

Le Voleur de Georges Darien : une figure romanesque et idéologique de la marge

Aurélien Lorig

▶ **To cite this version:**

Aurélien Lorig. Le Voleur de Georges Darien : une figure romanesque et idéologique de la marge. L'ULL Crític, 2018. hal-03088429

HAL Id: hal-03088429
https://hal.science/hal-03088429

Submitted on 26 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Voleur de Georges Darien : une figure romanesque et idéologique de la marge

The Robber by Georges Darien : a romantic and ideological figure of the fringe of the society.

AURELIEN LORIG
Université de Lorraine
lorig.aurelien@laposte.net

« Je sais que je suis volé. Je *vois* que je suis volé[1] » (Le Voleur, 1897)

Depuis Londres, Georges Darien signe un traité pour *Le Voleur* avec l'éditeur Stock le 11 octobre 1897. Le roman paraît en décembre et, s'il suscite un vif intérêt de la part des lettrés, il n'en demeure pas moins un échec commercial. L'éditeur considère que l'auteur l'a « forcé à faire paraître ce volume maintenant, à une époque où il est impossible de vendre un roman[2] ». De fait, le contexte est davantage propice au roman-feuilleton et à l'écriture de *Mystères*[3] qui entraînent les lecteurs vers des intrigues policières, judiciaires et sentimentales à rebondissements multiples – lesquelles servent de cadre à des héros redresseurs de torts – que la presse, support privilégié pour l'édition de ces textes, dévoile progressivement au fil des parutions. Pour autant, le texte est remarqué par Rachilde, Allais, Huysmans et finit même par trouver sa place parmi les ouvrages de la bibliothèque idéale du *docteur Faustroll* d'Alfred Jarry[4]. À quoi tient cette reconnaissance par les pairs ?

Elle vient sans doute de l'intérêt que suscite la figure centrale de ce roman qui n'est autre qu'un voleur incarné par le personnage de Georges Randal. Jeune homme originaire de la petite bourgeoisie, Georges est un orphelin privé de son héritage par un oncle peu scrupuleux. Dès lors, devant l'injustice subie, il devient voleur autant par nécessité financière

[1] *LV,* p. 332. Dans cet article, les références aux œuvres de Georges Darien, sauf mention contraire, renvoient à l'édition proposée par les Presses de la Cité dans la collection « Omnibus, en 1994 (*Voleurs !,* édition préfacée par Jean-Jacques Pauvert). Les notes de bas de page correspondant à ladite édition, précédée d'une mention abrégée de l'œuvre dont elle est issue : *Le Voleur* sera indiqué *LV*, *Gottlieb Krumm GK*.

[2] P.V. STOCK, *Mémorandum d'un éditeur*, Librairie Stock, Paris, 1935. Se reporter au chapitre consacré à Georges Darien (pp. 57-102).

[3] On pense aux publications en roman-feuilleton des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue (*Journal des débats* de juin 1842 à octobre 1843) et aux *Mystères de Marseille*, œuvre de jeunesse de Zola éditée dans le *Messager de Provence* avant de paraître à Marseille chez A. Arnaud en 1867.

[4] Alfred JARRY, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien,* Fasquelle, Paris, 1911.

que par haine d'une société dont les autorités (familiales, scolaires, religieuses et étatiques) n'aspirent qu'à perpétuer une idéologie capitaliste fondée sur la propriété et l'argent. Les vols commis mènent le personnage en Angleterre, en Belgique et en France. Au gré de ses rencontres avec des figures inscrites elles aussi à la marge, le récit laisse apparaître un voleur à la fois en actions et en paroles. En effet, nombreuses sont les tirades d'inspiration anarchiste – sur le vol, la spéculation boursière, les institutions, l'individu – qui ponctuent les aventures du vandale, déjà contenu de manière paronymique dans son patronyme.

Toutefois, au-delà de l'intérêt que voleurs et volés peuvent avoir dans ce roman, il faut aussi considérer la démarche éthique et esthétique qui est celle de Darien. Le récit est sans conteste une fiction de la contestation bourgeoise. Mais, il apparaît rapidement que l'œuvre en question, forte de ses trente chapitres, s'inscrit dans un ensemble de postures et de réécritures qui orientent le récit vers l'esprit, entre autres, du roman-feuilleton du moment.

