secondaires, Jegyes-Molnár] partit en direction de la rue Wahrmann, la future rue Victor-Hugo. Ancsa [...] arrivait à la place Rudolf, qui devait plus tard, on l'a vu, porter le nom de Mari Jászai... » (59) Les étapes de la vie du couple sont accompagnées de notations brèves décrivant l'atmosphère plus en plus déprimante du pays entier :

À partir de ce jour, Ancsa devint renfermé et taciturne, à l'image de tout le pays. On parlait sans cesse de nouvelles arrestations, surtout dans la capitale. Les gens perdaient confiance les uns dans les autres et personne ne savait ce qu'il fallait penser de son voisin. On n'osait plus parler que chez soi, en rêve. Au milieu du grand silence de la nation, les communistes travaillaient, les dents serrées, considérant tout ceux qui les entouraient comme des ennemis, se taisant ou rabâchant les mandements officiels. Le pays tout entier était à la haute école de l'hypocrisie. (78-79)

Parfois, le terreur fait irruption même dans la vie la chienne :

Quelques instants plus tard, relevant la tête, elle [Mme Ancsa] vit que Niki était poursuivie par un homme vêtu d'une blouse blanche et armé d'un long gourdin. Deux autres hommes, vêtus et armés de la même façon, débouchèrent soudain de la ruelle étroite qui relie l'avenue au quai et s'élancèrent sur les traces de la fugitive. Niki était cernée par les agents de la fourrière. (97-98)

La foule de la rue, indignée par cette scène épouvantable, « était toute prête à laisser exploser une colère depuis trop longtemps contenue et à rosser d'importance les agents de la fourrière, [...] si les trois employés n'avaient jugé préférable d'en rester là » (100). Cet épisode est allégorique, il est évident que les agents symbolisent le pouvoir oppressif. Malgré cette transparence un peu forcée, le récit réussit à tisser un rapport subtil entre la vie privée et publique, entre la vie humaine et canine. Si la nouvelle dénonce la politique sectaire et dogmatique, elle donne en même temps une image de l'absurdité de la condition humaine – non seulement du point de vue de la chienne, mais de celui de l'homme aussi.

DEUX CHIENS

La représentation du chien est avant tout un problème technique. Si la description peut être conçue comme une amplification du référent¹³, nos deux récits sont l'amplification du titre, c'est-à-dire, l'ensemble des propositions sur le chien qui est nommé par lui. Donc le titre qui annonce une biographie, fait tout d'abord référence à l'effort créateur qui essaie de saisir le chien et, par ce geste, de lui donner corps par l'acte même de la composition : le corps du récit devient en quelque sorte celui du chien¹⁴. Cela suppose une supériorité accordée aux chiens¹⁵, et le refus de la position dite omnisciente du narrateur, qui implique des conséquences importantes : le narrateur ne peut pas décrire les traits de caractère intérieurs des personnages (y compris maintenant le chien), il ne peut formuler là-dessus que des hypothèses. De plus, le chien, par sa nature, est un être doublement différent de l'homme, il en découle que, cette fois, la description atteint ses limites, la représentation du chien rend la fiction consciente de ses capacités.

Le nom des chiens annonce quelques différences : Niki est un surnom féminin¹⁶, désigne un fox-terrier, « sans doute un croisement de fox à poil dur et de fox à poil ras » (9-10), tandis que le nom Dingo désigne un espèce, voire un espèce intermédiaire : le dingo n'est ni chien, ni loup ou, si l'on veut, les deux à la fois : « 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 Herpettentente d'enfermer Dingo à l'intérieur d'un rempart de mots qui expriment ce qu'il n'est pas¹⁷ » La lettre du savant anglais, Herpettentente est en effet une longue énumération qui essaie de capter l'essence de ce chien fabuleux qui se dérobe à toute définition, qui ne peut pas être maîtrisé :

Ne nous y arrêtons pas. Physiologiquement, histologiquement, ostéologiquement, odontologiquement, paléontologiquement, historiquement, je dirais même : philologiquement, la question est tranchée. Ni chiens, ni loups : des dingos. J'ai appris à Melbourne, d'un Hollandais professeur de langue malaise, que dingo est un vocable nègre qui, précisément, signifie : ni chien, ni loup. Avouez que voilà une langue ingénieuse, concise, pittoresque et qui dit bien ce qu'elle veut dire... (641)

Niki est une chienne ordinaire, tandis que Dingo est, d'emblée, un être hybride qui transgresse toute sorte de frontières, soit des frontières génériques ou linguistiques, soit celles qui séparent le réel et l'irréel : il devient un être miraculeux¹⁸.

