

## Introduction

### Une allégorie sociale moderne : l'animal naturaliste de *Dingo* à *White God*

Paul Aron et Clara Sadoun-Édouard

En 2014, *White God*, un film du réalisateur hongrois Kornel Mundruczo a remporté le prix « Un certain regard » au festival de Cannes. Ce film, qui transcende le genre, de série B, du film de vengeance, met en scène une Budapest futuriste où les chiens sans pedigree sont exclus. Le film suit Hagen, « Spartacus version canine<sup>1</sup> », un chien abandonné par son maître, qui organise le soulèvement et la révolte de ses congénères contre leurs oppresseurs humains.

On a vu dans le film une allégorie de la situation politique actuelle en Hongrie, l'auteur lui donne une portée plus grande encore : le *White God* du titre, c'est l'homme blanc, ses privilèges et l'oppression qu'il exerce sur ceux qu'il perçoit comme ses inférieurs, minorités, migrants et, tout en bas de cette hiérarchie inique, les animaux — ces derniers subissant, pour le réalisateur, la forme ultime de la domination tout en métaphorisant toutes les autres. De même, l'auteur explique son utilisation particulièrement littérale de l'allégorie, par la liberté qu'elle lui apporte, malgré les difficultés techniques, de faire « jouer » deux cent cinquante chiens sur le plateau. Il estime en effet que l'animal lui permet de se situer hors des « entraves et des tabous<sup>2</sup> ». C'est sa littéralité qui, paradoxalement, lui confère sa puissance allégorique : les chiens servent à dire la situation des minorités, surtout, comme le dit l'auteur en interview, car les chiens se proposent « comme symbole du chien » en tant qu'ils sont la minorité des minorités (« *all-time minority* »). Dire l'animal permettrait donc de dire avec plus de force l'homme, sa société, son oppression et sa souffrance sans cesser pour autant de

---

1 Samuel Douhaire, « White God de Kornel Mundruczo », *Télérama* du 13 mai 2017.

2 Dossier de presse du film.

dire l'animal lui-même, sa propre oppression et sa propre souffrance : *dog*, l'envers de *God*.

À la naissance du présent recueil collectif, président un autre chien de fiction et un autre homme en colère, lui aussi dressé contre la société de son temps : *Dingo*, chien sauvage, héros du dernier roman d'Octave Mirbeau. Ce « roman-testament » est publié en 1913, cent ans avant *White God*, mais c'est également un roman de la fin du naturalisme, et hautement caractéristique du statut allégorique et politique de l'animal en régime naturaliste.

*Dingo* est en effet publié en 1913, au *terminus ad quem* d'un siècle où l'animal a acquis un destin littéraire original, sous les influences croisées, d'une part de l'expansion de littératures vouées à la représentation du réel, et, d'autre part, de l'évolution de la sensibilité à l'animal, elle-même liée à une remise en question, métaphysique et scientifique de la question de l'ordre naturel des espèces — interrogation ontologique qui se trouve comme doublée par l'aventure positiviste darwinienne. De fait, Mirbeau avec *Dingo* pose avec force et clarté toute la problématique de l'usage de cette figure en littérature, et semble mener à son terme sa logique allégorique. Usant de la liberté qu'elle procure dans ce roman pour faire du chien son double et mettre à bas la société avec le même appétit carnassier avec lequel *Dingo* détruit un poulailler, il établit son roman en archétype du genre. Ainsi, comme le montre Chloé Vanden Berghe, Mirbeau met, dans ce roman-testament, « l'humain en question » à travers le regard de *Dingo*. Mirbeau, en anti-cartésien, dit son attachement à la marge contre la civilisation et la raison et y fait ainsi de ce chien sauvage son double inquiétant, tant sur le plan politique qu'ontologique. L'allégorie animale dépasse alors, chez Mirbeau, toute fonction pathétique, illustrative ou anecdotique et confère au roman un statut de conte philosophique, voire de pamphlet. La portée de l'allégorie animale est ainsi investie d'une portée politique, sinon militante. Pour Alain (Georges) Leduc, celle-ci soutient la comparaison avec le *Croc Blanc* de Jack London. En analysant leurs convergences, il souligne combien l'allégorie canine se fait porteuse d'une dimension politique de remise en question de la société et de ses injustices et combien elle constitue un emblème de la « lucidité », voire de la misanthropie, de Mirbeau et de London.

