

Matthieu Letourneux

## Révolte et révolution: des tigres de Salgari à ceux de Paco Ignacio Taibo II

Etrangement négligé en France par le grand public, le personnage du pirate malais Sandokan accompagné de ses acolytes, les Tigres de Malaisie, est devenu en un siècle l'un des archétypes de la littérature populaire, au même titre que d'Artagnan, Tarzan ou Fantômas. L'un des derniers avatars d'importance de ce développement d'une figure littéraire n'est pas à rechercher dans la série de dessins animés proposés récemment en Italie, ni même dans la tentative d'offrir des relectures littéraires par la nouvelle génération d'écrivains italiens (Mauro Covacich, Aldo Nove...) dans un ouvrage collectif de nouvelles, *Mompracem* !<sup>1</sup> En revanche, la série de jeux intertextuels avec l'univers de Salgari que propose l'écrivain mexicain Paco Ignacio Taibo II au fil des romans, biographies et entretiens, faisant de l'oeuvre de Salgari l'une des clés pour accéder à sa propre activité littéraire, participe de façon remarquable de ce travail d'appropriation qui fait des oeuvres et des personnages populaires des objets culturels collectifs, voués à une incessante redéfinition.

En effet, dans ses interviews comme dans ses oeuvres, l'écrivain mexicain se réfère constamment à l'oeuvre de l'Italien. Il évoque au passage l'un ou l'autre des personnages, ne manque pas de souligner le rôle qu'a joué l'oeuvre dans la constitution de son imaginaire, de présenter l'esthétique de l'écrivain comme un modèle pour sa propre oeuvre. Enfin, et surtout, il a repris directement les personnages de Salgari dans deux de ses romans les plus fameux, *A quatre mains* (*Cuatro manos*) et *Le rendez-vous des héros* (*Heroes convocados*) où il pastiche à plaisir le style de l'auteur. Une telle passion peut paraître surprenante. D'abord, parce qu'il n'est pas habituel de rencontrer un écrivain contemporain qui se réclame d'un auteur populaire du XIXe siècle, et cela l'est d'autant moins quand la distance temporelle se double d'une telle distance géographique. Ensuite parce que tout sépare l'imaginaire dépaysant et largement apolitique de l'écrivain italien<sup>2</sup>, et les récits informés du romancier-historien. Chez Salgari, les régions lointaines qui servent de cadre au récit sont esquissées en quelques phrases, réduites à un univers plus proche de la légende que du monde auquel il se réfère. Chez Paco Ignacio Taibo II, qui fut Professeur d'Histoire à l'Universidad Autonoma Metropolitana de Mexico, les récits sont au contraire ancrés dans l'Histoire réelle : la guerre franco-mexicaine (*Le Trésor fantôme*), le Mexique de Camacho (*Nous revenons comme des ombres*), les révoltes étudiantes de 1968 (*Le rendez-vous des héros*), sans compter les mille et un événements évoqués au fil des oeuvres (telles les victoires du général Obregon dans *L'ombre de l'ombre* ou la mort de Pancho Villa dans *A quatre mains*)... Chez le Mexicain, le récit se construit sur une trame où s'entremêlent constamment événements et personnages réels, souvent issus de l'Histoire la plus contemporaine, tandis que l'Italien n'évoque que très rarement des personnages authentiques, et quand il le fait, il privilégie des individus qui appartiennent déjà à la légende, et dont d'autres romans se sont déjà emparés (James Brooke, Morgan, l'Olonnais). Enfin, tandis que l'Italien privilégie les paysages lointains (l'Inde, la Malaisie, les Caraïbes...) et les cadres dépaysants (les

marécages, la jungle ou les forteresses souterraines), le Mexicain s'enracine dans son propre univers, celui du Mexique présent ou passé<sup>3</sup>, dans un cadre plus volontiers urbain.

