

CYRIELLE FAIVRE

Université du Wisconsin à Madison

Le monde nébuleux du bagne militaire : l'abolition des frontières dans *Biribi* de Georges Darien

Dès sa publication en 1890, *Biribi*¹ déchaîne les passions, notamment chez les journalistes dont l'opinion est très partagée : certains y voient un livre « utile » tandis que d'autres le jugent « malsain² ». Qu'il plaise ou qu'il choque, *Biribi* ne laisse personne indifférent. Il faut dire que son auteur, l'écrivain français Georges Darien (1862-1921), connu pour ses idées libertaires et ses liens avec le mouvement anarchiste³, y dénonce avec virulence l'armée et l'institution du bagne militaire⁴. Comme le rappelle l'historien français Dominique Kalifa, *Biribi* est un terme générique désignant les « nombreuses structures disciplinaires et pénitentiaires de l'armée française installées en Afrique du Nord⁵ ». Ces camps disciplinaires ont été implantés dès 1830 en Algérie, et plus tard en Tunisie, afin d'accueillir tous les indisciplinés de l'armée française et de les remettre dans le droit chemin. Non seulement les détenus doivent accomplir de grands travaux manuels sous le brûlant soleil africain, mais il leur faut aussi endurer les mauvais traitements infligés par les chaouchs⁶, des sous-officiers chargés de faire régner l'ordre dans le camp.

Dans son récit, Georges Darien raconte l'histoire de l'un de ces indisciplinés, Jean Froissard (à la fois héros et narrateur), qui est envoyé à *Biribi* pour absence illégale, ivresse et insolence. Contre toute attente, l'univers du bagne militaire, censé reposer sur l'ordre, la catégorisation et la hiérarchie, est présenté dans l'œuvre de Darien comme un monde nébuleux où tout semble aléatoire⁷ et chaotique et où la notion même de frontière – dont l'étymologie renvoie au monde militaire⁸ – semble remise en cause. *Biribi* est en effet

présenté comme un espace de désordre et de confusion, régi par l'artifice du théâtre, où les barrières, qu'il s'agisse du genre ou de la hiérarchie, s'écroulent les unes après les autres.

Il s'agira dans cette analyse d'étudier ce processus d'abolition des frontières (aussi bien au niveau de la forme que du contenu du récit) et de montrer en quoi il véhicule le message libertaire de Darien invitant à la désobéissance et à la révolte face à l'injustice flagrante que représente le bagne militaire. D'abord, nous verrons comment Darien bouscule les conventions au sein même de son récit, dont la structure et le porte-parole, Jean Froissard, révèlent toute l'ambivalence. Ensuite, une étude du rapport entre le monde du théâtre et celui de *Biribi* nous permettra de mettre à jour la dislocation des frontières génériques, qui constitue, chez Darien, un acte subversif.

I. Le statut ambigu de l'œuvre et de son héros

i. Un roman autobiographique

Dès le début de la préface, Georges Darien insiste sur la véracité des faits qu'il présente dans *Biribi*, affirmant que « ce livre est un livre vrai. Biribi a été vécu » (*B*, 9). La biographie de l'auteur tend effectivement à confirmer cette assertion. Né le 6 avril 1862, le jeune Georges-Hyppolyte Adrien⁹ souffre de relations conflictuelles avec sa belle-mère et décide de s'éloigner du noyau familial aussi vite que possible. C'est pourquoi il décide de s'engager au deuxième escadron du train¹⁰ alors qu'il n'est âgé que de dix-neuf ans, avant d'être muté au vingtième escadron, puis au treizième. Très vite, il rejette le carcan disciplinaire et se rebelle contre l'ordre établi. Les représailles ne tardent pas et, le 23 juin 1883, Georges Darien est envoyé à Biribi (plus précisément dans la ville de Gafsa en Tunisie) par le Conseil de guerre. Si, comme le note Auriant¹¹, Darien fait montre d'un comportement exemplaire pendant son séjour au bagne

militaire, il n'en oublie pas pour autant de prendre des notes relatant les horreurs de cet univers régi par la violence. Libéré en mars 1886, il transforme ces notes en un récit qu'il nomme « Biribi, discipline militaire », manuscrit qui sera publié en 1890 sous le titre de *Biribi*. Tout semble donc indiquer, aussi bien dans la préface que dans la biographie de Darien, qu'il s'agit d'une œuvre autobiographique¹².