L'origine des deux chiens n'est pas moins importante. Quand elle commence à fréquenter les Ancsa, Niki doit l'obéissance à un maître, colonel en retraite de l'armée de Horthy. Lui, est un représentant du régime de l'entre-deux-guerres ; eux, le couple, sont des communistes. Ce changement est, évidemment, symbolique, la chienne devient, malgré elle, un être historique. Concernant Dingo, il est un nouveau-né quand il fait son apparition surprenante chez l'illustre romancier. Dans son cas, ce n'est pas tellement le temps qui est constitutif de son être, mais plutôt l'espace : son origine renvoie à un ailleurs géographique – en passant par Angleterre, il arrive du continent australien.

Les deux récits essaient de saisir l'évolution du chien. Le narrateur du récit hongrois, en utilisant dans ce passage le pronom personnel nous, donne une description générale qui peut se

rapporter à la race canine aussi bien qu'à la race humaine :

Les mouvements gauches et exagérés qui manquent parfois leur but et font sourire, l'avidité curieuse qui nous fait mettre le nez partout, quitte à le retirer avec des ébrouements effrayés, la gaucherie, la maladresse, le laisser-aller qui s'emparent parfois de nous, mais sont le gage de notre force et de notre souplesse à venir, tout cela forme un spectacle si rassurant que la vieillesse expérimentée et amère peut elle-même y trouver le démenti de ses prévisions pessimistes. (42-43)

L'amitié des nouveaux maîtres est la garantie d'un rapport différent entre le maître et le chien : après les commandements du colonel, Niki a la chance de pouvoir s'habituer à un rapport plus libre dont la base est la responsabilité et qui rend possible son épanouissement physique, sentimental et intellectuel. Le narrateur-personnage du roman français essaie, lui aussi, de tracer l'évolution du chien au début du deuxième chapitre. Pourtant ses propos reflètent sa propre hésitation :

Malgré cette préoccupation hagiographique, sa physionomie commençait à se dégager des hésitations, des incohérences de l'ébauche initiale, à prendre un caractère que je ne pourrais pas bien définir d'un mot, qui était, qui allait être plutôt de la gravité, de la gaieté, de la malice, une sorte d'effronterie bizarre et gracieuse... Quoi encore ?... De la cruauté, peut-être ?... Peut-être de la bonté ?... Enfin quelque chose d'impétueux et de calme à la fois, quelque chose de comique et de noble, de candide et de rusé... je ne sais pas trop... ce que vous voudrez, après tout. (650)

La question est nettement posée dès le début : comment pouvons-nous parler du chien, de cet être radicalement différent de nous ? Comment pourrions-nous interpréter ses gestes ? Le narrateur nous suggère qu'il faut respecter la singularité de l'autre, nous ne saurions le comprendre de notre propre point de vue :

J'avais tort de vouloir inculquer à Dingo des notions humaines, des habitudes de vie humaine, comme s'il n'y eût que des hommes dans l'univers et qu'une même sensibilité animât indifféremment les plantes, les insectes, les oiseaux, tous les animaux et nous-mêmes. Heureusement, Dingo, étant plus intelligent que moi, résistait. [...] Cette résistance de Dingo, cette énergie à défendre sa personnalité, irritantes d'abord, firent bientôt que je mêlai, à mon admiration et à ma tendresse pour lui, du respect. (657-658)

La communication entre le maître et le chien pose aussi beaucoup de problème. Le chien s'adresse à nous par tout son être. Le silence de Niki est un véritable défi pour l'ingénieur : « Le mutisme d'une bête, incapable de plaider sa cause, est une arme bien plus percutante que les arguments les plus irrésistibles. Que peut-on en effet répondre à un silence qui n'attaque pas seulement un point de vue, mais la personne même de l'interlocuteur ? » (25) Ce silence qui résume l'être de la chienne est aussi irrésistible que les yeux de Dingo pour le romancier français :

