

# Idées reçues au masculin et au féminin dans l'œuvre de Georges Darien

> Aurélien Lorig

Dans le champ littéraire d'un naturalisme qui s'essouffle après la publication de *La Terre* par Zola en 1887, Georges Darien (1862-1921) apparaît comme l'écrivain d'une fin-de-siècle qui associe étroitement les destinées littéraires, politiques et idéologiques. Dans *Les Pharisien*s (1891), roman pamphlétaire, il compare celui qui écrirait pour ne rien dire à un « misérable », voire à un « prostitué<sup>1</sup> » et devient un auteur incontournable de la contestation d'une époque. Mais avant de devenir l'écrivain libertaire qu'il incarne à travers toute une série de romans idéalement alternés par « paires de deux » afin de ménager le lecteur qui n'apprécierait guère d'être trop souvent mis à mal, il précise dans sa correspondance ses projets littéraires : des récits « inoffensifs » et des narrations « pétards » – comme le formule l'écrivain en 1889<sup>2</sup>. Darien est un jeune homme issu du milieu de la bourgeoisie qui construit son parcours littéraire à travers toute une série d'épreuves personnelles : la perte de sa mère le 3 mai 1869 ; l'intransigeance morale d'une belle-mère ; la faillite du père dans le commerce en juin 1879 ; le passage en conseil de guerre pour insubordination le 23 juin 1883 ; l'épreuve du bain dans les compagnies disciplinaires de Tunisie durant trente-trois mois ; le retour et la rupture familiale avec cette bourgeoisie désormais jugée avec sévérité pour ses idéologies et ses postures. Il débute sa carrière

littéraire en 1886, au moment de sa libération. Désormais, écrire est devenu un acte de résistance puisqu'il entend se servir de son parcours personnel pour construire l'œuvre comme une arme à part entière. De *Biribi* (1888) à *L'Épaulette* (1905) en passant par *Bas les cœurs !* (1889) et son fameux *Voleur* (1897), l'écrivain met notamment en scène à travers ses personnages toute une série de dénonciations des idées reçues.

Parmi elles, la question de la virilité est centrale. En tant que stéréotype<sup>3</sup>, elle sert de cadre de référence pour transmettre et construire l'identité de chacun. La virilité sert de catalyseur à un inconscient de stéréotypes généralement répandus et devenus des *doxa*. Étymologiquement, la virilité est associée à l'homme et trouve un lien étroit avec la *virtus* du guerrier puisqu'elle suppose un ensemble de qualités qui font la valeur de ce dernier : force physique, courage, héroïsme, mérite, talent, vigueur. Cet ensemble implique également des caractéristiques physiques et sexuelles au sens biologique du terme avec une capacité à procréer et à se différencier des attributs de la féminité. La virilité structure le corps social et les sociétés patriarcales, modèles de l'enfance darienienne. Cependant, dès ses débuts, Darien met à mal les idées reçues sur cette virilité jusqu'alors indiscutable dans les rangs de la bourgeoisie. Les per-

sonnages masculins comme féminins accompagnent une réécriture des clichés qui conditionneraient de manière rigide cette différenciation sur le plan sexuel et social. Le roman darienien dépeint l'avènement, quasi avant-gardiste pour l'époque, de l'impuissance du héros. Le récit revisite les mythologies guerrières et soldatesques pour proposer une mise à mort des légendes patriotiques de la bourgeoisie. Dès lors, celle-ci n'est plus un modèle, car ses idées reçues en matière idéologique conduisent les plus jeunes à l'expression d'une contestation. Cette remise en cause est notamment visible dans la représentation d'une virilité au féminin avec la présence de viragos qui incarnent ces qualités inhérentes à la virilité. Les stéréotypes sexués et les modèles de représentations sont discutés très largement dans la narration darienienne. L'éducation comme l'enjeu des loisirs participent à cette envie de traduire les mutations des rôles, à l'intérieur même du roman.

À sa manière, Darien opte pour une littérature au croisement des disciplines. Il articule l'histoire des mentalités à la fiction romanesque.

Ce lien nous conduit à envisager la virilité comme l'expression et l'élaboration d'une hégémonie discutée à travers des préjugés et des archétypes alors fortement ancrés dans les mentalités. Le stéréotype, dans sa

dimension sociologique, fait et défait narrativement les opinions à travers le point de vue de héros en devenir.

Pour appréhender cette construction identitaire qui cherche à dépasser les stéréotypes à travers la fiction, le personnage a un rôle clef. Les territoires d'homme et la misogynie replacent le roman sous l'influence de cette domination masculine, vecteur central du processus de socialisation<sup>4</sup> des jeunes hommes et des jeunes femmes. Toutefois, les identités masculines ne sont pas à l'abri d'une réécriture des stéréotypes de la virilité pour mettre à jour une crise de l'imaginaire traditionnellement dévolu aux hommes. Parallèlement, le roman propose une identité féminine en mutation. Les portraits de femmes sont au service d'une vision où les attributs de la virilité ne sont plus exclusivement réservés aux hommes.