Ainsi, en réinvestissant des codes littéraires qui sont ceux d'une littérature populaire, Darien parvient à faire de la marge romanesque du *Voleur* une réflexion paradoxalement au centre du jeu littéraire fin-de-siècle. Le roman nous livre d'emblée de la "fausse monnaie" en termes d'attentes et de repères puisqu'il met le lecteur sur la voie d'un romanesque détourné, parodié et même refusé. Cela se traduit dans l'intrigue par une matérialisation "complexe" de la marge, laquelle passe par le choix des personnages. Ces derniers sont sans aucun doute à l'origine de la popularisation de cette figure archétypale de la littérature du roman de mœurs en France au XIX^{e} siècle. Outre l'inscription dans le champ littéraire des hors-la-loi, *Le Voleur* connaît des fortunes diverses aussi bien dans l'œuvre de Darien avec la publication d'un pendant comique au roman, publié depuis Londres en 1904 (*Gottlieb Krumm. Made in England)* que dans le cinéma avec l'adaptation du récit par Louis Malle en 1967.

La référence numismatique est d'emblée employée par l'écrivain dans sa correspondance de 1889, alors même que sa carrière d'écrivain et de romancier débute[5] : « […] mes parents, d'excellents gens […] à qui je ne reproche absolument qu'une chose : c'est de ne pas m'avoir

[5] Débuts concomitants avec l'essoufflement du Naturalisme (parution du « Manifeste des Cinq » (Paul Bonnetain, Lucien Descaves, Gustave Guiches, Paul Marguerite et J.-H. Rosny) dirigé contre *La Terre* de Zola (1887)) et l'émergence de cette littérature *À Rebours* (titre du roman de Huysmans, en 1884) de la simple enquête sur la nature et sur l'homme.

fait apprendre à fabriquer de la fausse monnaie[6] ». La remarque pleine de provocation prend un sens tout particulier à la lecture du *Voleur*. À défaut d'avoir appris à être un faux monnayeur, le romancier opte pour un personnage fictif qui dépouille tout au long du récit les bourgeois nantis en pillant leurs coffres forts. Cependant, c'est bien à une autre "fausse monnaie" à laquelle le lecteur est confronté. En effet, dès le discours préfaciel, le roman inscrit la thématique de la marge dans l'éthique même du roman. L'auteur déjoue les horizons d'attente d'une traditionnelle préface pour se livrer à un exercice plein de facétie dans lequel il revendique un vol symbolique : « Le livre qu'on va lire, et que je signe, n'est pas de moi. […] Ce livre ne m'a point été remis par un ministre, ni confié par un notaire, ni légué par un caissier. Je l'ai volé[7] ». Faussaire responsable, le préfacier se livre ici à une première provocation. En niant un héritage qui serait celui de figures de l'autorité, il affirme au seuil du récit sa marginalité et le cadre judiciaire ne tarde pas à rappeler qu'il assume un acte de hors-la-loi : « J'avoue mon crime […] et je suis prêt à comparaître, s'il le faut […][8] ». Une fois l'aveu établi, le reste de la préface consiste à mettre en scène le larcin et à justifier d'une démarche qui se refuse à servir aux lecteurs de la "monnaie de singe" en ne payant pas le prix de ce vol emblématique. Au contraire, il assume le fait de ne pas changer ce livre dérobé en y insérant « un bon jugement, rendu par un bon magistrat, qui eût envoyé le voleur dans une bonne prison, pour une bonne paire d'années ![9] » Par cet acte de délinquance, le romancier place le lecteur en position de complice et la préface est détournée de sa valeur programmatique pour devenir un acte de justification en marge de toute loi, si ce n'est celle du devoir de vérité. D'ailleurs, on comprend la marginalité du geste et ce refus d'« étendre cette prose[10] » au regard de ce que dit Darien du roman : « Le roman […] ce n'est pas trop compromettant, et je ne tiens pas à me compromettre ; car se compromettre, c'est se donner, et je ne veux pas me donner[11] ». Le romanesque apparaît comme un moyen placé au service d'une éthique "générique", laquelle se confirme au chapitre XXX lorsque Georges abandonne ledit livre aux opportunistes de tous bords : « Je vais le laisser ici […] peut-être qu'un honnête homme d'écrivain, fourvoyé ici par mégarde, le trouvera, l'emportera, le publiera et se fera une réputation avec. Dire qu'on est toujours

[6] P.-V. STOCK, p. 77.
[7] *LV,* p. 319.
[8] *LV,* p. 319.
[9] *LV,* p. 322.
[10] *LV,* p. 322.
[11] P.-V. STOCK, p. 77

volé par quelqu'un…[12] ». La fin du roman ne clôture rien. Le lecteur, complice depuis la préface, comprend le geste d'abandon comme un vol devenu caduque pour un héros conscient des limites de la marge dans laquelle il a écrit sa destinée de bourgeois volé par son oncle. L'excipit nous place face à un voleur qui, une fois ses onze vols commis, exprime une volonté d'écrivain authentique, loin de l'imaginaire du hors-la-loi telle que perçu dans la préface.