Ses yeux m'impressionnaient à un point que je ne saurais dire. / Ils étaient à la fois graves et rieurs, terribles et très doux, mobiles comme des astres et fixes comme des gouffres. Ils étaient tout cela, et ils étaient plus que tout cela, et ils étaient bien autre chose encore. Le trouble qu'ils causaient à l'âme venait, je crois, de cette inexpression hallucinante qu'ont certains yeux de fous, certains yeux de mineurs, certains reflets dans l'eau, certains reflets de ciel, de feu, de foules, de chairs maquillées et de cheveux teints qui composent la surface des pierres précieuses... inexpression formidable qui, avec un peu d'imagination neurasthénique, contient et projette sur nous, en rayons multicolores, avec toutes les expressions de la vie visible, toutes les expressions centuplées de la vie qui se cache dans l'inconnu. (664)

Ce passage, qui essaie de saisir l'insaisissable et l'inconnu, est bien surprenant sous la plume d'un écrivain matérialiste pour qui toute considération sur une transcendance mystérieuse est toujours, c'est le moins qu'on puisse dire, suspecte. Pourtant il va encore plus loin en disant que les chiens possèdent leur langue :

Ils parlent entre eux ; ils parlent aux autres bêtes ; ils nous parlent. Et, tandis que, malgré tant d'expériences et tant de travaux, nous n'avons jamais pu rien déchiffrer de leur langage, eux, spontanément, ils ont, du moins en ce qui les intéresse, tout déchiffré du nôtre. Sans jamais les avoir appris, ils parlent le français, l'anglais, l'allemand, le russe, et le groenlandais, et l'hindoustani, le télégut, le bas breton et le bas normand, tous les patois et tous les argots. (658)

Il en découle l'inversion du rapport traditionnel entre l'homme et le chien : l'homme, qui prétend savoir tout, ne comprend pas le chien, tandis que le chien connaît bien l'homme. Les deux récits postulent donc l'égalité entre l'homme et le chien, et même le roman français suggère la supériorité du chien. Le narrateur-personnage, pour faire la démonstration de ses propos, donne souvent la parole à son chien¹⁹.

Le récit hongrois met aussi en scène les problèmes de la communication entre le maître et le chien. Mme Ancsa ne réussit pas à partager sa joie avec la chienne, après avoir enfin reçu les premières nouvelles de son mari incarcéré :

Mme Ancsa ne put malheureusement pas annoncer cette bonne nouvelle à la chienne. Tout au plus put-elle le faire indirectement, en lui communiquant sa joie de vivre brusquement revenue, son espoir renaissant et la confiance qui se répandait dans tout son être. Elle put la lui transmettre par sa voix, l'éclat de son regard, l'aisance de ses gestes, par ce fluide qui révèle l'existence de l'âme. (109)

D'ailleurs leur communication ne connaît qu'un seul temps verbal, le présent – le passé et le futur restent inconcevables pour la chienne :

“Je reviens tout de suite, mon toutou”, lui disait-elle d'un air encourageant, presque joyeux, en flattant gaiement de la main l'échine tremblante de la bête. Dans les lobes du cerveau de Niki, cette suite de mots devint la mélodie de la solitude. L'entendait-elle, fût-ce sur le mode le plus allègre, elle adressait ses adieux éternels à sa maîtresse. Peu lui importait la durée probable de l'absence : la porte était franchie sous le signe de l'éternité. (110)

Dans ce cas le chien s'adresse à son maître par un regard qu'il est difficile d'interpréter : les yeux de la chienne, tout comme ceux de Dingo, expriment quelque chose d'imprécis, qui renvoie à l'au-delà – pourvu que l'intelligence de l'homme puisse comprendre ce regard :

C'était un regard vide, le néant lui-même, l'indifférence au-delà de tout désespoir, la résignation à la mort ; un regard éteint au point de sembler quasi stupide. [...] Durement éprouvée par la séparation d'avec son mari, son cœur supportait mal ce regard dont le désespoir sans bornes était comme une préfiguration du vide absurde de l'au-delà. (111-112)

Le silence et le regard vide du chien expriment, pour l'être humain, l'angoisse devant la mort, plongent l'homme dans un abîme existentiel. La communication, dont le seul temps verbal est le présent, rend toujours présente cette expérience douloureuse. Expérience d'autant plus douloureuse pour l'homme, qui possède une conscience – c'est ce qui fait la seule différence entre l'homme et le chien :

