

« Allora tu l'ami quella visione ». Illustration et réception du cycle Indo-Malais d'Emilio Salgari

Matthieu Letourneux

Tandis que les littératures légitimées ont rapidement évacué l'image de leurs éditions, y voyant un élément parasitant le texte¹, la littérature populaire a laissé une large place à l'illustration. Au XIXe siècle, il n'était guère concevable d'imaginer un roman-feuilleton ou un récit en livraisons dépourvu d'images, et le XXe siècle a conservé une trace de ce lien intrinsèque dans les couvertures illustrées des collections populaires. La chose est plus frappante encore dans la littérature pour la jeunesse qui peut difficilement se concevoir sans l'apport des éléments picturaux. La relation entre texte et image a engendré toute une série de formes mixtes dans ces deux domaines de la culture, du récit en images au roman-photo en passant par la bande-dessinée et le livre-jeu. Même dans les formes plus strictement littéraires, la présence de l'illustration, en affichant certaines modalités du pacte de lecture, construit en partie le regard du lecteur, et oriente son regard². Mais on pourrait inverser le propos : l'illustrateur est lecteur, il est même lecteur au second degré, puisqu'il tente, par ses dessins, de séduire le destinataire de l'œuvre, et de le conduire à l'acte d'achat. Dès lors, l'illustration peut être étudiée comme une indication sur les modalités de réception du texte. Certes, ce témoignage de réception est largement construit, et l'illustrateur est avant tout médiateur du texte, puisque son dessin est interprétation, relecture plus ou moins fidèle. En ce sens, il n'est pas loin de la figure du metteur en scène. C'est une mise en scène orientée, puisqu'il ne s'agit pas vraiment de rendre compte de la richesse du texte (du moins, pas la plupart du temps), ni d'en proposer (comme souvent au théâtre) une vision personnelle, mais de mettre en valeur ce que l'artiste, et derrière lui l'éditeur, jugent valorisant, ce qui va donner envie de lire, et donc d'acheter l'ouvrage. Même si les problèmes commerciaux et les stratégies de séduction sont toujours présents, ils témoignent d'une attention aux lecteurs, puisqu'ils cherchent à les séduire – pas à tous les lecteurs, mais ceux que l'éditeur suppose pouvoir être les siens. En ce sens, les relectures de l'éditeur et de l'artiste sont toujours subjectives. Ainsi, l'image nous donne-t-elle une

¹ Cfr. P. KAENEL, *Le Métier d'illustrateur, Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Genève : Librairie Droz, 2004.

² Cfr. M. LETOURNEUX, « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910) », Site de l'Ecole Nationale des Chartes, <http://www.enc.sorbonne.fr/histoiredulivre/letourneux.htm>.

vision, certes partielle et biaisée, de la réception du texte. Dès lors, si l'on observe une œuvre (ici, le cycle indo-malais de Salgari) de façon diachronique à travers ses principales éditions au fil du temps, on peut voir dans les images qui l'accompagnent un commentaire non seulement du texte, mais de sa réception : aussi bien à travers ce que l'image met en avant que ce qu'elle occulte.

Pour penser cette façon qu'a l'image de faire un portrait du texte et de sa réception, peu d'œuvres sont aussi adaptées que celle d'Emilio Salgari. Toute l'œuvre de Salgari est illustrée, non seulement les romans publiés de son vivant, mais aussi le nombre incalculable de volumes, en version intégrale ou abrégée, que les éditeurs ont pu proposer au fil du siècle. Chez Salgari, l'incidence de l'image est si forte que les rééditions récentes de ses romans, dans des collections légitimées, et souvent avec un véritable appareil critique, prennent la peine de réintroduire les illustrations originales de Della Valle, Gamba ou d'Amato, comme si celles-ci étaient parties intégrales de l'œuvre³. Soulignant ce rôle joué par l'image dans la fixation de l'univers de Salgari dans la culture italienne, plusieurs expositions ont été consacrées aux illustrateurs de la première génération⁴. En outre, sa lecture par l'image s'est compliquée de toute une série de détours médiatiques qui ont participé à sa réception : films, bandes dessinées, images à collectionner, jeux vidéos, jouets et jeux, produits dérivés... toutes ces formes nous révèlent par leur prolifération combien, chez cet écrivain, le texte appelle l'image, la suppose comme un complément naturel et combien, en retour, l'image contribue à réduire l'univers de l'auteur à une grammaire et une syntaxe aussi codifiées que limitées.

Cette importance de l'image chez Emilio Salgari s'explique sans doute par le fait que l'écrivain se situe à l'intersection de deux types de pratiques éditoriales, celles de la littérature populaire qui a toujours donné une place fondamentale à l'image dans ses stratégies de séduction, et celle de la littérature de jeunesse, dont Salgari fut très vite considéré comme un des piliers en Italie, et dont l'un des traits de distinction par rapport à la littérature générale tient à cet usage (très variable mais toujours maintenu au XXe siècle) de l'image. Reste que même dans ces domaines littéraires, rares sont les auteurs à avoir bénéficié d'une telle profusion d'images. C'est le cas de Verne, mais les éditions de celui-ci, contrairement à celles de Salgari, ont conservé la plupart du temps les gravures d'origine, sans doute parce que, ayant bénéficié d'une légitimation rapide, son

³ C'est le cas des éditions en coffret de Mondadori, dirigées par Vittorio Sarti.

⁴ On citera par exemple *Illustratori salgariani*, Verona, Biblioteca Civica di Verona, 22 mai - 19 juin 1999 ; *Salgari avventura nell'avventura, illustratori d'epoca salgariani*, Montechiarugolo (PM), Palazzo Civico, 23 mars - 1er mai 2002; ou encore l'exposition accompagnant le colloque *Fortuna di Salgari all'estero*, Torino, Palazzo Barolo, 11 novembre 2003, et présentant les illustrations originales des éditions Viglongo dans les années 1940-1950.

œuvre est devenue intouchable y compris dans ses prolongements picturaux. Ce n'est pas le cas de Salgari. Si l'on revient aujourd'hui aux illustrations d'origine, si des études sont consacrées à l'un ou l'autre de ses illustrateurs (signe d'une légitimation tardive)⁵, les romans ont souvent été agrémentés d'illustrations nouvelles, sensibles aux modes et aux représentations du temps. Cela vient de ce que les éditeurs sont restés longtemps animés par un souci de séduction du lecteur qui ne se prêtait guère à la conservation d'images jugées vieillissantes et peu attractives, modernisant, de Viglongo à Mursia en passant par Carroccio, Boschi, Fabbri, Malipiero ou la Biblioteca Economica Newton, les images des éditions originales.