Ces décalages qui font toute l'originalité du roman, apparaissent également si l'on considère plus en détail l'approche générique autour de celui-ci. *Le Voleur* s'inscrit d'abord dans la tradition du roman de mœurs prisé par les romanciers réalistes et naturalistes du XIX^{e} siècle. Ces écrivains décrivent des milieux et proposent une vision dénuée de toute forme d'idéalisation. À l'inverse de la figure de l'observateur impartial et objectif incarnée par Gustave Flaubert, Darien opte pour un positionnement clairement en faveur de ceux qui sont inscrits dans une marginalité par la force des choses. Ainsi, il permet à son personnage d'affirmer un individualisme salvateur.

Le roman de Darien semble répondre à cette esthétique comme peut en attester le traitement de la figure symbolique du marginal incarnée par le voleur. Celui qui dérobe n'est pas juste un hors-la-loi inconscient de ses actes. Au contraire, il mène le plus souvent une forme d'introspection propice à faire de lui un archétype du roman de mœurs. Balzac l'évoque dans la préface de *Splendeurs et misères des courtisanes*, affirmant qu'il n'y a plus que chez les « voleurs, chez les filles et chez les forçats » qu'il subsiste des « mœurs tranchées[13] ». Les catégories évoquées se situent toute dans une forme de marginalité : celle avec la loi ou la morale qui détermine un ensemble de valeurs distinctives.

Concernant la marginalité avec la loi, elle apparaît dans *Le Voleur* comme un paradoxe. De fait, la délinquance est considérée comme un crime, mais il n'en demeure pas moins que le romancier lui donne bien d'autres fonctions. Elle est, par exemple, le miroir dans lequel se reflète une situation idéologique :

> […] le voleur, c'est l'Atlas qui porte le monde moderne sur ses épaules. […] c'est lui qui maintient le globe en équilibre ; c'est lui qui s'oppose à ce que la terre devienne

[12] *LV,* p. 612.

[13] Honoré de BALZAC, *Splendeurs et misère des courtisanes*, édition de 1845 (Gallica). Le roman rédigé sur neuf ans (1838-1847) est notamment édité en qualité de "feuilleton" dans les journaux de l'époque (*Le Parisien, L'Époque* etc.).

définitivement un grand bagne dont les forçats seraient les serfs du travail et dont les garde-chiourmes seraient les usuriers. Le voleur seul sait vivre ; les autres végètent. Il marche, les autres prennent des positions. Il agit, les autres fonctionnent[14].

Alors que dans l'imaginaire littéraire, le voleur est souvent perçu comme une force de déséquilibre, le roman le présente comme un centre de gravité empêchant le basculement d'une société vers une servitude que le lexique employé s'attache à dénoncer. La singularité sur laquelle insistent les parallélismes du passage n'est en aucun cas une forme de marginalité. Tout au contraire, le passage érige le voleur en mythe, capable de véhiculer le récit d'une fin-de-siècle décadente qu'il tente de conjurer par un individualisme positif. Ce rôle quasi rédempteur s'accompagne dans le récit d'une typologie sociale au chapitre XV : « […] il n'existe plus, au fond, que deux types aujourd'hui : le voleur et le policier ; quant à l'homme d'Etat, c'est un composé des deux autres.[15] ». Une telle classification éclaire la lecture du roman : d'une part, en opposant le représentant de la loi et le hors-la-loi ; d'autre part, en stipulant que l'autorité (l'État) est corrompue en étant à la fois en marge du système et au cœur de celui-ci. Une telle typologie conduit le personnage au désenchantement, lui qui a cru dans les vertus antisociales de la pratique du vol, avant de prendre conscience que ce même vol est un principe actif de la société, sans doute aussi au service des intérêts de la bourgeoisie elle-même.