## Territoires d'homme et misogynie

L'écrivain réinvestit dans ses romans une série de poncifs qui dépeignent une jeunesse sous influence. Tout oppose le jeune homme et la jeune fille. Le garçon se doit d'incarner un modèle paternaliste inspiré de l'Ancien Régime, nom donné au régime politique de l'histoire de France désignant les deux siècles antérieurs à la Révolution française de 1789. Cet épisode révolutionnaire majeur se matérialise entre autres par le refus d'une paternité toute-puissante. En passant du sujet au citoyen, le parricide royal est accompli avec la proclamation d'un peuple fraternel. Toutefois, en dépit des événements, le jeune homme reste au XIX<sup>e</sup> siècle sous l'emprise d'une paternité oppressante et omniprésente. Le roman balzacien s'en fait l'écho lorsque Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin* (1831) évoque

l'influence de son père dont l'autorité « planait au-dessus [des] lutines et joyeuses pensées [du personnage], et les enfermait comme sous un dôme de plomb<sup>5</sup> ». Darien n'échappe pas à cette image d'un père qui inculque des valeurs qui sont davantage des postures que des convictions. Tout doit être institué pour faire systématiquement triompher le mâle contenu dans la racine même de la virilité. Avec le contexte de 1870 et de la débâcle des troupes napoléoniennes à Sedan face aux Prussiens, le jeune homme avant d'être un fils devient le détenteur d'une idéologie revancharde qui consiste à faire de lui un futur soldat, avec les impératifs que cela suppose : culte de l'honneur ; expression récurrente de la force ; en public, nécessité d'une virilité exacerbée. La fiction multiplie les situations dans lesquelles le personnage masculin représente ces clichés de civilisation. Dans *L'Épaulette* (1905), roman retraçant le parcours de Jean Maubart au cœur d'une institution militaire décriée, l'inflexibilité paternelle actualise inconsciemment la *libido academica*, critère définitoire d'une masculinité dominante telle qu'envisagée par le sociologue Pierre Bourdieu dans ses recherches<sup>6</sup>, en 1998. En effet, dans une démarche sociologique, Bourdieu explore les structures symboliques de l'inconscient androcentrique qui survit chez les hommes et chez les femmes. Pour ce faire, il observe les mécanismes qui reproduisent une sorte « d'éternel masculin<sup>7</sup> ». À sa manière, le discours du père au fils, dans *L'Épaulette*, investit presque un siècle plus tôt, cet inconscient qui préside aux destinées des personnages fictifs. Ainsi, l'échange dialogué figure cette érection d'un honneur au masculin :

Mon père, brusquement, me saisit par le bras, m'enlève, me met sur mes pieds. – Jean ! Veux-tu être un

homme ? Veux-tu être un soldat ? Alors, une force intérieure me raidit tout entier. Mes larmes sèchent et je réponds. – Oui<sup>8</sup>.

La violence du geste renforcée par l'incise adverbiale et le rythme cadencé de la proposition montre au lecteur une expression de cette virilité au sens de *virtus*. Les questions à valeur rhétorique confondant l'individu et l'appartenance à l'institution militaire inscrivent le personnage dans une construction culturelle, physique et concrète de cette virilité. Le jeune homme par sa réaction immédiate semble avoir intégré cette image du soldat héroïsé qui aura pour mission de renouveler la solidité des valeurs bourgeoises qui valorisent, à travers les pères, les manifestations de l'aventure guerrière.

*Bas les cœurs !* (1889) s'attaque tout particulièrement à ces personnages en perpétuelle représentation d'eux-mêmes. À travers le parcours de Jean Barbier, narrateur homodiégétique du récit, le romancier démasque progressivement la réalité des pseudo-engagements de la petite bourgeoisie versaillaise de 1870. Les scènes de lanternes magiques, lorsque le père Barbier fait défiler, en les manipulant, des images des campagnes napoléoniennes, laissent apparaître, à travers la focalisation interne, une évolution dans le regard porté sur les événements historiques. Jean comprend alors ce qui sépare l'imagerie d'Épinal de la réalité. L'attitude critique du personnage est à rapprocher des positions de l'écrivain. En effet, derrière ce salon des Barbier où les jeunes hommes sont au spectacle de la virilité devenue dans ces scènes un « lieu de l'entre-soi masculin<sup>9</sup> », Darien critique ces valeurs bourgeoises qui ont été jusqu'à détourner les plaisirs de l'enfance. Dans *L'Escarmouche* du 31 décembre 1893<sup>10</sup>, journal hebdomadaire qu'il a créé et dirigé, il s'at-



© Jacob Walti

taque dans les « Étrennes inutiles » à une « mode » patriotique et revancharde, devançant par là les analyses de Barthes dans *Mythologies*<sup>11</sup>. Le jeu offert aux enfants devient un lieu commun de l'expression d'une masculinité faite d'honneur et de récupération idéologique. Pour Darien, les autorités déploient des stratégies qui ne sont que postures et clichés nationalistes. Son avis sur cet usage est clair puisqu'il considère qu'« il est absolument impossible d'allier l'utile à l'agréable. Le véritable caractère de l'étréne est son inutilité<sup>12</sup> ». En attendant une prise de conscience et une rupture avec l'idéologie bourgeoise dans les derniers chapitres de *Bas les cœurs !*, Jean semble tout de même avoir intégré les codes d'une masculinité construite à la fois culturellement, idéologiquement et même biologiquement. Le jeu lui donne l'occasion non seulement d'affirmer talent et vigueur, mais aussi de rappeler une hégémonie masculine doublée de préjugés sexistes : « [...] avec la baguette en fer, j'enlève une

douzaine d'anneaux. Louise n'en a attrapé que deux. C'est si maladroît, les femmes<sup>13</sup>. »

