

# Le héros pathologique chez Emilio Salgari

Vittorio Frigerio  
Dalhousie University

À l'aube du romantisme, alors que ce nom et ce concept n'existent autant dire pas encore, la folie revendique déjà ses droits, incarnée dans le personnage de René. Folie fluctuante, démobilisante, sapant les énergies et la volonté de vivre. Discrète encore et non dépourvue d'un certain savoir-vivre, consciente malgré tout des lois de la bienséance. Longtemps après la fin (officielle) du romantisme, alors que plus personne sauf des innocents ou d'impardonnables attardés, n'oserait ressasser encore ce qui a si longtemps fait le succès des littérateurs, et le plaisir du nouveau vaste public qui a grandi sous leur égide, une autre folie éclate encore à la périphérie, à la fois géographique et générique, du roman.

Son véhicule est *Il Corsaro nero*, roman d'Emilio Salgari, sans doute un des derniers grands cris du romantisme littéraire, œuvre excentrique comme son auteur piémontais, à la limite du champ d'influence des modes et des passions littéraires qui déferlent l'une après l'autre par vagues sur la France tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, prétendant ne laisser derrière elles que ruines et décombres de tout ce qui les a précédées.<sup>1</sup> À Turin, en Italie, étant romancier par enthousiasme et non par snobisme ou désir de carrière, publiant encore en feuilleton dans les journaux des œuvres fracassantes destinées au grand public, on peut encore se permettre d'être hors du temps sans qu'on vous en tienne trop rigueur. Et Salgari peut ainsi s'offrir le luxe de développer et d'animer tout un monde extraordinairement complexe et en même temps merveilleusement élémentaire, créant coup sur coup, dans une sorte de délire

---

<sup>1</sup> La date de publication du *Corsaro nero* est 1898. La publication du dernier roman de la série, *Gli ultimi filibustieri* eut lieu en 1908. Cinq romans en tout constituent ce cycle.

de fécondité, des séries romanesques aux décors exotiques qui feront rêver des générations de lecteurs provinciaux.<sup>2</sup>

Mais la folie de la fin a-t-elle encore quelque chose de commun avec la folie des débuts? Écrivain «populaire», ainsi qu'on l'a rapidement classé, Salgari comprend ou ressent la nécessité de fournir à la représentation de la folie qui sous-tend l'existence de son personnage central, le Corsaro nero, une force d'expressivité et surtout une simplicité, une immédiateté, que la création plus délibérément littéraire de ses prédécesseurs aurait plutôt visé à nuancer ou à communiquer par le biais d'allusions plus ambiguës. La folie très particulière du Corsaro nero, dont il sera question ici, s'annonce avec prépotence non pas comme un «mal», mais comme une sorte de valeur. Elle est porteuse de certains messages —ou tout au moins s'offre comme clé d'interprétation légitime du comportement du héros et, par extension, du fonctionnement du monde dans lequel celui-ci agit. La souffrance du héros n'est pas dans ce roman —le meilleur peut-être de son auteur— un simple élément parmi d'autres dans le développement de l'intrigue; elle est le moteur essentiel qui guide et détermine les événements. Tout se fait en fonction d'elle, pour elle, à cause d'elle, et tout concourt à l'augmenter, à la magnifier, degré par degré, jusqu'à la catharsis finale, qui marque son triomphe absolu et finit de l'élever au rôle d'authentique personnage principal.

Tout au travers de l'ouvrage s'offrent donc au lecteur les signes d'une aliénation, de sa présence massive et centrale. La question qui se pose dès lors est d'en saisir les mécanismes de représentation, et d'identifier des schémas possibles d'interprétation. On peut en offrir une typologie, ou même à la rigueur plusieurs, diversement plausibles et admissibles. En fonction d'affinités thématiques avec des archétypes précédents. En fonction aussi de l'aura de nécessité et d'inévitabilité que confère «l'air du temps» de l'époque, qui voit la matérialisation graduelle d'une certaine conception de la maladie mentale à travers des régimes divers (romanesque et médical notamment) et la naissance d'un discours sur le sujet, qu'un flou conceptuel rendait naguère encore impossible. De même une approche plus déterministe, mettant l'accent sur les exigences structurales, peut souligner la dépendance du contenu des modalités de son expression et de sa théâtralisation, de sa mise en scène, de sa sémiotisation, de la force enfin de son modèle inavoué importé —consciemment ou pas, peu importe— d'un genre voisin qui est, comme on le verra, l'opéra. Enfin on pourrait, courant le risque de nos jours

---

<sup>2</sup> Salgari n'a jamais connu de grand succès en dehors des frontières de l'Italie. Pratiquement inconnu au public européen, il a cependant joui, et jouit toujours, d'une popularité certaine en Amérique du Sud, où des auteurs aussi divers que Jorge-Luis Borges, Luis Sepúlveda et Paco Ignacio Taibo III ont été ses lecteurs attentifs.

encore grand, malgré des efforts méritoires, de se frotter à la critique biographique<sup>3</sup>, relever la présence et le croisement de pulsions voisines dans la vie de l'auteur (certains de ses éclats bien connus, la tragédie de la maladie mentale de sa femme adorée, l'horreur excessive et délibérée de son suicide...) et interpréter strictement comme un reflet —agrandi, amplifié, littérisé enfin— le sujet incontournable de tant de sa fiction.<sup>4</sup> Ce sont ces divers parcours que nous allons tenter de suivre, pour comprendre les raisons possibles de la présence chez Salgari de cette forme particulière de la douleur qu'est la folie, et pour en proposer une lecture.

Une grande partie du succès du personnage du Corsaro nero découle très probablement de l'originalité de la représentation outrancière qu'il offre de la douleur. L'intrigue du roman, par contre, n'a pas grand-chose à première vue qui puisse lui permettre de prétendre à une originalité quelconque. Comme dans la plupart des grands romans populaires d'aventure, de quelque horizon qu'ils viennent, il s'agit d'une histoire de vengeance on ne peut plus traditionnelle. Le flamand Wan Guld trahit son pays en livrant une forteresse à l'envahisseur espagnol, et tue le frère aîné du Corsaire, que le duc de Savoie avait envoyé donner main forte aux Hollandais. Pour prix de sa trahison Wan Guld est nommé gouverneur de Maracaibo, mais les trois frères survivants le poursuivent jusqu'en Amérique. Il parvient à capturer et à faire pendre les deux premiers, le Corsaire rouge et le Corsaire vert.<sup>5</sup> Sa lutte avec le dernier survivant de la famille, le Corsaire noir, fera l'objet du roman éponyme et de sa suite, *La Regina dei Caraibi*. Au delà du prétexte ordinaire de la vengeance, la saga du *Corsaro Nero* développe à la limite de l'obsession un petit nombre de thèmes reliés à l'idée de souffrance, qui constituent de fait la vraie trame cachée du roman.