Pourtant, dans un entretien qu'il accorde à Rodolphe Darzens¹³, Darien affirme ne pas comprendre « ce que la vie privée d'un littérateur pouvait avoir à faire avec la publication ou la représentation de ses œuvres¹⁴ », suggérant ainsi que son œuvre ne saurait être appréhendée d'un point de vue strictement biographique. De fait, *Biribi* n'est pas une autobiographie. En effet, comme le souligne Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, l'autobiographie suppose « qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle¹⁵ ». Or, si Darien utilise le pronom personnel « je » au début de son récit, le lecteur découvre au troisième chapitre (donc plutôt tardivement) que le narrateur s'appelle « Froissard ». Notons que l'on découvre son nom alors que le héros vient d'être rappelé à l'ordre pour insubordination, comme si son patronyme était déjà associé à la révolte et au refus d'obéir. Et pour découvrir quel est son prénom, il faudra attendre jusqu'au cinquième chapitre, lorsqu'un maréchal des logis-chef lit le rapport qui le condamne à aller au bagne militaire : « Par décision de M. le général commandant la division nord de la Tunisie, le nommé Froissard (Jean), canonnier de 2^e classe à la 13^e batterie *bis* détachée au Kef, passera à la 5^e Compagnie de Fusiliers de Discipline. » (*B*, 78)

D'après la terminologie de Lejeune, il convient de remarquer que la différence entre le nom réel de l'auteur et le nom fictif du personnage nous interdit de qualifier *Biribi* d'œuvre autobiographique même si nous, lecteurs, avons toutes les raisons de penser que cette histoire a été « vécue » par Darien. Comment donc définir *Biribi*? Doit-on le qualifier

de simple « roman » comme l'indique la page de grand titre? Il semble qu'il entre dans la catégorie du « roman autobiographique », telle qu'elle a été définie par Lejeune :

[...] j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut voir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer¹⁶.

Ainsi, on note de la part de Darien une volonté de brouiller les pistes, d'introduire une certaine ambivalence au sein du récit en plaçant le lecteur dans un entre-deux, un espace entre réel et fiction, qui abolit en quelque sorte la frontière générique. La forme même de *Biribi* annonce donc – de manière, bien sûr, métaphorique – ce désir qu'a l'auteur de bousculer les conventions, notamment par le biais de son double fictionnel dont le nom s'avère très évocateur.

ii. Jean Froissard : analyse onomastique

Le nom et le prénom du porte-parole de Darien jouent effectivement sur l'ambivalence et évoquent indirectement cette idée de révolte qui ressurgit tout au long du roman. On pourrait les associer au chroniqueur, romancier et poète hennuyer du quatorzième siècle, Jean Froissart¹⁷, dont le nom est phonétiquement identique à celui de notre héros. Tandis que le Froissart des *Chroniques* est resté célèbre pour avoir retracé dans ses écrits les événements majeurs de la guerre de Cent Ans, le Froissard de *Biribi* se pose, lui, en chroniqueur de l'antimilitarisme. On pourrait alors interpréter ce subtil changement orthographique du « t » au « d » comme une façon de subvertir la figure du chroniqueur de guerre, d'autant plus que le suffixe « ard », introduit par Darien, a généralement une valeur péjorative. Notre Froissard est donc

présenté comme celui qui froisse, c'est-à-dire qui met en pièces, l'ordre établi. Comme il l'affirme dans une lettre qu'il adresse à un cousin, Froissard livre en effet une lutte acharnée contre le système militaire et sa discipline : « Je suis un indiscipliné, c'est vrai. Pas pour longtemps, pourtant; car l'indiscipline ne pouvant exister qu'avec l'esclavage et le jour de la délivrance devant prochainement luire pour moi, j'espère être bientôt, non plus un indiscipliné, mais un insurgé » (B, 339). Qualifié dans la préface d'« irrégulier » (B, 11), il s'érige en principal opposant de « l'armée régulière » (B, 12), proposant ainsi de démanteler le système trop rigide et absurde qu'incarne le bagne militaire. Notons, à cet effet, qu'au douzième siècle, « froisser » signifiait « vaincre, dominer ». Jean Froissard incarnerait-il donc le grand vainqueur de cette bataille menée contre l'armée régulière, devenant le symbole d'un espoir nouveau?

Là encore, Darien s'ingénie à brouiller les pistes en suggérant que son héros est lui-même *froissé* par le système militaire. Au début du récit, alors qu'il est canonnier de deuxième classe à Nantes, Froissard évoque son mal-être au sein de l'armée et s'exclame : « Ah! je les connais par cœur, ces vieilles railleries régimentaires, ces plaisanteries, toujours les mêmes, qui me *froissaient* si fort, qui me faisaient si mal au cœur, les premiers jours » (B, 36-37; nous soulignons). Impossible ici d'ignorer l'intensité de cette souffrance – visible au cœur même de la syntaxe avec les effets de répétition et d'apposition – qui envahit notre héros. Cette souffrance ressurgit dès son arrivée à Biribi, lorsqu'il doit se soumettre à l'humiliant rituel de la fouille effectuée par un sous-officier qui procède à la palpation des habits, « *froissant* le col de la chemise et la ceinture du pantalon » (B, 93; nous soulignons). Ici, le détail n'est pas anodin : le col de la chemise et la ceinture du pantalon sont les deux seuls éléments qui permettent encore à Froissard de conserver une allure soignée et de résister au processus de déshumanisation qui va très vite le frapper. En *froissant* ces deux accessoires vestimentaires, le chaouch – qui s'est d'ailleurs ouvertement