Force est de constater que le voleur en tant que personnage est donc un représentant potentiellement assimilable avec l'éthique du roman de mœurs, à l'instar de Zola qui montre à travers le thème de la délinquance, la réalité d'une bourgeoisie dont la prétendue morale n'est que façadière (*Pot-Bouille).*

Toutefois, cette tendance générique vient se heurter à la réalité d'une autre influence, celle du roman-feuilleton. Le sérieux du roman de mœurs est de toutes parts dépassé par les ressorts du feuilleton. Darien connaît les potentialités qu'il offre en termes de caractéristiques : héros redresseur de torts ; thématique de l'erreur judiciaire ; pathos autour d'un engrenage fatal, voire tragique pour certains personnages ; porosité générique entre le roman sentimental, l'intrigue policière, le récit judiciaire. Conscient de la popularité du genre, Darien n'en demeure pas moins méfiant à l'égard de la presse qui le diffuse.

[14] *LV,* p. 367.
[15] *LV,* p. 485.

Pour autant, il réinvestit, mais de manière parodique, les procédés du feuilleton (Jules Mary, Xavier de Richepin) en écrivant son *Voleur*.

En termes d'organisation interne du récit, les trente chapitres auraient pu répondre à une publication dans la presse. Les multiples rebondissements ainsi que les personnages de tous horizons qui ménagent des intrigues multiples confortent ce positionnement. Le titre du dernier chapitre – « Conclusion provisoire – comme toutes les conclusions » – constituerait aisément une manière d'appâter le lecteur de ces feuilletons au suspense sans cesse réactivé. Sur ce point, le choix des titres de chapitres incite à lire le roman dans ce sens : « Aventures de deux voleurs, d'un cadavre et d'une jolie femme » ; « On n'échappe pas à son destin » etc. Ces intitulés à la fois concis et pleins de promesses narratives, sont renforcés par des chapitres courts placés au service de la dynamique fictive. Toutefois, la présence récurrente de tirades sur toutes sortes de sujets vient rompre avec l'idée que l'on se fait du roman-feuilleton : « S'il était possible de faire abstraction des conversations au cours desquelles Randal et ses acolytes commentent leur activité et jugent la société qu'ils mettent en coupe réglée […][16] ». Ces moments qui sont comme des tirades parfois, des monologues intérieurs d'autres fois, nous éloignent du rythme trépidant des feuilletons, en donnant au récit une allure philosophique : « Il y a des voleurs qui remettent tout en ordre, dans les maisons qu'ils visitent. Moi, jamais. Je fais un sale métier, c'est vrai ; mais j'ai une excuse : je le fais salement[17] ». En assumant l'art et la manière de commettre l'acte, le personnage ne peut pas être assimilé à la figure du gentleman cambrioleur d'Arsène Lupin. Le personnage de fiction de Maurice Leblanc, apparu pour la première fois en 1905, devenu une incarnation populaire du voleur, n'est pas dans la même éthique que celle de Georges Randal, lequel conçoit cette pratique, en marge du sacro-saint Code du grand-père et donc de la loi, comme un moyen de briser la forteresse bourgeoise en la dépouillant de ses biens. À l'inverse, Arsène Lupin espère rétablir, paradoxalement, une forme d'égalité et de justice à travers le vol d'une société dont il respecte, par ailleurs, les codes.

En termes de porosité générique, on voit apparaître une satire des ficelles du roman-feuilleton. À travers le personnage de Roger Voisin, Darien fait allusion à un feuilleton populaire de Jules Mary. L'apparition du personnage à la fin du chapitre V s'en inspire puisqu'il se fait surnommer Roger-la-Honte, héros victime d'une erreur judiciaire dans le

[16] Pascal PIA, "Georges Darien et le *Voleur*", *Les Lettres Nouvelles,* septembre 1955, n°301.
[17] *LV,* p. 435.