La force qui pousse le Corsaire à la poursuite de son ennemi est la puissance et la profondeur du deuil qu'il porte pour son frère. Cette motivation initiale est par la suite en quelque sorte démultipliée, lorsque Wan Guld tue l'un après l'autre les deux frères survivants et augmente ainsi jusqu'au paroxysme la douleur du deuil original éprouvé par le Corsaire. À ce deuil irrésolu, interminable, qui va sans cesse augmentant —la vengeance lui échappant toujours à la dernière minute lorsqu'il croit enfin la tenir, dans le respect des règles du suspense— vient s'ajouter en dernier lieu cette autre

---

<sup>3</sup> Henri Mitterand en particulier, dans son *Le Roman à l'œuvre*, a présenté une défense bienvenue, empreinte d'une saine dose de bon sens pratique, de la critique biographique bien comprise.

<sup>4</sup> Nous préférons néanmoins nous détourner de cette voie, autant à cause d'un sentiment de respect pour la détresse humaine de l'auteur, et du désir de lui conserver sa dignité, qu'en raison de la richesse largement suffisante des autres voies que nous venons d'indiquer.

<sup>5</sup> Ces couleurs auraient été choisies en l'honneur des princes de la maison de Savoie. (Leonardi XIII)

forme de douleur inguérissable qu'est le mal d'amour. Le Corsaire s'empare en effet d'un navire espagnol qui transporte une jeune fille d'une admirable beauté dont il tombe éperdument amoureux, pour découvrir enfin qu'elle est en réalité la fille de son pire ennemi, dont il a juré dans un moment de désespoir total de détruire la famille entière. Forcé par ses obligations envers les frères défunts, le Corsaro nero se sentira ainsi obligé d'abandonner la jeune fille —représentation symbolique de la vie, de l'espoir, de la paix et de l'amour— au milieu de l'océan déchaîné, sur une frêle chaloupe, en sacrifice à la divinité exigeante de la vengeance. Par ce geste il reconfirme le lien fatidique qui l'unit au monde de la mort et devient paradoxalement cause de ce nouveau deuil, conséquence logique mais déchirante des trois premiers, et encore plus cruel.

Des études récentes ont montré le rapport étroit qui unit les rituels funéraires des sociétés primitives avec les éléments fondamentaux récurrents qui fournissent le schéma essentiel de la tragédie classique. Susan Letzler Cole, dans son étude *The Absent One. Mourning Ritual, Tragedy and the Performance of Ambivalence*, propose une liste de situations et de personnages indispensables qui se retrouvent toujours, organisés de façons différentes, dans tout texte de l'antiquité offrant la mise en scène d'un contexte de deuil et de perte. Ces éléments —nous allons voir comment— réapparaissent tous, pratiquement sans exception aucune, dans le parcours du Corsaire salgarrien:

Un espace, ou un voyage, ou un statut liminal (c'est-à-dire transitoire) associés avec [...] le protagoniste tragique.

La présence du surnaturel, associé avec les morts ou le royaume des morts.

Le mort aimé, généralement un père ou une figure paternelle.

Un parent ou ami du défunt qui en est aussi l'héritier, normalement un fils ou son substitut.

L'ambivalence (un conflit psychique à l'intérieur d'un personnage donné [...]).<sup>6</sup>

L'espace est celui de la mer et du voyage, milieu hors des lois et du temps où pendant quelques courts moments le héros retrouve dans l'affrontement avec les éléments une forme de bonheur, rendue possible par l'imposition de sa force, de sa vitalité et de sa volonté sur les éléments déchaînés. L'océan n'est toutefois justement qu'un espace faux, transitoire, un vide qui le sépare de son objectif et le rattache au passé (ses frères qu'il lui a confiés) et dont le destin est de s'annuler quand la vengeance sera réalisée. Le Seigneur de Vintimille n'est en effet marin que par obligation. Le retour au pays natal une fois sa mission accomplie n'est jamais mis en doute.

---

<sup>6</sup> Cole 1-2. Les traductions des auteurs étrangers sont de moi.

Le surnaturel forme une présence discrète mais néanmoins très sensible, avec les allusions fréquentes aux cadavres des deux frères qui suivent le navire du *Corsaro Nero*, la *Folgore*, et se manifestent à lui dans le bruit des éléments, le murmure des ondes et la phosphorescence de la mer, comme s'ils entretenaient un rapport suivi avec le dernier rejeton de leur famille par delà l'obstacle de la mort.

Le mort aimé est représenté par le frère aîné, le premier à tomber sous les coups du traître flamand. C'est lui qui joue le rôle symbolique de chef de famille. De même, le *Corsaro nero* hérite du désir de vengeance de ses autres frères et fait sien la tâche dans laquelle ils ont failli.

L'ambivalence, enfin, se manifeste principalement dans le déchirement du personnage, tiraillé entre son devoir sanglant d'un côté, et de l'autre l'espoir d'amour et de vie heureuse que lui fait miroiter la présence auprès de lui de la jeune *Honorata*, dont il ignore pendant tout le roman l'identité réelle.

La fonction de la mise en scène du deuil dans les rites funéraires est en même temps de maintenir une certaine forme de relation avec le disparu, et d'aider à briser définitivement —par l'entremise du rituel— les liens qui unissent encore le vivant et le mort, pour permettre à celui-là de poursuivre son chemin.<sup>7</sup> La multiplication constante des deuils (d'abord un frère, puis les deux autres, puis enfin son aimée) rejette sans arrêt le *Corsaro nero* du côté de la mort. L'état de deuil perd ainsi chez lui son caractère transitoire pour devenir un état existentiel permanent, un deuil pathologique que rien ne peut parvenir à entamer et qui fait du Corsaire une figure «funéraire» (CN 8, 13)<sup>8</sup> par excellence, ballottée sur l'infini des vagues sur son «navire-cercueil» (CN 70) Le héros n'est qui il est, ne mérite son nom, n'existe, qu'en raison du deuil. C'est la mort elle-même qui lui donne vie.

