

Monstre et monstrueux dans l'œuvre de Georges Darien. Représentation et symbolique d'une chair meurtrie

Aurélien Lorig
Université de Lorraine

Georges Darien (1862-1921) est un écrivain engagé dans un rapport d'affrontement permanent et conflictuel avec les figures familiales, scolaires, militaires et religieuses de l'autorité¹. Celles-ci prennent des aspects protéiformes, et c'est sans doute leur omniprésence qui permet de dégager une cohérence, voire un fil rouge dans l'œuvre tout entière. Face à une succession de désillusions sur le plan personnel², Darien choisit une écriture sans filtre pour dénoncer la puissance et l'influence d'hydres institutionnelles dévoratrices pour la jeunesse : modèle patriarcal des familles ; système scolaire dont la socialisation consiste à reproduire le modèle bourgeois ; armée et Église de Rome qui vampirisent les individus. C'est la conjugaison de ces pouvoirs autoritaires qui conduit Darien à devenir dans *Biribi* le romancier du « vrai » (Darien, *Voleurs !* 9)³. À travers le parcours d'un narrateur homodiégétique incarné par Jean Froissard, le romancier dépeint la réalité du bagne, lequel est un lieu infâme où l'individu condamné est réduit à l'état d'animalité. Par ce biais, Darien rend compte de ses souffrances les plus intimes et entame ainsi un parcours romanesque où la monstruosité, en tant qu'anomalie physique et en tant que conduite choquant la morale, tient une place importante.

À travers des héros jeunes qui sont les narrateurs des aventures de leurs propres récits, l'écrivain entame un projet littéraire qu'il précise dans sa correspondance de 1889 : « Nous commencerons le massacre, si vous voulez au printemps, avec *Biribi*. Je dis "nous commencerons" car je ne demande qu'une chose – au roman que je vais envoyer à la fin du mois prochain : c'est de préparer, dans la mesure du possible, la voie à ses frères » (Stock 67). Le carnage annoncé situe le romancier dans une démarche qui s'apparente à une

¹ Issu du milieu de la petite bourgeoisie, l'écrivain est rapidement confronté à toute une série d'épreuves familiales dont la perte de sa mère, le 3 mai 1869, à l'âge de seulement sept ans. Toutefois, c'est le passage par l'armée (engagement pour cinq années en 1880) et la condamnation au bagne pour insubordination le 23 juin 1883, qui va pousser Darien à débiter une carrière littéraire, au moment où il quitte les camps disciplinaires (1^{ère} compagnie des pionniers de discipline, à Gafsa (Biribi) en Tunisie), en 1886. Écrire devient un acte de résistance puisqu'il relate son parcours personnel dès la rédaction de son premier roman en 1888, *Biribi*. L'écrivain, encore marqué par l'expérience d'une institution militaire arbitraire et totalement déshumanisée, s'intéresse à l'imaginaire du monstre qui occupe le discours préfaciel et le récit des aventures de Froissard, figure du bagnard où se reflètent la lucidité et l'amertume de l'auteur.

² Le désenchantement de l'enfance passe notamment par l'acariâtreté d'une belle-mère protestante et la découverte de l'hypocrisie des postures revanchardes de son milieu d'origine depuis le microcosme versaillais lors des événements de 1870 et de la Commune. Ces repères constituent un arrière-plan psycho-généalogique et biographique remarquable dans les romans de l'auteur.

³ Toutes les références aux œuvres de Darien, sauf mention contraire, renvoient à l'édition 2005.

forme de monstruosité et de démesure assumée par l'écrivain. Cet écart avec une convenance littéraire est facilité par le contexte idéologique⁴.

En effet, la première fiction de l'écrivain datée de 1888 (*Biribi*) essuie le refus des éditeurs de publier un tel brûlot contre l'institution militaire après la bombe lancée par Descaves dans les *Sous-offs* quelques mois plus tôt⁵, et lance l'offensive contre un système militaire cruel dont l'autoritarisme gratuit conduit les jeunes recrues des camps disciplinaires jusqu'à la mort. Désormais, la plupart des récits proposés par Darien constituent un « pétard » (74) –selon ses propres mots– destiné à ébranler non seulement des autorités monstrueuses, mais aussi à bouleverser un lecteur qui doit voir derrière la fiction, un auteur en embuscade prêt à prendre les « armes » (Darien, *L'Ennemi* 49) –terme métaphorique pour désigner le livre– pour trancher les têtes de l'hydre multiforme des institutions coercitives. Pour réussir cette entreprise, Darien se doit de cultiver à la fois la “norme” de modèles clairement identifiables et l’“écart” au travers d'un certain nombre de figures assez suggestives pour permettre au lecteur d'entreprendre une démarche herméneutique.

La figure du monstre apparaît dans l'œuvre de Darien comme le vecteur privilégié pour construire cette démarche. Le rapport à la chair permet de cerner les enjeux symboliques d'une contestation et de rendre visible ce qui atteint les corps et les esprits. Le lecteur partage alors ce qui rejoint l'étymologie visuelle du monstre puisque le terme latin *monstrare* (montrer) est le dénominateur de *monstrum* (à l'origine, vocabulaire religieux désignant un prodige avertissant de la volonté des dieux). Toutefois, cette visibilité ne va pas sans une part d'indicible souffrance qui habite l'écrivain et ses personnages. Entre ce qui est apparent et ce qui se cache, le romancier construit finalement un entre-deux que la voix narrative indique au lecteur pour qu'il puisse déchiffrer, au-delà du monstre, un message sur l'inhumaine comédie fin-de-siècle. Quant au monstrueux, adjectif affectionné par l'auteur, il est davantage le fruit d'une esthétique de la surenchère où le portrait accompagne, à travers les procédés d'écriture de l'amplification, l'expression d'une monstruosité inscrite dans la logique de l'écriture pamphlétaire qui se veut, par définition, un texte court, violent et satirique.

Cette façon d'envisager le motif du monstre et du monstrueux nous conduit à voir son expression comme le “miroir” d'une société devenue elle-même celle qui engendre l'effroyable réalité d'une fin-de-siècle où l'individu

⁴ Darien débute sa carrière littéraire en 1889, moment charnière dans l'histoire de la littérature et des idées. Érudit et curieux, il connaît les tensions qui animent le débat littéraire du moment et accompagne d'abord l'essoufflement du Naturalisme avec le « Manifeste des Cinq » (Paul Bonnetain, Lucien Descaves, Gustave Guiches, Paul Marguerite et J.-H. Rosny) dirigé contre *La Terre* de Zola (1887). Il voit ensuite émerger cette littérature *À Rebours* (titre du roman de Huysmans, en 1884) de la simple enquête sur la nature et sur l'homme. Parallèlement, Darien accompagne aussi, au moment où sa production littéraire s'intensifie dans les années 1890, l'émergence du roman psychologique que Bourget défend avec la notion de responsabilité dans son adresse « À un jeune homme » (Préface au *Disciple*, 1889).