feuilleton de 1886. La puissance suggestive de ce surnom est rapidement mise à mal par la réalité du roman. Le cambrioleur est un voleur artiste. De fait, ses rêves vénitiens et son admiration pour la peinture débutent par un vol emblématique au Louvre – une Vierge de Lorenzo Di Credi[18]. Mais, rapidement, le personnage se laisse aller à des rêveries poétiques éloignées de la reprise individuelle anarchisante à l'œuvre dans le récit : « Je voudrais tant voir Venise ! Il paraît que c'est merveilleux… J'ai lu tous les livres qui en parlent et je reste en admiration devant les tableaux qui la peignent. […] Si tu veux, quand nous aurons fait deux ou trois bons coups, nous irons ensemble. Nous nous promènerons sur les canaux et les lagunes à gondole[19] ». Alors qu'ils s'apprêtent à entrer par effraction chez une de leurs victimes, Roger se laisse aller aux confidences. La carrière artistique qu'il chérit disqualifie le personnage emblématique du roman-feuilleton pour en faire une incarnation caricaturale de roman sentimental. Dans un lyrisme décalé, Roger échafaude un idéal vénitien plein de paradoxes. Alors qu'il pratique le vol et la remise en cause d'un ordre établi, il revendique, d'une part, un retour dans le giron de la tradition picturale académique et, d'autre part, se condamne à être encore davantage dans la marge, laquelle cette fois fait de lui un être non-conformiste, doublé d'une difformité liée à l'image de l'artiste "monstre" dans une société bourgeoise qui ne tolère que peu les individualités créatrices. Ce discrédit est d'autant plus fort qu'il peut être mis en relation avec la satire du sentimentalisme.

Alors que le roman sentimental irrigue les intrigues du roman-feuilleton et contribue à sa popularité, Darien s'inscrit à rebours de cette veine, sans pour autant la négliger dans la perspective d'une dynamique narrative. D'un côté, le romancier joue à plein la carte d'une incompatibilité entre le voleur et la sentimentalité mièvre à caractère purement romanesque. Ainsi, les considérations de Renée sur le métier de voleur tournent-elles au fantasme de lectrice : « Mais votre profession est tellement romanesque ! […] Vous devez avoir eu des tas d'aventures ? Racontez m'en une, je vous en prie. J'adore ça[20] ». Un tel discours marginalise encore davantage le voleur, ce à quoi Georges répond par une tout autre réalité : « […] je ne saurais trouver dans l'histoire de mon existence aucun épisode d'un intérêt captivant. Les événements dont j'ai été le témoin ou l'acteur sont plutôt sombres que pittoresques[21] ». En s'exprimant de la sorte, le personnage ne met-il pas en

[18] *LV,* p. 384.
[19] *LV,* p. 387.
[20] *LV,* p. 410.
[21] *Id.*

abyme le processus même de disqualification du roman-feuilleton ? Pourtant, d'un autre côté, le romancier cultive, étonnamment, une intrigue sentimentale aux accents tragiques. En procédant de la sorte à propos de l'histoire d'amour contrariée entre Georges et sa cousine Charlotte, Darien ne vient-il pas répondre au cahier des charges de la littérature populaire qui paraît dans les journaux ? De fait, leur histoire d'amour est digne d'une intrigue de roman-feuilleton : amours interdites par l'oncle de la jeune fille ; naissance d'une petite Hélène ; méningite de l'enfant ; Georges voulant réunir l'argent pour faire venir une sommité médicale au chevet de la petite ; accident tragique lorsque Georges dérobe l'argent et fait tomber Paternoster, le blessant mortellement ; décès de l'enfant sur fond de discours déterministes ; délitement du couple qui se divertit dans le jeu à Monte-Carlo et finit par se séparer. Après une telle épreuve, Georges s'inscrit dans la galerie des héros victimes d'une mécanique tragique de la destinée impitoyable et cruelle. À cette intrigue se greffe, dans l'épisode de la mort de Paternoster, un événement prenant le contre-pied de l'erreur judiciaire à l'œuvre dans le feuilleton de Jules Mary. Georges dérobe à Paternoster le sac contenant entre autres des rouleaux d'or. Seulement, en le bousculant, le jeune homme provoque sa mort et commet donc un acte criminel. C'est Lamargelle qui lui apprend la nouvelle, sans savoir qu'il s'adresse au meurtrier : « Il avait été attaqué par un bandit qui n'avait pas eu le temps, sans doute, de le jeter dans cette Tamise qui charrie tant de cadavres ». Un homme a failli être condamné à mort à cause de cela, mais Paternoster n'a pas formellement reconnu son agresseur, et pour cause. Dès lors, l'enquête débouche sur un verdict ouvert. L'intrigue policière du roman feuilleton fait ici l'objet d'une réécriture inversée, au sens où l'erreur judiciaire n'a pas lieu, laissant là le héros, Georges Randal, aux prises avec un destin auquel il ne semble pouvoir échapper.