Mais si nous considérons la conscience comme un processus actif, qui implique que chacun, sous l'angle de sa responsabilité personnelle, examine le monde à chaque instant, prescrivant sans relâche ce qu'il faut faire, accordant des autorisations et établissant des défenses, condamnant et absolvant, guidant son existence depuis le premier instant conscient jusqu'au dernier, eh bien ! dans ce cas, la question de savoir si les animaux – Niki comprise – possèdent ou non une conscience, bonne ou mauvaise, mérite à notre avis une réponse négative, encore que nuancée. C'est en ceci que les bêtes diffèrent de l'homme qui, lui, peut éventuellement posséder une conscience. En posant les termes du problème dans toute leur rigueur, force nous est de constater que, pour l'essentiel, c'est en cela et en cela seulement que Niki différait de János Ancsa, son maître. (67)

Sans doute, le problème le plus crucial de ce rapport est la discipline, c'est-à-dire l'éducation du chien, plus exactement, la transmission de la morale humaine. Il s'ensuit, de tout ce qu'on a vu jusqu'ici, que les maîtres, sur ce point, refusent nettement la cruauté. En essayant de saisir la nature de ce vice, le narrateur de Niki nous donne une longue énumération, qui peut être perçue en même temps comme une prise de position très nette :

L'abus de pouvoir, ce vice funeste de tous les rois, chefs, dictateurs, de tous les directeurs, chefs de service, secrétaires, de tous les bergers, vachers et porchers, de tous les chefs de famille, de tous les éducateurs, de tous les frères aînés, de tous les vieux et de tous les jeunes ayant charge d'âme, cette puanteur, cette maladie, ce foyer d'infection qui est le propre de l'homme et qui ne se développe chez aucun autre fauve sanguinaire, cette malédiction et ce

blasphème, cette guerre, ce choléra était chose inconnue dans la maison Anca. La liberté de Niki ne devait subir aucune contrainte inutile.²⁰ (47)

Niki, tout comme Dingo, n'est jamais maltraitée. Il n'en reste pas moins vrai que, pour un chien, vivre dans la société n'est pas du tout simple, voire est impossible. L'effort pédagogique du narrateur-personnage du roman français est bel et bien un échec, le passage suivant, avec l'énumération des idéaux, en est un témoignage lucide et ironique :

Un matin que nous nous promenions ensemble calmement, j'essayai de lui démontrer qu'il avait quitté pour jamais la brousse australienne, qu'il vivait maintenant en France, dans la douce France, dans l'admirable France du radical-socialisme, soumis aux mœurs égalitaires, à la discipline sociale, aux lois harmonieuses – les justes lois – qui font de notre patrie la meilleure, la plus glorieuse, la “plus rigolote” aussi de toutes les patries. [...] Je lui expliquai qu'il me devait, qu'il devait à la République, qu'il se devait à soi-même d'accepter loyalement et sans arrière-pensée les bienfaits moraux de notre civilisation, comme il avait accepté sans la moindre hésitation ses bienfaits matériels. Enfin, je l'adjurai de se conduire désormais en bon citoyen. [...] Hélas ! ce discours de distribution de prix, que j'agrémentai de citations heureuses et de récits controuvés, ne produisit sur Dingo aucun effet : ni persuasion, ni attendrissement. Presque insolent, très distrait au moins, il ne m'écoula même pas. (748)

Le thème de l'effort pédagogique est étroitement lié à un autre problème, cette fois philosophique, le rapport entre la nature et la culture. Cette opposition, qui remonte à la pensée de l'Antiquité, détermine l'histoire de la civilisation européenne ; la nostalgie qui en découle exprime l'impossibilité du retour à l'unité perdue. Dans les récits qui mettent en scène des chiens, cette problématique ne peut pas être étouffée. Pour l'homme, qui est essentiellement un être social, la présence du chien signifie l'irruption de la nature. Le rapport entre le maître et le chien implique d'être confronté à ce problème douloureux : l'animal entre dans l'histoire, celle de l'homme, par conséquent, doit revivre à sa manière cette séparation, tandis que l'homme – en face de son chien – éprouve un sentiment de nostalgie.