Formellement encore, l'écart est large entre les deux auteurs. Chez Salgari, l'écriture apparaît d'une étonnante simplicité : le vocabulaire est élémentaire et le lexique, limité, les images sont répétitives et les descriptions, peu nombreuses. Quant à la structure des récits, elle obéit à une causalité sommaire, celle de la logique épisodique (chaque événement s'enchaîne directement avec l'événement suivant, lequel ne débute que lorsque le premier s'est achevé), et elle obéit systématiquement à une dynamique cyclique de surenchère événementielle et de brèves pauses. Paco Ignacio Taibo II joue au contraire constamment avec les codes romanesques de la fiction : ceux du roman policier (ses premiers récits s'inscrivent directement dans l'esthétique du genre), récit d'aventures (*Nous revenons comme des ombres*, *Le trésor fantôme*), récit d'espionnage (*A quatre mains*), etc. Son style en pastiche volontiers d'autres (écriture administrative, journalisme de fait divers, discours révolutionnaire, jargon universitaire, parlars populaires) et donne fréquemment à son oeuvre l'apparence d'un collage de discours (un chapitre sur deux du *Rendez-vous des héros* se présente comme un document envoyé au héros par l'un de ses amis). La narration obéit également à ce modèle du collage : plusieurs intrigues, qui correspondent souvent à des époques et des lieux différents, s'entremêlent dans des chapitres brefs, et le lecteur doit reconstituer la cohérence du récit au fil de la lecture, établissant ici une passerelle entre deux chaînes d'événements, corrigeant là une association se révélant une fausse piste.

Dès lors, la tentation est forte de ne considérer les références à Salgari dans l'oeuvre de Paco Ignacio que comme un jeu de plus avec les codes et les intertextes. Mêler Salgari à l'évocation des conflits révolutionnaires sud-américains s'inscrirait dans un projet de type « post-moderne », mêlant « ironie, jeu métalinguistique, énonciation au carré »<sup>4</sup>. Salgari serait convoqué pour produire des effets de contraste entre la représentation réaliste du Mexique, son histoire, sa situation politique et économique, souvent étayée par une documentation minutieuse, et l'univers du romanesque pur, celui du roman d'aventures populaire dans ce qu'il a de plus naïf<sup>5</sup>. Outre les héros d'Emilio Salgari, on rencontre également Tarzan et Rice Burroughs (*Nous revenons comme des ombres*), Winnetou et Karl May (*Le rendez-vous des héros*), Sherlock Holmes et Conan Doyle (*L'ombre de l'ombre*, *Le rendez-vous des héros*), les trois mousquetaires et Alexandre Dumas (*Le rendez-vous des héros*, *L'ombre de l'ombre* et *Nous revenons comme des ombres*), le Mouron Rouge (*A quatre mains*), les récits policiers de Vázquez Montalbán, les aventures de Mickey (*La vie même*), l'univers du soap opera américain (*Rêves de frontière*) ou celui du western (*La vie même*), sans compter un grand nombre d'auteurs de récits policiers plus ou moins amateurs (tels Léon Trotski dans *A quatre mains* ou Daniel Fierro, le chef de la police, dans *La vie même*) ou de romans d'aventures (le dément qui prétend co-écrire *Tarzan* avec Edgar Rice Burroughs dans *Nous revenons comme des ombres*, ou Stoyan Vassiliev réécrivant *Adieu à Mompracem* dans *A quatre mains* - nous y reviendrons)... Le goût de Paco Ignacio Taibo II pour mettre en scène des auteurs populaires montre que c'est autant l'écriture que l'imaginaire populaires qui attirent l'auteur. Au labyrinthe des références populaires s'ajoute celui des réécritures et des pastiches : celles d'un auteur particulier (Emilio Salgari, mais aussi Karl May<sup>6</sup>, Osvaldo

Soriano , les auteurs Hard Boiled ou Alexandre Dumas ), mais surtout celles d'un genre : le roman à énigme, le roman noir, le roman d'espionnage, enfin le roman d'aventures sont tour à tour pastichés avec une virtuosité déconcertante. Ainsi décrit-il *La bicyclette de Léonard* comme « une exploration des voies du roman d'aventures policières, pour moitié d'aventures, pour moitié policière, pour moitié d'espionnage, pour moitié de tout »<sup>10</sup>.