Cet écho à *Roger-la-Honte* et, plus généralement, à l'esprit du roman-feuilleton, nous le retrouvons aussi dans le choix des personnages qui contribuent à "complexifier" le traitement de la marge. Les protagonistes ont tous en commun d'être confrontés, à des degrés divers, à un système bourgeois qui fait d'eux des voleurs ou des volés. Dans les deux cas, il s'agit de formes de marginalité au service de figures, pour certaines, popularisées dans la littérature de la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Le prêtre est le premier d'entre eux. Dans *Le Voleur*, il est d'emblée perçu comme un être marginal à travers son onomastique. Concrètement, sa charité n'est que la façade d'un décor peu chrétien. On rejoint là le lieu commun de l'abbé prévaricateur, figure présente

dans la dramaturgie de Darien puisque *La Viande à feu*[22] (1907) montre un abbé prénommé Pandolle (en grec *dolios* signifie le trompeur), lequel est faussement charitable puisqu'il met au travail, sans aucun scrupule, des enfants miséreux qu'il exploite. Il en est de même avec les bonnes œuvres de Lamargelle qui, aux côtés d'Ida, fonde un asile pour les jeunes filles « mère aux abois[23] ». Quant à son discours sur le voleur, il confirme une dualité où la figure marginale devient une incarnation chrétienne de la charité moderne : « […] chaque fois qu'il vole ou qu'il détruit quelque chose, un bijou, un chapeau, un objet d'art ou une culotte, c'est du travail qu'il donne à ses semblables. Il rétablit l'équilibre des choses, faussé par le capitaliste, dans la mesure de ses moyens[24] ». Le personnage s'inscrit, de ce point de vue, dans la veine feuilletonesque qui met en scène des ministres du culte ambivalents. Ainsi, les *Mystères de Marseille* de Zola mettent-ils face à l'abbé Chastanier, bon et généreux, l'abbé Donadeï, un religieux perfide profitant d'une jeune ingénue, Claire Martelly. L'abbé du *Voleur* est aussi un être ambivalent car il profite de son habit religieux pour miner de l'intérieur une société dont il prédit la fin. Plutôt que d'incarner le discours d'une autorité visant à perpétuer un ensemble de valeurs et un état bourgeois de la société, il se laisse aller à des tirades centrées sur le déclin, voire l'esprit d'une *Apocalypse* fin-de-siècle : « Notre époque est tellement abjecte, elle a pris si lâchement le deuil de sa volonté, notre vie est tellement lamentable, […] que peut-être écouterait-on un apôtre – apôtre qui aurait la volonté, la volonté tenace de se faire entendre. Un apôtre serait un Individu […][25] ». L'abbé exprime une marginalité paradoxalement porteuse d'espoir. La figure symbolique du disciple de l'Évangile sert un dessein quasi anarchiste, celui-là même que défend le romancier lorsqu'il rêve d'un Individu libre sur la terre libre[26]. Un tel propos replace donc au centre du roman une démarche éthique d'écrivain fortement populaire au tournant du siècle avec les tenants de l'idéologie libertaire fondée sur des principes comme ceux de la reprise individuelle et de la propagande par le fait.

Cette reprise individuelle, d'autres personnages marginaux l'exercent. Le faussaire Paternoster, à l'onomastique très provocatrice, pratique un "lessivage" qui n'a rien de très religieux. Au contraire, il blanchit de l'argent et fomente des actions peu morales. Son

[22] Drame en quatre actes qui ne figure, à ce jour, dans aucune anthologie rassemblant les pièces de l'auteur.
[23] *LV,* p. 559.
[24] *LV,* p. 420.
[25] *LV,* pp. 610-611.
[26] Idéal anarchiste qu'il défend à la fin de son pamphlet *La Belle France* (1901) : « […] la Terre libre, fière de l'Homme libre » (éd. Presses de la Cité*,* p. 1369).

portrait est riche en symboles : « le bonhomme à figure de renard […] accompagné d'un curé et d'une toute jeune fille vraiment charmante[27] ». Ruse, vice et complicité animent le personnage et trafiquant. La pratique de la falsification rejoint alors l'esprit de personnages imaginaires comme Robert Macaire, figure popularisée par Benjamin Antier dans le drame de *L'Auberge des Adrets,* en 1823. Bandit, affairiste sans scrupule au théâtre et dans l'art, ce personnage trouverait en Paternoster un descendant crédible, lequel pose bien d'autres interrogations éthiques dans *Le Voleur*.