⁵ Descaves vole la vedette à Darien en publiant en 1889 son roman, *Sous-offs, roman militaire*. Le romancier de *Biribi* piqué au vif, propose l'année suivante un pamphlet écrit en collaboration avec Édouard Dubus, *Les Vrais sous-offs*. Il y représente avec ironie, une fausse entreprise de réhabilitation de l'institution militaire, après le texte honteux rédigé par Descaves.

doit faire face à des autorités qui n'entendent pas le laisser s'affranchir de la toute-puissance d'un modèle bourgeois.

L'écrivain choisit d'abord de faire corps avec le monstre pour proposer à ses lecteurs un romanesque "bizarre". Toutefois, à cette singularité, Darien oppose une série de monstres dont la dysmorphie symbolique s'accorde avec l'inconscient collectif qu'ils véhiculent. Pourtant, la lisibilité apparente de ces références laisse parfois place à l'indicible, moyen d'exprimer les interdits alors en vigueur. L'écrivain s'affranchit partiellement de ces tabous au travers d'une rhétorique que l'on pourrait qualifier de "monstrueuse" : elle contribue à l'inflation d'un imaginaire où le portrait de personnage exhibe une vision volontairement déviante et provocatrice de l'interdit sexuel.

Faire (re)naître le monstre dans la fiction

En écrivant *Biribi* alors qu'il vient de quitter le bagne tunisien, Darien fait une entrée en littérature remarquée par les éditeurs qui censurent le texte jugé trop violent. La fiction qu'il propose, sans être une œuvre antimilitariste, s'attaque à une institution militaire vue depuis l'étranger. La situation dans les camps disciplinaires où l'on envoie les recrues insubordonnées le révolte. L'œuvre proposée s'appuie sur une expérience vécue, ce que le discours de la préface rappelle à plusieurs reprises. Seulement, loin de simplement constituer une entreprise d'autojustification, la préface nous présente un héros qui se retrouve face à un monstre, reflet d'une humanité perdue au contact d'un système soldatesque où le bagnard est traité tel un animal.

Le texte qui précède le roman joue sur cette vision duelle du monstre, entre l'idée visuelle qui consiste à donner à voir le quotidien de ce bagne et la volonté d'annoncer un programme narratif. Depuis la distorsion existant entre l'imaginaire bourgeois parisien des camps disciplinaires et la réalité du terrain pour ceux qui y sont condamnés, Darien cultive le jeu de la "norme" et de l'"écart" puisqu'il réinvestit les arguments partisans des défenseurs de l'armée pour mieux dévoiler leur inanité. Dans cette tension entre deux regards contrastés, le monstre trouve toute sa place car il incarne de manière visible la petite bourgeoisie française hypocrite et malhonnête.

Dans la préface au roman (Darien, *Biribi* 9-11), l'auteur propose ainsi un drôle de monstre tant littéraire que narratif. En ce qui concerne le champ littéraire de son époque, Darien y fait allusion mais refuse néanmoins d'en faire partie. Tour à tour, il en réfute les mouvements et les genres, construisant finalement une sorte de "monstre" dont le seul moteur est l'authenticité : « ... c'est l'étude sincère d'un morceau de vie ... ». Pour ce faire, il doit s'inscrire nécessairement à la "marge" de tout ce qui est codifié : la méthode naturaliste qui n'est que « haillons de documents » et « étude des milieux » ; le roman militaire qu'il réfute et annonce dans la future *Épaulette* (roman antimilitariste de 1905, construit autour du parcours de Jean Maubart découvrant la réalité d'un militarisme assimilé au motif du monstre) ; le roman à thèse, enfin, qu'il juge inopérant. En ce qui concerne le récit, le choix d'un narrateur homodiégétique incarné par un héros jeune et masculin s'accompagne d'une information vestimentaire fortement symbolique. En effet, le romancier précise que le personnage porte « une casaque de forçat », ajoutant même qu'il

« l'a endossée, cette casaque⁶, et elle s'est collée à sa peau. Elle est devenue sa peau même ». Le lecteur songe alors à la référence qui apparaît dans le chapitre 26 lorsque Jean Froissard relate un rêve érotique troublant « où les extravagances du délire s'attachent brûlante à [s]a peau, comme la tunique du Centaure » (Darien, *Biribi* 147). La comparaison avec cette créature représentée comme un monstre moitié homme (tête et torse) et moitié cheval, indique à la fois la concupiscence du rêve en question et l'allusion, dans la préface, à l'effet d'un poison, comme celui de la tunique de Nessus le centaure, offerte par Déjanire à Héraclès et censée le rendre fidèle. Or, une fois enfilé, le vêtement brûle sa peau sous l'effet du poison. La vision mythologique devient dans le discours préfaciel une vision allégorique car le texte-tissu (même étymologie venue de *texere*, tisser) métaphorise une autre brûlure, celle du vêtement du bagnard. Ce dernier, plutôt que d'être passé au silence sous le joug de ses bourreaux, devient rapidement dans le roman une figure de la contestation et de la parole en souffrance.

La déclinaison de l'imaginaire du manteau passe ensuite par des choix énonciatifs mettant l'accent sur les sens visuel et auditif. Les effets d'accumulations se mettent par exemple au service d'une institution autoritaire dénaturée où seule la bestialité existe encore. Dans un univers effroyable comme celui des camps disciplinaires, l'auteur choisit, dès la préface, de ne pas rendre invisible la monstruosité, bien au contraire : « Parce que j'aurais pu, ainsi, mettre une sourdine aux cris rageurs de mes personnages, délayer leur fiel dans de l'eau sucrée, matelasser les murs du cachot où ils écorchent leurs poings crispés, idylliser leurs fureurs bestiales, servir enfin au public, au lieu d'un tord-boyaux infâme, un mêlé-cassis très bourgeois – avec beaucoup de cassis » (« Préface »). Ainsi, l'avant-propos annonce un programme de lecture où même le verbe de la monstration trouve sa place, principe même de l'étymologie du monstre : « Cet homme passe trois ans aux Compagnies de Discipline ; et comment il a usé ces trois années, j'ai essayé de le montrer » (« Préface »).

