

## LE BRIGAND AMOUREUX, UNE FIGURE DE L'IMAGINAIRE DUMASIEN

Quel intérêt Alexandre Dumas présente-t-il pour un historien des représentations ? Mes recherches se placent à la croisée entre histoire culturelle, histoire du crime et histoire politique, avec un accent fort sur le *Risorgimento* italien et les représentations de l'Italie entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Je suis particulièrement intéressé par les connexions entre discours littéraire et systématisation des stéréotypes ethnographiques dans un contexte transnational, ce qui suffirait à expliquer l'importance à mes yeux de la figure et surtout de l'œuvre de Dumas. Son influence sur l'imaginaire, mais aussi l'influence de l'imaginaire de son époque sur sa production, rendent cet auteur précieux pour qui s'intéresse à « l'imaginaire social », à savoir la façon dont les gens dans le passé ont compris, expérimenté et représenté les identités sociales – en ce qui me concerne, en particulier les identités criminelles. Précisons bien qu'après le défi lancé à son époque par le *linguistic turn*, ce tournant discursif fondamental en histoire comme dans les sciences sociales en général, il n'est plus approprié d'utiliser les sources littéraires comme base de compréhension d'un univers populaire et criminel inaccessible autrement. Plutôt que de se demander si le feuilleton peut faire la lumière sur les ténébreuses « classes dangereuses », urbaines et rurales, et donc sur la physiologie du crime, on peut au contraire se concentrer sur la nature intimement littéraire de ce discours, en interrogeant sa capacité performative : il s'agit de se demander comment les textes littéraires ont contribué à la construction des modèles sociaux, donc d'analyser la capacité du feuilleton non pas à décrire la réalité, mais à fournir au lecteur les lunettes utiles pour interpréter cette réalité, la lire, l'interpréter et la modifier<sup>1</sup>.

C'est à partir de ces considérations qu'on peut s'interroger sur le rôle de Dumas et de ses œuvres dans la construction des stéréotypes culturels, en utilisant dans ce contexte-là le prisme thématique de l'amour, au sens spécifique et au sens large, et en se focalisant sur la figure du brigand, et les changements de ses représentations. Dans l'épisode romain du *Comte de Monte-Cristo*, le brigand Carlini tue sa bien-aimée pour qu'elle ne serve pas de jouet aux camarades de sa bande. Quant au berger

---

1. Marie-Christine Leps, *Apprehending the Criminal: The Production of Deviance in Nineteenth-Century Discourse*, Durham, Duke University Press, 1992 ; Dominique Kalifa, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013 ; Francesco Benigno, *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra, 1859-1878*, Turin, Einaudi, 2015.

Luigi Vampa, il devient brigand pour impressionner et défendre la belle Teresa. La dimension érotique joue donc un rôle important dans la construction d'un personnage « type » romantique, le « brigand italien », auquel Dumas confie une grande partie de l'action et de la morale du roman. Toutefois le brigand amoureux est aussi une figure récurrente de l'imaginaire dumasien, si l'on pense notamment à *Pauline* ou bien à *Pascal Bruno*. Amenant une mise en scène de l'amour fou, l'érotisme déviant est aussi une clé d'accès aux systèmes culturels de représentation du crime dont Dumas est en même temps récepteur, artisan et divulgateur.

### Aux sources du brigand amoureux

La figure du brigand est bien entendu très ancienne et universelle<sup>2</sup>. Toutefois, il faut remarquer qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était plutôt les *banditti* dépeints par Salvator Rosa, ce peintre de l'inquiétude baroque, qui incarnaient la synthèse héroïque et terrible du défi prométhéen à la nature hostile. Personnages de la fureur titanique, âmes inquiètes et libertines, avec leurs chapeaux à plumes, leurs longues épées et leurs vêtements classiques, les brigands pittoresques de Rosa représentaient dans la culture européenne l'emblème sublime de la décadence italienne, et en fixaient les caractères tragiques, en relation avec le déclin des républiques médiévales et le despotisme espagnol. C'est finalement à l'époque romantique, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il faut situer le processus graduel et stratifié de construction du type du brigand italien. En faisant référence à ce type, j'accueille implicitement le discours des sources du XIX<sup>e</sup> siècle, qui identifient ce profil à travers un mécanisme de « nationalisation » du brigand romain et du brigand napolitain. Il s'agit d'un type rendu universellement identifiable grâce aux détails caractéristiques de son costume : le manteau noir et la veste de velours coloré, dont l'aspect pittoresque était amplifié par la dague enfilée dans sa cartouchière, le mousquet fièrement épaulé et les symboles sacrés accrochés au cou. Mais, surtout, le très célèbre chapeau pointu, à savoir : le chapeau de brigand.