moqué de Froissard dès sa première apparition – prive symboliquement notre héros de sa dignité et *froisse* son individualité. Peu après, lorsqu’il est amené chez le perruquier du bague, Froissard est saisi d’une peur panique, sentiment qu’il exprime dans une succession de questions : « Que va-t-il me faire? Va-t-il se livrer sur moi à l’une des expériences dont on m’a parlé au Kef? Tient-on absolument à connaître le fond de mon caractère? Va-t-il me saigner aux quatre membres pour voir si je supporterai l’opération sans crier? Va-t-il simplement me circoncire? » (B, 96). À mesure que la peur du héros s’accroît – il s’assoit « plus mort que vif » (B, 97) –, Froissard semble davantage désigner le *froussard* que le *froissard* : notre fier conquérant capable de mettre en pièces le système militaire se transforme en une faible victime paralysée par la peur. C’est justement cette instrumentalisation de la peur par l’armée que dénonce Darien dans l’extrait suivant : « Ce n’est que par la peur que le système militaire a pu s’établir. Ce n’est que par la peur qu’il se maintient. Il doit peser sur les imaginations par la terreur, comme il doit remplir d’obscurité l’âme des peuples pour les empêcher de voir au-delà de l’horizon stupide des frontières. » (B, 217) Afin de gagner ce combat contre le bague militaire, il s’agit donc, pour Darien, de dépasser les frontières en adoptant la posture du *Froissard* vainqueur, c’est-à-dire de l’« irrégulier », celui qui subvertit les conventions, et non celle du *froussard* qui s’y plie.

II. Théâtralisation et abolition des frontières génériques

i. Biribi, ou le drame du bague militaire

Tout au long du récit, le bague militaire est comparé à une scène de théâtre où l’autorité des chaouchs est fortement mise en cause. Cette comparaison se traduit dans les répliques des personnages qui emploient de manière récurrente des mots et expressions associés au monde du théâtre et de la

scène. Par exemple, Barnoux, un des compagnons d'infortune de Froissard, évoque le départ précipité du capitaine, suivi par tous ses officiers, alors qu'une mutinerie vient d'éclater et que les chaouchs s'appêtent à faire feu sur les bagnards : « Il est regrettable en effet que le départ précipité du principal *acteur* ait fait manquer le dernier *acte*. C'est un *drame* qui se termine en *comédie* » (B, 150; nous soulignons). Et il est vrai que la scène se transforme tout à coup en une véritable comédie de boulevard lorsque « les chaouchs ramassent leurs sacs et en passent les courroies sur leurs épaules, au milieu des éclats de rire, tandis que la compagnie, débandée, en désordre, chantant et hurlant, se dirige vers le ruisseau » (*id.*). Un peu plus tard, c'est au tour du narrateur de dénoncer le ridicule de la visite médicale pendant laquelle le capitaine impose ses ordres au médecin de la Compagnie qui examine les bagnards et décide de leur sort : pour Froissard, cette « comédie » (B, 152) n'a duré que trop longtemps et ne fait que pointer du doigt la cruauté du capitaine et la lâcheté du médecin. Si les détenus perçoivent l'aspect comique de la vie au bagne militaire, les chaouchs, eux, ont pour but de leur rappeler qu'il s'agit plutôt d'un drame. Un chaouch commandant du maniement d'armes devient la cible des moqueries des bagnards qui n'ont de cesse de le ridiculiser. Conscient d'être humilié, il analyse toutefois ce moment comme l'annonce d'un dénouement tragique :

Le chaouch, les dents serrées, reçoit, sans rien dire, les quolibets et les railleries qui le font blêmir et les offenses qui le font trembler de colère. D'une voix saccadée, il continue à commander du maniement d'armes, en espaçant les temps de plus en plus. Il a l'air d'attendre quelque chose qui ne vient pas, et il attend, en effet. Il sait que *la comédie se termine parfois en drame*, et qu'il suffit d'un instant d'oubli pour que l'un des malheureux qu'il esquinte laisse échapper

une parole un peu trop vive ou une exclamation irréfléchie. (B, 206-207; nous soulignons)

Loin d'être de simples spectateurs de ce drame, les chaouchs y participent pleinement. Au grand théâtre de Biribi, ils « sont dans leur rôle » (B, 178) et incarnent des personnages types, à l'image du capitaine dans l'extrait suivant :