Le conflit psychique identifié par Cole présente toutefois dans le roman plus d'une dimension. Le rapport unissant le Corsaire à ses frères disparus dépasse la simple —mais fondamentale— question de la vengeance et du deuil pour assumer des caractéristiques plus complexes et si possible encore plus inquiétantes, qui rattachent le roman de Salgari à une autre tradition à la fois littéraire et médicale datant justement de son époque, la seconde moitié du dix-neuvième siècle: la thématique du double. Dans son étude fondamentale sur le sujet, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Ian Hacking montre clairement le rapport dialectique qui existe entre des œuvres de création littéraire et la recherche médicale et psychiatrique de l'époque, déclarant en particulier que «Ce sont les romans,

---

<sup>7</sup> Voir Cole, 6.

<sup>8</sup> Je désignerai désormais par ces initiales le roman *Il Corsaro Nero. La Regina dei Caraibi* sera désigné par le sigle RC.

plutôt que la médecine, qui ont enraciné l'idée du double dans la conscience européenne» (Hacking 40) et proposant une histoire de l'évolution de la notion de double personnalité qui traite parallèlement, comme des phénomènes conjoints s'influençant et se définissant l'un l'autre, la recherche scientifique et la création littéraire.<sup>9</sup>

On a indiqué souvent que les personnages salgariens ne sont pas tant des individus à part entière que des fonctions ou des idéaux.<sup>10</sup> Si cela est vrai pour le Corsaro nero, cela l'est encore plus pour ses frères, desquels on ne connaît rien si ce n'est les noms de guerre, et qui n'ont aucun rôle mis à part celui de se faire tuer. Le roman s'ouvre en effet sur la nouvelle de la mort du Corsaire rouge, capturé par Wan Guld et pendu sur la place centrale de Maracaibo. Le Corsaro nero décide alors d'entrer dans la ville et de subtiliser son cadavre pour l'enterrer en mer. Ce n'est que plus tard (p. 74) que le lecteur apprend tout à fait en passant, et comme s'il ne s'agissait que d'une arrière-pensée de l'auteur, que la même scène précisément avait déjà eu lieu avec l'autre frère, le Corsaire vert, également capturé, également pendu, et également détaché du gibet ignominieux lors d'une dangereuse expédition en tout semblable à celle qu'il vient de lire, et aussi englouti par les flots. Le rôle réel des frères semble donc être exclusivement celui de renforcer par un effet de répétition la mission du personnage principal, le danger qui le guette et le deuil dont il est porteur.<sup>11</sup> Ils ne sont de fait que ses doubles, des noms sans visage, symboles de péril, de mort et de fatalité.<sup>12</sup> L'influence du double est

---

<sup>9</sup> «Dans ce livre, je passe régulièrement de la médecine aux œuvres d'imagination, car de toute évidence le médecin et le romancier se renforcent l'un l'autre.» (Hacking 73) Et aussi: «[...] l'imagination littéraire a formé le langage que nous utilisons pour parler des autres —qu'ils soient réels, inventés ou, comme c'est le cas la plupart du temps, un peu des deux. En ce qui touche au langage que nous utilisons pour nous décrire, chacun d'entre nous est un mélange d'imagination et de réalité.» (Hacking 232)

<sup>10</sup> «[...] une caractérisation sommaire des personnages, à considérer plutôt en tant que porteurs de rôles. « (Pagliano 192) Ou encore: «[...] tandis que les créations de Montépin, de Dumas, de Ponson du Terrail, de Sue et ainsi de suite sont profondément humaines (c'est-à-dire qu'elles ont en elles tous les défauts et les qualités communes aux hommes, car leurs auteurs ont représenté la réalité) celles de Salgari représentent plutôt un modèle idéal d'humanité. Non pas un homme, donc, mais un modèle d'homme, qu'on n'en trouverait pas un semblable en faisant le tour du monde.» (Morini et Firpo, 86-87)

<sup>11</sup> Il y aurait beaucoup plus à dire sur l'importance de la répétition dans les romans du Corsaro nero. De fait, les deux sont construits sur la base de la récurrence systématique de situations semblables. Seul le milieu change. Une discussion particulièrement révélatrice (et aussi sûrement quelque peu auto-ironique de la part de l'auteur) donne le ton dans la Regina dei Caraibi, lorsque les personnages se trouvent une fois de plus assiégés par les espagnols et en situation très précaire: «Tu espères devoir soutenir quelque autre siège?» «Celui-ci ne sera certainement pas le dernier, capitaine. Il semblerait que notre destin soit de nous faire toujours coincer dans des maisons ou des forts.» (RC 280)

<sup>12</sup> Salgari fera suivre le *Corsaro nero* par *Jolanda la figlia del Corsaro Nero* (1905) et par *Il figlio del Corsaro Rosso* (1908), mais si la progéniture aura ainsi droit à sa saga, il n'y aura jamais de retour en arrière dans le temps pour narrer l'histoire des deux frères.

généralement soit négative, soit fatale pour le personnage principal.<sup>13</sup> Sa présence souligne en fait la solitude irrémédiable du héros et fonctionne comme un présage de malheur et de mort prochaine. La même fonction est remplie dans les romans du *Corsaro nero*, les cadavres des deux frères remontant des flots chaque fois que le moment d'une confrontation décisive approche.

La dualité, toutefois, ne doit pas exclusivement être comprise comme présence alternante de deux personnages complémentaires, qui s'attirent et se rejettent en même temps, mais peut aussi s'entendre —et c'est ici que la notion de «conflit psychique» prend toute son extension— comme l'existence simultanée de deux personnalités au sein d'un seul et même sujet. C'est là, on le sait, la différence principale entre les cas de personnalités multiples et la schizophrénie. Ainsi que le souligne justement Hacking: «Le schizophrène éprouve simultanément des attitudes, des émotions et des comportements irréconciliables, aussi bien que des distorsions terribles de la logique et du sentiment du réel. Le multiple n'a pas de problèmes de logique ou de réalité, mais est fracturé en des fragments successifs.» (Hacking 130) Si du point de vue de la logique narrative on peut donc estimer que les divers Corsaires ne sont que des échardes successives d'un seul et unique personnage, et que c'est là un de leurs rôles narratifs légitimes, on est également obligé d'admettre que le personnage du *Corsaro nero* relève de façon beaucoup plus immédiatement et aisément vérifiable d'un type de psychose proche de la schizophrénie telle qu'elle est ici décrite en ses effets.