Or, si la scène de l'orgie des brigands décrite dans *Le Comte de Monte-Cristo* rappelle le climat de celle transposée en musique par Hector Berlioz, en particulier dans le quatrième mouvement d'*Harold en Italie* (1834), l'acte sanglant commis par Carlini – acte commis juste après le viol de Rita par le chef de bande Cucumetto – reproduit plutôt un *topos* établi par Friedrich Schiller. La référence est notamment celle des dernières scènes des *Brigands* (*Die Räuber*, 1782), où Karl Moor, le protagoniste de ce drame du *Sturm und Drang*, provoque la mort de sa bien-aimée, Amanda. Toutefois chez le jeune Schiller, bien plus que chez Dumas, ce geste désespéré et

2. Eric John Hobsbawm, *Les bandits*, nouv. éd., Jean-Pierre Rospars et Nicolas Guilhot (trad.), Paris, Zones, 2008 ; *Les brigands. Criminalité et protestation politique, 1750-1850* (Actes du colloque de Toulouse, 24-25 mai 2007), Valérie Sottocasa (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; Benoît Garnot, *Être brigand. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, A. Colin, 2013.

tragique acquiert une profondeur symbolique qui éclaire la dimension esthétique du crime sublime, à la fois affreux et séduisant. Personnage mélancolique, sensuel et fatalement titanesque, le brigand schillérien représente en effet le prototype du héros romantique<sup>3</sup>. Il provient du « monstre majestueux », le Lucifer du *Paradis perdu* de John Milton, et, en même temps, il inaugure toute une généalogie d'hommes maudits qui, à travers le passage du roman gothique, culmine avec la poétique byronienne. Le fait de poignarder Amanda implique surtout la rupture du pacte satanique qui lie métaphoriquement les brigands dans le cadre d'une contre-société criminelle, et montre, derrière l'indicibilité du meurtre amoureux, la dissension absolue, déchirante, entre l'idéal transcendant et le monde sensible. L'échec final du grand criminel et de sa rébellion prométhéenne se teinte alors de nuances rousseauiennes. Une fois touché le fond de l'abîme éthique, Karl Moor tente de s'en sortir en évoquant l'accord allégorique entre vertu naturelle et liberté civile, en acceptant le principe réconciliateur de la Loi humaine et de la Loi divine. Ce qui chez Dumas est beaucoup plus nuancé et aboutit plutôt à l'anecdote pittoresque.

En tout cas on retrouve ces atmosphères sombres, qui jettent une lumière lugubre et pessimiste sur le motif amoureux, au cœur de *Pauline* (1838), un roman publié initialement dans *La Salle d'armes*, avec deux autres nouvelles, *Murat* et *Pascal Bruno*. Comme on le sait, il s'agit presque d'un début dans l'art romanesque, dont Dumas, inspiré en quelque sorte par la méthode de Walter Scott, s'approche seulement après avoir obtenu une grande notoriété au théâtre. Néanmoins, ce sont plutôt les sources gothiques et romantiques qui fournissent l'arrière-plan de ce récit de violence psychologique et d'amour oppressant. Exemple parfait de l'homme fatal vivifié par Goethe, Schiller et Lord Byron, le ténébreux Horace, qui par sa duplicité renvoie au *Jean Sbogar* de Charles Nodier (1818), rappelle notamment le diabolique Montoni du *Château d'Udolphe*, chef-d'œuvre du roman « noir » publié par Ann Radcliffe en 1794. De la même façon que ce redoutable chef des *banditti*, esquissé à la manière de Salvator Rosa et d'Edmund Burke (donc comme un sujet sublime), Horace emprisonne dans d'effrayants souterrains son épouse, Pauline. Et comme Montoni le fait entre Venise et les Apennins, lui aussi cache derrière sa réputation aristocratique parisienne toute une inquiétante activité de brigandage, qui se déroule, cette fois, en Normandie.

Toutefois il y a bien d'autres différences, car on voit qu'Horace – contrairement à Montoni qui est une figure majestueuse, mais en même temps presque incapable de ressentir des sentiments délicats – se dit explicitement amoureux, bien qu'il s'agisse finalement d'un amour déviant, malsain et menaçant. L'amour, ici, s'associe à la terreur, la tyrannie, et la possession. Ainsi le *topos* gothique de l'enterrement se trouve-t-il comme déplacé dans un contexte tout à fait différent, marqué surtout par l'actualité sociale incarnée par les personnages, plutôt que par les implications

3. Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, 1998; Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Gallimard (Tel; 300), 1998.

psychologiques et mythopoïétiques qui aiment se cacher derrière l'esthétique du sublime gothique. Il s'agit, chez Dumas, d'un contexte où l'amour, qui est au centre du roman, s'apparente à une chasse (pour Horace, d'après ses aventures indiennes), mais aussi à une idée éthérée et si l'on veut paralysante (c'est le cas de Pauline, qui d'ailleurs refuse romantiquement la sphère charnelle de l'amour), ou encore à un désir irréalisable (pour Alfred, le dernier élément du trio amoureux, qui est aussi le plus logique dans l'interprétation de ses propres sentiments). De cette façon le roman acquiert une dimension liée au destin, à la fatalité, et en même temps à l'inconnu, au non-dit, pour aboutir, au dénouement, au néant, à la disparition, à la mort.