Tout ce monde-là vit – est-ce vivre? – sous la coupe du grand pontife : le capitaine. Un drôle de corps, celui-là : moitié calotin, moitié bandit. Un *Robert Macaire* mâtiné de *Tartufe*, un *Cartouche* qui sait se métamorphoser en *Basile*. Un nez qui ressemble à un bec de vautour, des moustaches à la Victor-Emmanuel¹⁸, des yeux de cafard et un menton de chanoine ; l'air d'un bedeau assassin qui vous montre le ciel de la main gauche et qui vous assomme, de la main droite, avec un goupillon. Il porte son képi sur l'oreille, de la façon dont le *capitaine Fracasse* devait porter son feutre et tourne les pouces en vous parlant, comme les dévotes après déjeuner. (B, 120; nous soulignons)

On est bien loin de l'image du chef autoritaire capable de terroriser des légions de détenus au bagne militaire. Au contraire, le capitaine est présenté comme un improbable compromis entre la figure du matamore et celle du faux dévot, toutes deux associées au rire et au divertissement populaire. Il est en effet comparé à des personnages qui apparaissent tous dans des pièces comiques, comme l'hypocrite *Tartuffe* de Molière, le traître *Basile* dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, le brigand *Cartouche* dans *Cartouche, ou les Voleurs* de

Marc-Antoine Legrand. Bien qu'il apparaisse dans deux mélodrames (*L'Auberge des Adrets* et sa suite, *Robert Macaire*) de Benjamin Antier, le bandit Robert Macaire est également devenu un personnage comique, voire un bouffon, grâce à la prestation du comédien Frédérick Lemaître¹⁹. Le roman de cape et d'épée *Le capitaine Fracasse* de Théophile Gautier ne va pas non plus sans évoquer le monde du théâtre comique puisqu'il raconte les aventures de comédiens ambulants au XVII^e siècle. En plus de dévoiler la théâtralité inhérente au bagne militaire, ces références intertextuelles suggèrent le télescopage du drame et de la comédie, signe supplémentaire du brouillage des frontières génériques. Dans le même registre, le narrateur décrit, quelques pages plus loin, le comique de cette situation qui met en scène des chaouchs aux allures de fanfarons : « Or, la discipline – on l'a dit –, la discipline, *c'est la peur* [...]. Le soldat doit avoir peur de ses chefs. Il lui est défendu de rire lorsqu'il voit Matamore²⁰ se démasquer et Tranche-Montagne se métamorphoser en Ramollot » (B, 124). Même le général commandant la division fait de grands gestes de « personnage » (B, 224), posant sur son cheval tel « Louis XIV daignant se montrer charmé d'avoir embarrassé un pauvre homme » (B, 223), et se promenant « ainsi qu'un paon qui fait la roue devant le cercle des officiers » (B, 224). Quoi de plus théâtral que le paon, cet animal solaire aux couleurs chatoyantes qui n'hésite pas à se pavaner pour plaire et séduire son public? Ainsi, le chaouch perd toute son autorité et devient une figure comique.

En fin de compte, le véritable drame du bagne militaire, c'est l'absurdité de cette existence qui en devient presque irréelle. Froissard médite d'ailleurs sur cette idée lorsqu'il pose la question déjà citée : « Tout ce monde-là vit – est-ce vivre? » (B, 120). Il semble effectivement que les bagnards et les chaouchs ne vivent pas et qu'ils ne font que jouer un rôle, de manière presque mécanique. C'est bien à cette irréalité²¹ que Froissard songe lorsqu'il est enfin libéré du bagne militaire : « Je réfléchis longtemps à ces choses. Je pense aussi aux trois années que j'ai passées ici, à mon

existence de paria! Quelle vie! Quel spectacle!... » (B, 345)
 Cette image du spectacle atteint son paroxysme au chapitre vingt lorsque Froissard décrit la célébration du 14 juillet. Parmi les divertissements proposés se trouve justement une représentation théâtrale²² organisée par plusieurs bagnards. Dans cette pièce, plusieurs bagnards se déguisent en femmes, franchissant ainsi la frontière générique séparant le genre masculin du féminin. Contraint d'assister à ce spectacle par un chaouch, Froissard décrit en détail leur métamorphose :

Et il nous a fallu assister, le soir, à une représentation théâtrale donnée dans une baraque en planches et en toile, construite toute exprès. Les acteurs s'étaient grimés tant bien que mal et ont joué deux ou trois pièces quelconques au milieu des applaudissements. Deux d'entre eux, qui remplissaient les rôles de femmes et qui portaient des jupes et des chapeaux pêchés je ne sais où, excitaient des murmures d'admiration – et de rage. J'ai vu, à leur apparition, des visages se contracter et des doigts se crispent sur les bancs, j'ai entendu des cris bestiaux de fauves en rut se mêler aux *bis* d'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. (B, 227)