Le roman s'attache ensuite à justement réinvestir le procédé du polyptote (monstre, monstrueux, monstruosité, montrer) pour décrire les exactions pratiquées dans ces lieux pourtant idolâtrés par l'idéologie bourgeoise, avide d'autorité et soucieuse de faire rentrer dans le rang ses fortes têtes. L'oncle de Jean Froissard par exemple insiste sur cette dimension salutaire du bain, sans avoir conscience de la réalité de ce qui s'y trame. De son côté, le héros dévoile une autre vérité, à mille lieues des discours entendus dans le salon familial. Le récit construit une réflexion autour d'un adjectif "monstrueux" qui répercute toute l'horreur d'une situation. Le capitaine Acajou, entre autre, tient un discours qui choque aussi bien Jean que son camarade d'infortune Queslier. Celui-ci répète les paroles infâmes du représentant de l'autorité militaire qui menace les bagnards en reprenant, paradoxalement, un adjectif dépréciatif pour les désigner, alors que celui-ci qualifie davantage les comportements des responsables gradés : « Entassez lâchetés sur infamies, ignominies monstrueuses sur complaisances ignobles, et nous verrons » (*Biribi* 88) À ces propos méprisants, les deux camisards qui

⁶ Vêtement que le héros associe au combat mené contre le monstre militariste : « ... je l'agripperais à la gorge et je ne lâcherai prise que quand je l'aurai étranglé. Et si je ne réussis pas à étouffer le monstre, s'il me saigne avant que j'aie pu en faire un cadavre ... » (*Biribi* 105).

échangent répondent en employant à leur tour le même terme : « – Mais c'est monstrueux ! – Oui, monstrueux ! » (89). Du côté des gradés, l'adjectif renvoie à une autorité qui excède en mal tout ce qu'on peut concevoir. En revanche, du côté des bagnards, le vocable qui fait écho opère un jugement d'ordre éthique puisque l'individu condamné défie par le choix des mots le pouvoir arbitraire qui s'exerce dans les camps.

La suite du roman laisse place à l'expression d'une monstruosité encore plus symbolique. Elle est d'abord associée au manque sexuel et entraîne le lecteur vers l'imaginaire du débordement libidineux : « ... à la privation de femmes – avec toutes ses conséquences monstrueuses » (96). Le narrateur évoque ici une forme d'indicible en rapport avec la bestialité et un désir frustré. Au XIX^e siècle, « la répulsion engendrée par la bestialité est sans appel » (Sohn 758). Qualifier ce manque par l'adjectif « monstrueux » conforte également une certaine vision du rapport à la femme. Elle séduit et représente dans le roman les ruts inassouvis. La femme tentatrice parce qu'absente fascine, à la manière du portrait qu'en dresse Des Esseintes, l'esthète décadent inventé par Huysmans qui la voit comme « la bête monstrueuse, indifférente, insensible, empoisonnant tout ce qui la touche » (85). Cette vision fantasmatique et magnétique est à replacer dans un contexte littéraire où « l'érotisation de la vie conjugale est à l'ordre du jour des romanciers et des moralistes au tournant du siècle » (Sohn 757). Cette érotisation, Darien la découvre à travers la fiction naturaliste qui accorde au corps et à la sexualité une place importante. Le lecteur songe par exemple à la manière dont Zola réinvestit la question sexuelle à travers la prostitution dans *Nana* (1880) ; par le biais de la découverte des premières règles dans *La Joie de vivre* (1884) ; ou encore dans l'évocation de déviances dans *La Bête humaine* (1890). Darien réinvestit cette littérature qui n'hésite pas à montrer un corps fortement sexualisé.

Outre cet emploi métaphorique d'un « monstrueux » érotisé et assimilé à la femme chez Darien et Huysmans, il faut noter la présence, sans le filtre du trope analogique, d'une justice ainsi qualifiée parce qu'arbitraire aux yeux de Jean Froissard, témoin et acteur de condamnations qui ne sont que parodies de procès tout au long de *Biribi* : « Quels singuliers magistrats, que ces membres d'un tribunal qui s'érige en juge et partie, dans sa propre cause ! Quelle drôle de justice, tout de même, que cette justice qui n'a même pas la pudeur de se considérer comme au-dessus des offenses et qui inflige la monstrueuse peine de mort, à un malheureux exaspéré ! » (*Biribi* 162)

L'institution fait fi de toute humanité et finalement le système militaire a engendré ses propres monstres friands de chairs innocentes et ce, avec la complicité d'une bourgeoisie française qui a encore de beaux jours devant elle. C'est ce que souligne ironiquement Darien dans le roman qui suit *Biribi* et qui met en scène l'hypocrisie du bourgeois⁷ depuis Versailles et les événements tragiques de 1870 et de la Commune (*Bas les cœurs !* 1889). Dans ce roman d'un quotidien centré sur la désillusion d'un héros de douze ans, Jean Barbier, l'auteur dépeint une société retorse. De telles scènes donnent au monstre sa

⁷ Dans l'œuvre de Darien, le bourgeois renvoie à une appartenance de classe et une idéologie partisane qui repose sur deux piliers : l'hypocrisie et l'argent. L'auteur assimile cette figure à un état d'esprit qu'il raille dans le pamphlet de *La Belle France* (1900), texte écrit dans le but de s'attaquer, en premier lieu, à l'idéologie revancharde du vaincu (débâcle de 1870) que bourgeois et personnalités politiques défendent conjointement.

place dans l'œuvre en général, reflet d'une époque fin-de-siècle exposée au regard du lecteur.

Figurer le monstre pour dépeindre la société

Les figures monstrueuses présentes chez Darien rappellent cette définition du monstre : « Corps organisé ... qui présente une conformation insolite ... » (*Littre*). Cette difformité physique, souvent associée au monstre, permet à Darien de s'attaquer aux autorités multiples (la famille, l'école, l'armée, l'Église) qui empêchent une socialisation épanouie. De fait, la fiction rejoint la réalité d'une éducation fin-de-siècle qui consiste à reproduire les discours des parents et des maîtres, sans tenir compte de l'individualité de chacun. Ces institutions se mettent finalement au service d'une forme d'inhumanité parce qu'elles nient l'individu au profit d'une pensée collective, à la manière de l'idéologie (Baechler)⁸. Conscient d'une réalité devenue insupportable, voire effroyable, l'écrivain justifie ainsi implicitement le choix du monstre comme figure centrale de son univers littéraire. En effet, ce thème récurrent entre en résonance avec l'imaginaire qu'il véhicule et qui s'inscrit dans la continuité d'une époque infâmante parce que défavorable à tout individualisme, ce que les personnages des fictions expérimentent avec douleur. Dès lors, les caractéristiques du monstrueux (allure singulière, créature hybride, déviance morale) permettent à l'écrivain de représenter l'état d'une société corrompue. L'esthétique du monstre se matérialise ainsi dans une éthique de la démonstration où chaque récit vient approfondir le regard critique sur une époque jugée décadente par Darien.

