

Appel à contribution

BALZAC ET L'IMAGINAIRE DU BRIGANDAGE

Università di Salerno, 18-19 mai 2022

Les littéraires se sont déjà penchés sur l'imaginaire du criminel romantique, cherchant à mettre en lumière le nœud qui se noue entre violence, énergie et beauté. Dès le XVIII^e siècle, les théories esthétiques associent en effet la violence à la définition de la beauté et le romantisme prête au meurtrier un statut nouveau qui rend compte d'une fascination, derrière la terreur qu'il suscite. Le rebelle, s'opposant aux normes sociales et morales, aux traits diaboliques et sublimes, trouve plusieurs incarnations romantiques et de Lucifer à Don Juan, le hors-la-loi se fait porteur de valeurs dans sa révolte. Parmi ces figures, celle du brigand se signale par les procès complexes de symbolisation auxquels il donne lieu et pour la stratification d'éléments hétérogènes et transnationaux qui le rendent un des types les plus présents dans l'imaginaire social européen entre XVIII^e et XIX^e siècle. Si Michel Delon et Christine Marcandier-Colard ont consacré une certaine attention au brigand, figure de criminel parmi bien d'autres « méchants » de différentes natures, il faut actuellement chercher plus du côté des historiens travaillant sur l'imaginaire culturel pour percevoir l'importance et la plasticité de ce personnage, icône littéraire non moins que picturale, nourrie par la littérature de voyage et prête à alimenter un marché fécond en lithographies, chansons, jouets et diaporama pour les enfants. Il est significatif que, dans la deuxième partie du siècle, *Le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* (1867) dénonce la dégradation d'une image à la mode inaugurée, selon le rédacteur de l'entrée « brigand », par les tableaux d'Horace Vernet mais devenue désormais une figure risible, bibelot domestique de la pire espèce : le « bandit artificiel, qui succéda, sur les cheminées et sur les pianos, aux troubadours et aux ménestrels que l'Empire et la Restauration virent trôner avec une déplorable persistance ».

C'est en effet au XIX^e siècle que le personnage du brigand semble envahir le théâtre et le roman, tandis que l'Italie est de plus en plus perçue comme la patrie réputée du brigandage, opinion secondée par le besoin d'exotisme et par les stéréotypes concernant les contrées méridionales de l'Europe. Une école de peintres de scènes de genre (Horace Vernet, Jean-Victor Schnetz, Charles Eastlake) se penchent tout particulièrement sur le brigand italien et contribuent à en fixer les traits figuratifs : chapeau pointu et manteau, costume colorié, armes brillantes, dévotion. Le personnage tend à se figer en « type », sinon en stéréotype. Stendhal, pour sa part, se plaint dans l'incipit de *L'Abbesse de Castro* (1839) de la manière dont le mélodrame a faussé l'image réelle de ces italiens fières du XVI^e siècle qu'il s'emploie donc à restituer au lecteur, tandis que George Sand reconnaît l'existence d'un véritable « type classique », le chef de brigands, désormais à disposition de tout romancier et avec lequel elle a voulu se mesurer en écrivant son *Piccinino* (1847). Auparavant, Nodier a composé *Jean Sbogar* (1818) ; Mérimée les nouvelles *Mateo Falcone* et *L'histoire de Rondino* (1829) ; Latouche s'est laissé stimuler par les événements de la contre-révolution napolitaine qui plaça au premier plan les *lazzari* pour son *Fragoletta ou Naples et Paris en 1799* (1829) ; Hugo a mis en scène *Hernani* ; Dumas a créé le personnage de Luigi Vampa dans

Le Comte de Monte-Cristo (1845-46)... Stendhal, tout au long de son œuvre, n'a cessé de peindre des brigands italiens et des *carbonari*, pour enfin se tourner, avec sa Lamiel, vers les légendaires et très français Cartouche et Mandrin.