Dans les deux récits, le déménagement est une étape inévitable : Paris et Budapest, les deux capitales, sont en même temps de hauts lieux de la culture. Le chien doit quitter la campagne, il est obligé d'entrer définitivement dans la civilisation. Mais l'ultime étape de cette rupture est inévitable : elle mène à la mort. Le chien français est le véritable représentant de la nature : en tant que vrai dingo, il incarne la force de la nature, et le maître à son tour perd toute autorité sur son chien : « Les événements allaient se précipiter coup sur coup avec une rapidité foudroyante. Et dès lors je ne vécus plus que dans le cauchemar » (772). Dingo tue toutes les bêtes du village, ce qui entraîne l'hostilité des habitants, les journaux parlent de l'insulte à la démocratie. Le chien, dans l'imagination populaire, se métamorphose en une divinité de la nature.

Pour Niki aussi la nature est le cadre de la vie idéale, la chienne ne fait qu'une avec la nature : « Son corps, son museau, son âme étaient attirés par l'odeur printanière de la terre en général, par cette puissante émanation de la vie qui renaît et qui englobe, naturellement, le parfum des fleurs perçant à travers les senteurs de la putréfaction » (145). Tout comme chez Dingo, le vagabondage ne connaît aucun système préalable :

Nous avons le devoir d'avouer qu'aucun plan, aucun système ne présidait à ses puérils vagabondages. Elle ne recherchait pas le mulot, n'allait pas battre la piste du lièvre et, ainsi que nous l'avons déjà vu, abandonna même l'enquête menée dans la taupinière après en avoir juste goûté l'odeur veloutée. Elle regardait tout, flairait tout et quittait tout pour le souvenir le plus proche. (147)

Ce refus de tout système est inconcevable pour l'homme. De plus, contrairement aux actes humains, ceux du chien gardent leur caractère homogène : « L'intelligence des bêtes n'établit aucune distinction entre le travail et le plaisir, dont l'antique unité ne devait rompre que sous la lourde patte de l'homme » (123-124).

Le déménagement introduit donc une rupture dans la vie du chien. La ville devient la source du danger : Niki doit s'affronter aux agents de la fourrière, Dingo lutter avec les voleurs de chiens. Cette étape de la vie canine est placée sous le signe de la maladie et du vieillissement. De surcroît,

la ville ne peut offrir qu'une pauvre imitation de la nature, ainsi le jardin du Trocadero ne donne-t-il que l'illusion fallacieuse de l'espace : « Il y a aussi de pauvres arbres, de vastes allées, des sentes abruptes qui semblent découpées dans du carton, tout un décor de théâtre, assez médiocre d'ailleurs, mais qui pouvait donner à Dingo l'illusion de la brousse et de l'espace » (814).

Le besoin du retour à une vie plus authentique implique fatalement l'importance des substituts, qui procurent l'illusion de la nature. En ville, le ballon et le caillou remplacent le lièvre d'autrefois pour Niki, tandis que, pour Dingo, c'est la fourrure qui peut donner l'illusion des bêtes déchirées :

Il joue avec la fourrure comme avec une bête qui pendrait dans sa gueule et qu'il agiterait dans l'espace, à droite, à gauche, de haut en bas. Il a des grognements de menace, de colère et d'ivresse aussi. Car Dingo est à la chasse. Les fourrures sont des bêtes vivantes, elles ont gardé l'odeur de la bête vivante. Dingo les déchiquette, les balance et les traîne. (828-829)

À la fin des deux récits il y a un retour, quoique bref, à la nature. Cet épisode rend encore plus douloureux la vie citadine qui en est la suite. Dans la tonalité de cet épisode, il existe une différence considérable entre les deux récits. Celle de Niki est plutôt mélancolique : avec sa maîtresse, la chienne vieillissante revoit encore une fois les lieux bien connus, à Csobánka. Le maître de Dingo à son tour loue une maison près de Fontainebleau. L'épisode finit par une immense chasse, qui est en même temps l'apothéose ultime de Dingo avant la mort.