Les critiques qui ont étudié la figure de ce héros salgarien ont déjà, bien entendu, remarqué les manifestations de ce côté de son caractère, et en particulier ces «sommets de dépression et d'exaltation» (Leonardi XI) qui le caractérisent. Si l'on veut toutefois suivre l'exemple de Hacking et ne pas craindre de chercher en dehors des limites de son domaine immédiat (en notre cas la fiction) une description efficace du phénomène qui nous intéresse, l'on pourra trouver dans le *Manuel diagnostique et statistique des maladies mentales* de l'American Psychiatric Association une liste des symptômes de la psychose maniaque dépressive susceptible de nous aider à mieux cerner la nature de ce héros si particulier.<sup>14</sup>

Le maniaque dépressif passe, à intervalles réguliers de durée variable, de moments d'euphorie intense à des moments de dépression absolue. Lors des périodes d'euphorie le malade montre généralement une série de symptômes facilement reconnaissables: «Le caractère essentiel est une période

---

<sup>13</sup> Voir Miller, 47. Cet auteur insiste également sur la présence fréquente de doubles dans des romans traitant d'histoires de revanche ou de vengeance (416).

<sup>14</sup> Cité dans Hershmann et Lieb, pp. 19-20.

identifiable quand l'humeur prédominante est soit sublime, soit très démonstrative, soit irritable, et quand des symptômes associés de la syndrome maniaque sont présents. Parmi ces symptômes on note l'hyperactivité, une accélération du débit, des sauts constants d'une idée à une autre, un amour-propre exagéré, une diminution du besoin de sommeil, la distractivité, ainsi qu'une tendance excessive à s'engager dans des activités qui ont un potentiel très fort pour avoir des conséquences douloureuses, qui ne sont pas reconnues.» Ces symptômes deviennent plus marqués encore dans les crises de psychose maniaque, lorsque le sujet «est capable d'être extasié, érotique, anxieux, enragé, même désespéré. La confusion des idées devient une tornade d'idées et d'impressions simultanées. Le maniaque aigu peut montrer la flexibilité de cire de la catatonie. La suractivité dans l'hypomanie devient normalement dévastatrice dans la manie aiguë [...]. [Le maniaque] n'accepte pas l'autorité des autres et a tendance à devenir violent. [...] En temps de guerre, on prend cela pour du courage.» Dans les moments de dépression, par contre, «La caractéristique essentielle est soit une humeur dysphorique, d'habitude une dépression, soit une perte d'intérêt et de plaisir dans presque toutes les activités et les passe-temps habituels.»

Tout lecteur familier avec le roman de Salgari n'aura pas un instant d'hésitation à retrouver dans cette liste un portrait fidèle et précis des alternances d'humeur du Corsaro nero, de son comportement et de ses actions. Cette ressemblance se manifeste jusque dans l'aspect extérieur du personnage. Le Manuel décrit en effet l'apparence du maniaque dépressif dans ces termes: «Attrayant, d'allure jeune, vigoureux, rayonnant, élégant, aux vêtements singuliers et au caractère intensément expressif.»<sup>15</sup> Salgari présentait ainsi son héros: «Les traits de son visage étaient beaux, même si la peau était d'une pâleur cadavérique. Il avait le front large, coupé par une ride qui donnait à son visage un je ne sais quoi de triste, un beau nez droit, des lèvres petites rouges comme le corail et des yeux très noirs d'une coupe parfaite qui lançaient des éclairs de fierté. Si le visage de cet homme avait un je ne sais quoi de triste et de funèbre, son habit n'était pas plus gai; en effet, il était habillé de noir de la tête aux pieds, mais avec une élégance assez inconnue chez les rudes corsaires de la Tortue.» (RC 10)<sup>16</sup>

L'hyperactivité du personnage, les risques incroyables qu'il n'hésite guère à courir, ses moments de fureur désordonnée et ses manifestations de courage surhumain et d'endurance physique extraordinaire en des conditions

---

<sup>15</sup> Herhsman et Lieb, 36.

<sup>16</sup> Ou encore ailleurs: «Il était habillé entièrement en noir, avec une élégance inhabituelle chez les flibustiers du grand golfe du Mexique, hommes qui se contentaient d'une paire de pantalons et d'une chemise, et qui prenaient plus grand soin de leurs armes que de leurs vêtements.» (CN 7)

extrêmes, correspondent rigoureusement au comportement d'un sujet atteint de psychose maniaque, incapable de juger correctement de sa propre valeur (aussi grande qu'elle soit) et indifférent aux conditions matérielles du moment. Ces symptômes sont de fait la source principale de la succession de péripéties en lesquelles consiste le roman. Ainsi, dans les rues de Maracaibo, le Corsaire se lance sans hésiter, contre l'avis des marins qui l'accompagnent, dans un combat contre un nombre très supérieur d'adversaires où il aurait sûrement le dessous sans une intervention providentielle de dernière minute. Plus loin, dans la forêt, il refuse de réveiller ses camarades lorsqu'une panthère s'approche en pleine nuit de leur campement, affirmant à la seule sentinelle éveillée qu'il suffira très bien tout seul pour tuer l'animal.<sup>17</sup> La panthère, heureusement pour tout le monde, change de direction, et nous laisse avec un doute de plus sur la force réelle du Corsaire comparée à celle qu'il se croit, et à celle des fauves de la forêt. Il est vrai que souvent le Corsaire lui-même est rapproché d'un tigre, même si l'inconscience n'est pas, au dire des zoologues, la qualité première de cet animal:

«Le Corsaire semblait ne pas s'être aperçu de ce changement, tout pris qu'il était par sa vengeance. Il glissait comme un serpent ou sautait par-dessus les obstacles comme un tigre, les yeux fixés devant soi pour découvrir son ennemi mortel.