Le brigand est certes une figure très ancienne de l'imaginaire social, et certains de ses traits – la caverne ou la forêt, la dimension collective de la bande –, remontent à ses origines. Mais c'est dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et dans la première partie du XIX^e, que cette figure connaît un tournant dont on ne saurait sous-estimer l'importance car débute alors un procès complexe et composite de typisation auquel participent les arts visuels, les arts de la scène et, évidemment, la création littéraire. Ce procès s'engage, comme l'a montré Dominique Kalifa, par une lente héroïsation qui transforme les criminels en brigands d'honneur, symboles de la liberté et de la révolte, avec une nuance de contestation politico-sociale. Ensuite, avec le fondamental et matriciel *Les Brigands* de Schiller (1782), au succès européen retentissant, le bandit devient un modèle d'indépendance individuelle et de transgression sociale, un personnage ambigu qui compose les images contradictoires d'un redresseur de torts et d'un criminel féroce. Ce qu'en France on en connaît, on le doit pourtant plutôt à la transcription assagie et épurée de ses éléments les plus bouleversants de La Martelière, *Robert, chef de brigands* (1792), où le héros incarne les valeurs révolutionnaires d'un théâtre patriotique. Les événements traumatiques de la Révolution, avec la reprise dans la réalité sociale du brigandage, constituent d'ailleurs un moment clé, qui voit dans le discours politique un emploi polémique – et polysémique – du terme « brigand », lancé comme une accusation autant par les révolutionnaires que par les réalistes contre leurs adversaires.

On ne saurait enfin oublier le concours à cet imaginaire du brigandage dix-neuviémiste d'autres créations : celles du roman gothique de Walpole et de Radcliffe, qui met les hors-la-loi italiens à l'honneur ; celles des Rob-Roy, Ivanhoe et autres brigands scottiens ; celles des Giaour et pirates de Byron. Le succès extraordinaire du *Dernier des Mohicans* de Cooper propose un filtre pour regarder les criminels – brigands compris – comme une population sauvage. On sait combien Sue saura le mettre à profit pour ses *Mystères de Paris*. Les recherches récentes de Giulio Tataschiere montrent enfin comment la figure du brigand subit un procès de symbolisation qui tend à le représenter de plus en plus en tant que contre-société, groupe cohérent doué de mœurs spécifiques, de hiérarchies sociales, d'institutions informelles, d'une langue, selon l'acception romantique de la nationalité. La déviance criminelle devient ainsi une affaire d'appartenance ethnique, avant de devenir une question de génétique mesurée par une criminologie à ses débuts physiognomoniques.

Les échos et le levain créatif de cet amalgame composite de questions et d'images sont bien présents dans l'œuvre balzacienne, sans avoir néanmoins encore fait l'objet d'études spécifiques. Balzac semble pourtant conscient de l'existence d'un « type » de brigand italien bien reconnaissable à sa tenue, dévote et féroce, pittoresque mais risquant désormais de n'être plus qu'un cliché risible, dont il se moque en effet dans son *Fragment d'un roman publié sous l'Empire*. Par ailleurs, le bandit romantique d'ascendance schillérienne, prince et brigand, proscrit et généreux, lui semble avoir fait son temps et il juge sévèrement *Hernani* car « rien n'y est neuf ». Mais on ne pourrait pas réduire à ces prises de distance la fascination qu'exerce sur lui tout cet imaginaire complexe et stratifié, qui se signale du jeune pirate Argow à l'admiration pour la création qu'il qualifie de « sublime » de Ferrante Palla, le

brigand et *carbonaro* de *La Chartreuse de Parme*. Certes, la genèse du personnage de Vautrin a forcément confronté les critiques à l'« ascendance romantique » dont celui-ci témoigne, et l'on a bien évoqué les brigands de Schiller, de Nodier, du roman noir, les corsaires anglais. Mais on n'a pas vraiment envisagé Trompe-la-Mort à la lumière d'un imaginaire, celui du brigandage et de la secte, qui pour être stratifié n'est pas moins structuré et qui contribue à signaler la réalité du bague comme cruciale pour les procédés de taxonomie criminelle.