Si le roman de Mirbeau apparaît ainsi comme un archétype de l'utilisation politique et philosophique de l'allégorie animale, le naturalisme qui le précède y a également recours. Il est ainsi tout à fait significatif que des romanciers naturalistes (comme Maupassant, Daudet, Zola, les Goncourt) associent le « toutou » à la prostituée, sujet par excellence du roman naturaliste. C'est que, comme le montre Noëlle Benhamou dans son article « Le toutou de la courtisane : l'animal de compagnie dans quelques récits naturalistes », cet animal luxueux revêt une fonction à la fois symbolique et politique, incarnant tantôt la figure

de l'amant déshumanisé et tantôt celle du destin tragique de la prostituée. Il porte la critique du roman sur une société hypocrite et cruelle qui marchandise les corps et animalise les êtres.

De fait, le naturalisme, dans notre imaginaire comme dans les faits, est étroitement associé à la question animale. Il suffit de penser à la cruelle scène canonique du « meurtre de la chienne » par un prêtre furieux dans *Une vie* de Maupassant. C'est cette scène qui sert de départ à la réflexion de Sylvie Thorel dans « La fin de l'Homme selon Guy de Maupassant ». Analysant le rapport de Maupassant à l'animal, elle montre que, chez cet héritier de l'anticléricalisme des Lumières, la dialectique de l'homme en animal est sous-tendue par la question de l'humanité de l'animal et de l'animalité en l'homme, en d'autres termes, par « la brute humaine » théorisée ailleurs par Zola. Plus encore, l'article établit que c'est par cette question animale, que le naturalisme de Maupassant pivote vers le fantastique, dans sa hantise de la « fin de l'homme », de l'absence d'au-delà de la matière, entre la défaite du *struggle for life* et la permanence des superstitions.

Cette rencontre entre le naturalisme et (la représentation de) l'animalité constitue encore l'objet de l'article de Clara Édouard, sous une forme qui pose nécessairement la question de la hiérarchisation du vivant : l'abattoir. Dans son article intitulé « Le naturalisme, 'poésie de charnier et d'abattoir' », elle montre que la thématique de l'abattoir, très présente dans la littérature contemporaine, s'ancre dans le roman naturaliste qui s'en sert, tout à la fois, comme métaphorisation de la société, comme produit de la méthode documentaire et comme drapeau esthétique, pour dire son intérêt pour les dessous, les marges, les violences, pour en faire, *in fine*, un des signes d'une modernité sociale et littéraire.

Nous retrouvons bien ici l'idée centrale de « liberté » apportée par l'allégorie animale que revendiquait le cinéaste hongrois au XXI<sup>e</sup> s. L'animal ouvre le fantastique chez Maupassant comme l'abattoir porte l'étendard de la modernité, dans sa version pré-industrielle qui prolonge le « charnier » baudelairien. Parallèlement, dans « Les deux misères : des pauvres chiens aux pauvres gens, lectures naturalistes de l'œuvre du peintre Joseph Stevens », Françoise Chatelain et Paul Aron interrogent cette même liberté, ce déplacement provoqué par l'allégorie animale, en analysant les regards d'écrivains (parmi eux, De Coster, Cladel, Eekhoud, Baudelaire) sur Joseph Stevens, peintre aujourd'hui méconnu. Ils montrent combien Stevens a contribué à stimuler l'imaginaire collectif réaliste et naturaliste en détachant la peinture animalière du pittoresque pour la charger d'un discours social neuf, c'est à dire en renouvelant l'allégorie animalière par le politique. Là aussi la métaphore animale se fait porteuse d'une liberté, d'un regard nouveau et politisé.