Ici, le phénomène de mise en abyme est total et absolument subversif. Il y a non seulement théâtre dans le théâtre du bagne militaire, mais aussi une prise de pouvoir de la part des bagnards qui parviennent à tromper leurs gardiens en les faisant entrer dans leur jeu, aussi caricatural soit-il. Ce jeu consiste en fait à brouiller le « je », à devenir autre au point

de remettre en question la frontière générique... ainsi que l'ordre hiérarchique. En effet, le lieutenant Ponchard, un petit officier visiblement dupe de cette illusion théâtrale, se rend dans les coulisses pour faire des avances à l'un des comédiens, fait qui ne manque pas d'être souligné par un des protagonistes, qui s'exclame : « Ce qu'il fourgonne dans les jupes de celui qui fait la femme de chambre! [...] Non, c'est rien que le dire! Dame! c'est qu'ils sont aussi sevrés que nous, les officiers. » (B, 228) La ligne de démarcation entre les chaouchs et les bagnards est ici abolie par le biais du spectacle théâtral, et les rapports de force, notamment le rapport de supériorité hiérarchique, disparaissent pour faire place à un curieux rapport d'interdépendance – idée renforcée par l'emploi du comparatif d'égalité « aussi... que » dans la dernière phrase. Le phénomène de théâtralisation qui contamine l'univers de Biribi met ainsi à jour l'absurdité de cette institution militaire, ce qui ne fait qu'accentuer le caractère subversif du récit de Darien.

ii. *Biribi* et l'intrusion du genre théâtral

À l'image du bain militaire qui apparaît comme un monde théâtralisé à l'extrême, la structure du récit est elle-même influencée par le genre théâtral. En effet, il semble que Darien brouille la distinction entre le genre de la fiction narrative et celui du théâtre, telle qu'elle apparaît dans la « petite typologie naïve » que Dominique Combe établit dans son ouvrage théorique *Les Genres littéraires*²³. Selon Combe, le genre théâtral se caractérise par une surabondance de dialogues. On retrouve dans le roman autobiographique de Darien cette domination du dialogue. En fait, *Biribi* s'ouvre sur un dialogue entre Jean Froissard et son père discutant dans la rue, alors que le jeune homme vient de s'enrôler dans l'armée française :

ALEA JACTA EST!... Je viens de passer le
Rubicon...

Le Rubicon, c'est le ruisseau de la rue Saint-Dominique, en face du bureau de recrutement. Je rejoins mon père qui m'attend sur le trottoir.

– Eh bien! ça y est?

– Oui, p'pa. (B, 15)

Tout au long du récit, le dialogue servira à mettre en scène la révolte des bagnards qui affrontent les chaouchs dans de vifs échanges verbaux. Au chapitre trente, par exemple, le dialogue entre le capitaine et Queslier ressemble à s'y méprendre à du théâtre de boulevard, lorsque le narrateur décrit les gestes et les réactions du capitaine face au bagnard : « Vous mentez! *s'écrie le capitaine qui, assis devant le pupitre de la salle des rapports, a bondi sur sa chaise [...]. Le capitaine écume. Subitement, il se calme. Il croise les bras sur le pupitre.* » (B, 311-312; nous soulignons) Ces deux segments de phrase servent de didascalies et permettent au lecteur d'assister simultanément à ce violent affrontement, comme au théâtre. Le capitaine se lance même dans un monologue très exagéré, presque entièrement constitué d'exclamations et de questions rhétoriques, qui ne fait qu'accentuer l'aspect théâtral de cette scène. Un peu plus tard, on croit presque reconnaître le procédé typiquement théâtral de la stichomythie, lorsque les personnages échangent de courtes répliques qui créent un rythme rapide destiné à exemplifier la violence de l'interrogatoire mené par les chaouchs. En voici un exemple :

– Persistez-vous dans vos précédentes déclarations? Ce que vous avez dit est-il vrai?

– C'est vrai.

– Sergent Craponi, est-ce vrai?

– C'est faux. [...]

– Sergent Norvi, est-ce vrai?

– C'est faux.

– Sergent Balanzi, est-ce vrai?

- C'est faux.
- Caporal Balteux... (B, 314)

Dans son article « La théâtralisation du roman au XIX^e siècle », le critique Serge Zenkine insiste également sur l'importance des dialogues en tant que preuves de cette contamination du roman par le théâtre et met à jour une liste d'autres phénomènes rendant compte de cette contamination : par exemple, il affirme que la « domination discursive du narrateur » (ce qui est le cas dans *Biribi*) permet cette théâtralisation du roman. En effet, selon Zenkine, le narrateur « englobe et circonscrit les discours subjectifs des personnages, les “met en scène” dans l'espace objectif et clos de son propre discours autoritaire²⁴ ». De même, Zenkine affirme qu'un autre aspect de la théâtralisation réside dans « le goût des “scènes” dans la narration romanesque²⁵ », scènes caractérisées par une « surdétermination spatio-temporelle²⁶ », c'est-à-dire des épisodes dans lesquels le narrateur décrit le décor de manière détaillée et dont le temps de l'action se rapproche du temps de la lecture. De nombreux passages illustrent ce dernier phénomène dans *Biribi*, notamment au deuxième chapitre, lorsque Froissard insiste sur son ennui et se plaint du temps qui s'écoule au ralenti. Dans un seul paragraphe, il répète l'expression « je m'ennuie » à dix reprises :