CONCLUSION

Comme on l'a vu, les problèmes soulevés par les deux récits sont plus d'une fois identiques, le parcours des deux chiens est le même. Dans les récits qui mettent en scène des chiens, la présence de l'animal est en quelque sorte un prétexte. Dingo peut jouer le rôle du civilisateur²¹, il peut également prendre la place de l'artiste²², s'inscrivant ainsi dans une longue tradition littéraire. Enda McCaffrey parle d'un message philosophique et politique du roman : « 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.²³ » Pierre Michel voit ainsi la nouveauté du roman par rapport aux romans antérieurs de Mirbeau : « Sa visée n'est pas seulement thérapeutique – soigner les maux au moyen des mots – : loin de tout exhibitionnisme complaisant, et au-delà du solipsisme, elle est aussi pédagogique et politique et participe d'une volonté émancipatrice, qui implique de détruire toute autorité, à commencer par celle de l'écrivain²⁴. »

Le récit de Mirbeau est, avant tout, une expérimentation esthétique : en réfléchissant sur les possibilités du genre romanesque, l'auteur invente un chien fabuleux et mythique ; la forme traditionnelle du roman cède la place à un mélange surprenant de différentes traditions : autobiographie, fable, farce, conte philosophique. L'unité du récit, quoique impossible à établir vraiment, est garantie par ce personnage bien curieux qui est le chien.

Le message politique de Niki est sans doute plus évident et surtout plus direct que celui du roman de Mirbeau. La petite chienne devient une figure allégorique. Sa destinée – le manque croissant de liberté, la grande ville considérée comme un prison – reflète celle de ses maîtres, et, à un autre niveau, celle du pays entier. Le récit est le tissu d'un réseau de similitudes et de différences entre la sphère publique et la sphère privée²⁵. D'autre part, comme on l'a déjà vu, le récit entier est hanté par l'idée de l'unité perdue de l'existence, d'où vient l'importance des substituts, seul moyen – illusoire – de restituer cette unité. Aux yeux de Niki, le ballon et le caillou deviennent le substitut du lièvre. Niki, à son tour, peut être également considérée comme un substitut, puisqu'elle remplace le fils perdu du ménage Ancsa, et que, après l'incarcération du mari, elle remplace le mari absent. Enfin, au moment de la mort de la chienne l'ingénieur est relâché, et c'est le caillou qui gardera désormais le souvenir du chien. Après la période brève passée à Csobánka, la vie à trois n'est plus

possible.

Dans les deux récits, le chien remplit donc plusieurs fonctions. La plus importante est la fonction allégorique : le chien peut être pédagogue, esthète ou prisonnier. Mais il y a des moments où il n'est que chien, tout simplement. Dans ces moments-là il est absent du récit, personne ne le voit : ici, Dingo déchire la toile de Pierre Barque et disparaît avec elle dans la forêt ; là, Niki est à la poursuite d'un lièvre. Dans de semblables passages, le texte devient elliptique, silencieux ; l'écriture essaie en vain de saisir cet être construit par elle et qui se dérobe constamment.

Sándor KÁLAI

Université de Debrecen (Hongrie)

¹ Tibor Déry (1894-1977), né dans une famille de grands bourgeois, a mené une carrière mouvementée. Il est tout d'abord un auteur d'avant-garde. L'œuvre la plus significative de cette période est *Le bébé géant* (*Óriáscsecsemő*, 1924), paraphrase de *La tragédie de l'homme* (*Az ember tragédiája*) d'Imre Madách. Il participe aux mouvements révolutionnaires de son pays, puis s'exile et séjourne tour à tour en Autriche, Allemagne, France et Italie (1920-1927). Après son retour, il publie, entre autres, la traduction du *Retour d'U.R.R.S.*, d'André Gide. Attiré par le mouvement communiste, il écrit des romans réalistes tels que *La Phrase inachevée* (*Befejezetlen mondat*, 1947), qui évoque la vie hongroise de l'entre-deux-guerres. Il devient écrivain officiel vers 1947, promu par Lukács au rang des plus grands romanciers du siècle. De plus en plus attiré vers un communisme libéral, il choisit délibérément le côté d'Imre Nagy. Ses récits courageux, *L'amour* (*Szerelem*) et *Niki*, écrits en 1955 et 1956, sont autant de protestations contre toute tyrannie. À la suite de sa participation aux événements de 1956, il sera condamné à neuf ans de prison, mais sera remis en liberté en 1961, pour raisons de santé. Écrivain reconnu, il publie *Monsieur G.A. à X* (*G.A. úr X-ben*, 1964) qui témoigne d'une forte influence de Kafka, puis se tourne vers des formes qui semblent opérer la synthèse de ses périodes précédentes.