Il ne se tournait même pas pour voir si ses compagnons les suivaient, comme s'il avait été convaincu d'engager la lutte et de la gagner même seul, contre l'escorte entière du traître.» (CN 202)

Il est révélateur que le Corsaire décide régulièrement d'agir à l'encontre des exhortations de ses compagnons, beaucoup plus prudents et réalistes que lui. Ces coups d'audace, qui réussissent parfois, finissent la plupart du temps par le placer dans des situations désespérées où il est fait prisonnier, ou par l'obliger à compter sur l'aide de ses associés pour échapper au danger.<sup>18</sup>

La conduite du Corsaire est marquée par une alternance rapide d'humeurs très diverses. Des périodes de grande activité, ou d'activité particulièrement intense, sont suivies sans le moindre préavis par des épisodes d'immobilité

---

<sup>17</sup> Sous-estimer la valeur de l'adversaire est une habitude chez le Corsaire noir. Dans une autre situation de confrontation il n'hésite aucunement à déclarer: «Bah!... je n'ai pas peur de ces sauvages», dit le Corsaire noir avec fierté. «D'ailleurs, ils ne sont que deux douzaines.» (CN 188)

<sup>18</sup> L'exemple le plus évident est celui de l'expédition à la forteresse de «San Giovanni de Luz» dans *La Regina dei Caraibi*, expédition entreprise en dépit du très grand danger qu'elle comporte visiblement et contre l'avis des autres pirates, et qui finit mal. Avant de s'y engager, le Corsaire noir refuse d'avance l'aide que se dit prêt à lui offrir en cas de besoin le pirate Grammont, prétextant qu'il ne désire pas mettre en danger la vie des marins de son ami. C'est pourtant justement ce qu'il est obligé de faire pour finir, et son audace coûte la vie de plusieurs dizaines d'hommes. C'est là un cas classique de l'impétuosité irréfléchie dont fait montre le Corsaire, régulièrement incapable d'estimer le danger réel des aventures dans lesquelles il se lance à tout bout de champ, mais admiré néanmoins de tous comme parangon de courage.

quasi catatonique, où nul sentiment ne semble transparaître sur le visage «livide» du héros, qui rappelle le teint cireux du maniaque.<sup>19</sup> L'immobilité des traits est contredite par des éclats soudains du regard: «Il était devenu plus pâle que d'habitude et ses yeux noirs étaient animés par un sombre éclair.» (CN 24)<sup>20</sup> Très souvent, même —et peut-être surtout— dans des moments où l'on s'attendrait à ce que le côté dramatique de la situation tienne ses sens en éveil, le Corsaire semble décrocher, faire abstraction des événements et s'abîmer dans ses songeries. On le décrit alors comme «plongé dans de profondes pensées» (CN 14), mais il se trouve justement que les pensées dans lesquelles il est plongé sont toujours trop profondes pour l'occasion dans laquelle il se trouve, et laissent présumer qu'en réalité le héros n'est pas simplement en train de réfléchir à la meilleure façon de se tirer d'un mauvais pas, mais qu'il est tout bonnement *ailleurs*. «Ses méditations» (CN 21) l'emportent dans un monde où les besoins et les urgences de la vie réelle n'ont plus cours. Les marins de la *Folgore* voient juste, lorsqu'ils s'exclament, l'apercevant «à un tel point plongé dans ses sombres pensées», «Le patron est en pleine tempête!» (CN 26) Hugo aurait parlé de «tempête sous un crâne», et peu d'expressions auraient été plus appropriées pour les circonstances. Le Corsaro nero est la proie régulière de moments d'indécision totale, qui lui procurent des crises d'inquiétude et de doute: «Le Corsaire noir s'était mis à marcher dans la pièce, tournant sans arrêt autour de la caisse qui avait servi de table. Il semblait très préoccupé et nerveux: par moments il interrompait ces tours, s'arrêtant brusquement devant ses hommes, puis il reprenait à marcher en rond en secouant la tête.» (CN 46) Ces instants de flottement, de perplexité, ne sont toutefois pas reliés aux moments d'action qui les suivent. L'action ne découle pas d'une décision qui aurait enfin été prise au bout de longs moments de réflexion difficile. Elle naît indépendamment de la réflexion, instinctivement, tandis que l'indécision, tant qu'elle dure, ne se change en rien d'autre, et ensuite tout simplement disparaît:

[...] le Corsaire noir s'était mis à se promener sur le pont du navire, avec certains mouvements qui indiquaient qu'il était proie d'une vive agitation et d'une profonde préoccupation.

Contrairement à ses habitudes, il était agité, nerveux; il interrompait brusquement sa promenade, comme si une pensée le torturait; il s'approchait de Morgan, qui veillait sur le château de proue, comme s'il avait eu l'intention

---

<sup>19</sup> Le visage du Corsaire est décrit comme étant «pâle, presque marmoréen» (CN 8), «livide» (CN 9, 20, 97), «mélancolique» (CN 127).

<sup>20</sup> Ou encore: «Un éclair terrible éclata dans les yeux du Corsaire noir.» (CN 17) «Seul son regard, animé par un sombre feu, trahissait la colère de son âme.» (CN 29), «deux yeux ardents» (CN 33), «les yeux animés par une sombre flamme» (CN 96).

de lui dire quelque chose, puis il lui tournait le dos tout à coup et s'éloignait vers la poupe.<sup>21</sup> (CN 93)