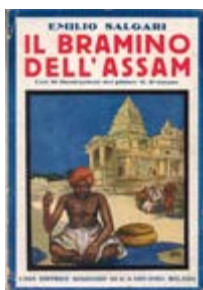
L'écriture de Paco Ignacio Taibo II met en branle un vaste système de références ludiques faisant appel aux compétences d'un lecteur informé : ce dernier doit participer au collage narratif de l'auteur en reconstituant les éléments d'un puzzle ou, pour reprendre l'image centrale de *L'ombre de l'ombre*, d'une partie de dominos. En ce sens l'écriture de Paco Ignacio Taibo II s'inscrit évidemment dans les pratiques du post-modernisme, et c'est dans cette perspective qu'il faut saisir son goût pour le style et les personnages d'Emilio Salgari. Mais s'arrêter à une telle analyse n'explique pas la place centrale donnée à Salgari et à son oeuvre dans ce dispositif. Aucun autre auteur populaire n'a droit à un tel traitement, qui conduit à croiser ses personnages aussi bien dans plusieurs romans que dans les interviews ou la biographie que le Mexicain a consacrée à Che Guevara. Tout indique que les romans de Salgari, à travers l'interprétation qu'en propose l'écrivain mexicain, sont une clé de lecture pour comprendre son oeuvre.

1) « Nous nous retrouverons dans la jungle » ; avatars de l'univers indo-malais de Salgari à Paco Ignacio Taibo II.

Pour comprendre comment les romans d'Emilio Salgari ont pu servir de source d'inspiration à Paco Ignacio Taibo II, il convient de réinscrire le travail du Mexicain dans la série d'incarnations qu'ont vécues les Tigres depuis le premier roman de Salgari. Après *Les tigres de Mompracem*, les aventures de Sandokan ont en effet connu de nombreux prolongement chez l'Italien lui-même, instituant le récit en cycle romanesque : Salgari est l'auteur des onze premiers romans du cycle (dont le premier ne voyait cependant intervenir que Tremal-Naik, mais ni Sandokan, ni son lieutenant Yanez). On connaît l'argument des aventures de Sandokan : fils d'un Prince malais assassiné par les Anglais, dépossédé de ses terres et de son héritage, Sandokan s'est réfugié dans la forteresse inexpugnable qu'est l'île de Mompracem, et est devenu le Tigre de Malaisie, un pirate sans pitié qui s'est juré de venir à bout de l'envahisseur britannique en l'attaquant sans relâche à l'aide d'une flotte de prahos commandés par des pirates originaires de toute l'Asie et de l'Océanie. Les péripéties du cycle indo-malais sont trop nombreuses pour qu'on les détaille, mais il suffit de constater qu'au fil des volumes, Sandokan reconquiert son royaume ; Yanez, son lieutenant, s'empare de l'Assam dont il devient « le Tigre blanc » et Mompracem obtient une souveraineté de fait qui la rend désormais intouchable.

En se lançant dans les aventures de Sandokan, Emilio Salgari s'inscrit dans la tradition du roman d'aventures géographiques à la française. La plupart de ses oeuvres s'inspirent de l'esprit du *Journal des voyages*, donnant une place importante à la chasse et à la description de la faune et de la flore : de *I pescatori di balene* à *Il continente misterioso*, on retrouve fréquemment l'influence d'écrivains comme Louis Bousсенard ou de son homologue britannique Mayne Reid. L'autre source importante est Jules Verne, dont les oeuvres ont directement influencé Salgari<sup>11</sup>. La série des Tigres malais subit évidemment ces influences même si elle est moins marquée que dans les autres romans de l'auteur. Ce décalage vient

d'abord du choix d'un héros autochtone, exceptionnel à l'époque dans les oeuvres françaises de romans d'aventures. Là où les héros traditionnels, Occidentaux qui voyagent dans un pays hostile, nous font découvrir les spécificités d'un paysage exotique en même temps qu'ils les découvrent, les Tigres de Sandokan sont composés des races les plus sauvages de la région, et nul regard extérieur ne vient juger ou décrire cette sauvagerie. Là où, dans la plupart des romans d'aventures, les Occidentaux, en triomphant des populations locales, montrent la supériorité de leur pays et légitiment le processus de colonisation, Sandokan inverse la relation en tentant de délivrer la région de l'envahisseur britannique.