Ces changements d'illustrations témoignent de la popularité durable d'un auteur qui n'a longtemps eu besoin que de quelques images actualisées (et souvent de quelques coupes dans le texte, il faut le reconnaître) pour conserver son charme auprès des jeunes lecteurs. Car l'image doit avant tout faire vendre. Couvertures en couleurs et images intérieures offrent ainsi un regard sur le récit que le lecteur découvre par avance, choisissant entre plusieurs titres en fonction du sujet présent sur la couverture : les prières d'insérer sont rares à guider le lecteur de littérature populaire ou enfantine. Ouvrant le livre, l'œil du lecteur est attiré par de grands dessins illustrant généralement les scènes de bravoure du roman. Stratégies de séduction, visant à la fois à annoncer et à décrire le contenu de l'œuvre pour guider l'acte d'achat, mais aussi, dans une sorte de tapage publicitaire, à promettre plus qu'on offre, comme le font nos modernes spécialistes de l'emballage. La couverture est d'ailleurs avant tout cela : un emballage⁶. Pour vendre, il faut séduire, c'est-à-dire susciter du désir, être attentif aux goûts supposés du lecteur visé, dont l'illustration, en les explicitant, promet la satisfaction. L'illustration retranscrit les goûts du lecteur pour mieux les faire naître, en ce sens, elle nous dit quelque chose de la réception effective des textes. Or, cet horizon d'attente, même s'il est largement construit ici, est, on le sait, l'un des angles morts de l'étude littéraire, en particulier dans le terrain de l'édition populaire et de jeunesse, pour lesquelles les usages et bricolages, si bien décrits par Michel de Certeau⁷, déjouent notre regard de lettré. La chose est plus

⁵ Parmi celles-ci, il faut citer l'étude essentielle d'Antonio FAETI sur les premiers illustrateurs de Salgari dans *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino : Einaudi, 1972 et 2001, et le beau livre de Paola PALLOTINO, *L'occhio della tigre. Alberto Della Valle fotografo e illustratore salgariano*, Palermo : Sellerio, 1994 et 2000. Les illustrateurs plus tardifs de chez Viglongo ont été présentés dans une édition superbement illustrée par Carlo BAZAN, *Illustrazioni Salgariane* (Roma : S.C.M. Edizioni - Spazio Corto Maltese Edizioni, 2008).

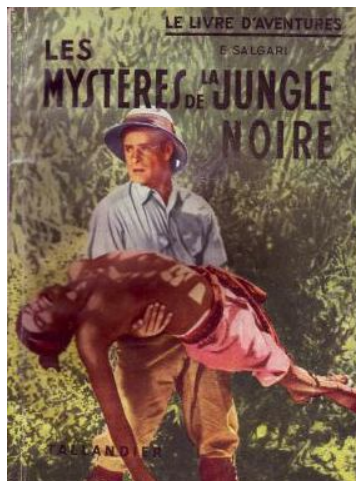
⁶ C. GRIVEL, « De la couverture illustrée du roman populaire », dans J. MIGOZZI – P. LE GUERN (édité par), *Production(s) du populaire*, Limoges : PULIM, 2004.

⁷ Cfr. M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, Paris : Folio Essais, 1990.

frappante encore en littérature de jeunesse qu'en littérature populaire. Les souvenirs d'enfance des uns et des autres nous disent par exemple que les livres d'éducation peuvent se transformer en livres de récréation. Ils nous révèlent que les livres pour grands peuvent être détournés de leur usage pour devenir sources de rêverie enfantine, au gré d'une page de combat, d'un épisode de voyage, d'une scène ambiguë, d'un titre prometteur... ou d'images un peu vives. On sait encore combien les enfants transforment par leur lecture la matière même du livre, sautant les passages trop longs ou trop savants, allant directement au chapitre dont le titre est le plus alléchant, délaissant le texte pour l'image, lisant la fin avant le commencement... Ces modalités de lecture éclatées nous échappent et nous échapperont toujours nécessairement. Mais l'image permet d'en discerner obscurément quelques aspects, même de façon parcellaire et biaisée. Car l'illustrateur est relecteur ; la médiation qu'il propose par rapport à la matière du texte est déjà interprétation, hiérarchisation. Certes, l'illustrateur, souvent mis en concurrence avec d'autres, travaille en collaboration avec l'éditeur, qui sélectionne les images qui lui paraissent les plus vendeuses ou qui lui semblent pouvoir rythmer au mieux la lecture du livre. Sa relecture de l'œuvre est à son tour médiatisée par l'éditeur. Il n'empêche que, prise dans son ensemble, l'illustration est bien mise en image du texte, comme la représentation théâtrale est mise en scène.

L'illustration parvient à commenter et présenter le roman à travers des stratégies diverses. Elle informe sur son contenu, visant le référent derrière le texte : elle indique « de quoi ça parle ». Certaines couvertures de Salgari ne respectent pas même cette fonction élémentaire. Dans les années 50, la couverture des *Mystères de la jungle noire* dans « Le Livre d'aventures » de Tallandier propose ainsi le portrait photographique colorisé d'un Blanc en costume colonial tenant dans ses bras un indigène évanoui ; quant à celle d'*Eleonora la capitaine*, elle figure une jeune *cow-girl*, la winchester à la main... Mais il s'agit de cas-limites, dans une collection moribonde qui ne savait plus quoi inventer pour attirer des lecteurs lassés du vieux roman d'aventures. L'image participe également à la définition du pacte de lecture : présenter en couverture un protagoniste prêt à affronter un tigre bondissant (comme Malipiero en 1969 ou Fabbri en 2005), c'est annoncer un certain type de récit (selon ce qu'il suppose être les conventions sérielles du genre), mais aussi la nature du plaisir tiré du texte, et une forme déterminée de vraisemblance qui n'est plus fondée sur un modèle réaliste. L'image hiérarchise pour partie les informations du texte : ce n'est pas la même chose de mettre en avant les personnages en costume colonial ou ceux en turban ; ce n'est pas la même chose de représenter, dans ses pages intérieures, des scènes d'action ou des animaux

tirés de planches zoologiques. Elle révèle les goûts de l'illustrateur, ou au moins ceux qu'il suppose être propres au lecteur : en choisissant de représenter une scène plutôt qu'une autre, l'auteur en fait un moment-clé, ce qui est aussi affaire de goût. Elle obéit encore à des conventions propres à l'éditeur, qui possède souvent ses illustrateurs-maison, ses codes de représentation, lesquels permettent de rassembler des textes et des auteurs hétérogènes selon une cohérence de collection⁸. Elle convertit enfin le code verbal selon des conventions sérielles inhérentes au code visuel du temps : on n'illustre pas de la même façon un roman au XIXe siècle et au XXe siècle, aussi bien pour des raisons techniques qu'esthétiques. A ces mécanismes, il faut en ajouter un propre aux œuvres célèbres : l'artiste doit composer avec la tradition picturale associée à l'œuvre – le cas d'une figure comme Sandokan en est un exemple frappant, puisque son portrait peut être décomposé en une syntaxe qui connaît en définitive assez peu de variations. Or, selon les époques, ce ne sont pas les mêmes choses qui séduisent le lecteur. On ne lit plus Salgari de la même façon aujourd'hui qu'au XIXe siècle.