Une fois entrés dans Maracaibo le Corsaire et ses amis sont obligés de se réfugier dans une maison particulière pour échapper à une patrouille de gardes. Ils font prisonnier le notaire qui y demeure et un certain nombre de visiteurs qui viennent l'un après l'autre frapper à la porte. Encore une fois la situation des héros est on ne peut plus dangereuse, et encore une fois, soudainement et sans préavis, le Corsaire sombre dans une profonde rêverie: «Ceci dit, le Corsaire sembla s'abîmer dans de profondes pensées, tout en continuant de manger. Il était devenu plus triste que jamais, et préoccupé, au point qu'il n'entendait même plus les mots que lui adressait le comte.» (CN 60-61) Ces instants de dépression absolue, faisant intervalle entre des explosions d'activité, se reproduisent avec une grande régularité. Lors d'un dîner préparé à son intention, à l'île de la Tortue, par Honorata, le Corsaire se comporte une fois encore de façon sensiblement identique: «Le repas, composé pour la plupart de poisson frais, cuisiné de diverses façons délicieuses par le chef de bord, de viandes en conserve, de pâtisseries et de fruits des tropiques, arrosé de vins choisis d'Italie et d'Espagne, fut terminé en silence, car pas un seul mot n'avait franchi les lèvres du Corsaire noir et la jeune flamande n'avait pas osé le tirer de ses préoccupations.» (CN 94) Si l'on ne devait choisir qu'une expression pour illustrer la distance qui s'établit alors entre le Corsaro nero et ceux qui l'entourent, ce serait «Le Corsaire ne répondit pas», phrase qui revient plusieurs fois (CN 208, 234, 256) dans des moments de grande intensité dramatique et qui souligne la concentration proprement maniaque du héros, qui le coupe entièrement du monde et des autres personnages.

La transition entre les moments d'exaltation et les moments de dépression est toujours brusque et soudaine. On note l'utilisation fréquente de verbes tels que «devenir» et «redevenir» pour indiquer ces sauts d'humeurs.<sup>22</sup> On note

---

<sup>21</sup> Notons en passant ce «contrairement à ses habitudes» que le roman entier dément, et qui semble indiquer un certain sentiment de malaise de l'auteur face au comportement de son personnage, qu'il se sent presque obligé de justifier ou de minimiser.

<sup>22</sup> Dans une des situations de siège fréquentes dans le livre, dans la maison du notaire, devant une grande quantité de victuailles dénichées par Carmaux, le Corsaire «était devenu sombre» et «était redevenu silencieux et triste» (CN 41). On ne peut s'empêcher de faire une comparaison avec le pic-nic des Trois Mousquetaires à La Rochelle, bien autrement gai au milieu d'un danger tout aussi grand. Ailleurs on trouve encore «Le Corsaire, qui était redevenu sombre [...]» (CN 126), ou «Le Corsaire était devenu on ne peut plus aimable, et tout en mangeant il parlait volontiers, montrant beaucoup d'esprit et beaucoup de courtoisie [et] une loquacité insolite.» (CN 126) Ailleurs encore: «Il était redevenu le formidable flibustier de la Tortue, qui avait déjà donné tant de preuves d'un courage extraordinaire. Prudent mais décidé, il précédait la patrouille, montrant le chemin à travers les dangers de la forêt, sans supporter les hésitations et anxieux de se battre.» (CN 180) Enfin: «Il était redevenu soucieux, comme c'était son habitude quand il était seul, mais ses pensées devaient le torturer, car de temps à autre il s'arrêtait, ou

également dans le ton de sa voix l'indication de passages nombreux et subits d'un état d'esprit à un autre; sa voix est décrite alternativement comme étant «métallique» (CN 5, 7, 139), «sombre» (CN 33) «froide, calme, tranchante» (CN 57), «tranquille» (CN 58), «stridente» (CN 255), ou enfin on dit d'elle qu'elle «semblait celle d'un fou ou d'un homme en proie au délire». (CN 254) Plus encore peut-être que par ses mots ou par sa voix, la dualité du personnage, passant toujours d'un état d'excitation (perçue comme noble ou courageuse) à un état de tristesse, de mélancolie ou de dépression abjecte, devient apparente à l'examen de sa posture, de son langage corporel. On se rend compte alors que le Corsaro nero dispose essentiellement de deux types de positions, qui correspondent chacune à l'un des moments alternants de la psychose maniaque. Alors qu'il est en contrôle de ses moyens et qu'il se prépare à se lancer dans une de ses entreprises, le Corsaire apparaît souvent dans un état d'«immobilité pratiquement absolue», où seuls ses yeux, son «regard perçant comme celui d'un aigle», trahissent «l'audace et le courage du formidable Corsaire». (CN 13). On le décrit «immobile comme une statue, les bras croisés sur la poitrine» (CN 70). «Le Corsaire noir, immobile devant la fenêtre, les bras croisés comme il en avait l'habitude, continuait de regarder la mer sans faire un mouvement et sans dire un mot.» (CN 96) C'est encore en cette position qu'il prend à la fin du premier roman la décision fatale d'abandonner Honorata aux flots de l'océan, «droit sur le pont supérieur, les bras fermement croisés.» (CN 256) On reconnaît ici la position que Jean Chesneaux avait identifiée comme étant la position classique du héros vernien, la position du dominateur, sûr de lui-même, séparé de la masse et supérieur à elle, ce qui ne devrait pas trop surprendre sous la plume de celui qu'on a coutume d'appeler «le Verne italien».<sup>23</sup> Une fois l'action engagée, le même genre d'assurance perce dans les mouvements et l'attitude du Corsaire: «Après les premiers coups, le Corsaire noir avait retrouvé tout son calme. Il n'attaquait que rarement, ne faisant que se défendre, comme s'il voulait d'abord fatiguer son adversaire et étudier sa tactique. Immobile sur ses jambes nerveuses, avec le corps droit, la main gauche levée horizontalement, les yeux flamboyants, il paraissait jouer.» (CN 54) Ou encore une fois, en pleine tempête, on le voit «droit sur la poupe, à la barre, il guidait [le navire] d'une main sûre. Inébranlable au milieu de la furie du vent, impassible au milieu de l'eau qui le cinglait, il défiait intrépidement la colère de la nature, les yeux brillants et le sourire aux lèvres.» (CN 106-7)

A cette première posture fait suite régulièrement une autre qui est son opposé et son complément. Quand il ne défie pas l'univers par sa présence droite et arrogante, le Corsaire se recroqueville, se cache, se love dans les plis

---

faisait de la main droite un geste, parfois d'impatience, parfois de menace, et ses lèvres s'agitaient comme s'il marmonnait tout seul.» (CN 117-8)

<sup>23</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean Chesneaux, *Une lecture politique de Jules Verne*.

de son grand manteau et semble vouloir se protéger comme dans une coquille des assauts du monde: «Le Corsaire noir, soucieux et lugubre peut-être plus que d'habitude, enveloppé dans son vaste manteau, la tête baissée, la main gauche sur la poignée de son épée, suivait Carmaux comme si rien n'aurait pu le distraire, même momentanément, de ses pensées, et comme si rien n'avait prise sur lui [...]. (CN 21)<sup>24</sup> De nombreuses autres fois on le montre «retombé dans sa lugubre mélancolie. La tête serrée entre les mains et les coudes appuyés sur les genoux [...]» (CN 67)<sup>25</sup>, «la tête penchée sur la poitrine, les bras croisés» (CN 75).