Il le fait d'abord en ayant recours à l'imaginaire mythologique des travaux d'Hercule. L'Hydre de Lerne, ce serpent fabuleux dont les sept têtes repoussent sans cesse et qu'Hercule parvient à trancher d'un coup, renvoie dans l'univers de Darien à la symbolique d'un Mal qui semble se développer de manière exponentielle, proportionnellement aux efforts que l'on fait pour le détruire. Devant des autorités tentaculaires, le choix de ce monstre est une manière pour l'écrivain de représenter visuellement la situation dénoncée et d'avertir du danger qui pèse sur les individus. De manière figurée, Darien joue sur la polysémie étymologique du monstre, à savoir la monstration (*monstrare* latin) et l'avertissement (*monstrum* venant directement de *monere*, au sens d'avertir chez les anciens).

La référence apparaît notamment dans le pamphlet de *La Belle France* (1901) lorsque Darien s'en prend à l'Église de Rome qu'il assimile, en tant qu'institution officielle, à l'animal terrassé par Hercule : « Le pouvoir catholique romain est multiforme. C'est une hydre dont les têtes sont ... dirigées vers l'action ... » (1348-1349). Dans ce texte prenant pour cible l'ensemble d'une société ignominieuse car corrompue de toutes parts, le pamphlétaire facilite aux lecteurs la visualisation d'une monstruosité protéiforme : « ... c'est l'hydre féroce des Anciens Temps, dont les têtes repoussent aussitôt qu'on les a coupées, et qu'on ne pourra tuer qu'en arrachant la terre à ses ignobles griffes » (1217).

⁸ Baechler définit l'idéologie autour de cinq critères : une pensée partisane, collective, dissimulatrice, rationnelle et au service du pouvoir.

Ailleurs, dans *L'Épaulette*, le seul roman véritablement antimilitariste ou du moins considéré comme tel par Darien, l'écrivain opte cette fois pour une dénomination généraliste afin de qualifier l'emprise d'autorités malsaines : « J'ai compris la Comédie Inhumaine jouée sur notre Terre par ces deux monstres, l'Église et l'État, par tous ceux qui en vivent ou par tous ceux qui en meurent » (859). Le clin d'œil balzacien à la *Comédie humaine* s'associe à un imaginaire de la difformité avec des institutions dont l'influence néfaste passe aussi bien par l'énormité du monstre que par sa déviance morale.

Sur ce point, Darien semble cultiver avec plaisir les figures de monstres qui ont l'anatomie adéquate pour connaître un morcellement symbolique. Ainsi, l'armée dans *Biribi* est-elle décrite comme « le cancer social, ... la pieuvre dont les tentacules pompent le sang des peuples et dont ils devront couper les cent bras, à coups de hache, s'ils veulent vivre » (*Biribi* 170). L'auteur, outre le fait de représenter par la métaphore la puissance monstrueuse du militarisme, reprend la thématique du monstre marin⁹ qui fait florès dans la littérature avec la figure du Kraken, poulpe géant que les récits scandinaves reprennent avant que Jules Verne ne contribue à conserver l'aspect de l'animal qu'il appelle « monstre » dans l'un de ses romans (1869) :

Ses huit bras, ou plutôt ses huit pieds, implantés sur sa tête, qui ont valu à ces animaux le nom de céphalopodes, avaient un développement double de son corps et se tordaient comme la chevelure des furies. On voyait distinctement les deux cent cinquante ventouses disposées sur la face interne des tentacules sous forme de capsules semi-sphériques. Parfois ces ventouses s'appliquaient sur la vitre du salon en y faisant le vide. La bouche de ce monstre – un bec de corne fait comme le bec d'un perroquet – s'ouvrait et se refermait verticalement. (« Les Poulpes » 386-396)

Ces monstres envahissants et parfois capables de se régénérer accompagnent un cortège mythologique où figurent également en bonne place le Sphinx et le Minotaure. Le premier est évoqué dans *La Belle France* lorsque Darien met en cause la versatilité et la passivité d'un peuple qui croit à des sphinx monstrueux jalonnant le chemin de leur existence. Le monstre de la mythologie oedipienne et sa fameuse énigme servent un autre dessein dans le texte pamphlétaire puisqu'il s'agit de secouer un peuple dans la torpeur et de détruire les récits fantastiques auquel il accorde un crédit ridicule : « Et quant aux sphinx, il faut les jeter à la mer, sans leur répondre, s'ils existent. ... il n'y a pas de sphinx non plus. ... Il n'y a que des fantômes, je vous dis ! Des fantômes que vous avez évoqués vous-mêmes. Des légions de spectres, des armées d'épouvantails ... » (*Belle France* 1238). Le second monstre, mi-homme mi-taureau, enfermé par Minos dans le labyrinthe, se nourrit tous les neuf ans de la chair de sept garçons et sept filles apportés par Égée. C'est Thésée, le fils d'Égée, qui parvient à terrasser le monstre. Le mythe de cet

⁹ Êtres qui remontent à l'Antiquité et qui apparaissent, à la Renaissance, sur les cartographies marines pour orner les espaces laissés vides. Au XIX^e siècle, Victor Hugo et Jules Verne font revivre ces monstres marins. Victor Hugo le fait à travers la pieuvre (*Les Travailleurs de la mer*, 1866) et l'emploi pour la première fois du mot poulpe dans la langue française – emprunté au dialecte des îles anglo-normandes. De son côté, Darien connaît bien cet emploi hugolien du monstre marin et le détourne en évoquant métaphoriquement la « pieuvre militaire » (*Belle France* 1190).

animal friand de chair tendre renvoie dans la tradition à l'homme dominé par ses pulsions instinctives. Pour Darien, la référence est surtout là pour accuser les mères qui donnent leurs enfants en pâture à une institution militaire allégoriquement représentée par un Minotaure qui n'est pour l'écrivain qu'un être avide de chair humaine : « Ah ! Vieilles folles de femmes qui enfantez dans la douleur pour livrer le fruit de vos entrailles au Minotaure qui les mange, vous ne savez donc pas que les louves se font massacrer plutôt que d'abandonner leurs louveteaux et qu'il y a des bêtes qui crèvent, quand on leur enlève leurs petits ? » (*Biribi* 92)

Le passage joue de manière provocatrice sur une maternité à la fois liturgique (« *Je vous salue Marie* » où le croyant retrouve Jésus le « fruit de [ses] entrailles ») et mythique (fondation de Rome et épisode de la louve nourrissant Romulus et Remus).