Les idées reçues sont inspirées d'un inconscient collectif symbolique. La virilité exercée dans le jeu devient une notion construite « contre la féminité<sup>14</sup> ». En toute logique, le garçon triomphe d'un jeu à la dimension phallique. Quant à la jeune femme, le commentaire la concernant s'inscrit dans une logique misogyne remarquable au tournant du siècle : décérébration ; névrose ; bovarysme. Outre la peinture symboliste qui s'en fait l'écho dans des toiles comme celle de Gustav Adolf Mossa en 1905 (*Elle et Lui*), le roman darienien multiplie les déclarations qui réinvestissent les poncifs de la misogynie contemporaine de l'auteur. Narrativement, ces discours sont tenus par les personnages masculins, représentants de cette virilité exclusivement masculine. Les métaphores sont l'occasion de parfaire ces archétypes de la femme superficielle, légère et

rêveuse. *Le Voleur* (1897), roman qui met en scène la reprise individuelle<sup>15</sup> de Georges Randal, quasi double du romancier, la dépeint tantôt comme une « petite poupée [...] parée et pomponnée comme une princesse de féerie [...] » (Georges parlant de Renée) ; tantôt comme une « Dinde<sup>17</sup> » (Georges évoquant une rencontre au bal). Le héros semble prendre plaisir à railler cette féminité. Le personnage conforte cette vision de la virilité « notion éminemment relationnelle, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin, et d'abord en soi-même<sup>18</sup> ».

Les rôles dévolus à chacun le sont en fonction des idées reçues directement inspirées de la virilité entendue comme un signe fort de démarcation entre personnages masculins et féminins. Cependant, à la lecture des fictions du romancier, le lecteur comprend que les frontières sont bien moins étanches qu'elles n'y paraissent. Les stéréotypes font l'objet d'une réé-

criture allant jusqu'à la parodie des postures traditionnellement attribuées à chacun. À sa manière, le romancier nous incite à une lecture « *gender*<sup>19</sup> », ce champ de recherche pluridisciplinaire des années 1970 qui observe les rapports sociaux entre les sexes en tenant compte de l'influence de domaines comme l'histoire des mentalités, la sociologie, l'anthropologie, la psychologie. Darien observe « les composantes non physiologiques du sexe perçues comme appropriées aux individus de sexe masculin et aux individus de sexe féminin<sup>20</sup> » et revisite narrativement un certain nombre d'idées reçues. Les identités des personnages darieniens se construisent ainsi dans cette approche protéiforme et résolument moderne pour l'époque.

## Identités masculines en question

Le récit, loin de nous offrir simplement une représentation des stéréotypes de la virilité, s'attache à mettre en scène un regard provocateur sur ces idées reçues. Le romancier ne se contente pas de faire du stéréotype le miroir d'une situation figée et sans bouleversement possible. Au contraire, la puissance masculine devient à plusieurs reprises le signe d'une impuissance. À sa manière, Darien réinvestit symboliquement l'imaginaire d'une crise de la virilité centrée sur le parricide royal. La chute du roi, lors de la Révolution, ébranle l'omnipotence des pères et figure une « sève civique<sup>21</sup> » devenue impuissance. Du pouvoir aux familles, les modèles connaissent une remise en cause évidente<sup>22</sup>.

La fiction figure ce changement de manière parodique. La scène de l'inoculation d'Edouard Montareuil dans *Le Voleur* fait de l'homme en devenir la caricature d'une virilité où le

geste, en apparence anodin, devient miroir d'une incapacité à exister en tant qu'homme avec tout ce que cela implique. Le personnage voit la vaccination comme une échappatoire à la maladie. Sa récurrence fait se refermer sur le principal intéressé le piège de la virilité. La tension et la contention permanentes qui pèsent sur le jeune homme, parfois poussées jusqu'à l'absurde, conduisent à une inversion des normes et des idées reçues. Les passages consacrés à cette pratique vaccinale font l'objet de commentaires moqueurs que la gent masculine prend plaisir à exprimer. L'abbé Lamargelle évoque ainsi le sentimentalisme déçu d'Edouard qui « est bien affecté. Je crois savoir qu'il se fait inoculer [...]. La science est grande consolatrice<sup>23</sup> ». Celui que l'on disait « fils à maman, portant sa virilité en écharpe<sup>24</sup> » à toute occasion, devient symboliquement une image du pouvoir royal et d'un « roi qui languit sous la coupe de son épouse » et n'aurait plus la « sève civique<sup>25</sup> ». Le roman semble réécrire l'Histoire à travers une fiction où les attitudes des personnages orientent les idées reçues vers l'esprit de parodie. Et Georges Randal conforte ce regard en évoquant à son tour Edouard : « Il sait que Paris est menacé d'une épidémie de coqueluche, et il va se faire inoculer. Je lui souhaite un bon coup de seringue<sup>26</sup>. » Il est même, aux yeux du narrateur, un inoculé quasi phobique : « [...] Il était obligé d'aller se faire inoculer contre quelque chose. Je ne sais quoi. Le farcin<sup>27</sup>. » Cette dernière occurrence du phénomène offre au lecteur une représentation indirecte de la ménagerie féminine, celle qui fait basculer le roman dans la confrontation des sexes où l'animalité au féminin accentue cet inconscient collectif qui « institue la femme en position d'être perçue condamnée à se percevoir à travers les catégories dominantes, c'est-à-dire masculines<sup>28</sup> ».