Ce choix d'un dépaysement radical explique sans doute le succès de l'imaginaire du pirate indo-malais dans l'histoire du roman d'aventures italien. Les aventures de Sandokan ne s'achèvent pas avec la mort de Salgari. Comme Tarzan ou d'Artagnan, le personnage a continué de s'incarner dans de nombreux récits jusqu'à nos jours sous d'autres plumes. Ce processus de dépossession est progressif, et il importe d'en déterminer les étapes pour comprendre ce que sont devenus les Tigres de Malaisie au moment où Paco Ignacio Taibo II s'en empare. Les premières oeuvres posthumes furent des manuscrits inachevés corrigés par un fidèle continuateur, Renzo Chiosso : *Le faux Brahmane (Il Bramino dell'Assam, 1911)*, *La caduta di un impero (1911)* et *La Rivincita di Yanez (1913)*. Malgré quelques retouches de Renzo Chiosso, l'oeuvre reste fondamentalement celle de Salgari. Il n'empêche, le processus de dépossession est enclenché, l'étape suivante en est celle des récits attribués à Emilio Salgari, mais écrits par d'autres. Ce sont son plus fameux continuateur, Luigi Motta, et ses fils, Omar et Nadir, qui se chargent de prolonger l'oeuvre de l'auteur en se réclamant de lui : le premier propose quatre romans sous la double signature de Motta et de Salgari, *La Tigre della Malesia (1927)*, *Lo scettro di Sandokan (1928)*, *La gloria di Yanez (1929)* et *Addio Mompracem (1929)* - d'autres viendront plus tard ; les seconds écrivent par exemple *Sandokan nel Labirinto Infernale (1929, Nadir)*, *Sandokan nel cerchio di fuoco, Il vulcano di Sandokan (1945, Omar)* ou encore *Sandokan contro il leopardo di Sarawak (1947, Omar)*. Ces oeuvres, jouant sur l'ambiguïté patronymique, ne portent souvent que le nom de Salgari en couverture. Comme Luigi Motta, les fils de Salgari prétendent s'appuyer sur des trames d'ouvrages retrouvées dans les papiers de l'auteur. Avec ces ouvrages, le pas est franchi de la fidélité à l'écrivain populaire à l'exploitation des possibilités de l'univers qu'il a créé. Le processus de dépossession étant achevé, d'autres auteurs peuvent s'emparer des personnages sans se réclamer de manuscrits imaginaires : Emilio Fancelli propose ainsi la trilogie *Le pantere di Timor (1961)*, *Yanez la tigre bianca (1961)*, *Mompracem contro i Dacoiti (1962)*, ou encore *Il figlio di Yanez (1959)*, sans inscrire cette fois le nom de Salgari en couverture. Entre-temps, l'univers de Mompracem s'est désormais incarné au cinéma, avec, tour à tour, dans le rôle de Sandokan, Luigi Pavese (1941) et, plus tard, Steve Reeves (1963 sqq.), Ray Danton (1964 sqq.), avant qu'un acteur n'endosse durablement le rôle à partir des années 1970, Kabir Bedi. Puis sont venues les déclinaisons en bandes dessinées (inspirées davantage de la série télévisée avec Kabir Bedi) et télé-roman (*Sandokan* de Renato Caporali, « libre réduction du scénario télévisé »<sup>12</sup>), en dessin animé et même dans le domaine du jouet. Les récits ne se réfèrent même plus à l'oeuvre de Salgari, mais à un un imaginaire collectif qui s'est approprié l'oeuvre de l'auteur.