On voudrait alors croiser les regards des littéraires avec ceux des historiens et interroger, d'une part, comment la création balzacienne réagit à l'imaginaire du brigandage dans ses multiples acceptions, quelles traces cet imaginaire y laisse, de quel poids il y pèse, comment l'auteur y recourt pour ses propres buts ; de l'autre, comment Balzac reconfigure cet imaginaire, quelle est sa contribution. Enquêteurs de « la littérature des bas-fonds » comme Kalifa, ou « herméneutes du matériau littéraire » comme Judith Lyon-Caen, les historiens indiquent dans la littérature une source de première importance pour étudier l'élaboration culturelle – entre réalité et fantasmes de toute sorte – des identités sociales et pour éclairer les rapports qui relient une œuvre à la réalité de son époque. On connaît désormais combien le désir de connaissance des « classes dangereuses » est redevable à des modèles littéraires, et les travaux de Francesco Benigno ont mis en lumière ce que les pratiques institutionnelles d'individuation, de classification, et de répression des brigands en Italie doivent à la création littéraire, française *in primis*.

Il s'agirait donc de confronter la création balzacienne dans son ensemble – de ses premières œuvres jusqu'à *La Comédie humaine* et aux œuvres théâtrales –, à certains axes d'enquête qu'on cherche ici à distinguer pour la clarté de l'exposition, mais qui de toute évidence s'entrecroisent, se superposent, se combinent :

1. L'imaginaire social : la figure du brigand et sa typisation

Quelle est la réaction de l'inventivité balzacienne à l'héritage laissé par les brigands de Schiller, de Scott, de Radcliffe et du roman gothique ? Et, d'un autre côté, quelles réutilisations littéraires peut-on relever, ou bien quelles mises à distance par rapport à l'héroïsation de Cartouche et Mandrin, à l'exotisme du brigand corse, à celui d'origine italienne exalté par Stendhal ou figé en cliché par les arts figuratifs et de la scène ?

2. Les imaginaires associés

Comment jouent dans l'œuvre de Balzac les imaginaires strictement apparentés à celui du brigandage et quel rapport entretiennent-ils avec ce dernier ? Combien et quels types de « pirates », descendant quelque peu de Byron, parcourent l'œuvre depuis l'Argow du juvénile *Annette et le criminel* ? Quelles représentations du « sauvage qui est parmi nous », d'ascendance cooperienne, sillonnent les campagnes ou les villes balzaciennes ? Combien de bandes qui doivent quelque chose à « l'imaginaire de la secte » administrent une justice selon leurs règles, possèdent un langage à eux, des rites d'initiation, se font contre-société ? L'invention des *Treize* ou des adeptes de Mme de la Chanterie gagnerait peut-être à être envisagée à la lumière de cette perspective.

3. Axe historique :

Du projet originel du *Gars*, à l'écriture du *Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, au projet inabouti sur *Les Vendéens*, la représentation de la révolte contre-révolutionnaire accompagne le développement de la création balzacienne. Mais conspirateurs contre Bonaparte (*Une ténébreuse affaire*), réalistes opposant au régime louis-philippard (*L'Envers de l'histoire contemporaine*), figures d'anciens chauffeurs comme Farrabesche (*Le Curé de village*) traversent les romans. Quelle relation établit alors le récit balzacien avec les emplois du terme « brigand » qui ont structuré le discours politique sur l'histoire française ? Comment s'en sert-il pour produire un discours sur l'histoire ? Et, d'un autre point de vue, qui considère la manière dont le roman reflète moins qu'il n'institue une réalité sociale, quels personnages, quelles descriptions de mœurs et de milieux ont fourni des cadres conceptuels pour appréhender le brigandage (italien, corse, de l'histoire française), et ont contribué à structurer le discours public jusqu'à inspirer des politiques déterminées aux institutions étatiques ?

4. Axe linguistique-génétique :

Quels sont les emplois balzaciens des termes « brigand », « bandit », « flibustier », « contrebandier » et termes strictement apparentés ? Comment sont-ils modifiés par Balzac au fil des éditions ? Lorsque, par exemple, Balzac réutilise le fragment de roman *Olympia, ou les Vengeances romaines* dans *La Muse du département*, presque toute occurrence de « brigand » se trouve remplacée par celle de « bandit », ce qui contribue puissamment à réduire le type italien à un personnage d'opéra-comique.