Couverture dans « Le Livre d'aventures » de Tallandier.

⁸ Ces codes graphiques sont toujours aussi, en partie, ceux de l'éditeur : il possède son équipe d'illustrateurs qui lui donnent une identité, surtout depuis l'avènement des collections, et imposent certains codes, de plus en plus marqués au fil du temps : couverture aux ornements art-déco à l'identique de chez Delagrave, bichromie et liseré bleu de la collection du « Livre National » de Tallandier, illustration pleine page, formant une vaste scène de la première à la quatrième de couverture de Viglongo, titre encadrant l'illustration de la série « Tigri e corsari » de Fabbri, couvertures aux couleurs vives et aux larges à-plats des éditions Mursia, etc. Dans ce cas encore, les codes graphiques (ceux de l'artiste, mais, plus largement, ceux de l'éditeur) ont une incidence sur la lecture, et ce n'est pas la même chose de lire les romans de Salgari agrémentés des dessins enfantins de Mursia, ou dans les rééditions en coffret de Mondadori proposant les illustrations originales avec un évident souci de légitimation.

D'abord, parce qu'il n'est pas certain que les lecteurs auxquels s'adressent les éditeurs n'aient pas changé au fil du temps. L'évolution du paratexte traduit en effet la tendance qu'a l'œuvre à s'identifier toujours plus nettement à la littérature de jeunesse – sans qu'il soit très facile de dire si cette identification correspond à une mutation des lecteurs réels ou à une définition plus claire du destinataire par les éditeurs. Ce mouvement a accompagné celui qui a vu plus généralement l'avènement d'une littérature populaire pour la jeunesse dans l'entre-deux guerres, visant un public qu'on qualifierait aujourd'hui de préadolescents⁹, et caractérisée par une relative indifférence pour les questions de transmission (d'une morale, d'un savoir), et une latitude plus grande laissée à la transgression et à l'évasion (humour, violence...). Cette sorte de littérature existait depuis longtemps : en France, un périodique comme *Le Journal des Voyages* (dont Salgari a dirigé une version italienne très proche) a visé ce type de public dès les années 1870, comme en témoigne la correspondance des éditeurs. En Italie, Bemporad semble par exemple avoir eu conscience de ce destinataire privilégié¹⁰. Mais jusqu'à tard, les éditeurs ont recherché davantage un public mixte, adultes et jeunes lecteurs, qu'un public strictement juvénile. La disjonction entre littérature « préadolescente » et littérature populaire ne s'opère que dans les premières décennies du XXe siècle, avec le développement de collections spécifiques pour « préadolescents », et se traduit par exemple par un maintien des illustrations intérieures, qui disparaissent des collections pour adultes, et par l'avènement d'un style propre. Les œuvres de Salgari subissent un tel sort, et très vite, elles ne sont plus associées qu'à un destinataire enfantin. Tenant compte de ce glissement Bemporad dans les années 20, puis Carroccio et ses successeurs vont modifier leur présentation pour séduire leurs lecteurs. Un travail d'actualisation du style graphique va en particulier être opéré, correspondant davantage aux goûts des jeunes lecteurs. Aux illustrations des grands prédécesseurs (Della Valle, Gamba, d'Amato), qui obéissent aux conventions de l'édition populaire et semi-légitimée, succèdent des dessinateurs qui pratiquent un style plus « enfantin » : choix de couleurs vives, violence moins montrée que suggérée et, bientôt, emprunt à d'autres styles graphiques perçus comme enfantins (bande dessinée en particulier)¹¹. Les éditions successives vont

⁹ Nous utilisons à dessein ce terme anachronique, car il s'agit ici de différencier ce type de lecteurs des plus petits. Or, tandis que les éditeurs légitimés avaient clairement identifié un public de grands écoliers, leur offrant des œuvres marquées par la question de la transmission, les éditeurs populaires proposaient des œuvres plutôt destinées à ces « préadolescents », mais sans désigner clairement leur public.

¹⁰ Treves visait quant à lui exclusivement un public d'enfants.

¹¹ Chez Carroccio ou Viglongo, le sang s'efface par exemple des illustrations, et l'on préfère montrer le moment où le coup va être donné plutôt que celui où il est déjà reçu.

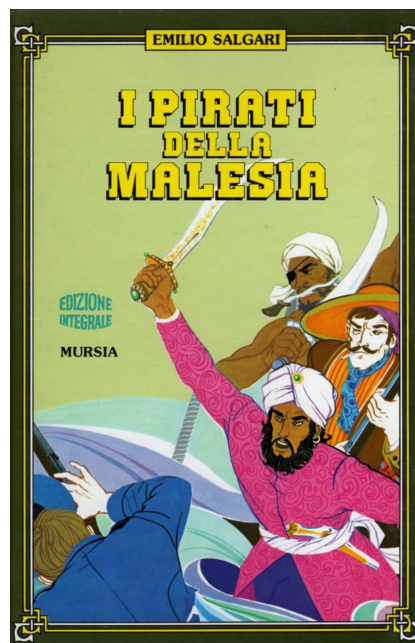
enregistrer cette disjonction toujours plus grande entre les esthétiques graphiques de l'illustration populaire et de l'illustration pour la jeunesse. Leur évolution semble cependant traduire également un rajeunissement progressif des destinataires, dont la présentation de Mursia, visant explicitement les lecteurs les plus jeunes, donnerait un dernier témoignage¹².

Avec le temps, le problème le plus évident que rencontre l'illustrateur est celui précisément de cette évolution. Il s'agit pour lui de gommer le vieillissement des œuvres en les habillant de nouveaux atours. Cette volonté de moderniser est sensible en littérature populaire, où il n'est pas rare de réécrire le texte pour en gommer les traits les plus archaïques (dates et références vieilles). Or, pour produire un tel effet de rajeunissement, nul besoin de transformer le texte. Il suffit bien souvent d'altérer l'image : le moderne navire en couverture du *Re del Mare* de Viglongo, les costumes coloniaux de Carroccio, les maquillages à la mode *fifties* qu'arbore l'héroïne du faux Salgari *La Fille du Cacique*, chez Pagani, contribuent ainsi à moderniser le texte. Ils ressaisissent tous ces romans antérieurs à 1914 à travers des stéréotypes bien postérieurs.