Cependant, c'est aussi à l'intérieur même des clichés de la virilité que l'auteur vient puiser pour construire une écriture volontairement provocatrice. L'impuissance devient alors celle d'un corps armé réduit à la bestialité et à la procréation impossible. Alors que la sodomie était dans l'antiquité une pratique associée à l'accession à la virilité comme le formulait Socrate, Darien s'amuse des interdits de l'époque pour construire son réquisitoire contre les camps disciplinaires dans le premier de ses romans, *Biribi* (1888). En Tunisie, Jean Froissard et ses amis font l'expérience d'une puissance virile où l'acte sexuel devient asservissement, humiliation et même impuissance. La privation sexuelle entraîne les bagnards vers une « implantation perverse<sup>29</sup> » qui donne au récit une dimension sociologique et psychologique profonde. Les interdits sexuels en vigueur au temps de Darien – masturbation, bestialité, homosexualité – sont l'occasion d'un discours de contestation à la fois personnelle et idéologique. Au-delà des clichés, l'auteur entend relater une expérience vécue, un moment « vrai » qu'il annonce dès la préface de *Biribi*. Fort de son expérience, il est plus à même de transgresser dans la fiction les interdits, voire de provoquer une caste militaire qui a en personne engendré une virilité monstrueuse. Alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, « la répulsion engendrée par la bestialité est sans appel<sup>30</sup> », Darien choisit de décupler cette dernière à travers la relation homosexuelle et le trouble identitaire.

À *Biribi*, un 14 juillet, jour hautement symbolique pour la nation, le romancier opte pour la provocation à travers l'imaginaire d'une nouvelle Sodome où la domination, à défaut de pouvoir s'exercer sur la femme absente, se focalise sur les recrues. La *libido dominandi*, faite d'orgueil et d'un esprit de domination sur les

autres hommes, y trouve son expression la plus violente. Le lieutenant Ponchard sodomise un acteur travesti en femme. Auparavant, le lecteur aperçoit déjà cette inversion, non sans ironie de la part du narrateur homodiégétique : « Le lieutenant Ponchard est une demoiselle pour la douceur. Il n'avait pas eu le temps d'acquérir la dureté et la sécheresse de cœur dont ses collègues se font gloire<sup>31</sup>. » Le même trouble envahit Jean lorsqu'il est promu au grade de porteur d'eau. Le sergent lui désigne un assistant, Gabriel. Jean semble alors pris d'une crainte qui se traduit jusque dans l'onomastique : « Je reste cloué à ma place, stupide. Gabriel ! Lui ! Elle ! Mais je n'en veux pas ! ... Je... Et, tout d'un coup, je sens mes mains qui se glacent, tout mon sang qui me remonte au cœur. Il vient de me regarder en souriant<sup>32</sup>. » La retranscription des pensées du personnage trahit une virilité qui craint pour sa propre survie. Le recours à la force, loin d'être anecdotique, traduit un conflit qui hante les jeunes hommes des romans. Les manières les plus viriles sont à interpréter comme des réactions de défense devant une image ancienne de la virilité, celle qui s'exerce à l'encontre des femmes et des plus faibles. La relation d'autorité à l'œuvre dans l'armée exacerbe cette brutalité où le prestige de la domination des uns sur les autres vaut virilité, caractère et force, prérogatives du masculin. Sans même en avoir conscience, les personnages maintiennent un ordre doublé d'un inconscient collectif.

Celui-ci oblige, en toutes circonstances, à être digne en public comme en privé. Le fils doit ainsi laisser transparaître en toute occasion ses qualités d'homme viril. Un véritable culte de l'honneur en découle avec la sacralisation du geste et de la réussite. Seulement, le roman choisit de jouer

le contre-pied de cette logique indiscutable. La scène de la fête de banlieue dans *Le Voleur* laisse apparaître, après-coup, un souvenir emblématique pour le personnage principal, Georges Randal. Il est mis au défi par son père et, à l'échec succède l'incompréhension, moteur d'une virilité mise à mal puisque le père tient une parole décomplexée où les stéréotypes autour de l'image de soi déterminent des réactions outrancières et volontairement provocatrices :

Comme j'avais fait manœuvrer sans succès les différents tourniquets chargés de pavés de Reims, de porcelaines utiles et de lapins mélancoliques, il s'est mis en colère. – Tu vas voir, a-t-il dit, que Phanor est plus adroit que toi. Il a fait dresser le chien contre la machine et la lui a fait mettre en mouvement d'un coup de patte autoritaire. Phanor a gagné le gros lot, un grand morceau de pain d'épice<sup>33</sup>.