### Significations mythopoïétique et ethnographiques du brigand dumasien

*Pascal Bruno*, quant à lui, ne semble lié à *Pauline* que sous la forme éditoriale convenue entre Dumas et le libraire Dumont. Les atmosphères, littéraires comme climatiques, sont très différentes. La scène se trouve déplacée dans une Sicile sauvage, où la justice s'obtient par vendetta. Dans ce contexte typiquement méridional, que Dumas construit en exploitant tous les stéréotypes diffusés depuis longtemps par la littérature de voyage, Pascal Bruno incarne le brigand au grand cœur, généreux mais inexorable, qui n'utilise la violence que pour obtenir justice. Or c'est bien l'amour qui est à l'origine de la carrière criminelle de Bruno. Amour filial avant tout, car l'un des mobiles fondamentaux qui poussent Bruno au banditisme est la volonté de venger son père, exécuté pour avoir essayé de tuer le comte de Castelnovo. La figure paternelle amène le *topos* de l'amour conjugal et de la possession charnelle, attendu que le père du futur bandit avait réagi au viol de sa femme commis justement par le comte. Enfin, l'amour romantique et tragique trouve sa place dans le récit. Bruno se donne au crime seulement après que la comtesse Gemma, la fille du comte, a empêché l'amour entre Bruno et Teresa, sa servante, en refusant le pardon au jeune Bruno pour le geste de son père, et en donnant en même temps Teresa pour épouse à quelqu'un d'autre. On se trouve donc plongés dans une histoire circulaire, où le système de la vendetta perdure, de génération en génération, tout en dessinant une société asymétrique, fataliste, où la violence est le seul moyen de défendre son honneur. Dès lors, le bandit d'honneur peut devenir métaphoriquement la synthèse de l'identité insulaire, ce qui nous rappelle bien le cas, contemporain, de la Corse. Chez Dumas il suffit de penser aux *Frères corses*, qui datent de 1844, pour retrouver des personnages similaires, fixés en tant que cliché littéraire par la *Colomba* de Mérimée, mais liés aussi à un imaginaire insulaire désormais hanté par des héros à la Walter Scott<sup>4</sup>.

4. Pierrette Jeffroy-Faggianelli, *L'image de la Corse dans la littérature romantique française. Le mythe corse*, Paris, Presses universitaires de France, 1977; Stephen Wilson, *Vendetta et banditisme en Corse au dix-neuvième siècle*, Dominique Dudon-Coussirat (trad.), Ajaccio, Albiana, 2002; Caroline Parsi, *Vendetta. Bandits et crimes d'honneur en Corse au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vendémiaire (Chroniques), 2015.

Au-delà de la simple exploitation de l'image ardente et passionnelle du bandit d'honneur, du brigand par vendetta, le romancier attribue une valeur presque initiatique à l'acte criminel quand il fait directement référence au « type » du brigand italien. À ce propos on voit que les *Souvenirs d'Antony*, qui datent de 1835, s'ouvrent plutôt théâtralement. « C'est une scène de brigands que je vais vous raconter », dit Dumas, « et pas autre chose ». Il s'agit là de reconstruire les aventures de Cherubino et de Celestini, « deux beaux enfants, deux vrais Calabrois, à moitié nus » et portant « à leur cou l'image de l'enfant Jésus ». Ces primitifs de la forêt, orphelins et bergers, mais aussi très ambitieux, se lancent dans la carrière du crime en assassinant le brigand Cesaris. La description de ce criminel célèbre, dont les deux frères prennent finalement la place, comme par le biais d'un rituel sauvage, montre déjà des éléments ethnographiques et iconographiques fondamentaux. Son « long chapeau calabrois, tout bariolé de rubans blancs et rouges », et son « gilet avec des boutons de fil d'argent tressé, comme on n'en fait qu'à Naples », témoignent que « son costume répondait de sa profession »<sup>5</sup>. C'est donc sous le signe du pittoresque que les brigands italiens font leur entrée dans l'imaginaire dumasien. En même temps, et d'une façon très différente par rapport au banditisme insulaire, on voit que le brigandage apparaît alors sous la forme ambiguë d'une catégorie sociale à part, hantée par des voleurs professionnels. Bien évidemment Dumas a appris par ses contemporains que « les brigands forment une classe distincte dans la société » et que, par conséquent, ils détiennent « leur manière de vivre, leurs habitudes, leur caractère »<sup>6</sup>.

Ce discours – qui est déjà le discours classique sur la « classe criminelle » et sur les « classes dangereuses »<sup>7</sup> – est récurrent dans l'énorme production dumasienne sur les brigands, imprégnée des représentations culturelles qui marquent l'imaginaire du crime de son époque. Ainsi dans *Maître Adam le Calabrais* on lit, à propos de Marco Brandi, un autre héros de cet étrange panthéon du crime, qu'il est « tout bonnement né brigand ». Le père était chef de brigands et son fils a « hérité » de ce dangereux métier<sup>8</sup>. Il existe alors un lien aussi direct qu'ineffable, de nature physiologique, entre l'identité du criminel (du brigand) et la perception du crime (du brigandage) comme un phénomène véritablement social, presque une émanation des bas-fonds urbains mais aussi ruraux. L'image courante est toujours celle, balzacienne, de la « république des voleurs », c'est-à-dire « une nation à part, au milieu de la nation », avec « ses lois et ses mœurs »<sup>9</sup>. Cette image, dans le cas des brigands italiens, est fixée

5. Alexandre Dumas, *Souvenirs d'Antony*, Paris, Dumont, 1836, p. 3 et 11-12.

6. Pietro de Angelis, « Mœurs italiennes, II : Les brigands », *Revue européenne, ou l'Esprit et ses productions* [...], t. I, août 1824, p. 309.

7. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon (Civilisations d'hier et d'aujourd'hui), 1958 ; John Jacob Tobias, *Crime and Industrial Society in the 19th Century*, Londres, B. T. Batsford, 1967.

8. Alexandre Dumas, *Maître Adam le Calabrais*, Bruxelles, J. Jamar, 1839, chap. V, p. 92.

9. Honoré de Balzac, *Code des gens honnêtes, ou l'Art de ne pas être dupe des fripons*, Paris, J.-N. Barba, 1825, p. 1.

par Washington Irving, un disciple de Walter Scott, comme le jeune Balzac ou comme James Fenimore Cooper, qui contribue avec *Le Dernier des Mohicans* (1826) à repenser la taxonomie criminelle dans les termes des « barbares qui sont parmi nous », avant que ces « barbares » soient immortalisés par Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*, 1843) et par toute une littérature romantique et sociale liée aux *Mémoires* de Vidocq (1827). Ainsi, dans les *Tales of a Traveller* (1824), Irving écrit que « *the Italian robbers are a desperate class of men that have almost formed themselves into an order of society* »<sup>10</sup>. Cette affirmation fait justement écho aux mots de Walter Scott, qui, dans *The Heart of Mid-Lothian* (1818), soutient que « *the very thieves and robbers form a distinct class of society* »<sup>11</sup>.

L'identification des brigands comme élément de la classe criminelle relève aussi d'un basculement culturel plus général, celui de la définition des types sociaux et des identités régionales, d'ailleurs très exploitées par Dumas. L'apparition des premières descriptions du costume du brigand romain et calabrais prend place dans le cadre de la naissance des costumes folkloriques en général. Au début des années 1830, les voyageurs, qui ont contribué à la découverte du « type », mais qui sont désormais moins sujets aux attaques des bandes locales, décrètent la fin du brigandage dit classique, dorénavant perçu comme un vestige du passé. Ainsi toute une poétique de la décadence mélancolique se met-elle en place autour des brigands, d'après *Le Dernier des Mohicans*. C'est le moment où la vogue de cette série indienne éveille la culture européenne et établit de nouveaux profils esthétiques concernant le discours sur les tribus criminelles<sup>12</sup>. C'est par exemple le cas des fameux Thugs, autrement dit les « étrangleurs des Indes »<sup>13</sup>.

Dès lors, le brigandage est pensé comme une contre-société aux traditions anciennes, organisée et tentaculaire, structurée par les deux grandes populations semi-tribales, celle napolitaine et celle romaine, chacune avec ses chefs reconnus, ses vêtements typiques, ses lieux classiques, ses croyances religieuses et enfin ses codes moraux autonomes. Avant Dumas, le contraste entre les soldats français civilisés et les brigands calabrais avait par exemple inspiré Henri de Latouche dans *Fragoletta. Naples et Paris en 1799* (1829), dont l'atmosphère littéraire, comparable à celle des *Chouans* de Balzac (1829), ramène directement à Cooper. Ce qui lie les Indiens et les brigands, c'est donc le charme de l'exotisme. En racontant les aventures des sauvages de la forêt – combattants audacieux, spirituels et vengeurs –, le roman pittoresque

10. Washington Irving, *Tales of a Traveller*, Londres, J. Murray, 1824, 2 vol., t. II, p. 63 : « Les brigands italiens sont une classe d'hommes désespérés qui se sont presque constitués en un ordre de la société » (nous traduisons).

11. Walter Scott, *The Heart of Mid-Lothian*, Édimbourg, A. Constable & Co., 1818, 4 vol., t. I, p. 20 : « Les voleurs et brigands forment une classe distincte de la société » (nous traduisons).

12. Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin (Pour l'histoire), 2005, p. 44-66.

13. Martine van Woerkens, *Le voyageur étranglé. L'Inde des Thugs, le colonialisme et l'imaginaire*, Paris, A. Michel, 1995 ; Francesco Benigno, « Il ritorno dei Thugs. Ancora su trasformazioni discorsive e identità sociali », *Storica*, vol. XVII, n° 51, 2011, p. 97-120.

permet d'accéder aux secrets à la fois des brigands et des tribus des Grandes Plaines. Au début de la longue familiarité entre Dumas et les brigands, ceux-ci faisaient ainsi l'objet de manuels de géographie humaine, qui les placent évidemment dans la galerie des types du Mezzogiorno italien.