De la même manière, Darien revient sur ce reproche dans une pièce en quatre actes, *La Viande à feu* (1907)¹⁰. Le dramaturge y met en scène une entreprise faussement charitable dirigée par l'abbé Pandolle et Mme de Prébarant qui, prétextant la fondation de « l'œuvre des jeunes vocations », imposent un travail forcé à de jeunes enfants miséreux âgés de douze à quatorze ans. À cette occasion, le Minotaure est à nouveau convoqué lorsque l'abbé justifie son projet :

Qu'y puis-je ? Est-ce ma faute, si notre société, comme Sparte, a son Barathre, si les mères font encore des petits pour les jeter au Minotaure et à Moloch, si notre enfer social est pavé de têtes d'enfants ?... Si je suis impitoyable, c'est que le monde n'a pas d'entrailles. La preuve que j'ai le droit de faire ce que je fais, c'est que la Loi me le permet ! (*Auriant* 195)

Le monstre mythologique s'inscrit dans un ensemble de références qui ne fait qu'amplifier l'acte d'accusation, le tout étant encore renforcé par les choix énonciatifs. D'un côté le lecteur partage un imaginaire du sacrifice où la monstruosité est omniprésente : antique avec le Barathre, cette fosse à Athènes où l'on précipite les condamnés à mort ; mythologique avec le Minotaure ; biblique enfin, avec le Moloch¹¹, divinité dont le culte a été pratiqué dans la région de Canaan et qui apparaît dans un contexte lié à des sacrifices d'enfants par le feu. De l'autre, la syntaxe vient achever de consacrer la victoire d'un monstre "social", reflet des pires inhumanités à l'œuvre dans les rangs du clergé et de la bourgeoisie : question rhétorique, effet d'accumulation, métaphore infernale, détournement de l'image des « entrailles » et justification monstrueuse par le recours à la « Loi ».

Cette atteinte faite aux chairs innocentes, Darien la cultive également, de manière cette fois paradoxale, lorsqu'il emploie la référence à l'ogre des contes. Le mangeur d'enfants occupe une place de choix dans les apologues de notre enfance, mais devient dans le roman pamphlétaire des *Pharisiens* (1891) un ogre ridicule incarné par Drumont, l'écrivain antisémite, contemporain de Darien. Auteur notamment d'un pamphlet antisémite en 1886, *La France juive*, l'écrivain est visé par Darien dans une œuvre de fiction où il dénonce

¹⁰ Auriant a, par ailleurs, préfacé une édition des pièces de Darien comprenant *Le Pain du Bon Dieu*, *La Faute obligatoire* et *Le Parvenu* (Éditions À l'Écart, Gouy, 1980).

¹¹ Figure tout aussi symbolique dans le chapitre 13 de *Salammbô* (1862) de Flaubert : « Ainsi Moloch possédait Carthage ».

une littérature de “caniveau”, prête à vendre son âme au diable pour connaître le succès éditorialiste. Il en profite d’ailleurs pour viser de manière détournée l’éditeur Savine (Rapine dans le roman) à qui l’on doit, à l’époque, la création de la « Bibliothèque antisémite », collection à scandale qui compte près de cinquante titres.

Le portrait de l’ogre Drumont devient une parodie de monstre et révèle la capacité de Darien à détourner une figure difforme pour exploiter symboliquement l’effrayante vision d’une écriture idéologique, aujourd’hui considérée comme une composante de la « nébuleuse pamphlétaire¹² » (Passard 94) de droite. Le texte des *Pharisiens* multiplie ainsi les “accroc” pour faire de l’ogre une caricature de monstre :

C’était une bonne pâte d’ogre, pas méchant du tout, qui ne chaussait ses bottes de sept lieues que pour faire la chasse aux gros sous, et qui se contentait, lorsqu’il rencontrait des Petits Poucets sur sa route, de leur enlever leur porte-monnaie après avoir fait mine de les dévorer, pour leur faire peur ; un Ogre affligé de dyspepsie, s’il fallait tout dire, et dont les mâchoires n’étaient garnies que de fausses dents – ce qui le forçait à baver. Ces fausses dents le gênaient beaucoup, pour mordre. (Darien 955)

Le personnage des contes devient ironiquement une sorte de figure pataude et impuissante, incapable de dévorer la moindre chair d’enfant et dont le lecteur ne retient que les aspects les plus grotesques : un caractère à l’opposé de l’imaginaire traditionnellement dévolu au personnage ; un pseudo détrousseur sans aucune envergure, souffrant d’un trouble gastrique handicapant pour un dévorateur de chair humaine ; enfin, une incapacité à saisir les chairs car ses dents sont factices. Darien a donc su faire de la figure monstrueuse, un personnage au service d’un portrait satirique visant directement l’écrivain dévoyé.

Parallèlement à cette figure inoffensive suscitant le rire, Darien propose une vision du monstre empreinte de tragique. L’imaginaire des vampires contribue de la sorte à approfondir cette image d’hydres institutionnelles non seulement tentaculaires, mais aussi assoiffées de sang. Appartenant à la croyance populaire, le vampire réactualise un imaginaire de la contestation volontairement monstrueux où l’individu est privé de sa liberté.

Il s’en prend notamment dans *La Belle France* aux criminels qui oeuvrent pour perpétuer un système qui n’est profitable qu’au plus petit nombre, pas aux déshérités : « Ce sont tous les monstres du passé que servent et défendent ces scélérats lorsqu’ils prônent le besoin de croire et le patriotisme ; c’est le vieux vampire de l’État et la vieille gouge religieuse » (*Biribi* 1217). Le vampire est associé dans ce passage à la « gouge ». La logique “monstrueuse” du propos activerait plutôt la référence à la

¹² L’auteur distingue trois « nébuleuses » pamphlétaires. Outre celle de « gauche » incarnée par Rochefort et Vallès et celle dite « libertaire » que représentent des auteurs comme Mirbeau ou Darien, il y a le pamphlétaire de « droite » incarné par Drumont, à la fin des années 1880. Nostalgiques de l’Ancien Régime, le cléricalisme de ces écrivains se met au service d’un antisémitisme où les poncifs traditionnels sur le Juif sont réinvestis. Mêlant nationalisme et catholicisme intransigeant, Drumont est pour Darien un pamphlétaire de « droite » qui se complaît dans une littérature fangeuse et sans éthique.

« goule religieuse¹³ », vampire féminin des légendes orientales. Si tel est bien le cas, la goule, comme la pieuvre, s'inscrit dans un imaginaire littéraire que connaît Darien. Le lecteur songe par exemple à Victor Hugo qui évoque cette figure inquiétante dans ses poèmes : « ... goules, dont la lèvre jamais ne se sèvre / Du sang noir des morts ! » (« La Ronde du sabbat ») ou à Charles Baudelaire qui associe le monstre au vampire femelle (« Les métamorphoses du vampire » 98-99). En définitive, cette association entre « vampire » et « goule » –plutôt que « gouge»– donne au monstre darienien une cohérence et une signification profondes.

Darien figure de manière plurielle un monstre avant tout au service de la contestation d'une société qui s'est progressivement métamorphosée en incarnation monstrueuse de l'injustice, voire de l'inhumanité. La variété des registres (comique, satirique, polémique) —procédé typique de l'écrivain pamphlétaire— dans l'approche de ces figures, contribue, en grande partie, à une rhétorique ostentatoire de la surenchère (Redfern 77-82). L'écrivain développe cette esthétique outrancière à l'aide de ressorts comme le rire, l'ironie ou le goût du carnavalesque¹⁴. Toutefois, il existe également une part d'indicible dans le monstre et le monstrueux chez Darien.