De fait, un personnage comme Annie la pauvresse pose la question de la tare générationnelle en marge de toute prétention naturaliste de la part du romancier. Georges rencontre la jeune femme un soir à Londres. Son portrait des plus pathétiques laisse apparaître une miséreuse dans la détresse. Sans entrer dans le pathos larmoyant du roman sentimental, Darien s'attache à expliquer les raisons de cette souffrance. La faute en revient à son fils qui a dix-huit ans a commis un faux et quitté l'Angleterre avec le produit de son escroquerie. Dès lors, le clergyman qui emploie Annie la congédie avec un argument peu chrétien : « Dieu poursuivant l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et quatrième génération, il pensa que l'homme, créé à son image, ne pouvait pas faire moins que de poursuivre le crime du fils sur la mère jusqu'à ce qu'elle eût rendu l'âme dont elle faisait un aussi triste usage[28] ». Ce discours déterministe, sous couvert de paroles sacrées, Georges le tourne en dérision jouant la provocation "décapante" : « Et si votre clergyman vient me mettre en garde contre votre manque de respectabilité, comme il en a l'habitude, je lui offrirai un lavement de vitriol, pour le mettre à son aise[29] ». Loin de se réduire à cette surenchère de l'image, l'épisode d'Annie replace également le roman dans une filiation d'un autre type, celle de l'évocation réaliste de la misère de certaines classes sociales, apanage de la tradition du roman picaresque, avant de faire partie, au XIX^{e} siècle, du roman balzacien (*Le Colonel Chabert, Le Père Goriot*) et du roman-feuilleton qui dépeint les bas-fonds[30] des grandes villes avec Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*) et Paul Féval (*Les Mystères de Londres*).

[27] *LV,* pp. 392-393.
[28] *LV,* p. 414.
[29] *Id.*
[30] Thématique déjà convoquée dans la correspondance de l'écrivain au sujet de son premier roman (*Biribi*, 1889), lequel met en scène les bagnes tunisiens auxquels il a été condamné, pour insubordination, en 1883 : « Je ne crois pas qu'on puisse m'imputer à crime d'avoir exhibé, dans cette description d'un des bas-fonds de la société, des personnages dont les turpitudes sont connues ». (P.-V. STOCK, p. 63).

Cette misère ne doit pas nous faire oublier un autre type de personnage, tout aussi représentatif de la marge dans *Le Voleur,* le bagnard. Incarné par Canonnier, le personnage révèle dans le roman la bassesse bourgeoise, laquelle se retrouve à l'œuvre dans les portraits de forçats devenus des figures littéraires populaires du roman au XIX^{e} siècle (Jean Valjean dans *Les Misérables* de Victor Hugo ; Vautrin dans le cycle de « La Comédie humaine » de Balzac). On apprend dans *Le Voleur* son évasion de Cayenne et son arrestation. Par la même occasion, la figure du marginal est assimilée au destin de sa fille Hélène, adoptée par les Bois-Créault. La mère n'a de cesse de lui rappeler ses origines, faisant peser sur elle le poids d'un déterminisme qui la place symboliquement au ban de la société, comme le rappellent les paroles rapportées par Hélène : « Vous êtes la fille d'un voleur » ; « Votre père est relégué au bagne pour ses crimes[31] ». La marginalité devient un argument dont Hélène fera fi, manipulant le fils légitime Armand pour obtenir un mariage tout à son avantage. Alors que tous les discours à son encontre lui rappellent d'où elle vient, la jeune fille se replace habilement au cœur d'un système bourgeois dont elle connaît les codes de l'apparence sauve.

C'est sans aucun doute cette variété des profils de personnages mis en scène qui a contribué à la destinée singulière du roman. L'écrivain en personne semble avoir voulu poursuivre l'aventure de ce roman. Pour autant, si l'on se réfère au *Figaro* de 1906, on apprend, au cours d'une polémique avec Bernstein autour de la propriété intellectuelle du titre *Le Voleur* – cette fois au théâtre – que Darien aurait « tiré de ce roman une pièce qui sera sans doute représentée avant peu ». Ce à quoi Bernstein, l'auteur d'une comédie en trois actes, *Les Voleurs*, répond que « M. Darien […] affirme, tout uniment, qu'il a tiré une pièce de quelque roman […] il faudrait que je me contentasse de la seule parole de M. Darien[32] ». Ce qui est sûr, c'est que Darien a vraisemblablement proposé un pendant comique au *Voleur* dans l'écriture, en anglais, de *Gottlieb Krumm. Made in England,* en 1904. Publié à Londres, et traduit en 1984 par Walter Redfern, ce récit, digne d'un roman-feuilleton par le caractère même des personnages et des intrigues qui s'enchaînent sans relâche, rejoue la carte d'une reprise individuelle cette fois figurée par un personnage plus léger, Ludwig Krumm. Son portrait est emblématique : « […] il gagne d'emblée tous les cœurs (et tout leur argent

[31] *LV,* p. 500.