L'imaginaire du pirate malais dépasse en effet largement l'univers du seul cycle créé par Salgari pour devenir un véritable lieu commun de l'imaginaire populaire italien. C'est la spécificité du roman d'aventures italien d'avoir consacré une grande partie de ses récits aux aventures d'Indiens et de Malais dont les héros rappellent étrangement Sandokan et Tremal-Naik : Antonio Quattrini (*La Tigre del Bengala, I Misteri del Gange*), Luigi Motta le cycle des *Misteri del Mare indiano*), Aristide Gianella et Emilio Fancelli font tous de l'Asie le décor privilégié de leurs romans. Au fil des oeuvres, ils constituent un « univers de fiction » aux règles bien établies, qui définit un certain nombre de personnages (l'officier britannique, le prince asiatique, le pirate cruel et indomptable), une figure du héros fort éloignée de celle que l'on rencontre aussi bien dans les romans d'aventures français que dans les romans d'aventures anglo-saxons (le héros est plus violent, plus torturé, plus « sauvage » en un mot), une atmosphère spécifique (fondée sur un romantisme sombre et frénétique, une violence cruelle et poussée, qui correspondent à la vision de l'Asie qu'avait Salgari), et surtout une série d'objets (le kriss, le praho, le lasso...) et d'événements (l'affrontement avec le tigre ou l'éléphant, les batailles navales tournant au massacre et à l'affrontement au corps à corps, les conspirations des Thugs et autres sociétés secrètes de criminels, etc.) représentant autant de repères de cet univers intertextuel. Celui-ci ne correspond à aucune réalité historique ou géographique précise (l'Histoire des Thugs ou celle des pirates malais n'a pas grand-chose à voir avec ce que racontent les écrivains italiens, d'autant que les époques privilégiées par les auteurs sont largement postérieures à l'écrasement des Thugs et des Malais par les Britanniques). En revanche, les romanciers profitent d'un univers préconstruit par une série d'oeuvres qui les précèdent, pour proposer un univers dépayçant qui permet de repérer immédiatement le récit comme un roman d'aventures. En ce sens, le roman malais se constitue à la façon des récits de cape et d'épée, prenant en France l'univers historique de Dumas comme un pur intertexte romanesque<sup>13</sup>. On peut décrire ce développement d'une série de romans indo-malais en Italie comme l'ébauche d'un genre fictionnel, même si le mouvement n'a pas pris suffisamment d'ampleur pour qu'un tel qualificatif puisse paraître satisfaisant.

On le voit, par le jeu des suites et des réécritures plus ou moins éloignées de l'original, par la constitution d'un univers romanesque cohérent devenu collectif en s'affranchissant du nom de son inventeur, l'univers indo-malais créé par Emilio Salgari était susceptible d'intéresser Paco Ignacio Taibo II, et de satisfaire non seulement son attachement pour les imaginaires populaires, mais aussi son goût pour les jeux de miroirs et de réécritures.

Outre son influence sur l'imaginaire du roman d'aventures géographique italien, il est un destin posthume de l'oeuvre de Salgari qui nous importe spécialement dans notre étude de Paco Ignacio Taibo II, et qui tient au succès exceptionnel de son oeuvre en Amérique latine. Des recherches ont mis en évidence un goût commun pour l'écrivain italien chez des auteurs aussi différents que les Chiliens Pablo Neruda et Luis Sepúlveda, le Cubain Alejo Carpentier ou les Mexicains Octavio Paz et Carlos Fuentes<sup>14</sup>. Récemment encore, le cinéaste et scénariste chilien Alejandro Jodorowsky évoquait l'influence de Salgari sur son imaginaire. En parallèle, on a souligné que les romans de Salgari furent les lectures de jeunesse favorites de révolutionnaires tels que Che Guevara et Fidel Castro<sup>15</sup>. Si la place de l'imaginaire de Salgari est importante en Amérique du Sud, il convient cependant de la

relativiser. Il ne s'agit pas de prétendre à une influence occulte de l'auteur italien sur l'intelligentsia latino-américaine, mais d'évoquer une fonction à la fois plus large et plus anodine, celle d'un auteur extrêmement populaire chez les jeunes lecteurs, comme l'est par exemple Karl May en Allemagne ou Jules Verne en France. Les oeuvres de Salgari publiées en Amérique du Sud sont d'ailleurs souvent adaptées pour la jeunesse, retouchées, coupées, parfois même démembrées et converties en plusieurs romans - et en un sens, l'oeuvre de Salgari que pratiquent les Sud-Américains échappe elle aussi en partie à son auteur pour devenir une création collective.