Suggérer le monstre et l'effroyable vérité de l'homme

Lorsque l'interdit prend le pas sur le reste, alors le romancier doit composer avec la suggestion afin que le monstre délivre une indicible vérité sur l'homme. C'est dans les camps disciplinaires de *Biribi* que l'expression du tabou est la plus remarquable. A l'occasion des festivités du 14 juillet en Tunisie, le narrateur fait allusion à une scène d'homosexualité bestiale ayant lieu au cours d'un spectacle : se révèle alors une monstruosité des corps avides de chair. Dès le début de la description, le récit insiste sur l'animalité et l'incarnation originale du monstre. En effet, le travestissement donne naissance à des êtres devenus difformes, des sortes de «Bêtes humaines» tiraillées par l'inconscient d'un désir sexuel contenu jusqu'alors :

J'ai vu, à leur apparition, des visages se contracter et des doigts se crisper sur les bancs. J'ai entendu des cris bestiaux de fauves en rut se mêler aux bis enfiévrés qui se fichaient pas mal de la pièce, mais qui voulaient se repaître, encore et encore, du gonflement factice des corsages et de l'énormité des croupes, de cette illusion de la chair femelle dont la faim, depuis longtemps les torturait. (*Biribi* 113)

Le thème de la vue évoque d'emblée le monstre que l'on va exhiber, ce qui correspond tout à fait à l'étymologie du mot. Celui-ci prend l'allure des monstres déjà mis en scène par l'auteur (Minotaure, ogre) et devient dans ce passage l'expression d'une démesure, à la hauteur de ce qu'endurent ceux qui se trouvent là. L'isotopie de la luxure dans le cadre de « l'implantation perverse » (758) —expression employée par Sohn pour désigner le tabou de

¹³ Les textes originaux de Darien étant pour leur grande majorité inexistant, l'idée reste une hypothèse justifiée au regard du contexte dans lequel les mots sont employés.

¹⁴ Écriture qui s'inscrit dans un *topos* littéraire lié à l'imaginaire et aux hantises fin-de-siècle : écriture de l'excès dans le traitement monstrueux de la figure christique chez Léon Bloy (Marchenoir, personnage du *Désespéré*, 1887) ; peinture de la femme monstrueuse (vampires, Méduses, sphinges), sur fonds de misogynie dans l'œuvre de Mirbeau.

l'homosexualité—, se poursuit par une scène de coït derrière les tentes, après la représentation théâtrale. Hormis le fait de montrer une caste militaire malade de son autorité, le romancier s'attache à développer une autre approche du monstre, plus en adéquation cette fois avec les mentalités de son époque. De fait, « le coït anal occupe le premier rang dans l'échelle des interdits » (Sohn 771), ce que Darien sait parfaitement et exploite à des fins de provocation pour figurer un militarisme s'apparentant à une nouvelle Sodome. Ainsi, l'écrivain représente symboliquement l'autre étymologie (*monere* latin) du monstre qui consiste à avertir et annoncer que le temple du soldatesque est voué, au moins le temps de la fiction, à connaître le même sort que la ville maudite de la *Genèse* (XIX, 24), laquelle à cause de ses mœurs dissolues et en butte à la colère divine, a été détruite par une pluie de soufre et de feu.

Une telle approche laisserait à supposer que le narrateur Jean Froissard sait résister à la privation et à l'interdit. Or, il n'en est rien, car le personnage est victime lui aussi de ce fantasme monstrueux de la dévoration et du plaisir sexuel. Après avoir comparé sa situation avec celle de Sisyphe roulant son rocher pour l'éternité, le héros de *Biribi* développe une vision des plus érotiques à partir de la référence au centaure :

Ces nuits où j'écume de rage comme un fou, où je pleure comme un enfant ; ces nuits pleines d'accès frénétiques, d'espoirs ardents, de convulsions douloureuses, d'attentes insensées et d'anxiétés poignantes, où mon cœur cesse de battre tout à coup ainsi qu'un susurrement d'amour, au moindre bruissement du vent – où je me suis surpris, tressaillant de honte, à étendre mes mains tremblantes de désirs vers les paillasses où les lueurs pâles de la lune, perçant la toile, me faisaient entrevoir, dans les corps étendus des dormeurs, de libidineuses apophysés ! (*Biribi* 147)

L'angoisse nocturne accentue la monstruosité du fantasme décrit par le narrateur en proie à un désir qu'il peine à maîtriser. Le personnage glisse progressivement vers l'interdit d'une relation homosexuelle en clair-obscur sous une lune qui n'a plus rien du cliché romantique dans ce passage. La description à forte valeur érotique est d'autant plus monstrueuse qu'elle contrevient à une moralité rigoriste en matière de sexualité conjugale : « Ensermée par les décrets d'une Église réfractaire aux fantaisies de la chair et les oukases médicaux, adeptes au XIX^e siècle d'une censure érotique toujours plus sévère, la sexualité conjugale semble bornée par les interdits et les doctes recommandations » (Sohn 756-757). Les interdits en vigueur sont nombreux : masturbation, bestialité, homosexualité. Si Darien met en scène l'une de ces vérités habituellement indicible, car relative à la sexualité, c'est sans doute pour dépasser la simple exigence morale et aller vers la représentation d'un système militaire dont la monstruosité semble sans limite, pas même celles inscrites du point de vue chrétien qui prédomine, à savoir le tabou de la relation homosexuelle.

Darien construit donc aussi l'imaginaire du monstre et du monstrueux dans une dimension implicite que le lecteur doit percer par une démarche herméneutique. La maîtrise des tenants et des aboutissants d'un inconscient collectif où la sexualité reste un interdit encore fort, permet de mieux comprendre le caractère transgressif des choix romanesques opérés par le romancier de *Biribi*. L'intimité du personnage principal accompagne une

manière de décrire, à plus grande échelle, l'effroyable vérité d'une institution où la déviance est la conséquence de l'interdit, de la privation et même de l'humiliation. Cette représentation d'une armée amoralisée passe aussi dans l'œuvre par le choix de portraits où le style donne forme au difforme et aux hommes devenus des incarnations monstrueuses au contact d'un système où seule triomphe l'inhumaine comédie.