[32] *Le Figaro*, 1er septembre 1906, n°244, p. 6 ; 4 septembre 1906, n°247, p. 4 ; 15 septembre 1906, n°258, p. 5. Articles numérisés sur Gallica.

ensuite) ; « bien conscient de son magnétisme et l'exploitant avantageusement (bien que le fer ne soit pas son métal préféré)[33] ». Il s'agit de mettre en scène un individu qui dépouille, avec la complicité de sa famille souvent hors-la-loi, des nantis Anglais sur le dos desquels ils font leur fortune avant de revenir sur leurs terres natales d'Allemagne. L'action prend le pas sur le verbe, omniprésent dans *Le Voleur*. Le vol est organisé et M. Paternoster – personnage du *Voleur* – reprend du service en tant que faussaire, lequel est davantage incarné par Lamargelle dans l'adaptation du roman à l'écran par Louis Malle en 1967. .

Jean-Paul Belmondo est un Georges Randal fidèle à la vision darienienne du roman. Dans une atmosphère Belle Époque, Georges est une sorte de dandy vengeur possédant un certain mimétisme avec la vie de l'écrivain. Les dialogues de Daniel Boulanger font la part belle à la dimension introspective perceptible dans le roman. Au cœur de l'action, la voix off restitue plutôt fidèlement l'esprit des tirades anarchistes de la fiction. Justicier assez froid et impitoyable, le jeu de Belmondo insiste sur une reprise individuelle dans l'esprit des figures populaires de l'illégalisme d'hier et d'aujourd'hui[34] (Louis Dominique Cartouche (cité dans *Le Voleur*) ; Marius Jacob etc.). Autour de lui, ceux qui incarnent la marginalité et la reprise individuelle contre la bourgeoisie sont l'abbé Lamargelle (Julien Guiomar) et Canonnier (Charles Dener). Quant à l'organisation générale du film, elle exprime à la fois cette ambivalence présente dans le roman et ce clin d'œil à l'écriture, laquelle est symboliquement mise en abyme dans la représentation picturale d'une liseuse sortie de son tableau et dérobée à la fin du film. Le lecteur peut y voir un abandon, à l'instar du livre de Georges dans le chapitre XXX du *Voleur*, lequel refuse l'idée d'un achèvement, contrairement au film qui voit sa structure très cadrée : début avec cambriolage d'une demeure bourgeoise ; analepse sur l'ensemble des aventures du personnage, y compris sa jeunesse volée ; retour au présent du cambriolage qui prend fin. La reprise individuelle a été exercée avec toute la violence qu'elle suppose dans l'esprit anarchiste. Dès lors, le film réactualise efficacement, peut-être en la popularisant dans le septième art, une figure romanesque à laquelle Darien ne semblait guère croire.

Alors que Darien pense son *Voleur* « fichu » et songe à « publier une série d'articles sur des sujets se rapprochant de celui de son roman (par exemple, la Colonie cosmopolite à

[33] *GK,* p. 1084.

[34] Pour découvrir ces figures illustres de l'illégalisme, voir *Illégaliste,* Book LLC (French series), 2010.

Londres)[35] », sans doute pour pallier ce ressenti personnel, il n'en demeure pas moins que le roman de 1897 est bien ancré dans une littérature fin-de-siècle où il trouve toute sa place. À la fois à la confluence de la littérature réaliste-naturaliste, du roman de mœurs et du roman-feuilleton, ce récit dense acte, en quelque sorte, l'idée impérieuse que se fait Darien de la littérature ; à savoir considérer le livre comme un argument temporaire au service de la critique d'une société où la marginalité apparente (en termes d'idéologies, de personnages, de succès éditorial) replace paradoxalement l'écrivain au centre du jeu littéraire de la contestation.

[35] Lettre de Georges Darien à Lucien Descaves, 27 janvier 1898. Voir *Appendices* d'Auriant dans son ouvrage *Darien et l'inhumaine comédie*, Ambassade du Livre, Bruxelles, 1955.