Eh bien! malgré tout, *je m'ennuie*. *Je m'ennuie* en me levant, à quatre heures du matin, pour la corvée d'écurie. *Je m'ennuie* au pansage, *je m'ennuie* à la manœuvre. *Je m'ennuie* en montant la garde; *je m'ennuie* quand je sors en ville, la main gantée, tenant le sabre, à l'ordonnance, les yeux tournés à droite et à gauche pour chercher un supérieur à saluer. *Je m'ennuie* en pénétrant dans la cuisine, en me frottant aux cuisiniers raides de graisse, vêtus de pantalons immondes, de

bourgerons infects. *Je m'ennuie* de ne jamais trouver dans ma gamelle que de la viande qui est de la carne, du bouillon qui est de l'eau chaude et des légumes qu'on a cueillis sur les tas d'ordures d'un marché au lieu de les récolter dans les champs. *Je m'ennuie* encore en la posant, cette gamelle, pour ne pas salir ma couverture, sur mon époussette, un magnifique carré de drap jaune – qui empeste la sueur de cheval. *Et je m'ennuie* surtout le soir, lorsque, étendu dans mon lit où les puces et les punaises ne me laissent pas fermer l'œil, je pense à la fatigante tristesse de la journée qui vient de finir. (B, 39-40; nous soulignons)

La description extrêmement minutieuse de ce quotidien assommant permet au lecteur de ressentir l'exaspération de Froissard en temps réel et le plonge également dans cet ennui profond.

Enfin, Zenkine énonce une dernière caractéristique qui n'est pas des moindres, celle du roman métadramatique, c'est-à-dire d'un roman où « la vie de théâtre et le spectacle scénique fournissent non seulement l'argument, mais tout un climat particulier pour l'histoire des personnages²⁷ ». Comme nous l'avons vu précédemment, *Biribi* est présenté comme un univers théâtral où le narrateur ainsi que tous les autres personnages semblent jouer un rôle de composition. Nous pensons surtout à l'épisode de la représentation théâtrale du 14 juillet, qui constitue une mise en abyme faisant clairement allusion au caractère métadramatique de *Biribi*.

Cette omniprésence du théâtral dans *Biribi* est d'autant plus significative que le roman a fait l'objet d'une adaptation théâtrale du même nom, écrite en collaboration avec Marcel Luras et représentée pour la première fois en 1906. Dans ce drame composé de trois actes, Darien fait de nouveau allusion à son passé de « camisard²⁸ » (c'est-à-dire

d'ancien pensionnaire de Biribi) par le biais de la fiction. Il met cette fois-ci en scène le personnage de Jean Bernard, qui a été forcé par son propre père, le sévère colonel Bernard, à s'engager dans l'armée, alors qu'il rêvait d'une carrière dans la littérature. Après avoir écopé d'une énième punition, Jean déserte la caserne et rentre chez lui, où il retrouve sa cousine Alice qu'il aime, mais que le colonel destine à un autre. Lorsque le colonel revient et découvre que son fils a déserté, il le dénonce et le fait arrêter; c'est ainsi que Jean est envoyé aux compagnies de discipline de Biribi. Bien qu'il change de nom et qu'il ne soit plus, par conséquent, le « Froissard » qui promet de *froisser* l'ordre établi, Jean Bernard est tout aussi rebelle et « irrégulier » que son illustre prédécesseur. Qualifié de « forte tête²⁹ » par son père, Jean assume la posture de l'indiscipliné, comme à l'acte I, scène 6, lorsqu'il fustige les abus de l'armée dans un dialogue avec le colonel Bernard. Dans cette scène, Darien accentue le contraste entre les deux personnages et, dans un élan mélodramatique, transforme le colonel en un personnage particulièrement antipathique qu'il associe à un système militaire inique et cruel. Mais l'épisode le plus marquant reste sans conteste celui de la révolte des « Disciplinaires », à l'acte III, où Bernard élève la voix pour inciter ses camarades à se révolter contre le capitaine. Bien qu'un gradé parvienne à juguler cette mutinerie, l'esprit de rébellion subsiste et c'est encore une fois Jean Bernard qui prononce, à la fin de ce troisième et dernier acte³⁰, une violente diatribe contre le bagné militaire. Entouré de ses camarades disciplinaires, il s'exclame : « Nous y crèverons! Mais avant, il faut que nos cris de douleur ne soient atténués par rien!... [...] On les entendra de France, à la fin!... [...] Et il s'y trouvera bien des hommes libres pour faire crouler les Bastilles d'Afrique!... [...] À bas Biribi!...³¹ » C'est justement ce cri de douleur qui constitue, selon Valia Gréau, la caractéristique du roman anarchiste. Dans « Georges Darien romancier et militant anarchiste », Gréau écrit : « Le cri est lié à la souffrance, à la colère, à la haine, mais il est avant tout un mélange de violence et de sincérité. Il implique également