Écrire le “monstrueux” à travers la représentation des corps

Alors que Darien a souvent exprimé le souhait d'être caricaturiste, il a surtout exercé son talent de pamphlétaire dans un art du portrait où le personnage dépeint n'est que le résultat d'une société déviante ayant enfanté ses propres monstres. Le lecteur touche cette fois un principe fondamental du pamphlet qui consiste à dénoncer les « impostures » et à affronter une « hydre, un monstre protéiforme » (Angenot 10). Il convient également de remarquer que le roman fabrique ses propres monstres en jouant sur une autre approche par exagération : « personne extrêmement laide » (*Littre*). Darien dépasse ces aspects dépréciatifs en faisant dans le récit le portrait d'êtres qui ne sont monstrueux que parce qu'ils participent à un système qui leur a fait oublier qui ils sont vraiment. L'institution militaire et le discours des orateurs (représentants de l'administration militaire et politiques) sont sans doute les deux instances qui inspirent le mieux les portraits les plus accusateurs.

Du côté des rangs de l'armée, le lecteur de *Biribi* découvre par exemple le capitaine Mafeugnat dont le portrait n'est que le reflet d'une monstruosité hybride :

Une face jaunie par la bile, percée de petits yeux de cochon et agrémentée d'un nez enflé, pourri, en décomposition, constamment enduit d'onguents ou de pommade ; une physionomie répugnante, rongée par le vice et crispée par la méchanceté ; une tête de bourreau malade, de tortionnaire galeux, d'inquisiteur constipé. Il est toujours en train de rôder, la tête baissée, comme une hyène dans sa cage, autour de sa maisonnette. (*Biribi* 125)

Devant une telle incarnation de l'autorité, le lecteur hésite entre rire et sentiment de dégoût et de malaise, tant l'image qui en ressort est grotesque. Le personnage est traîné dans la fange et la difformité physique renvoie implicitement à l'énormité de son amoralité. Atteint de tous les maux et fruit de croisements pour le moins moqueurs, le personnage n'est que brutalité et animalité. Toutefois, la peur qu'il peut susciter par sa position hiérarchique est mise à mal par l'aspect comique qui prévaut lorsque l'on s' imagine Mafeugnat. Le monstre, outre son inquiétante étrangeté, rend visible les dessous d'une caste militaire malade de son autoritarisme.

Du côté des figures d'orateurs, ce sont Lecreux et Courbassol qui incarnent le mieux cette anatomie dénaturée. Dans *Biribi*, Lecreux, représentant officiel de l'administration, suscite déjà la polémique dans l'esprit du narrateur puisque le personnage est en charge de l'oraison funèbre de Palet, un bagnard dont l'agonie et l'appel à la mère quelques instants auparavant ont été poignants. Le discours tenu n'est que posture de circonstance. À ce stade, le personnage ne dévoile rien de sa monstruosité :

– Cher camarade, c’est avec un bien vif regret que nous te conduisons au champ du repos. Moissonné à la fleur de l’âge, comme une plante à peine éclose, tu as eu au moins pour te consoler tes derniers moments, le secours des sentiments religieux que garde dans son cœur tout Français digne de ce nom. Tombé au champ d’honneur sur cette terre de Tunisie que tu as contribué à donner à la patrie, ta place est marquée dans le Panthéon de tous ces héros inconnus qui n’ont point de monument. (*Biribi* 91-92)

La parole déverse un flot ininterrompu de louanges qui apparaît suspect et même ironique dans le choix des mots. La métaphore filée agraire et les bons sentiments aux accents de patriotisme exacerbé ne font pas oublier un clin d’œil possible à l’univers romanesque flaubertien d’Emma Bovary, lequel est ici envisagé sur le mode du pastiche pour dénoncer une rhétorique fautive et creuse. On se souvient alors du discours absurde des comices agricoles et de ce « char de l’État naviguant parmi les périls incessants d’une mer orageuse ... » (208). Un tel parallèle ramène l’oraison au cliché, faisant de cet hommage une hypocrisie effroyable, symptôme d’une rhétorique qui cache le monstre idéologique et cherche à préserver une hydre institutionnelle terrifiante. Cependant, la fautive empathie du politicien est rapidement mise à mal par la parole de Froissard qui révèle une autre réalité en tenant un discours antithétique dévoilant le monstre militariste et la complicité d’autorités meurtrières :

Ah ! pauvre petit soldat, toi qui est mort en appelant ta mère, toi qui, dans ton délire, avais en ton œil terne la vision de ta chaumière, tu vas dormir là, rongé, à vingt-trois ans, par les vers de cette terre sur laquelle tu as tant pâti, sur laquelle tu es mort, seul, abandonné de tous, sans personne pour calmer tes ultimes angoisses, sans d’autres mains pour te fermer les yeux que la main brutale d’un infirmier qui t’engueulait, la nuit, quand tes cris désespérés venaient troubler son sommeil. (*Biribi* 91-92)

L’apparente plainte est en réalité le réquisitoire contre un militarisme terrifiant. La jeune recrue est broyée par une machine et dévorée par un Moloch sournois dont les valeurs sont à rebours de l’humanisme. Tout s’achève tragiquement dans une décomposition côtoyant la violence de ceux qui sont pourtant censés apaiser ses souffrances. Le parti pris affectif du narrateur et compagnon de galère de Palet ne doit pas faire oublier la valeur symbolique d’un tel contraste entre les discours, manière comme une autre de donner à voir le monstre autoritaire et d’annoncer une réalité bien différente de celle voulue par les bourgeois, la hiérarchie militaire et la représentation parlementaire de l’époque.

Figure parlementaire, le politicien Courbassol est ce personnage emblématique dans l’évocation du monstre. Chez Darien, dans *Le Voleur* (1897), roman mettant en scène le parcours picaresque de Georges Randal en quête d’une reprise individuelle influencée par l’anarchisme, sa propension au discours incarne une difformité révélatrice d’enjeux polémiques qui dépassent le politique pour gagner la problématique “raciale” d’une fin-de-siècle qui

ouvre la voie au monstre de foire¹⁵, celui que l'on exhibe aux yeux de tous. L'anatomie, non seulement nourrit une écriture pamphlétaire de l'amplification difforme, mais en plus confirme le portrait d'un être vicié dont l'apparence comme le discours ne masque guère le caractère ignoble. Le romancier insiste notamment sur sa « lèvre » qui :

... est une infamie. Un bourrelet épais, violacé, qui fait saillie en bec de pichet ébréché ; une chose molle, humide, sur laquelle les paroles paraissent glisser comme un liquide visqueux, et dont les contractions spasmodiques semblent sucer la salive ; qui fait songer, malgré soi, à un débris sexuel de Hottentote. Cette lèvre-là, c'est une gargouille : la gargouille parlementaire... Et des mensonges en tombent sans trêve, et des âneries, et des turpitudes... Le saltimbanque attaque sa péroration. (*Le Voleur* 477)

Écrasé sous sa logorrhée, Courbassol est un professionnel de la parole doublé d'une monstruosité de foire, comme le montre l'allusion à la Vénus Hottentote, expression du racisme le plus primaire¹⁶. Le style pamphlétaire visant à décrédibiliser le politicien qu'il prétend être passe par un glissement provocateur de la bouche vers les « lèvres » d'un sexe féminin, lequel est signifié par une forme d'hyper sexualisation où l'excitation est remarquable. Le romancier opère ici une sorte de mise en abyme dans laquelle le personnage et sa Vénus ne forment qu'une seule et même incarnation de la difformité et de l'énormité que l'on montre publiquement.