² Le récit, écrit en 1955-56 paraît en 1956 ; la traduction française, due à Imre László et publiée aux Éditions de Seuil, est de 1957.

³ Pierre Michel développe cette idée pour la première fois dans son article intitulé « Mirbeau et l'autofiction », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, pp. 121-134. Il la reprend dans deux textes ultérieurs, d'une part, dans sa préface qui précède le roman dans l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, 2001, t. III, pp. 615-631, tout particulièrement p. 620 (c'est à cette édition que renvoient les indications de pages de la présente étude) ; d'autre part, dans une nouvelle préface qui précède le roman sur le site Internet des Éditions du Boucher.

⁴ Cette citation vient de la nouvelle préface mentionnée dans la note précédente. Ici, Pierre Michel a pu compléter la définition de l'autofiction par les considérations nouvelles de Doubrovsky qui se trouvent dans un article du *Monde*, « Pourquoi l'autofiction ? », *Le Monde*, 29 avril 2003.

⁵ Tibor Déry, *Niki ou l'histoire d'un chien*, traduit du hongrois par Imre László, Editions du Seuil, 1957, p. 39 ; c'est à cette édition que renvoient les indications de pages.

⁶ Comme dans ses romans antérieurs, Mirbeau accorde ici aussi une attention particulière aux langages individuels. Barque se caractérise par exemple par ce mot familier, «*qui lui servait à désigner à la fois ses amis, les grands peintres, les grands poètes, les grands généraux et les garçons de café complaisants.*» (835). Il est à noter que ce tic de langage apparaissait déjà dans *La Belle Madame Le Vassart*. Ce respect des langages individuels relève d'autre part un des composants essentiels de l'esthétique de Mirbeau, la polyphonie, la multiplication des points de vue sur la réalité qui se construit justement à partir d'eux et qui, par conséquent, ne peut plus être une et indivisible.

7 « Et comme, au surplus, elle avait été jadis, en sa jeunesse, très fraîche de visage et très rose de peau, qu'elle s'habillait toujours de soie noire et qu'elle se coiffait de larges chapeaux à coques rouges, on l'appelait dans le pays, en dépit des ravages du temps, la belle Irma... » (705).

8 Pierre Michel, « Mirbeau et l'autofiction », *art. cit.* p. 124.

9 Dans son article consacré aux romans de Mirbeau et Jack London, Christopher Lloyd met l'accent sur un élément commun de l'esthétique des deux romanciers, notamment sur l'aspect critique des romans: « *Que London et Mirbeau ne soient pas des frères jumeaux ne les empêche pas de partager le même scepticisme envers la civilisation capitaliste, dont les valeurs morales et sociales sont perçues par les deux auteurs comme une mystification ou un leurre. D'où leur sympathie pour les chiens, ces êtres spontanés et authentiques, qui sont normalement dépourvus de l'hypocrisie et de la mesquinerie humaines.* », Christopher Lloyd, « Octave Mirbeau et Jack London fabulistes: de Dingo à Croc-Blanc », *Cahiers Octave Mirbeau*, no 4, 1997, pp. 281-291, p. 285.

10 Le texte de la couverture intérieure de l'édition française suggère plus ou moins explicitement cet aspect du récit : « *Niki pourra-t-elle supporter les brusques et imprévisibles coups du sort qui vont accabler ses maîtres ? Elle ne pourra dire ni sa peine, ni son attente au cœur d'un monde dont la réalité échappe même aux hommes. Son silence témoigne pour d'autres silences, tandis que l'Histoire de la Hongrie continue à se dérouler autour de cette petite silhouette frémissante, dont l'œil garde à jamais, pour ceux qui l'ont aimée, la même tendresse et la même fidélité.* » Par contre le souci de la critique hongroise est d'expliquer le roman à l'intérieur du cadre de l'esthétique socialiste. Il en découle que, pour les critiques, les nouvelles de Déry « *gardent l'optique de la pensée socialiste, lorsqu'elles ont attiré notre attention sur les conséquences tragiques de la politique sectaire-dogmatique* », in : Béla Pomogáts, Tibor Déry, Budapest, Akadémiai, 1974, p. 137. Cette explication implique la foi dans les idéaux humanistes, et, à la suite de Lukács, refuse de considérer l'aliénation comme l'expression de la fatalité et l'histoire comme une force qui cherche à anéantir l'homme. Voici encore : « *Le problème qui se manifeste dans Niki est le même : comment l'homme peut-il garder son intégrité dans les conditions bouleversées, dans l'atmosphère de la méfiance et de l'instabilité ?* », Tamás Ungváry, Tibor Déry dans *l'optique de son œuvre et de ses témoignages*, Budapest, Szépirodalmi, 1973, p. 215. Donc, l'enjeu de la critique hongroise est de réhabiliter l'auteur en essayant d'expliquer son œuvre (y compris les récits qui donnent une image critique du régime socialiste) à partir de la pensée et de l'esthétique marxiste.