qu'on l'entende : le roman anarchiste suppose une réaction du lecteur, voire une "émotion"³². »

Conclusion

Biribi, qu'il s'agisse du roman autobiographique ou de la pièce de théâtre, bouscule les conventions, brouille les pistes et abolit la notion de frontière dans un seul et même but : faire en sorte que ce cri, destiné à détruire l'institution du bagne militaire, soit suffisamment fort pour résonner par-delà les frontières. En ce sens, *Biribi* est proche du « roman anarchiste³³ » dont Darien rêvait, cette « arme » qui deviendrait, comme il l'affirmait lui-même, « la machine de guerre qui battrait en brèche les murailles de la société bourgeoise, qui lancerait contre les murailles du capital d'énormes quantités de rocs qui les feraient crouler³⁴ ».

Il est certain que la publication de *Biribi* a lancé un immense roc contre la muraille du bagne militaire. Grâce à cette œuvre et à son impact sur l'opinion publique, un ministre s'est livré à une enquête sur l'institution de *Biribi*, laquelle a abouti à un décret annonçant l'interdiction du silo – une pratique dégradante consistant à punir un bagnard en le plaçant dans une cavité creusée dans le sol pendant des jours, voire de longues semaines – et la suppression des compagnies de pionniers³⁵. Plus tard, ce sera au tour du journaliste français Albert Londres, inspiré par Darien, de dénoncer, dans *Dante n'avait rien vu*, cette institution militaire. Ce récit, publié en 1924, a joué un rôle décisif dans la fermeture de *Biribi*, dont la dernière compagnie a disparu en 1976. Une page est tournée, le cri a été entendu.

Notes

¹ Georges Darien, *Biribi*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002, 356 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront signalées par la seule mention *B*, suivie du folio.

² Dominique Kalifa, *Biribi : Les bagnes coloniaux de l'armée française*, Paris, Perrin, 2009, p. 28-29.

³ Pour plus d'informations à propos de l'anarchisme de Darien, il sera utile de consulter l'ouvrage suivant : Valia Gréau, *Georges Darien et l'anarchisme littéraire*, Tusson, Du Lérot, 2002, 453 p.

⁴ Il convient de rappeler que Biribi n'était pas un bagne à proprement parler, mais que les similarités (éloignement géographique, traitement et conditions de vie des détenus, travaux manuels, etc.) étaient telles que les journalistes se sont rapidement mis à qualifier cette institution de « bagne militaire ». C'est pourquoi nous avons décidé d'utiliser cette expression pour désigner la compagnie disciplinaire de Biribi dans notre analyse.

⁵ Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 9.

⁶ Techniquement, « chaouch » signifie « fonctionnaire » dans la langue turque.

⁷ Comme le rappelle Dominique Kalifa, « Biribi » trouve ses origines dans le terme italien *biribisso* qui était un jeu de hasard, semblable au loto moderne, auquel on jouait en France de 1648 à 1837 (Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 12). Peut-être faut-il lire dans le titre de Darien une intention de dénoncer l'aspect aléatoire et incohérent du bagne militaire?

⁸ « Frontière » renvoie au terme militaire « front » qui désigne l'espace fortifié faisant face à l'ennemi.

⁹ Darien est son nom de plume qui lui a été inspiré par la lecture du roman historique *Darien, or the Merchant prince* écrit par Eliot Warburton. (Auriant, *Darien et l'inhumaine comédie*, Bruxelles, Ambassade du livre, 1966, p. 27.)

¹⁰ Le train est une unité de l'armée de terre française dotée de vingt escadrons.

¹¹ Auriant, également critique au *Mercur de France* et à *La France active*, était le biographe officiel de Georges Darien.