Le basculement vers l'imaginaire de la tribu criminelle se produit autour d'un personnage en particulier, le brigand Gasparone, emprisonné en 1825 et qui souvent recevait les visites des touristes curieux. Selon le romancier Joseph Méry (ami de Dumas), qui sans surprise racontera aussi les aventures des Thugs, les brigands représentent « une race éteinte, une autre mythologie morte sur la terre des fictions », et la visite à Gasparone est à certains égards une opportunité de voir de près « le dernier des bandits, comme Cooper a vu le dernier des Mohicans »<sup>14</sup>. Une fois de plus Dumas participe intelligemment à la fabrique du mythe – un mythe d'ailleurs très rémunérateur au sens commercial, si l'on considère la circulation du « type » dans les diverses formes médiatiques de l'époque. Dans *Le Corricolo* (1843)<sup>15</sup>, il affirme en effet avoir visité le brigand Gasparone. Le ton de l'épisode est ironique et reflète la perception de l'extinction d'une figure au caractère archaïque, désormais apprivoisée par l'avènement de la civilisation moderne. « Vous rappelez-vous », écrit Dumas, « tous les Turcs de l'ambassade ottomane, que nous trouvions si beaux, si romanesques, si poétiques, sous leurs robes brodées, sous leurs riches dolimans, sous leurs magnifiques cachemires, et qui aujourd'hui, avec leur redingote bleue en fourreau de parapluie et leurs calottes grecques, ont l'air de bouteilles à cachets rouges ? Eh bien ! il en était ainsi de nos brigands »<sup>16</sup>.

## Acte amoureux et acte criminel

Ce détour nous reconduit au cœur de notre problématique : la relation entre acte amoureux et acte criminel. En effet la figure à l'époque extrêmement célèbre du brigand Gasparone est le modèle fondamental de l'un des personnages clés du *Comte de Monte-Cristo*, à savoir le brigand romain Luigi Vampa. Il s'agit peut-être de l'exemple le plus complet et canonique du « type » du brigand au chapeau pointu que la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle ait fourni. Selon un cliché de la littérature des bandits, Luigi est un jeune berger fougueux, ambitieux et cultivé. Ses livres préférés sont les *Commentaires de César* et *La Vie d'Alexandre* de Plutarque. Toutefois il s'ennuie de la vie oisive de la campagne romaine parce que, comme Karl Moor avant lui, il aspire à l'action et à la liberté, qui lui sont refusées par un ordre social injuste et obsolète. Deux circonstances amènent le berger à devenir brigand, en révélant la dimension idéologique propre de cette projection mythopoïétique, incarnation de l'amour fou, excessif, sauvage.

14. Joseph Méry, *Scènes de la vie italienne*, Bruxelles, Montagne du Parc, 1837, 2 vol., t. II, p. 197-198.

15. Sur ce récit, voir la contribution d'Hélène Demirdjian, « *Le Corricolo* : Naples et Dumas, un cheminement amoureux », dans le présent volume, p. 349-358.

16. Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, Paris, Dolin, 1843, 4 vol., t. I, chap. XLVI, p. 368.

Au cours d'un bal carnavalesque chez le comte de San-Felice, Luigi et sa maîtresse Teresa se retrouvent plongés dans le luxe des invités. Luigi en est agacé, alors que Teresa en est fascinée. Poussée par quelques gentilshommes et quelques dames, elle danse avec eux un quadrille; après quoi, elle avoue aspirer aux riches vêtements qu'ils portent, plutôt que continuer de s'habiller des vêtements pittoresques de la paysanne. Vampa, piqué, prend ce désir à la lettre. Pendant la nuit il met le feu au palais et il ne vole rien d'autre que des vêtements précieux, en sauvant toutefois la comtesse. Il remet comme preuve d'amour ses nouveaux vêtements à Teresa, frappée d'étonnement.

La deuxième circonstance ouvre la carrière proprement criminelle de Luigi. Le roman, on l'a vu tout à l'heure, avait déjà souligné l'opposition nette entre la figure positive de Vampa et celle, maligne, du criminel endurci, c'est-à-dire le chef de bande Cucumetto, impitoyable, sanglant et pervers. Or, dans une scène fondamentale, on voit celui-ci accroupi dans le bois, où il tente d'enlever la belle Teresa pour la violer. Il s'agit d'une réminiscence gothique, car l'angoisse face à l'assaut sexuel constitue un véritable cliché du roman « noir ». Luigi – qui à ce moment-là est par hasard en train de donner des informations à Sinbad le marin (un des pseudonymes de Monte-Cristo) – parvient à le tuer d'un coup de carabine. Cela fait, il enfle solennellement l'uniforme. Dumas donne à cette scène le sens profond d'un rituel d'habillement d'un chef tribal :

Vampa sortit à son tour de la grotte. Son costume n'était pas moins élégant dans son genre que celui de Teresa. Il avait une veste de velours grenat à boutons d'or ciselés, un gilet de soie tout couvert de broderies, une écharpe romaine nouée autour du cou, une cartouchière toute piquée d'or et de soie rouge et verte, des culottes de velours bleu de ciel attachées au-dessous du genou par des boucles de diamants, des guêtres de peau de daim bariolées de mille arabesques, et un chapeau où flottaient des rubans de toutes couleurs; deux montres pendaient à sa ceinture, et un magnifique poignard était passé à sa cartouchière. Teresa jeta un cri d'admiration. Vampa, sous cet habit, ressemblait à une peinture de Léopold Robert ou de Schnetz<sup>17</sup>.