Le roman appréhende donc, du côté des hommes, un changement de condition et de statut. Le récit, à sa façon, examine des individus, leurs affects, leurs désirs, leurs expériences, afin de construire sur un plan fictif cette virilité en pleine tourmente. Mais au-delà de la représentation des héros masculins, c'est aussi le personnage féminin qui apporte à la réflexion un autre regard sur l'exploitation narrative des stéréotypes autour de la « masculinité », terme anglo-saxon qui renvoie à cet ensemble de caractères propres à l'homme et que chaque société adapte en fonction de ses valeurs propres.

### Identités féminines en mutation

L'impuissance apprise des femmes et transmise, le plus souvent, par les discours des pères et des personnages masculins en général, devient dans le roman de Darien, à plusieurs occasions, une logique inversée. En

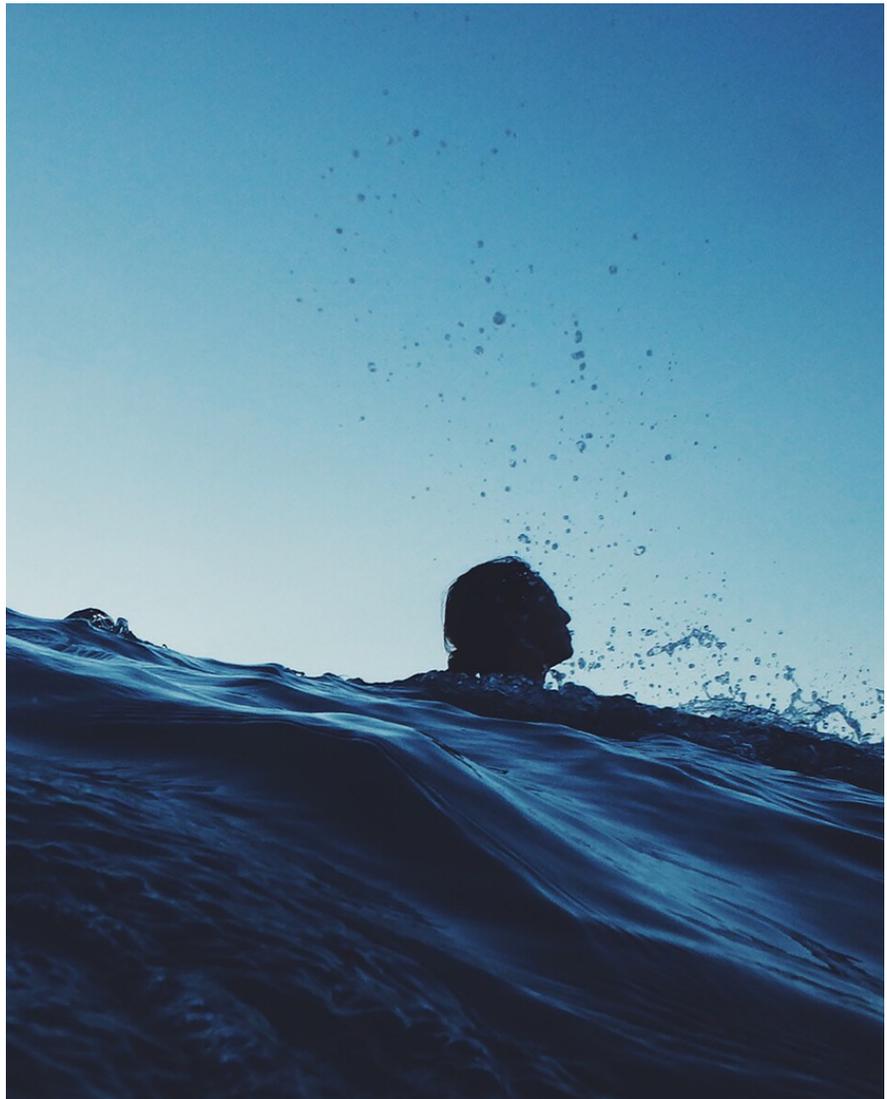
effet, les caractéristiques de la virilité peuvent basculer du côté féminin jusqu'à devenir des atouts dans le jeu romanesque des personnages. Ainsi, les portraits de femme sont particulièrement remarquables sur ce point. Les traits physiques comme moraux peuvent s'apparenter aux valeurs de l'homme avec des représentations de la force, de la puissance, mais aussi et surtout d'une ambiguïté que le romancier cultive avec plaisir. Il mêle les stéréotypes de la féminité avec des attributs de la masculinité. Loin d'affaiblir le sexe opposé, Darien semble construire un personnage quasi oxymorique qui tire sa force de ce contraste apparent. La virilité n'est plus une ligne de démarcation évidente.