L'illustrateur reformule généralement suivant des conventions graphiques de son temps, qui ne cherchent pas à être fidèles à l'époque de création de l'œuvre, mais aux goûts du jour. Entre l'esthétique art-déco de Donath, de Bemporad ou, en France, de Delagrave, et les fantaisies psychédéliques de Michelini chez Mursia dans les années 1970, sont ainsi déclinés les bichromes exotiques aux accents coloniaux d'Henri Thiriet et de Maurice Toussaint chez Tallandier, les gouaches d'aventure saturant l'espace d'action de Viglongo, les dessins à l'expressionnisme grossier de Carroccio oscillant entre imaginaire *pulp* et conventions d'albums enfantins, l'esthétique inspirée des bandes dessinées du Fabbri des années 60 (avec Ergon et les illustrateurs des pages intérieures en noir et blanc), etc. Ce mouvement affecte à la fois les conventions stylistiques et thématiques. Souvent, ce sont les intertextes médiatiques convoqués : ceux de la bande dessinée ou cinéma en particulier (avec par exemple les couvertures photographiques de Tallandier dans les années 1950). Ces choix affectent jusqu'à la *mimésis*, puisque l'influence de ces autres médias se ressent par exemple dans la façon de cadrer l'image, de penser le monde avec un œil cinématographique, dans les poses, dans les visages des personnages (rappelant parfois des acteurs)... Ainsi les romans deviennent-ils cinématographiques, *comics*, invitant le lecteur à relire l'action à travers les mécanismes des récits d'aventures cinématographiques ou dessinés, malgré

¹² Un mouvement inverse s'est opéré depuis une quinzaine d'années, avec la multiplication des éditions critiques s'adressant manifestement à un public d'adultes et nous verrons que dans ce cas encore le choix des illustrations est significatif.

l'écriture mélodramatique et théâtrale de Salgari¹³. Cette modernisation de l'illustrateur est certes en partie une illusion : l'image ne modifie pas le texte, et en ce sens, il y a feinte actualisation, et donc tromperie sur la marchandise. Mais le mensonge n'en est qu'à demi un, car, du fait même de l'abstraction propre au langage verbal qui impose au lecteur de construire ses représentations du texte, il est certain que les conventions du récit d'aventures propres à l'époque du lecteur nourrissent son imaginaire, et le conduisent à reconstruire le texte à partir de clichés qui étaient étrangères à Salgari et les images, en orientant ses représentations, facilitent un tel processus de « réécriture » par le lecteur. Ce que perd le lecteur en représentations théâtrales (pourtant très présentes dans l'imaginaire mélodramatique de Salgari), il le gagne en dynamique cinématographique, en expressivité propre à la bande dessinée¹⁴, en figuration graphique de la violence propre aux *pulps*¹⁵ ou aux tardifs faits divers¹⁶... La séduction durable du texte tient aussi à l'application anachronique des procédés stéréotypés du temps de la lecture.



Couverture de Michelini, pour Mursia.

¹³ Cfr. G. P. MARCHI, *La spada di sambuco. Cinque percorsi salgariani*, Verona : Fiorini, 2000.

¹⁴ Pietro Raschitelli qui a illustré *Sandokan contro il Leopardi di Sarawak* (1947), suite du cycle écrite par Omar Salgari, fut un dessinateur de la série *Tex Willer*.

¹⁵ Carroccio recourt souvent à cette esthétique *pulp*, par exemple avec les illustrations très dynamiques de Golpe, à l'expressivité caricaturale.

¹⁶ L'illustrateur anonyme du faux Salgari *Il Tesoro del Bengala* chez Carroccio (1954, écrit par Omar Salgari), propose ainsi une esthétique très marquée par les conventions du fait-divers.

C'est probablement dans leur façon d'informer sur le contenu « réel » de l'œuvre que les images influencent le plus le lecteur. Cette prétention à représenter est, on le sait, très ambiguë, puisque le langage verbal étant, par nature abstrait, il ne peut jamais être véritablement illustré par le langage pictural, qui donne toujours à la fois plus et moins d'informations : plus, parce que toute image précise (les couleurs, les formes, etc.), et moins, parce qu'elle ferme le texte qui, par son abstraction même, est toujours plus riche. Dans tous les cas, l'illustrateur ne peut représenter ce qui est dans le texte qu'en faisant un détour par un second référent, la réalité extralinguistique. Quand Emilio Salgari décrit Sandokan, il donne une série d'indications précises : il décrit sa « barbe noire », « sa longue chevelure bouclée », « son turban orné d'un magnifique diamant », etc. Il donne également des indications peu aisées à représenter : qu'est-ce que l'« éclat fascinant » de ses yeux noirs ? Qu'est-ce que des « extraordinaires sourcils d'une courbe hardie » ? Comment représenter des « dents aiguës comme celles d'un fauve » sans que l'image rende inquiétant ce que le texte présente métaphoriquement comme une promesse d'aventures barbares ? A partir de ces informations offertes par le récit, l'illustrateur doit opérer une conversion complexe. Il doit d'abord reproduire les indications que lui donne le texte, avec toute la latitude que suppose cette opération : ainsi, jusqu'aux années 30, la moustache sera-t-elle taillée « à la française », avec les extrémités recourbées, tandis que les décennies postérieures préféreront une moustache plus sauvage, suivant en cela l'évolution des modes ; le costume, quant à lui, perdra progressivement, dans un même mouvement d'ensauvagement, de ses pierreries et broderies qui, dans les premières décennies, couvraient littéralement le costume du protagoniste, suivant une esthétique fin-de-siècle. Autrement dit, même quand il cherche à être fidèle au texte, l'illustrateur opère des choix qui en modifient le sens, en fonction de l'imaginaire dont il est l'héritier.



Illustration de Della Valle pour *Alla Conquista di un Impero*, édition Donath.