Voici le « type » dont on a largement parlé, transféré de la peinture au roman. Mais voici aussi le détail décisif: « Le jeune homme s'aperçut de l'effet qu'il produisait sur sa fiancée, et un sourire d'orgueil passa sur sa bouche »<sup>18</sup>. Le véritable protagoniste de la scène est donc Teresa. Elle incarne la figure toujours archétypale de la femme du brigand, déjà devenue célèbre à travers la peinture, le théâtre, les récits de voyage. Il s'agit d'une figure dont émane une forme d'érotisme excentrique et exotique, incarnant à la fois la femme fidèle et la sensuelle princesse amazone. Puis, fier d'avoir virilement défendu sa bien-aimée, qui le reconnaît dès lors comme son généreux chevalier – il s'agit là d'un véritable trait chevaleresque de l'imaginaire des brigands – Vampa se

17. Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Bureau du journal *Le Siècle*, 1846, chap. XXXIII, p. 112.

18. *Ibid.*



dirige hardiment vers la bande de Cucumetto pour revendiquer et obtenir finalement sa succession, après l'épreuve initiatique. À partir de ce moment, il devient un brigand de grande renommée, dont la carrière ne sera néanmoins jamais marquée par la perversité du crime. Monte-Cristo se souviendra de lui et le chargera de mettre en scène l'enlèvement du jeune Albert de Morcerf, prétexte nécessaire pour que le comte soit enfin reçu à Paris, où une partie de ses plans à la fois nobles et terribles va être accomplie. Le « peuple » des brigands, où l'on dit qu'il règne une stricte discipline militaire et un code d'honneur, est désormais dirigé par un sage capitaine, qui devient finalement l'instrument d'une justice à la fois farouche et légitime.

Cela devient particulièrement évident dans la mémorable scène de la vengeance finale contre Danglars, le banquier dont l'envie et l'ambition sont à l'origine de l'injuste emprisonnement de Dantès. L'épisode se situe dans une grotte de brigands. Une fois enlevé, le banquier est contraint par les hors-la-loi de payer des sommes disproportionnées en obtenant en retour seulement des repas misérables – vengeance dont le sens métaphorique est évident. Grisonnant et barbarisé, Danglars est vidé de toute son essence capitaliste et bourgeoise. Il connaît ainsi la disproportion injuste entre le sacrifice et le gain, familière aux opprimés. Ce n'est qu'après une vraie expiation et un repentir sincère que Monte-Cristo lui pardonne. Quant à ce dernier, il accomplit ainsi sa mission messianique, mais en même temps il laisse le monde tel qu'il l'a trouvé. On peut dire de même de Luigi Vampa. Il s'agit d'un anarchiste des bois<sup>19</sup>, d'un rebelle d'origine paysanne et pastorale. Certainement il ne s'agit pas d'un prolétaire tout prêt à faire la révolution. Par conséquent l'épisode, se déroulant dans un climat crépusculaire qui anticipe le « surhomme » nietzschéen, ne relève pas d'une sorte de manifestation d'une conscience de classe, mais de la répétition du duel éternel entre exploités et exploités, chargée ici d'une atmosphère fataliste confiée au vengeur romantique par excellence, le bandit. Toutefois seuls la découverte d'un immense trésor (pour Dantès) ou l'acte individuel de rébellion (pour Vampa) permettent cette vengeance ; mais la possibilité de modifier les rapports de production et de propriété n'est pas mentionnée. La morale du brigand dumasien coïncide finalement avec la morale proverbiale proposée par Monte-Cristo, désormais prêt à naviguer vers des plages inconnues : *Attendre et espérer*<sup>20</sup>.

## Brigandage et amour de la liberté

Mais l'amour, chez les romantiques brigands italiens, c'est aussi l'amour pour la liberté, sous toutes ses formes possibles. Notamment la liberté politique et, par conséquent, l'évocatrice question de l'indépendance italienne. Si cela est déjà en filigrane dans le cas

19. Sur les enjeux idéologiques de la figuration des héros dumasien et notamment leurs liens avec l'anarchisme, voir Vittorio Frigerio, *Les fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Médiatextes), 2002.

20. Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, B. Grasset, 1993.

du brigand romain, où une subtile polémique anticléricale et presque républicaine est toujours visible, le thème politique se fait manifeste dans le cas du brigand napolitain. Or, on connaît bien le profond ressentiment d'Alexandre Dumas envers la monarchie des Bourbons, qui jusqu'à 1861 règne dans les Deux-Siciles<sup>21</sup>. L'anti-bourbonisme est frappant dans *Pascal Bruno*, où la farouche altérité insulaire et presque « orientale » des Siciliens se résume dans la fierté féroce du bandit d'honneur, en tous points opposé à l'opportunisme du gouvernement et du pouvoir. Dans *Le Capitaine Aréna* (1842), où apparaît une version abrégée du roman, Dumas raconte comment le roi Ferdinand tente de recruter ce criminel irréductible dans la guerre contre les Français. Pascal Bruno répond qu'« il leur porterait bien plutôt secours, attendu qu'ils venaient pour rendre la liberté à la Sicile comme ils l'avaient rendue à Naples »<sup>22</sup>. Cependant, c'est dans *Le Corricolo* que les attaques contre les Bourbons de Naples sont les plus visibles. En effet, une des histoires les plus amusantes du livre est dédiée à Gaetano Meomartino, le fameux Vardarelli, un chef de brigand qui avait en fait agi en accord avec les carbonari des Pouilles entre l'occupation bonapartiste du royaume de Naples et la Restauration.