5. Axe transmédial :

Comment la représentation du brigand sur les tréteaux de la scène (dramas, mélodrames, vaudevilles, opéra, opéra-comique) ou bien dans les tableaux des peintres de genre entre en rapport avec la création balzacienne ? Quel rôle jouent les allusions à Schiller, à ses adaptations françaises, aux créations de Scribe et Auber ayant à voir avec les brigands ou les *lazzari* napolitains (de *Fra' Diavolo ou l'hôtellerie de Terracine* à *La Muette de Portici*) ? Quelle est la fonction des évocations des œuvres de Salvator Rosa, revenu à l'honneur, de Vernet, de Schnetz si appréciés par Balzac ?

Un titre et un résumé de votre proposition doivent être adressée à Éléonore Reverzy (ereverzy@free.fr) et Agnese Silvestri (agnese_silvestri@yahoo.it) avant le **15 septembre 2021**.

Une publication est prévue. Pour pouvoir la permettre, les textes définitifs doivent être impérativement rendus le **5 septembre 2022**.

Bibliographie

Andries, Lise, *Bandits, pirates et hors-la-loi au temps des Lumières*, Classiques Garnier, 2021

Andries, Lise, *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, 2010

Benigno, Francesco, « L'imaginaire de la secte. Littérature et politique aux origines de la camorra (seconde moitié du XIX^e siècle) », *Annales HSS, juillet-septembre 2013*, n° 3, p. 755-789.

Benigno, Francesco, « Le classi pericolose italiane », introduction à Id., *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra 1859-1878*, Einaudi, 2015

Berthier, Philippe, « Brigands » dans *Dictionnaire Stendhal*, Ph. Berthier, Y. Ansel, M. Nerlich (éds.), Champion, Paris 2003

Bourdenet, Xavier, «Le brigand héroïque : virilité, loi, pouvoir chez Stendhal » in Daniel Maira, Jean-Marie Roulin (éds.), *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013

Bourdin, Philippe, « Le brigand caché derrière les tréteaux de la révolution. Traductions et trahisons d'auteurs », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 364, avr.-juin 2011

Delon, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, PUF, 1988

Frantz, Pierre, « Le crime devant le tribunal du théâtre. *Les brigands* de Schiller et leur fortune sur la scène française », in *Littératures classiques*, 67, 2008, p. 219-30

Jaquelot, Hélène de, « Stendhal e l'energia dei briganti » in Francesca e Vincenzo De Caprio (éds.), *I briganti del Lazio e l'immaginario romantico*, Città di Castello, LuoghiInteriori, 2016, p. 158.

Jeoffroy-Faggianelli, Pierrette, *L'Image de la Corse dans la littérature romantique française : le mythe corse*, Paris, PUF, 1979

Kalifa, Dominique, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Perrin, 2005

Kalifa, Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Seuil, 2013

Lyon-Caen, Judith, *La lecture et la vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Tallandier, 2006

Lyon-Caen, Judith, *La griffe du temps : ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Gallimard, 2019

Marcandier-Colard, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, PUF, 1998

Vernière, Paul, « Balzac et la genèse de Vautrin », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, janv.-mars 1948

Sottocasa, Valérie, (dir.), *Les Brigands. Criminalité et protestation politique (1750-1850)*, Presses universitaires de Rennes, 2013

Tatasciore, Giulio, « I misteri del brigante italiano: alle origini di un tipo criminale », *Storica*, n° 73, 2019

Tatasciore, Giulio, « Rappresentare il crimine. Strategie politiche e immaginario letterario nella repressione del brigantaggio », *Meridiana*, n°84, 2015

Tatasciore, Giulio, « Le brigand amoureux, une figure de l'imaginaire dumasien », dans Julie Anselmini et Claude Schopp (dir.), *Dumas amoureux. Formes et imaginaires de l'Éros dumasien*, Caen, PUC, 2020