De fait, représenter le texte, c'est figurer non seulement ce qui est donné, mais aussi ce qui est visé : la barbe, les yeux, les dents, les cheveux longs, le turban stéréotypent une figure de pirate barbare que l'image doit synthétiser comme un ensemble cohérent. Pour cela, il lui faut excéder le texte et en déduire une série d'informations absentes mais que le récit postule. Derrière les indications que donne le roman, il y a un monde purement fictif qu'il suppose, et qui doit apparaître dans l'image, ne serait-ce que de façon allusive. Mais pour donner l'illusion d'un monde, il faut que celui-ci paraisse excéder les limites de l'image à travers une série de signes renvoyant à un espace plus vaste. Dans ce cas encore, le choix de ces signes fait sens puisque, sous prétexte de renvoyer à un monde extérieur (purement fictif, rappelons-le), les artistes construisent ce monde de toutes pièces en fonction de leurs représentations. Della Valle, dont le style se veut réaliste, n'hésite pas à multiplier les détails documentaires avec une exactitude dont on a pu montrer le caractère photographique¹⁷. Il multiplie les détails à valeur indicielle : singe dans les arbres, nature foisonnante et exotique, paravent oriental, participent ainsi de cette façon de désigner un univers plus vaste qui excède la scène. La logique est celle du pittoresque, avec un effet de

¹⁷ Cfr. P. PALLOTTINO, *op. cit.*

saturation des traits dépaynants d'autant plus intéressants qu'ils sont absents de la scène posée (l'auteur photographiait ses modèles chez lui). Le procédé n'est pas sans rappeler l'usage des italiques chez Salgari : le kriss brandi répondant ainsi au *kriss* écrit dans sa volonté de faire monde en saturant l'image/le texte d'indices pittoresques. Antonio Faeti a montré combien ce même univers littéraire pouvait être retranscrit à travers des couleurs sombres, presque gothiques, chez d'Amato¹⁸.



Illustration de *Alla Conquista di un Impero* réalisée par Giobbe, pour Viglongo.

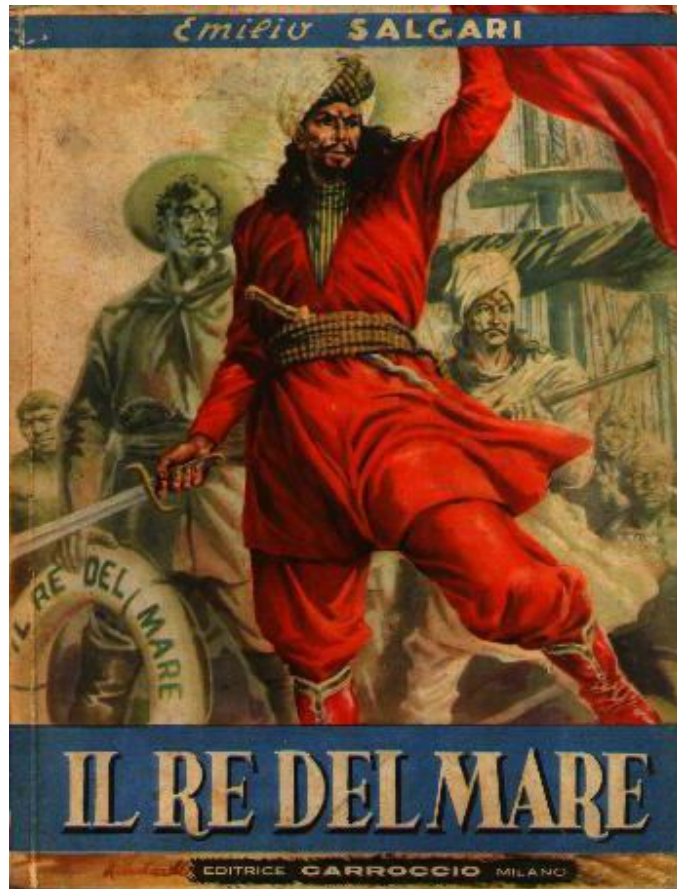
Chez les artistes qu'emploie Viglongo (d'Antona, Togliatto, Giobbe), encore très marqués par l'esthétique de la première génération¹⁹, la volonté d'ouvrir sur un monde qu'on figurerait dans l'image paraît refluer au profit d'évocations plus vagues, plus atmosphériques, en partie du fait de la mauvaise qualité des reproductions (surtout dans les pages intérieures), mais aussi du fait de choix graphiques : moins de détails, des scènes brossées à grands traits qui cherchent avant tout à rendre la dynamique de l'action. La chose est frappante dans les couvertures, qui privilégient l'événement, et font presque disparaître les arrière-plans. Loin de la précision d'un Della Valle ou du traitement

¹⁸ Cfr. A. FAETI, *op. cit.*

¹⁹ Carlo Bazan présente ainsi toute une série d'exemples de dessins d'Antona démarquant ceux des premières générations (C. BAZAN, *op. cit.*).

atmosphérique du détail chez d'Amato, le pittoresque se résume ici à quelques traits : une arme, un turban, un cordage de navire... L'effacement du monde atteint son apogée chez un illustrateur abstrait comme Michelini, l'artiste attiré de Mursia dans les années 70. Dans son cas, l'élément indiciel est souvent la seule indication qui ressort des volutes quelque peu psychédéliques des scènes : turbans, coutelas, têtes de serpents, s'échappent des arabesques d'un dessin aux parti-pris purement graphiques.

Or, il ne faut pas s'y tromper : que le dessin se prétende ou non réaliste, les choix du sujet, de l'organisation de l'image, des éléments qui s'y ajoutent sont tout entier arbitraires, dans la mesure où ils renvoient à un univers *de fiction* à peine esquissé dans le texte de Salgari. Comme les éléments indiciels du texte, ils servent à stéréotyper, puisque leur but est de faire signe vers un univers absent. Dans le cas des romans de Salgari, cette référence des illustrateurs au monde est problématique : elle désigne un « réel » (la Malaisie, l'Inde, etc.), mais aussi un univers romanesque (la Malaisie et l'Inde *de Salgari* qui, on le sait, n'a pas grand-chose à voir avec les pays réels). De fait, le choix des éléments indiciels – ceux qui font sens, qui ressortent dans le décor – comme le choix de l'organisation de l'image, explicitent dans l'image cette resémantisation du référent réaliste en un référent romanesque – du monde indo-malais « réel » en monde de Salgari. Déjà, les illustrations de Della Valle ou de d'Amato tendaient à organiser l'image pour faire ressortir l'action, placée en son centre, avec des lignes de force à valeur cinétique ou causale, souvent dessinées par les armes que les protagonistes tiennent à la main. Les éléments indiciels sont repoussés à la périphérie, contexte de l'action et, quand ils sont au centre, ils sont chargés de virtualités narratives : armes à la ceinture d'un personnage, lampes (en particulier chez Della Valle) qui éclairent autant qu'elles voilent, etc. Il n'empêche qu'on est frappé par l'attention portée au décor par ces premières générations d'illustrateurs. Leurs successeurs d'après la Seconde Guerre mondiale se concentreront généralement sur l'action, on l'a vu, limitant à l'extrême la figuration du décor. Mais même quand ils représentent le décor, ils le font de façon assez indifférente à la précision documentaire, préférant des univers génériques. Les illustrateurs de Carroccio, outre leur trait souvent grossier, tendent à proposer des univers sériels assez peu marqués, avec leurs arrière-plans de verdure, de murs, de tentures, mettant en revanche l'accent sur l'expressivité des événements : explosions, gros plans parfois sur le visages des personnages, les yeux révoltés d'horreur, scènes de combats, etc. quand ils figurent des éléments pittoresques, ils en restent aux costumes, aux armes, à une lanterne chinoise, bref, à des panoplies narratives qui désignent plus un genre (l'aventure exotique) qu'un monde.