La rhétorique du portrait permet de l'observer. Broussaille dans *Le Voleur* impose ainsi au lecteur une réévaluation de l'« hexis » corporelle traditionnelle, cet ensemble de règles qui régit le comportement physique des individus, impliquant une manière d'être, une allure et une représentation de soi. Le corps féminin remet en question la sociologie différenciée des sexes. L'identité même du personnage est d'emblée caractéristique d'un foisonnement, voire d'un mélange qui ne serait plus seulement végétal, mais biologique. La jeune femme apparaît dans une quasi bisexualité où masculin et féminin ne sont plus vraiment distincts. Le narrateur semble cultiver avec plaisir les stéréotypes la concernant. Il inscrit d'ailleurs son portrait dans une considération plus générale sur la famille à laquelle appartient la jeune femme. Elle fait partie de la fratrie de la famille Voisin, une famille qui cultive justement une autre vision de la parentalité et de l'enfance. Les parents se soucient davantage du bonheur de leurs enfants avant de considérer la question d'un statut social et d'une adéquation aux idéolo-

gies ambiantes concernant la logique paternaliste. Quant aux enfants, ils sont tous, à leur manière, des représentants de cette virilité en déroute et en réécriture. Roger Voisin, le fils de la famille, est un voleur dans le seul but de s'assurer une subsistance pour sa carrière d'artiste à Venise. Or, le milieu artistique est décrié dans le roman par les pères qui y voient une rêverie, une marque de dévirilisation et même une sorte de déshonneur. Eulalie Voisin est une jeune femme qui se joue des hommes, notamment pour dépouiller un vieux chanoine de son héritage. Elle joue pleinement le stéréotype d'une femme entre douceur, séduction, audace et cruauté. Enfin, Broussaille incarne une partie des prototypes les plus fréquents et parfois les plus stéréotypés du personnage littéraire et romanesque féminin : apparence angélique de la jeune femme ; imaginaire de la prostituée ; caractère misogyne d'un règne animal entre fragilité et corporeité satirique et provocatrice :

Elle est très jolie cette petite cocotte ; elle a tout le charme d'un jeune faon, d'un gracieux petit animal, la souplesse et la rondeur chaude d'une caille ; de grands yeux bleus, très naïfs [...]. C'est une simple et une jolie. C'est une petite bête, aussi<sup>34</sup>.

L'animalisation du personnage met à jour une étrange ménagerie, pour le plus grand plaisir d'un lecteur entraîné par la concaténation des propositions qui se succèdent et amplifient le caractère foisonnant du portrait féminin proposé. Outre cette approche presque attendue du personnage dans l'exploitation des clichés habituels, nous trouvons tout de même l'expression d'une émancipation qui transgresse le caractère déterminé des avènements de chacun : « C'est une créature de plaisir, une nature fruste sur laquelle la ridicule éducation du couvent a glissé comme



© Li Yang

glisse la pluie sur une coupole, un tempérament d'instinctive [...]»<sup>35</sup>. » L'Église devient synecdoque satirique dans une comparaison pour le moins désacralisante. En effet, le narrateur montre ici un personnage en rupture avec les idéologies bourgeoises du roman. La sacro-sainte religion et ses valeurs chrétiennes sacrées connaissent dans la famille Voisin une remise en question qui renforce le côté transgressif de cette galerie de personnages appartenant à la même lignée. Ils sont les figures d'un affranchissement et même d'un dépassement quasi libertaire des idées reçues.

Mais parfois, au cœur même d'une famille, les positions peuvent diverger jusqu'à voir apparaître l'image de la femme virago, celle qui par ses actes et ses paroles acquiert les qualités habituellement dévolues à l'homme. C'est le cas d'Hélène Cannonier – fille d'un bagnard – adoptée par la famille Bois-Créault. Autour de ces personnages, le roman construit une relation pour le moins originale. En effet, à l'adoption de la jeune femme, s'ajoute le choix d'une contestation assumée de la toute-puissance paternelle. Le père est réduit à une figure tristement féminisée et impuissante que moque le point de vue interne de la jeune femme :

Lui ! Mais il est mort, anéanti, éteint, vidé ; il n'y a plus qu'à l'enterrer. C'est une ombre, c'est un fantôme – c'est moins que ça. C'est un prisonnier, c'est un emmuré. Il est séquestré. Son cabinet de travail, c'est une mansarde où sa femme vient lui apporter à manger quand elle y pense et le batte de temps en temps<sup>36</sup>.

D'emblée, le père de famille est ruiné par une stylistique de la déchéance : attaque du portrait par le pronom tonique ; gradation ; répétition de structures emphatiques qui mettent à l'index la puissance paternelle. Il est aussi symbolisé par un enfermement dans la sphère privée, ce qui est traditionnellement réservé à la femme. Enfin, il est sous le joug de l'épouse, signe supplémentaire d'une soumission presque grotesque, voire farcesque lorsque la femme battra son mari. Le portrait va jusqu'à associer au personnage une féminité qui le décrédibilise définitivement, le faisant presque tomber dans un obscur Moyen Âge où les chansons de toile n'ont plus la saveur d'un féminin chevaleresque, mais plutôt la corrosivité d'une parole de femme qui s'est affranchie des idées reçues et des conventions : « Il a un métier à broder et il fait de la broderie, du matin au soir, pour les bonnes œuvres de sa femme. Quand elle donne une soirée, on permet au brodeur de s'habiller, de sortir de son réduit et de venir faire le tour des salons<sup>37</sup>. »