¹² Sur ce point, il sera utile de consulter la thèse de Danièle Salisbury et notamment son troisième chapitre (« Le jeu du "Je" ») dans lequel elle met en évidence le paradoxe du récit d'enfance chez Darien, qui consiste, pour l'auteur, à « se cacher et se montrer ». Dans la deuxième sous-partie de ce chapitre, Salisbury aborde les

« problèmes de l'autobiographie » chez Darien et utilise les théories de Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* et *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias* et celles de Georges May dans *L'Autobiographie* pour venir à la conclusion que « roman autobiographique » constitue sans doute l'expression la plus adéquate pour définir de nombreuses œuvres de Darien. Bien que Salisbury ne mentionne pas *Biribi* dans son analyse – puisque cette œuvre n'est pas un récit d'enfance –, ses explications permettent de mieux cerner l'ambiguïté de l'écriture de Darien. (Danièle Salisbury, « Georges Darien ou l'enfance volée : Étude du récit d'enfance dans les romans de Darien », Thèse de doctorat, New York, New York University, 1995, 235 p.)

¹³ Rodolphe Darzens (1865-1938) était un poète symboliste dont l'œuvre a été oubliée. Il reste cependant célèbre pour son travail de recherche portant sur la vie et l'œuvre d'Arthur Rimbaud (pour plus d'informations sur Darzens, il sera utile de consulter l'ouvrage biographique suivant : Jean-Jacques Lefrère, *Les saisons littéraires de Rodolphe Darzens*, Paris, Fayard, 1998, 779 p.) En 1890, *Les Chapons* de Georges Darien a été représenté sur la scène du Théâtre Libre créé et dirigé par André Antoine dont Darzens était à l'époque le secrétaire. Au lendemain de la représentation de la pièce, Darien répondait à quelques questions posées par Darzens au cours d'un entretien. (Cité dans Auriant, *op. cit.*, p. 17.)

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 23-24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ Même s'il n'y a pas de preuve absolue attestant que Darien a lu ou connaissait les œuvres de Froissart, cette hypothèse offre une interprétation intéressante et c'est pourquoi nous avons choisi de la développer ici.

¹⁸ L'allusion aux très célèbres moustaches de Victor-Emmanuel II, roi de Sardaigne et d'Italie, évoque un physique extravagant suscitant le rire, voire la moquerie.

¹⁹ Noémi Carrique revient d'ailleurs sur le caractère subversif de la prestation de Lemaître sur scène : Noémi Carrique, « Le succès du crime sur scène avec Robert Macaire : modernité théâtrale et

protestation sociale au XIX^e siècle », *Criminocorpus. Revue hypermédia : Histoire de la justice, des crimes et des peines*, <http://criminocorpus.revues.org/2218URL>, page consultée le 27 août 2013.

²⁰ On retrouve d'ailleurs la figure de Matamore dans le poème « Aux buveurs de sang » que Georges Darien a écrit en pensant aux chaouchs qu'il qualifie de « Matamores abjects ». (Auriant, *op. cit.*, p. 311.)

²¹ C'est d'ailleurs à cause de ce sentiment d'irréalité que Froissard ne se rend pas compte qu'il est en train d'assassiner un enfant qui lui défendait l'accès à un puits aux côtés d'un vieillard. Comme Meursault dans *L'Étranger* de Camus, paru en 1942, Froissard perd le contrôle de lui-même et commet ce crime dans un moment de folie passagère. Lorsqu'il revient à la raison, il ne parvient plus à démêler le vrai du faux : « En moins d'une minute, tout cela. Et quoi encore? Je ne me rappelle pas; je ne sais plus. Les avons-nous précipités dans le puits, les cadavres? Je l'ignore. En vérité, je l'ignore. » (*B*, p. 320)

²² Notons, à cet effet, que dans l'adaptation cinématographique de Daniel Moosmann, réalisée en 1970 et sortie sur les écrans en 1971, la représentation théâtrale est une libre adaptation de *Salammbô* de Flaubert, roman historique dépeignant un ailleurs exotique et une héroïne au charme fatal. Pour sa part, Darien ne précise pas dans *Biribi* quelle pièce de théâtre est reprise le 14 juillet.

²³ Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 13.

²⁴ Serge Zenkine, « La théâtralisation du roman au XIX^e siècle », *Point de rencontre : Le Roman, Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994*, vol. I, n° 37, 1995, p. 37.

²⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁶ *Id.*

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ Georges Darien, *Biribi, drame en 3 actes suivi d'un 4^e acte inédit*, Paris, E. Fasquelle, 1906, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰ Comme le souligne Auriant, la pièce comprenait à l'origine quatre actes, mais le directeur du Théâtre Antoine, Firmin Gémier, à qui Darien avait proposé son œuvre, l'a prié de supprimer cet acte qui lui paraissait trop mélodramatique pour mettre l'accent sur la tragédie des camisards. (Auriant, *op. cit.*, p. 173.)

³¹ Georges Darien, *op. cit.*, 1906, p. 200-201.

³² Valia Gréau, « Georges Darien romancier et militant anarchiste », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 99^e année, n^o 3 : Anarchisme et Création Littéraire, Mai-Juin 1999, p. 418.

³³ Auriant, *op. cit.*, p. 78.

³⁴ *Id.*

³⁵ Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 29.