Ainsi que dans les cas de psychose maniaque aiguë, comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, la transition entre ces deux états se fait la plupart du temps avec une soudaineté effarante et pratiquement sans préavis. La position penchée, repliée, et la position droite, tendue en haut en défi ou en avant vers l'adversaire s'unissent en un mouvement qui une fois de plus nous est présenté comme l'élan d'un fauve: «Un rugissement s'était échappé des lèvres du Corsaire noir. On le vit se replier lentement sur lui-même, comme s'il avait été frappé par un coup de massue, presque à toucher le pont, mais tout à coup il se releva avec un bond de tigre.» (CN 253) Le changement obtenu est radical, total. Nous n'avons plus affaire à la même personne: «Cet homme, si calme et formel quelques instants auparavant, en humant l'odeur de la poudre s'était transfiguré. Ses yeux lançaient des éclairs et sur ses joues hâves était soudainement apparue une légère rougeur.» (CN 61)

La rapidité est la caractéristique essentielle de ces changements, et elle est sans cesse soulignée dans le texte: «Le regard du Corsaire, jusqu'alors si funèbre, sembla s'éclairer tout à coup. [...] 'Parlez: la tristesse qui m'avait envahi il y a un instant s'est évanouie.'» (CN 97) Ou encore plus loin: «[...] son front se dégagait rapidement, comme si un vigoureux coup de vent avait balayé les nuages qui l'obscurcissaient.» (CN 123)

Comme on l'a vu, les rapports entre la description du Corsaro nero et certaines formes de psychose maniaque proche de la schizophrénie sont trop systématiques et trop aisément vérifiables pour être purement casuels. Il serait alors tentant de revenir au havre sécurisant de la critique biographique et de rapprocher définitivement la créature du créateur, expliquant tout, en courant le risque de ne rien authentiquement expliquer.

---

<sup>24</sup> Ou ailleurs encore: «Il s'enveloppa de nouveau ans son manteau, baissa l'aile du chapeau sur ses yeux et se rassit [...].» (CN 14)

<sup>25</sup> Et encore à la page d'après, très précisément dans les mêmes termes: «immobile, la tête serrée entre les mains». (CN 68)

Tout en nous gardant bien, au contraire, de vouloir proposer des interprétations univoques inévitablement réductrices et déformantes, nous préférons rappeler ce que la mise en scène — ce terme théâtral s'impose ici — du personnage du *Corsaro nero* relève dans l'essentiel d'une autre forme d'expression artistique — l'opéra — et que c'est dans les interactions entre l'opéra et la forme romanesque que l'on peut trouver une des vérités du *Corsaro nero* et une des raisons de son être.

Folie et opéra sont en effet strictement liées, et non pas seulement au niveau thématique. En étudiant l'utilisation possible de l'opéra dans le traitement des psychoses, Linda et Michael Hutcheon sont parvenus à la conclusion que l'opéra représente une condensation de diverses formes d'expression (narrative, musicale, théâtrale) dont le pouvoir émotionnel dérive principalement de son origine dans la tragédie grecque et la notion aristotélicienne de catharsis. Ils ont retrouvé les représentations de la souffrance au centre de tout opéra, et sont allés jusqu'à proposer que de toutes les formes artistiques il n'en est pas une seule qui soit aussi absolument dépendante de la douleur comme moteur de l'action, sujet central et préoccupation constante.<sup>26</sup> L'apport original de ces chercheurs consiste surtout dans le fait qu'ils ont su identifier la source du pouvoir émotionnel de l'opéra dans ce qu'ils baptisent une « surdétermination verbale-visuelle-auditive », ainsi que dans une « condensation narrative » qui réduit et simplifie les sources littéraires de la performance. Une forme de sublimation. Cette sublimation, cette réduction du complexe au simple, cette quête de l'essentiel, se manifeste avec une force exemplaire dans les moments-clé de l'œuvre salgarienne.

Les scènes centrales du *Corsaro Nero* fonctionnent selon des rythmes opératiques qui en font une réduction (ou alors une transcription) romanesque de motifs, d'attitudes et d'expressions typiquement marqués par le côté excessif, extraordinaire et démonstratif de l'opéra. Parmi toutes, la scène finale du roman, où le Corsaire découvre l'identité réelle de la femme qu'il aime et obéit presque malgré lui aux lois de fer de la vengeance, calque de près le mouvement et les expressions classiques des acteurs de l'opéra.<sup>27</sup> L'accompagnement musical ne manque pas à l'appel, fourni par la tempête et par le bruit des ondes qui se brisent sur les flancs du vaisseau — cette même

---

<sup>26</sup> La souffrance et la maladie se trouvent au cœur de la création opératique, et il suffit de citer *La Traviata* et *La Bohème*. La pâleur du Corsaire noir et ses rougeurs soudaines rappellent les maladies de la poitrine ou la consommation, qui étaient à la mode à l'époque, et identifient immédiatement pour le lecteur un héros souffrant, et donc « intéressant », par excellence.