Une édition de Carroccio

Or, cet effacement du décor au profit de l'action fait sens. Il paraît en effet désigner un glissement dans la réception du texte qui tient à l'évolution de l'univers de fiction. A l'époque où Salgari écrit, quand Della Valle et d'Amato illustrent les œuvres, les univers que décrit l'auteur restent en grande partie inconnus des lecteurs, un peu abstraits. Les images des régions lointaines restent encore relativement rares avant la Première Guerre mondiale et, dans ce mouvement de découverte du monde, les romans d'aventures jouaient un rôle important. Dans le sillage de Jules Verne, de Louis Jacolliot ou de Louis Bousenard, Emilio Salgari propose un roman d'aventures qui n'abandonne pas le désir de décrire la réalité à travers la narration : en témoignent ces passages, parfois un peu artificiellement rattachés au cours du récit, dans lesquels les personnages découvrent, au détour d'une poursuite dans la jungle, tel animal curieux, telle étrangeté exotique. Les premiers illustrateurs ne perdent pas de vue cette volonté de décrire le monde. Leurs images recherchent encore la précision documentaire dans leur figuration des animaux – éléphants, crocodiles, tigres... Et dans le dessin des costumes, on sent encore (particulièrement chez Della

Valle) ce désir de mêler aventure et vision du monde. Cela vient peut-être de ce que, contrairement à leurs successeurs, ils connaissent personnellement Salgari qui peut les conseiller dans le choix des images. Avec la sérialisation du roman d'aventures dans l'entre-deux guerres, la familiarité avec les régions lointaines, permise, à la même période, par la photographie et le cinéma, avec enfin la baisse du prix des livres, vendus dans des collections plus populaires, et la tolérance de plus en plus grande des parents devant les lectures de divertissement, le roman d'aventures cesse progressivement d'être associé à la question du savoir pour ne plus valoriser que l'évasion, le dépaysement. C'est de ce glissement que prennent acte les dessins, mettant toujours plus l'accent sur la surprise et le sensationnel en perdant de vue la dimension documentaire (ou prétendument telle) du récit. On le voit, dans cette représentation de l'espace, la prétention au réalisme est surtout affaire de lecture du texte et de ses enjeux. Dans certains cas, Salgari est présenté comme un auteur de romans d'aventures pittoresques, dans d'autres, on met l'accent sur la violence du monde exotique. Ailleurs, on n'y voit plus qu'un univers sériel destiné à accueillir des aventures extraordinaires – chez Mursia, c'est même un univers merveilleux proche de celui des contes qui est proposé, à mille lieues de celui de Della Valle.

Ainsi, dans sa façon de figurer le monde, l'illustrateur doit surtout s'efforcer de repérer, derrière les éléments donnés par le texte, les propriétés du pacte de lecture. Ce que le dessinateur tente de restituer ce n'est pas tant la réalité extradiégétique que le sens qui est donné au texte par l'auteur, en repérant les chaînes stéréotypiques initiées par le texte. Du fait de son caractère nécessairement lacunaire (puisque'il faut dire beaucoup en quelques mots), toute description s'organise en réseau, et ses éléments ont une valeur synecdochique pour désigner un tout qui toujours excède le récit. On sait par exemple que la présentation successive, par Salgari, de Mompracem et de Sandokan, dans les premières pages des *Tigres de Mompracem*, a valeur de pacte de lecture, puisque, jouant avec les stéréotypes associés à l'Oriental à l'époque, elle articule des éléments de raffinement et de sauvagerie : diamant brut, arme ornée de pierreries, beau visage sauvage et cruel, etc. Elle s'insère dans le cadre plus large du repaire du Tigre, caractérisé selon le même principe. Reprenant certaines images décadentes de l'époque (celles associées en particulier à l'Orient), elle reformule en termes exotiques la figure byronienne du Corsaire, laquelle figure sera formulée, selon les thèmes récurrents du roman d'aventures, en termes de crainte et de séduction de la sauvagerie (associée à la pulsion et à la transgression). Or, selon les générations, c'est alternativement un pôle ou l'autre qui a été mis en avant. Les premières générations ont été surtout marquées par la dimension romantique du thème, percevant les intertextes byroniens et ceux du

romantisme noir (chez d'Amato), ainsi que ceux des amours exotiques aux accents mélodramatiques (thème récurrent chez Della Valle). Le balancier des illustrations intérieures (comme celles de la couverture) oscillait alors constamment entre le pôle de la passion et celui de la violence. Plus tard ce sera surtout le pôle de l'aventure, au détriment de celui de l'amour, qui va être favorisé. Cela vient de ce que le roman aura sans doute été relu, de plus en plus, à travers les chaînes stéréotypiques du roman d'aventures au détriment de celles du roman exotique.

Mais ce va-et-vient ne traduit pas seulement un glissement vers l'aventure. Il révèle aussi un changement dans les représentations de l'autre : non seulement du « sauvage », mais aussi de cette altérité dont est porteur le genre. Dans cette tension entre l'Occident et l'Orient, entre la civilisation et la sauvagerie sur laquelle s'est conçu le roman d'aventures, c'est toute une axiologie de l'aventure, largement implicite, qui se dessine, entre ordre et désordre, loi et transgression, raison et passion, etc. et qui peut même se reformuler en termes esthétiques, entre réalisme et romanesque... On le sait, dans son cycle indo-malais, Salgari a proposé une lecture très originale de cette tension, faisant, à rebours de tous ses contemporains, des « sauvages » ses héros et des Anglais, leurs adversaires, des figures souvent négatives. On a pu montrer qu'il s'agissait moins d'une posture anticoloniale que d'une façon de privilégier les valeurs esthétiques associées à l'aventure²⁰ : dès l'ouverture des premiers romans du cycle, *Les Mystères de la jungle noire* et *Les Tigres de Mompracem*, les univers de fiction sont fondés sur la valorisation de l'irréalisme et du romanesque, Mompracem étant même conçu comme une sorte de forteresse résistant au réel. La sauvagerie devient, dans le cycle, une sorte d'image de l'esprit d'aventure, expliquant l'association du luxe et de la cruauté, de la beauté et de l'animalité, chez le Tigre, le Chasseur Tremal-Naïk ou ailleurs chez le Corsaire Noir. Leur force brute exprime l'idée d'un pouvoir de celui qui est toujours en puissance et, à travers lui, de l'aventure, de l'individu, de la transgression. Ainsi les romans de Salgari articulent-ils autour de la question de la sauvagerie un discours sur le réel (à travers l'univers référentiel exotique d'un monde déjà colonial), et une sorte d'éthique de l'aventure romanesque. La lecture décadente de Della Valle tient compte de cette ambiguïté, plongeant en plein dans les fantasmes de l'Orient, dont l'artiste offre une vision à la fois très réaliste et convenue, comme s'il cherchait à fixer l'imaginaire avec une précision photographique²¹. D'Amato procède différemment, puisque son style tend au contraire à délaissé pour partie la précision au profit de l'atmosphère, du

²⁰ Cfr. B. TRAVERSETTI, *Introduzione a Salgari*, Roma-Bari : Laterza, 1989.