Après le texte-image, notre ouvrage emprunte un autre chemin de traverse, celui de la linguistique par la contribution de Laurence Rosier, « Nom d'un chien ! Un petit parcours de linguistique et stylistique

animalière... ». Là encore, le chien et son langage, permettent de dire l'autre. En appliquant les concepts de l'analyse linguistique du discours à un corpus littéraire, elle interroge en effet le rapport à l'animal dans leur langue qui reflète à la fois leur époque et contribue à la changer. Elle montre combien ce rapport est ambigu et combien l'individuation de l'animal n'est pas omniprésente jusqu'à ce qu'elle appelle « le coup de force stylistique de Mirbeau » : par un « ventriloquisme spéciste », il parvient à humaniser l'animal littéraire tout en représentant son animalité.

Dire l'autre/dire autre, c'est encore ce qu'autorisent les rats des romans de 1917 qu'étudie Nicolas Bianchi dans « "Nuisibles, nous ? Pas plus que lui." Politique du rat dans le récit de la Grande Guerre ». À partir d'un corpus de romans testimoniaux (Mac Orlan, Chaine, Descaves), il y étudie le *topos* littéraire du rat et ses implications politiques : dans les romans de la Grande Guerre, le rat sort de l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, de la contagion, de la saleté et du délire de Coupeau dans *L'Assommoir*, pour se politiser plus avant, souvent du côté du pacifisme, pour se faire « dépositaire de l'humain », et pour permettre une autre mise en fiction de l'expérience de la guerre.

Enfin, Jean-François Lattarico nous permet d'étendre la réflexion au champ littéraire italien par son étude « Théorème canin. Une parabole de l'écriture dans *Rovine* de Giovanni Faldella (1879) ». Ce texte appartient au courant polymorphe, contemporain du naturalisme français, de la *Scapigliatura* qui critique la bourgeoisie et les codes romanesques de l'Italie nouvellement unifiée. Il fait « le récit biographique » d'un malheureux écrivain ambitieux et raté, rejeté par sa mère qui lui préfère un chien, rêve de révolutionner la littérature italienne, se console auprès d'un autre chien, et finit cependant tué par ce dernier, sans n'avoir jamais rien publié. Lattarico montre ainsi que l'ironie de ce roman canin, « parabole de l'écriture », permet à son auteur de remettre en question le roman bourgeois tout en se faisant « miroir de la déchéance humaine ».

Il s'agit donc, avant tout, et à chaque fois, de souligner combien l'allégorie animale permet des déplacements variés en littérature, déplacement d'abord de la focale, mais aussi du discours, de la hiérarchie du vivant, de l'ordre social, de l'esthétique avec l'irruption de la modernité, voire des genres littéraires quand Faldella s'attaque au roman bourgeois italien ou quand Maupassant infuse son naturalisme de la terreur du fantastique. À côté de cette liberté qu'autorise l'animal, notons encore l'omniprésence d'une exigence : celle de dire, à travers celle de l'animal, une vérité de l'homme, de sa souffrance, de sa finitude, de la cruauté de sa société. L'allégorie animale est l'un des moyens qui permet au roman naturaliste (et post-naturaliste) de réaliser son ambition de dépasser le pittoresque et la peinture de mœurs pour saisir le monde et porter une interrogation sur la place de l'humain dans la nature et la société.

Cette « politique de l'animal » est loin d'avoir épuisé ses effets. De *Maus* d'Art Spiegelman au *White God* de Mundruczo, en passant par *Au Hasard Balthazar* de Bresson ou *Le Jour du chien* de Caroline Lamarche, elle dépasse bien sûr de très loin le seul corpus naturaliste et littéraire, mais il est remarquable de souligner combien la bijection que Mirbeau a établi entre l'animalisation de l'homme et l'humanisation de l'animal, y perdure : humaniser l'animal, c'est souvent, en art comme en littérature, réhumaniser l'homme.