Dumas, en parlant de Vardarelli, décrit « un de ces hommes d'Homère, possédant toutes les qualités de la primitive nature, aux muscles de lion, aux jambes de chamois, à l'œil d'aigle », un véritable brigand-patriote, poussé par l'amour de l'« indépendance » et de la « liberté ». Un amour qui le fait devenir un carbonaro de cœur, jusqu'à l'exaltation et au fanatisme<sup>23</sup>. Un amour patriotique qui représente romantiquement le sacrifice de soi. Or, Dumas reconstruit la figure du brigand Vardarelli en utilisant l'*Histoire du royaume de Naples* de Pietro Colletta (1834), et surtout les *Mœurs de la cour et des peuples des Deux-Siciles* de Michel Palmieri de Micciché (1837), ami personnel du romancier. Il s'agit de sources qui ont une nature explicitement politique, et qui s'inscrivent justement dans le débat européen concernant les rapports entre brigandage et sociétés secrètes. Selon Palmieri de Micciché, les carbonari avaient suivi l'idée, dangereuse en soi, selon laquelle « les hommes qu'agite le crime sont aussi ce que nous appelons en politique des hommes du mouvement »<sup>24</sup>. Dumas se place donc dans un contexte de réappropriation par les patriotes italiens du type du brigand, dont la légende noire – si l'on pense à Fra Diavolo, le brigand réactionnaire par excellence – est renversée pour en mettre en lumière le tempérament rebelle et désespéré, généré par les misérables conditions dans lesquelles le Bourbon avait réduit la classe paysanne. Ce thème est d'ailleurs évident dans le roman historique italien et l'école romantique calabraise, où le modèle de Walter Scott avait obtenu un énorme succès. Le chapeau de brigand, ancien symbole de la contre-révolution, se

21. Le général Dumas avait été emprisonné et sans doute empoisonné, à son retour d'Égypte, dans les cachots du roi de Naples. Dumas y fait allusion notamment dans *La San Felice*.

22. Alexandre Dumas, *Le Capitaine Aréna*, Paris, Dolin, 1842, 2 vol., t. I, p. 260.

23. Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, t. II, chap. XV, p. 2.

24. Michel Palmieri de Micciché, *Mémoires de tous*, t. V, *Mœurs de la cour et des peuples des Deux-Siciles*, Paris, A. Levasseur et C<sup>ie</sup>, 1837, p. 313-314.

transforme ainsi dans le discours du *Risorgimento* et surtout pendant les révolutions de 1848 en symbole de la liberté, ou bien en chapeau *alla Ernani*, d'après le succès de l'opéra homonyme de Giuseppe Verdi (1844), lui-même modelé sur le bandit de l'*Hernani* de Victor Hugo (1830)<sup>25</sup>.

La scène change, et avec elle la représentation des brigands, quand Dumas débarque encore une fois à Naples, le 12 septembre 1860, en plein *Risorgimento*. Le romancier avait pris part avec enthousiasme à l'entreprise de Garibaldi et il nourrira sa célébrité avec le reportage sur *Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et Naples* (1861). C'est le début d'un intense engagement de Dumas en faveur de l'unité italienne, favorisée par la fondation de *L'Indipendente*, un journal politico-littéraire dirigé par Dumas lui-même durant son séjour à Naples. Toutefois, en quelques mois, les relations avec le héros italien se dégradent. Déçu par le choix de Garibaldi de se retirer à Caprera, Dumas tente de sauver son journal en abordant les positions du modérantisme libéral incarné par le gouvernement du nouveau royaume d'Italie. Il faut ajouter à ce contexte historique que, dès l'hiver 1860, et encore davantage après la chute de Gaeta et l'exil de François II (en février 1861) à Rome, chez le pape Pie IX, se produisent des insurrections légitimistes antiunitaires, dont les protagonistes sont rangés dans la catégorie des brigands, dans le sillage d'une longue tradition qui remonte au moins à la Révolution française. Le problème du brigandage s'associe donc, encore une fois, aux thèmes de la déviance sociale et de la classe criminelle, en annulant la tradition pittoresque. En même temps, criminaliser les actions de guérilla conduites par les brigands revient évidemment à en dépolitiser l'action et à discréditer le régime des Bourbons aux yeux des observateurs internationaux.