²¹ Nous retrouvons ici les analyses de P. PALLOTTINO, *op. cit.*

fantasme, comme le font les illustrateurs de Viglongo. Dans sa relecture enfantine de l'œuvre, Michelini choisit de basculer totalement du côté du merveilleux, défaisant du même coup en partie la tension, structurante dans le genre, entre réalisme et romanesque.



Illustration de Pinasseau, tirée de l'édition Delagrave de 1902.

Dans le discours implicite sur l'autre, sur le sauvage, certains artistes paraissent éprouver quelque difficulté à proposer des images centrées sur un personnage exotique. Dans la version française des *Pirates de la Malaisie*, les (médiocres) illustrations de Pinasseau insistent par exemple sur les personnages occidentaux du roman, réorganisant chacune des scènes autour d'officiers ou de protagonistes pourtant souvent secondaires – ou de Yanez. Cela ne convertit pas pour autant l'esthétique de Salgari en roman d'aventures coloniales à la française (le texte, même traduit librement, reste le même), mais cela permet sans doute de rapporter l'altérité des protagonistes à des modèles plus traditionnels, opérant de la sorte une euphémisation du texte, rendu plus familier aux stéréotypes du genre : les images de Blancs rabattent l'altérité de l'univers de fiction en la rapportant aux chemins balisés du roman d'aventures coloniales. A l'inverse, on est tenté de lire les couvertures que Carroccio propose au lendemain de la Seconde Guerre mondiale comme une sorte d'épopée de la révolte, avec ce Sandokan tout de rouge vêtu, renversant ses ennemis, évoquant moins un rebelle anticolonial (Yanez porte souvent un costume évoquant les héros coloniaux)

qu'une sorte d'image triomphante de l'aventure²². Quant aux volumes plus tardifs de Mursia, ils insistent sur les confins, terre d'aventure, et choisissent prudemment de limiter la figuration du monde à des *topoi* si codifiés qu'ils n'en renvoient plus guère à un univers référentiel – habit rouge et casque blanc des Anglais, d'une part, turban et imprimés indiens de l'autre. Le monde de Sandokan est désormais si loin des lecteurs qu'il peut figurer une pure terre d'aventure, sauvage mais, comme le monde du douanier Rousseau, d'une sauvagerie abstraite, immatérielle.

Occultation par les images des aspects documentaires, effacement des intrigues sentimentales, mise à distance du réel... L'image hiérarchise les informations, en sélectionnant celles qui lui paraissent les plus pertinentes (pour rendre compte du texte, pour séduire le lecteur, pour refléter les aspirations du temps et, plus prosaïquement, pour faire vendre) au détriment de celles que l'artiste évacue à la lecture, ne retient pas. C'est bien parce que l'image opère une sélection dans le texte, parce qu'elle réorganise la matière verbale en la convertissant suivant les conventions du code pictural, que ce travail se traduit nécessairement par une occultation de certains aspects du texte. Choisir, c'est toujours aussi évincer. Or, par son immédiateté, avant même la découverte du texte, l'image oriente le regard du lecteur dès la couverture. Elle ne reflète pas seulement un regard de l'artiste, elle reconstruit le discours de l'auteur. Parce qu'elles ne sont plus autant affichées, les scènes documentaires et sentimentales paraissent effectivement être évacuées des récits.

Un tel glissement vers l'aventure au détriment de l'intrigue mélodramatique comme du savoir s'explique aisément si l'on tient compte du fait que Salgari n'avait pas conçu à l'origine son texte comme un roman à destination des jeunes lecteurs exclusivement, et qu'il a été sans doute lu aussi comme un auteur de romans exotiques, éveillant les motifs associés aux mélodrames de l'Orient. Mais avec le temps, ce sont moins les stéréotypes en amont du texte qui sont suscités (ceux des œuvres antérieures : romans d'aventures à la française, romans de voyage, romans pittoresques, mélodrame...) que ceux qui se sont développés en aval au fil des imitations de l'écrivain. Le pirate indo-malais est devenu un type populaire du roman d'aventures italien (et peut-être le type populaire par excellence), dont les romans d'Emilio Salgari sont la source, mais dont ceux d'Omar et de Nadir, ceux de Luigi Motta, d'Emilio Fancelli, de vingt autres encore, sans compter les déclinaisons sur d'autres supports médiatiques, bandes-dessinées, films, dessins

²² Le rouge du costume renvoie moins au communisme qu'au sang et au drapeau de Mompracem.

et illustrations anonymes, ont fini de réduire le personnage à quelques *topoi* limités : la Malaisie comme région de l'aventure, les pirates comme personnages récurrents, positifs ou négatifs, les combats de groupes et les abordages, les luttes à mains nues contre les bêtes sauvages en sont les passages obligés. Graphiquement, le turban, le kriss, le tigre, le sabre recourbé en sont quelques signes²³. Ici encore, Carroccio, Mursia et, déjà, Viglongo, remplissent leur rôle, dès la couverture pour déterminer ce pacte de lecture sériel de ce qui est devenu un genre – le roman à la Salgari. Ce qui se perd, en revanche, ce sont les tonalités romantiques et décadentes dont Salgari s'était inspiré, et que les premiers artistes avaient cherché à rendre. Ce que commentent les dessinateurs d'après-guerre en revanche, c'est moins l'œuvre de Salgari dans sa spécificité, mais dans ses prolongements sériels – que l'auteur avait d'ailleurs lui-même contribué à susciter en multipliant les déclinaisons d'intrigues proches et en organisant ses romans en cycles. Il ne s'agit nullement ici de dire que les précurseurs auraient mieux compris l'œuvre que leurs successeurs, mais que les dessinateurs plus tardifs ont logiquement enregistré cette logique de sérialisation qu'a connue l'œuvre reformulée à travers ses réécritures – tout comme d'ailleurs les romans de Dumas ont-ils pu être convertis en simple romans de cape et d'épée à force de suites et d'avatars sériels plus ou moins fidèles à l'original. En un sens, les illustrateurs modernes ont su saisir la lecture faite aujourd'hui d'une œuvre s'articulant autour d'un imaginaire collectif associé à ses personnages.