<sup>27</sup> Voir pages 252-256. Selon Morini (cité par Marchi, p. 165) l'opéra *Madama Butterfly* de Puccini aurait été écrit sous l'impression de la lecture du roman de Salgari *La Rosa del Dong-Giang*.

musique sauvage qu'au dire de son fils Omar, Emilio Salgari jouait pour s'exciter à l'écriture, sur un vieux piano de sa maison turinoise.<sup>28</sup>

Le roman salgarrien se forme ainsi par une série de transitions et de récupérations d'ordre générique et thématique, qui en font un lieu de rencontre où se retrouvent les pulsions de deuil de la tragédie grecque —prototype original—, l'esthétique expressionniste de l'opéra, pétrie d'exagération, et finalement les conceptions particulières du mélodrame romantique, où la disproportion est la règle et où, comme le fait remarquer Peter Brooks, le sens s'incarne dans le corps hystérique, torturé et dramatisé à l'extrême, sémiotisé, porteur de signification en fonction du degré de souffrance auquel il est soumis.<sup>29</sup>

Les études de réception ont montré que les moments les plus mémorables de l'opéra, et les plus reconnus par les spectateurs, sont les «sommets», «fragments désancrés de la structure de l'opéra, qui émotionnent [le spectateur] justement à cause du rapport dialectique avec l'ensemble, mais qui sont ensuite rappelés isolément.» (Taviani, 19). Un exemple typique de «sommets» dans la saga du Corsaire noir serait évidemment la scène finale du premier roman, avec l'abandon d'Honorata au milieu de l'océan, suivie par l'image mémorable des larmes du Corsaro nero, qui a fourni à Umberto Eco le prétexte pour une de ses meilleures analyses.<sup>30</sup> Le «sommets» semble correspondre de fait au point le plus bas de la phase dépressive de la crise maniaque. Là, la souffrance règne en maîtresse absolue. Le roman salgarrien —et il faudrait s'interroger pour arriver à déterminer dans quelle mesure ceci s'applique également à tout roman populaire ou d'aventures— est construit comme une succession rapide de «sommets». La disproportion typique du mélodrame s'y manifeste sous la forme d'une accélération des temps de la maladie qui prête sa structure au comportement du héros, qui ne cesse dès lors de passer presque d'un instant à l'autre de l'euphorie à la dysphorie, à des intervalles beaucoup plus rapprochés en fait que dans les cas réels de psychose.<sup>31</sup> Les qualités (et j'entends ce mot dans son sens le plus vaste) du héros romanesque salgarrien, qui a formé des générations de jeunes gens et fourni un exemple ou un rêve à d'innombrables lecteurs, représentent donc une idéalisation absolue d'une forme de psychose, mais dépassent également —par la nature de leur représentation— la dimension purement médicale,

---

<sup>28</sup> «Il y avait chez nous un vieux piano qui servait parfois aux exercices de Fatima. Mon père y improvisait des tempêtes et des ouragans. Il n'avait rien d'autre dans son réservoir musical; [...]» Salgari, Omar, 54-55.

<sup>29</sup> Brooks, 192-195.

<sup>30</sup> «Le lacrime del Corsaro nero», in *Superuomo di massa*.

<sup>31</sup> Hershmann et Lieb affirment que les cycles euphorie-dépression peuvent s'observer toutes les vingt-quatre ou toutes les quarante-huit heures, ou peuvent mêmes être saisonniers ou annuels. (Hershmann et Lieb, 21)

pour atteindre à une sorte d'absolu. La douleur, la folie qu'elle engendre, ne sont plus de cruels ennemis à craindre et à fuir. Ils deviennent un destin qu'on peut assumer avec fierté, en sachant, comme le roman populaire ne cesse de le réitérer, «Que le fond de l'existence humaine est la douleur.»<sup>32</sup> À cette conscience de inéluctabilité de la douleur, de la souffrance et de la mort le personnage salgarien répond par une revendication orgueilleuse, une reprise en main, une réappropriation de la douleur qui change son signe et fait d'un ennemi, d'un mal à fuir, un objet de la volonté du héros, dominé et utilisé par lui. La mort omniprésente, la folie qui est son cortège, sont affrontées de face, tombant dans la sphère d'action du héros, qui se pare de leurs couleurs et en fait son drapeau, et lui cèdent leur pouvoir. Ainsi s'accomplit une nouvelle fois la simple et éternelle magie propre à la fiction, et s'exorcise magistralement la réalité.

### Bibliographie

- Brooks, Peter, «Il corpo melodrammatico». pp. 177- 195. In Bruno Galli, ed. *Forme del melodrammatico*. Guerini e associati, Milano, 1988.
- Chesneaux, Jean, *Une lecture politique de Jules Verne*. Maspero, Paris, 1971.
- Cole, Susan Letzler, *The absent One. Mourning Ritual, Tragedy and the Performance of Ambivalence*. Penn State University Press, University Park and London, 1985.
- Hacking, Ian. *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of memory*. Princeton University Press. Princeton, N. J., 1995.
- Hershmann Jablow et Julian Lieb, *The Key to Genius*. Prometheus Books. New York, 1988.
- Hutcheon, Linda et Michael Hutcheon, «Interdisciplinary Possibilities: Opera and Medicine?» In *Constructive Criticism. The Human Sciences in the Age of Theory*. Edited by Martin Kreiswirth and Thomas Carmichael. The University of Toronto Press, Toronto, 1995, pp. 137-147.
- Hutcheon, Linda et Michael Hutcheon, *Opera: desire, disease, death*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.
- Leonardi, Ruggero, Introduction à Salgari, Emilio. *Il Corsaro Nero*. Mondadori, Milano, 1995.

---

<sup>32</sup> Titre du chapitre XIV du roman *Ascanio* d'Alexandre Dumas.

- Marchi, Gian Paolo, «Salgari e il melodramma», In *Il caso Salgari. Atti del convegno*, A cura di Carmine di Biase. CUEN, Napoli, 1977, pp. 157-174.
- Miller, Karl, *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford University Press, Oxford, 1985.
- Mitterand, Henri, *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*. P.U.F. Paris, 1998.
- Morini, Mario e Emilio Firpo, *Con Emilio Salgari tra pirati e corsari*. Ed. S.A.D.E.L. Milano, 1971.
- Pagliano, Graziella. «Modalità e obiettivi dell'agire; duelli e vendette». In *Il caso Salgari. Atti del convegno*. A cura di Carmine di Biase. CUEN. Napoli, 1977, pp. 183-194.
- Salgari, Emilio, *Il Corsaro Nero*. Vallardi, Milano, 1962.
- Salgari, Emilio, *La Regina dei Caraibi*. Mondadori, Milano, 2000.
- Salgari, Omar, *Mio padre Emilio Salgari*. Garzanti, Milano, 1940.
- Taviani, Ferdinando, «Il Melodramma come paradigma per lo studio dell'attore ottocentesco». In Bruno Galli, ed. *Forme del melodrammatico*. Guerini e associati, Milano, 1988, pp. 17-19.