En revanche, Hélène Cannonier est dépeinte comme une figure capable d'incarner cette virilité perdue par le père. À ce sujet, le portrait de la jeune femme est très éclairant :

Une grande jeune fille, belle. Malgré la masse de ses cheveux, d'un superbe blond aux reflets verdâtres, elle semble plutôt un éphèbe qu'une femme. Rien d'accusé en elle ; tout est à deviner, mais tout est rythmique

[...] elle n'a pas une tête sympathique de chérubin de sacristie équivoque, aux lèvres lourdes, au petit nez épaté, aux yeux d'animal stupéfait, sur un corps d'automate en fièvre. Elle a l'harmonique beauté des statues. Je regarde ses yeux, pendant qu'elle me parle [...] Ils ont la couleur du ciel bleu reflété par une lame d'acier<sup>38</sup>.

L'approche artistique laisse entrevoir le caractère troublant du personnage. Aux lieux communs d'une féminité passant par la beauté, succèdent des éléments qui dépassent le discours cliché. Elle est d'abord envisagée dans une comparaison où le féminin devient un masculin persifleur. L'éphèbe n'est-il pas ce jeune homme d'une grande beauté ? Percevoir Hélène de cette manière revient à construire dans le discours descriptif un programme narratif de la transgression. En effet, la jeune femme nourrit sans cesse des rêves d'émancipation, elle qui se présente d'ailleurs comme « la vraie femme – la femme forte de l'Évangile<sup>39</sup> » et ira jusqu'à un mariage arrangé avec Armand de Bois-Créault, le fils légitime, dans le seul but de soumettre encore davantage les hommes de sa famille adoptive. Le caractère mystérieux participe aussi de cette volonté d'affirmation. Elle avance progressivement ses pions pour parvenir à ses fins. Telle une sphinge impénétrable, elle semble inverser la logique mythologique car c'est elle qui triomphera des hommes. À sa façon, elle incarne une figure originale en termes de sociologie des sexes. D'ailleurs, les commentaires du narrateur montrent toute la singularité du personnage dépeint. La jeune femme n'est plus simplement un prototype littéraire. Elle devient une figure inquiétante, source de tout un arrière-plan sociologique. Son regard le confirme car elle est telle une Méduse, figure de la minéralité et du figement. En apparence, elle semblerait dans un premier temps être

l'expression d'un leitmotiv littéraire au tournant du siècle, car « le minéral exerce une véritable fascination chez les artistes de la seconde moitié du siècle<sup>40</sup> ». Seulement, cette minéralité pétrifiante est rapidement dépassée par une image très masculine de la volonté avec la « lame d'acier<sup>41</sup> ». Le regard de la jeune femme ainsi métaphorisé par une représentation quasi phallique, confirme indirectement cette emprise qu'elle a sur les siens. Elle est l'envie et l'instinct ; tout ce que la jeune femme ordinairement n'incarne pas face aux hommes.

En revanche, Darien assume ce choix de la virilité au féminin tout au long de son *Voleur*. Mme Delpich illustre, une fois de plus, cette peinture clichée et cette masculinité des attributs. Épouse de M. Delpich qui voulait piéger Georges Randal en affaires, elle donne l'occasion au narrateur de mettre en scène un portrait haut en couleur :

Vingt-cinq ans, environ, grasse, blonde, ronde. Un Rubens, presque. Torse en fleur, hanches de bacchantes, carnation glorieuse [...] et des yeux sans grande profondeur, mais où l'on croit voir étinceler quelque chose, de temps en temps – comme le reflet d'une arme courte, la pointe aigüe d'un stylet<sup>42</sup>.

Outre sa rondeur, symbole quelque peu caricatural d'une féminité exacerbée, perce dans son regard l'évidence d'une marque de virilité. L'image du stylet – petit poignard à lame effilée – est, de ce point de vue, symbolique. L'attribut masculin dans ce corps tout en féminité artistique s'avère troublant car « la métaphore du couteau ou de lame qui se situe du côté du masculin [nous renvoie] à la coupure, à la violence, au meurtre [...] »<sup>43</sup>. En réalité, à travers son regard, c'est Georges Randal qui exerce une virilité retrouvée dans la reprise indivi-

duelle puisqu'il déjoue les pièges du mari de la jeune femme et dépouille le principal intéressé. Les personnages féminins connaissent donc, à travers leurs portraits respectifs, une véritable mutation qui tient de la littérature comme de la sociologie dans son approche.