Mais cette sérialisation dont témoignent les images n'est pas seulement le fait du recyclage textuel. Elle reflète aussi, plus simplement la logique de répétition dans laquelle les œuvres entrent elles-mêmes. Quand Della Valle ou d'Amato sont contraints d'inventer leurs personnages et les univers associés à l'imaginaire de Salgari, leurs successeurs doivent également composer avec les illustrations antérieures. De génération en génération, les images paraissent de plus en plus contraintes par les attendus graphiques qui les construisent d'avance. On est surpris, à consulter couvertures et images intérieures, de voir combien les portraits des personnages paraissent en définitive se ressembler tous. Sandokan en particulier possède des traits qui ne varient plus vraiment après la Seconde Guerre, abandonnant l'embonpoint et les moustaches raffinées de certaines versions précoces pour en rester à un sauvage de plus en plus cadré, à la barbe noire et aux cheveux longs. Simplement, ses traits changent parfois pour s'adapter à ceux des acteurs qui incarnent le personnage à l'écran : Steve

²³ Sur ces *topoi* transmédiateurs, voir M. LETOURNEUX, « *Sandokan nel labirinto infernale: adaptations transmédiateurs et généricité du cycle indo-malais d'Emilio Salgari* », dans *Fortune d'Emilio Salgari*, sous la direction de V. FRIGERIO et F. POZZO (*Belphegor*, Vol. V, No. 2, mai 2006), à l'adresse suivante : http://etc.dal.ca/belphegor/vol5_no2/articles/05_02_letourneux_sando_fr.html.

Reeves dans les années 60 impose le bouc et les muscles saillants, Kabir Bedi, quelques années après, leur substitue la barbe non taillée et les costumes à fleurs. Il n'empêche que ces déclinaisons médiatiques participent elles-mêmes d'une logique sérielle de l'image vis-à-vis de laquelle elle n'apportent que des variations de détail. Cette évidence, on s'aperçoit qu'elle n'est qu'apparente quand on confronte ce modèle à celui des romans publiés dans d'autres pays que l'Italie : sur la couverture des *Tigres de Montpracem* du « Livre National » de Tallandier, le Tigre est en effet imberbe, et ces cheveux semblent courts. Son costume paraît plus mauresque qu'Indien (mais en définitive, on prendra garde que le costume n'est presque jamais malais), et Marianne (Marianna) qui l'accompagne, a tout d'une enfant ; quant au *Faux Brahmane*, il présente une jeune fille entourée d'oiseaux, laissant de côté Yanez, Tremal-Naïk et les personnages récurrents du récit. Sur la couverture de *Los Tigres de la Malasia* de l'éditeur espagnol Saturnino Calleja (Madrid), c'est un guerrier à la peau noire, qui rappelle les « sauvages » africains des romans d'aventures, tandis qu'un éditeur présentera un marin imberbe en costume vaguement méditerranéen (*Die Piraten des Malaiischen meeres*). Ces lectures peu attentives sont fréquentes en littérature populaire, et révèlent que l'artiste n'avait probablement, pour illustrer le récit, qu'un vague synopsis. Mais elles montrent, en creux, que la chose n'était pas possible en Italie, où le Tigre était désormais connu de tous. Dans ce cas encore, ce n'est que quand auront triomphé la culture médiatique et les déclinaisons cinématographiques que s'imposera un modèle unifié du personnage, preuve, s'il le fallait encore, non seulement de l'importance de l'image pour nos représentations, mais aussi du caractère arbitraire de ces représentations.

Mais ce Sandokan populaire et sériel associé par avance à une panoplie graphique et médiatique codifiée est entré en concurrence, depuis quelques années avec une conception plus conservatrice du personnage. Dans les éditions récentes d'Einaudi, de Mondadori ou de Viglongo, c'est un choix à l'opposé de la vision générique des romans qui a été fait. Les couvertures reprennent en totalité ou pour partie, celles des éditions originales ou d'éditions anciennes. Dans les pages intérieures, quand il y en a, les illustrations sont reprises de Gamba, de Della Valle ou d'Amato. Cette volonté de revenir aux sources accompagne un effort pour retrouver les textes originaux après des années de coupes, réécritures et de versions tronquées. Tout se passe comme si la volonté de restituer les anciennes illustrations participait d'un retour au texte. Contre les versions médiatiques et infantiles du personnage, contre l'imaginaire collectif qui l'a reformulé, au fil des décennies, en une figure simplifiée, les illustrations en reviendraient aux univers de fiction du XIX^e siècle, et accompagneraient, dans ce souci d'une lecture plus savante du texte, les notes et préfaces qui enrichissent aujourd'hui les rééditions de l'auteur.

Ce choix d'un retour aux premières illustrations nous paraît traduire un nouveau déplacement, inversant, pour un temps au moins, la relation au texte : le recours aux images anciennes témoigne en effet de ce que l'œuvre de Salgari reflue de l'imaginaire populaire des lecteurs, comme de celui des jeunes publics (malgré les récentes rééditions de Fabbri, qui prennent, elles, le parti inverse) pour être investie par les savants. Dans ce cas, le souhait d'en revenir à l'œuvre passe par une mise à l'écart de ces images postérieures faisant écran entre le texte et nous. Les glissements médiatiques, infantiles ou populaires, la logique sérielle, les inflexions du genre, les interprétations divergentes d'une sauvagerie ressaisie à partir des imaginaires de l'époque, comme des représentations de l'altérité, toutes ces relectures viennent, en surcharge de l'œuvre, imposer un regard qui reflète certes en partie celui du lecteur, mais qui l'oriente en retour. Il n'en reste pas moins que face à un personnage collectif de l'imaginaire populaire, l'attitude du chercheur peut être double : soit, selon un principe dynamique, il va tenter d'enregistrer les transformations de ces représentations, révélatrices à la fois de l'évolution des regards sur l'œuvre et de certaines mutations des littératures populaires et de jeunesse – le prix à payer étant probablement un effacement de l'œuvre originale dans ses déclinaisons et ses disséminations ; soit il va chercher au contraire à lutter contre ces évolutions, et à leur opposer une attitude contextualisante, s'efforçant de ressaisir l'œuvre dans son authenticité – manquant peut-être alors ce qui fait aussi son importance, le fait que le temps l'a convertie en œuvre collective, en « genre », apportant un témoignage sur la culture et ses transformations. Car l'image, parce qu'elle cherche à capter ce regard du lecteur, parce qu'elle l'oriente aussi, reste un témoignage de l'évolution de la réception de l'œuvre lorsque celle-ci, échappant à son auteur devient un objet culturel collectif. Et les récits de Salgari, avec leurs déclinaisons romanesques, médiatiques et commerciales, sont sans aucun doute un exemple de ce type de transformations.