Or, Dumas se plonge activement dans la propagande italienne contre le brigandage légitimiste et bourbonien en utilisant *L'Indipendente* pour montrer que « ces prétendus partisans politiques ne sont que des voleurs de la pire espèce, des évadés de galères, des vagabonds et des assassins »<sup>26</sup>. Outre *Storia dei Borboni di Napoli, La San Felice*, et un récit de voyage *Da Napoli a Roma* – où le pape est accusé de complicité avec les brigands –, il publie finalement, en 1863, *Cento anni di brigantaggio nelle province napolitane*<sup>27</sup>. Ce texte propose trois arguments fondamentaux, qui mettent en lumière une sorte de réactivation du sombre imaginaire de la classe criminelle : premièrement, l'identification, d'ailleurs courante dans les pamphlets politiques, de 1799 comme origine honteuse de la connexion entre la dynastie des Bourbons et le brigandage ; deuxièmement, l'idée que les brigands forment une catégorie sociale à part, qui recrute parmi les paysans miséreux et chez ceux qu'on pourrait appeler des criminels-nés ; troisièmement, la centralité que Dumas donne à ce qu'on appelle la Camorra, selon

25. Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Rome – Bari, Laterza, 2015.

26. Alexandre Dumas, *Cento anni di brigantaggio nelle province napolitane*, *L'Indipendente*, n° 224, 7 octobre 1863, p. 1 (nous traduisons de l'italien).

27. Publications respectivement dans *L'Indipendente* du 15 mai 1862 au 6 février 1864 ; du 10 mai 1864 au 26 octobre 1865 ; du 24 juillet au 30 juillet 1863 ; et le 7 octobre 1863.

un procédé qui montre bien l'enchevêtrement de l'imaginaire littéraire, de l'urgence politique et des pratiques policières consacrées par le nouveau royaume d'Italie à la répression du crime. La Camorra est décrite par Dumas comme une association de malfaiteurs cachée dans les bas-fonds de la société, une secte criminelle avec ses rituels, ses codes d'honneur, son argot. Dumas mobilise ainsi le répertoire symbolique du roman des mystères, et il suit une ligne polémique établie par les ministres italiens comme Silvio Spaventa et par la presse gouvernementale. Le romancier justifie cet intérêt, mais surtout la cohérence avec le sujet du brigandage, avec le fait que « la Camorra, bien qu'on ne l'appelle pas brigandage, lui ressemble fort. Seul un comité d'experts, composé de brigands et de camorristes, pourrait marquer la limite entre ces deux royaumes du mal ». Il s'agit d'une « pression du fort sur le faible », qui prend le nom de brigandage en campagne, où le système est organisé par de dangereuses bandes militarisées, et de Camorra à Naples, où une vaste congrégation criminelle domine la ville<sup>28</sup>.

Le *topos* de la société secrète, toujours perçue comme une fabrique de conspirations, a représenté un trait marquant de la culture européenne tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Par ce biais l'identification d'une classe criminelle organisée et hiérarchisée – dévoilée par les *Mémoires* de Vidocq et ensuite repensée à travers l'imaginaire mythique de la secte – permet d'éclairer le point de contact entre monde prolétaire et univers de la subversion. D'ailleurs la Camorra devient, dès 1862, un sujet récurrent dans les causeries dumasienne publiées dans *Le Monte-Cristo*. Les textes de Dumas doivent donc être resitués dans un contexte politique turbulent, où l'identification du crime populaire correspond de plus en plus à la répression des ennemis mortels du libéralisme modéré : les démocrates garibaldiens, souvent accusés d'utiliser la Camorra, et les légitimistes qui organisent le brigandage. Dans ce schéma se développe toute une esthétique de la sexualité sauvage, animale, perverse, fixée par l'image de la femme qui se prostitue aux brigands et développée dans *I Misteri di Napoli*, par le romancier Francesco Mastriani (1870), ou bien dans un autre livre au titre explicatif : *Cipriano e Giona la Gala, o i Misteri del brigantaggio*, par Antonio Vismara da Vergiate (1865).

La mort d'Alexandre Dumas en 1870, survenue quelques années après son départ définitif de Naples en 1864, coïncide avec l'affirmation progressive d'une approche renouvelée du thème du brigandage. C'est à cette époque-là que Cesare Lombroso divulgue ses fameuses et controversées théories sur l'atavisme criminel. Mais la diffusion de modèles scientifiques et positivistes ne disqualifiera pas pour autant le discours romantique sur la classe criminelle, discours construit avec la contribution décisive d'Alexandre Dumas et d'autres romanciers. En effet, le nouveau langage lombrésien deviendra dominant et se mêlera au registre social de la question méridionale en particulier, mais il continuera à dialoguer avec l'imaginaire du roman-feuilleton. Après

28. Alexandre Dumas, *La Camorra et autres récits de brigandage*, Claude Schopp (éd.), Paris, La Librairie Vuibert, 2011, p. 208.

tout, la mission des criminologues est celle de fournir une explication structurée, basée sur l'origine biologique et atavique de la déviance, aux passions violentes et animales que, selon Lombroso même, « le monde refuse d'admettre quand il les trouve dans un livre scientifique, alors qu'il l'accepte quand il le voit au théâtre ou sur les pages du roman moderne des grands auteurs »<sup>29</sup>.

Giulio TATASCIORE

*École normale supérieure de Pise (Italie)*

---

29. Cesare Lombroso, « Il delinquente e il pazzo nel dramma e nel romanzo moderno », *Nuova Antologia*, vol. CLXIII, n° 79, 1899, p. 665 (nous traduisons de l'italien).