Darien explore une hégémonie masculine qui devient dans la fiction un miroir des idées reçues. Le lecteur y découvre une autre approche de la virilité et de ce qu'elle implique. Le personnage accompagne un processus comparable au « *pharmakon*<sup>44</sup> » grec puisqu'il incarne dans le roman le stéréotype à la fois comme un « poison » insidieux dans le processus de socialisation et un « remède » aux préjugés de l'ordre biologique. Le récit traduit ainsi une crise de la virilité masculine et retranscrit des mutations majeures au tournant du siècle. Au-delà de la seule fiction, les stéréotypes deviennent ensuite une revendication. Darien assume dans son pamphlet *La Belle France* (1901) une vision égalitariste qui s'affranchit de notions désuètes comme la virilité et l'exercice de celle-ci dans la domination des femmes. Il ne voit dans tout cela qu'une métaphore de la servilité : « L'homme et la femme ne seront libres que lorsqu'ils seront égaux ; lorsqu'ils auront fait disparaître les barrières qui les séparent, conventionnelles, morales, traditionnelles, légales [...] »<sup>45</sup>. » Le stéréotype acquiert alors, dans cet ouvrage, une composante psychologique faite de croyances qu'il dénonce dans un esprit de satire. ■

## Notes

1. Dans cet article, les références aux œuvres de Georges Darien renvoient à l'édition proposée par les Presses de la Cité dans la collection « Omnibus », en 1994 (*Voleurs !*, édition préfacée par Jean-Jacques Pauvert), p. 967. Pour chaque citation, nous retrouverons en notes de fin la pagination correspondant à cette édition partielle des œuvres romanesques et pamphlétaires majeures de l'auteur, précédée d'une mention abrégée de l'œuvre dont elle est issue : *L'Épaulette* sera indiqué *E*, *Bas les cœurs !* sera indiqué *BC*, *Le Voleur* sera indiqué *V*, *Biribi* sera indiqué *B*, *La Belle France* sera indiqué *BF* (dans l'ordre d'apparition dans l'article).
2. Stock Pierre-Victor, *Mémoire d'un éditeur*, Paris, Stock, 1935-1938, p. 59-102.
3. Amossy Ruth et Herschberg Pierrot Anne, *Stéréotype et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 1997.
4. Pour voir ce qu'implique pour la jeunesse cette expression (sur un plan familial, scolaire, sentimental et professionnel) se reporter à l'ouvrage de Pernot Denis, *Le Roman de socialisation (1889-1914)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. On y redécouvre le poids des idéologies en matière de lieux communs sur la jeunesse.
5. De Balzac Honoré, *La Peau de chagrin*, Paris, Livre de Poche, 1996, p. 31.
6. Bourdieu Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points essais », 2002.
7. *Ibid.*, p. 16.
8. *E*, p. 631.
9. Rauch André, *La Crise de l'identité masculine (1789-1914)*, Paris, Hachette, « Collection Pluriel littératures », 2001. L'ouvrage décrypte les enjeux de cette crise de la virilité. Les passages cités sont tirés du chapitre premier. Cette lecture peut être complétée par un article de Le Rider Jacques, « Misère de la virilité à la Belle Époque », *Le Genre humain*, printemps-été 1984, p. 117-137.
10. Darien Georges, « Étrennes inutiles », *L'Escarmouche*, n° 8, 31 décembre 1893, p. 2.
11. Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, chap. « Jouets », p. 58.
12. *L'Escarmouche*, n° 8, 31 décembre 1893, *op. cit.*
13. *BC*, p. 222.
14. Bourdieu Pierre, *op. cit.*, p. 78.
15. Forme d'action directe consistant pour un individu à voler des biens dans le but d'obtenir une redistribution des richesses. L'anarchisme vante ce

principe comme un moyen de récupérer ce que le capitalisme bourgeois a dérobé aux plus pauvres et aux plus faibles.

16. *V*, p. 412.
17. *V*, p. 569-570.
18. Bourdieu Pierre, *op. cit.*, p. 78-79.
19. Collectif, *Gender, qui es-tu ?*, Éditions de l'Emmanuel, 2012. Cet ouvrage réunit des réflexions et retrace l'histoire du concept de « *gender* ».
20. Le Maner-Idrissi Gaid, *L'identité sexuée*, Éditions Dunod, collection « Les Topos », octobre 1997, p. 15. Il définit dans cet ouvrage une approche autour de la lecture de « genre » en précisant ce à quoi le terme renvoie.
21. Rauche André, *La Crise de l'identité masculine (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 23.
22. *Ibid.*
23. *V*, p. 366.
24. *V*, p. 355.
25. Pour les citations, se reporter à l'ouvrage d'André Rauch, *La Crise de l'identité masculine (1789-1914)*, *op. cit.*
26. *V*, p. 456.
27. *V*, p. 601.
28. Bourdieu Pierre, *op. cit.*, p. 97.
29. Sohn Anne-Marie, *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles)* [Thèse de doctorat], Paris, Publications de la Sorbonne, 1996 (thèse), p. 758-759.
30. *Id.*
31. *B*, p. 132.
32. *B*, p. 149.
33. *V*, p. 325.
34. *V*, p. 399-400.
35. *V*, *id.*
36. *V*, p. 499.
37. *V*, *id.*
38. *V*, p. 491-492.
39. *V*, p. 343.
40. Peylet Gérard, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 148.
41. Référence darienienne récurrente dans son œuvre romanesque pour désigner le regard d'un personnage.
42. *V*, p. 583-584.
43. Bourdieu Pierre, *op. cit.*, p. 102.
44. En Grèce ancienne, le terme désigne à la fois le remède et le poison.
45. *BF*, p. 1281.