Le pire des deux est sans doute Courbassol car ce dernier est parfaitement conscient d'une réalité inquiétante dont il ne cesse de tirer profit à des fins personnelles. Les choix énonciatifs dans ce portrait accentuent encore davantage les traits monstrueux du personnage représenté : emploi de propositions subordonnées relatives qui miment le débordement de cette « lèvre » infâme ; assimilation du personnage à la métaphore de la « gargouille » pour illustrer le grotesque, un peu à la manière de ces figures gothiques et souvent laides – autre approche définitoire du monstre ; emploi de l'hyperbate « et » pour renvoyer le personnage à la vacuité de ses propos ; enfin, parallèle avec l'artiste « saltimbanque », manière comme une autre de faire du politicien une sorte de bateleur de foire, rompu aux propos malhonnêtes, très loin de la spontanéité d'une parole publique authentique. En définitive, le passage met en scène une autre manière d'envisager le monstre, cette fois dans une approche quasi scientifique que la réactualisation romanesque dépasse pour mettre à mal les figures d'une autorité politique corrompue. Darien combat l'hydre institutionnelle avec les moyens d'une fiction où le monstrueux vient renforcer l'écriture contestataire.

¹⁵ Attrait hugolien pour ce type de figure incarnée par Gwynplaine dans *L'Homme qui rit* (1869).

¹⁶ Née en 1789, cette femme africaine est remarquée pour sa morphologie singulière (organes sexuels protubérants, notamment). Elle est embarquée pour l'Europe en 1810. Exhibée en tant que bête de foire devant un public avide de monstruosité scientifiques, elle est désormais surnommée la Vénus Hottentote (du nom de son ethnique de la région du Cap). À Paris, elle finit sa vie sous l'œil des salons bourgeois et des curieux comme Geoffroy Saint-Hilaire qui en étudie les caractéristiques. Père de l'anatomie, Georges Cuvier la dissèque après sa mort, en vue d'étudier ses difformités. Les productions scientifiques de l'époque sont marquées par un racisme décomplexé que Darien connaît et condamne lorsqu'il rédige son *Voleur* (1897).

Le portrait se met au service de convictions (individualisme salvateur, mauvaise foi des institutions, dénaturation des êtres) que Darien ne cherche pas à tempérer. Au contraire, il préfère représenter des corps dont la monstruosité est le reflet d'une éthique abolie car dépendante d'autorités dont la seule volonté est de créer de toute pièce un individu assujéti au système et à son fonctionnement, aussi ignoble puisse-t-il être. Conscient que le corps est une manière de rendre compte symboliquement de la dénaturation d'une société, Darien fait de l'atteinte physique une marque de fabrique dans *La Belle France* où il déploie un talent tout particulier pour s'attaquer aux symboles, en développant l'imaginaire monstrueux de l'ovariectomie pour s'en prendre à une France allégorique, devenue une nation ayant perdu sa capacité à enfanter et à se régénérer après la débâcle française de 1870.

L'idée du thème du monstre et monstrueux darienien favorise indubitablement la compréhension d'une œuvre qui a souvent été considérée comme celle de tous les excès. Devant l'état d'une société dans laquelle vit Darien et qu'il en vient peu à peu à abhorrer, le monstre trouve toute sa place avec la dimension inflationniste qu'il suppose. L'auteur a su jouer sur la polysémie du motif et déployer dans l'œuvre une interprétation que l'effroyable rend, à des degrés divers, lisible et (in)visible. Il a su exploiter, à sa façon, une monstruosité déjà omniprésente dans l'univers naturaliste de Zola qu'il connaît très bien. Le lecteur songe entre autres à *La Bête humaine*, roman dans lequel Jacques Lantier (fils de Gervaise Macquart et d'Auguste Lantier dont l'histoire tourmentée des origines est contée dans *L'Assommoir* (1877)) laisse entrevoir un monstrueux où l'atavisme, la bête et le monstre coexistent.

Bibliographie

- Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris : Payot, 1982.
- Auriant. *Darien et l'inhumaine comédie*. Bruxelles : Ambassades du Livre, 1955.
- Balzac, Honoré (de). *Œuvres complètes* (16 volumes). Paris : Club Français du Livre, 1962.
- Baechler, Jean. *Qu'est-ce qu'une idéologie ?*. Paris : Gallimard, 1976.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1995.
- Bloy, Léon. *Le Désespéré*. Paris : Tresse et Stock, 1887.
- Borie, Jean. *Zola et les mythes*. Paris : Livre de Poche, 2003.
- Bourget, Paul. *Le Disciple*. Paris, Plon, 1889.
- Darien, Georges. *L'Ennemi du peuple*. Paris : Champ libre, 1972. Imprimé.
- . *Voleurs !: Biribi, Bas les cœurs !, Le Voleur, L'Épaulette, Les Pharisiens, Gottlieb Krumm, La Belle France*. Paris : Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 2005.
- Darien, Georges et Édouard Dubus. *Les Vrais sous-offs*. Dodo Press, 2011.
- Descaves, Lucien. *Sous-offs : roman militaire*. Paris : Tresse et Stock, 1889.
- Drumont, Édouard. *La France juive : Essai d'histoire contemporaine*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1886.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: GF, 2015.
- Flaubert, Gustave. *Salammbô*. Paris: GF, 2001.
- Hugo, Victor. *Odes et ballades*. Paris : Ollendorff, 1912.
- . *Les Travailleurs de la mer*. Paris, Lacroix et Verboeckhoven, 1866.
- . *L'Homme qui rit*. Paris, Eugène Hugues éditeur, 1886.
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Paris : Fasquelle, 1968.
- « Monstre. » *Dictionnaire Littré*, en ligne. <<https://www.littre.org>>.
- Passard, Cédric. *L'Âge d'or du pamphlet*. Paris : Cnrs, 2015.
- Praz, Mario. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1999.
- Redfern, Walter. « Georges Darien : Homéopathie de la surenchère. » *Studi Francesi*, n°133, 2001, pp. 77-82.
- Sohn, Anne-Marie. *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (XIX-XX^e siècle)*. Paris : Publication de la Sorbonne, 1996.
- Stock, Pierre-Victor. *Mémoire d'un éditeur*. Paris : Librairie Stock, 1935-1938.
- Verne, Jules. *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris : P.-J. Hetzel, 1870.
- Zola, Émile. *Œuvres complètes*. Arvensa Éditions (édition numérique), 2016.