11 La capitale, soit Paris, soit Budapest est le lieu de la dernière étape de la vie canine. Ces sommets de la Culture, ces symboles de la Société sont insupportables pour les êtres de Nature.

12 Il s'agit de László Rajk, de son procès et de son exécution. Le récit fait ici référence au savoir commun, ne dit presque rien du procès, mais reproduit fidèlement ses retentissements sur la société : peur, incompréhension et méfiance.

13 Voir sur ce point Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 9.

14 Dans son article sur *Dingo*, Robert Ziegler retrace ce mouvement du récit : « *Enthousiaste et rudimentaire, l'étude que fait Mirbeau du chiot est comme le reflet de l'absence de formes et de 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.* », R. Ziegler, « L'Art comme violence dans *Dingo* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, pp. 51-65 (pp. 63-64).

15 C'est à cette supériorité qu'Enda McCaffrey fait référence : « *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. », Enda McCaffrey, «Le portrait d'un artiste en jeune chien : incarnation et mouvement dans *Dingo* d'Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 7, 2000, pp. 66-74 (p. 69).

16 Au début, les Ancsa refusent de nommer la chienne, donc, par ce geste, ils essaient de garder une distance par rapport à elle: « *Malgré tout, ils s'abstinrent prudemment de la nommer entre eux, se gardant de toute apparence d'intimité sur ce sujet qui pouvait, éventuellement, leur imposer de nouvelles charges. Ils continuaient à parler d'elle comme de "la chienne"; ils ne la laissaient jamais entrer dans la chambre, pour qu'elle ne prît pas d'habitudes* » (18).

17 Robert Ziegler, *art. cit.*, p. 55.

18 Que Mirbeau ait été le propriétaire d'un tel chien (ce qui est fort improbable) est une question secondaire; ce qui importe c'est de savoir *pourquoi* un tel chien.

19 Par ex., pp. 655-656. Et voir plus particulièrement le chapitre IX, qui contient les principes respectifs du chat et du chien. Il n'en reste pas moins vrai non plus que le narrateur du roman hongrois prend souvent l'optique de la chienne, par ex., p. 48.

20 Sur cette question on peut lire les suivants dans *Dingo*: « *À vivre avec les animaux, à les observer journellement, à noter leur volonté, l'individualisme de leurs calculs, de leurs passions et de leurs fantaisies, comment ne sommes-nous pas épouvantés de notre cruauté envers eux ? [...] En les torturant, en les massacrant, comme nous faisons tous, pour notre nourriture, pour notre parure, pour notre plaisir et pour notre science si incertaine, au lieu de les associer à nos efforts, savons-nous bien ce que nous détruisons, en eux, de vie complémentaire de la nôtre, par bien des côtés supérieure à la nôtre, en tous cas, aussi respectable que la nôtre ? Et jamais un seul instant, nous ne songeons que c'est de l'intelligence, de la sensibilité, de la liberté que nous tuons, en les tuant* » (658). Voici les paroles de celui qui prend toujours la défense des opprimés, qu'il s'agisse des enfants, des femmes ou des animaux, et qui est capable de dépasser l'horizon parfois très très borné de l'espèce humain.

21 Voir Robert Ziegler, *art. cit.* pp. 53-54.

22 Voir Enda Mc Caffrey, *art. cit.*

23 *Ibid.* p. 69.

24 P. Michel, *art. cit.*, p. 131.

25 Un livre entier essaie de retracer le rapport de ces deux sphères dans l'œuvre de Déry: Anna Szalai, *Csereforgalom, magány és közösség Déry Tibor regényeiben (Échanges, solitude et communauté dans les romans de Tibor Déry)*, Budapest, 1982.