Loin de renier les *avatars* du cycle indo-malais pour se recentrer sur l'oeuvre du seul Salgari, Paco Ignacio Taibo II s'appuie sur une conception la plus large possible de cet ensemble littéraire. Ce n'est pas seulement aux romans de Salgari que le Mexicain emprunte, mais aussi à cet imaginaire collectif qui le dépasse et qui fait des Tigres malais une figure de l'imaginaire collectif populaire en Amérique du Sud au même titre que le cow boy ou le mousquetaire. Pour Paco Ignacio Taibo II, Sandokan est avant tout un personnage romanesque au sens fort : plus que l'individu auquel est censé renvoyer le personnage, c'est à l'être de papier qui incarne une certaine idée de la littérature (populaire, captivante, riche en rebondissements...), mais aussi une certaine idée de la justice, que renvoie Paco Ignacio Taibo II. Enfin, profitant de la plasticité d'un personnage collectif, l'écrivain mexicain en propose sa propre interprétation, recomposant les éléments de cet imaginaire dans la perspective de son oeuvre littéraire.

2) « Comme je suis content de vous revoir cher ami ! » ; Paco Ignacio Taibo II et le retour des Tigres.

Dans *Le rendez-vous des héros (Heroes convocados)*, un de ses premiers romans<sup>16</sup>, Paco Ignacio Taibo II raconte comment Nestor Roca, cloué sur un lit d'hôpital à la suite d'un coup de couteau quelques années après l'échec du mouvement étudiant mexicain de 1968, fait appel aux grands héros de la littérature populaire pour mener à bien une nouvelle révolution. Outre les trois mousquetaires, Sherlock Holmes, la brigade légère, les frères Earp, Winnetou et Old Shatterhand, il convoque Sandokan, Yanez et les Tigres de Malaisie. Le triomphe des héros, ridiculisant le pouvoir mexicain, n'est bien sûr qu'une rêverie de malade sur son lit d'hôpital, mais le temps du récit, l'aventure épique aura été rendue possible. La « décision d'en appeler aux héros » (titre du chapitre 4) découle du constat de ce que les étudiants de 1968 ont abandonné la lutte parce que « la marijuana (introduite par le gouvernement en grandes quantités sur le campus), le découragement, le naufrage des rapports amoureux noués à la chaleur de la vie étudiante, le recyclage d'un boulot, la bureaucratisation des appareils politiques, la roue du moulin qui nous entraînait dans la vie quotidienne de la classe moyenne, nous ont achevés en tant que génération »<sup>17</sup>. Ce qui a conduit les aspirations révolutionnaires à s'épuiser, c'est, après la répression de Gustavo Diaz Ordaz contre les mouvements étudiants, l'usure progressive qu'entraîne, dans la tenue des combats, le poids de l'existence.

Au vieillissement et au découragement des révolutionnaires, Nestor Roca oppose le caractère intangible de ses héros : dans les années 70, Sandokan et ses Tigres vivent toujours à Mompracem, voyagent naturellement à bord de leurs deux cuirassés (hérités du *Roi des mers*, cinquième épisode du cycle indo-malais) dont

ils extraient d'antiques couleuvrines, comme si le temps n'avait affecté ni les héros, ni leur mode de vie. Quant à Winnetou et Old Shatterhand, les héros de Karl May, ils galopent toujours dans d'hypothétiques plaines américaines. C'est leur abstraction qui garantit la pureté des personnages, car elle leur permet d'échapper au réel. Loin de craindre la supériorité technologique de l'armée et de la police mexicaine, c'est le réel lui-même que redoute Sandokan : « Les chausse-trappes administratives, le monde rationnel des Occidentaux, ne lui disaient rien qui vaille. Même dans les moments de calme, il se sentait toujours entouré d'un fin halo, comme un écho des charges désespérées, des féroces cris de guerre des Tigres de Malaisie, comme une odeur de poudre » (p. 71). On le voit, ce qui est opposé ici avant tout, ce n'est pas la modernité et un passé idéalisé (celui d'une pureté originelle que symboliseraient les lectures d'enfance - même si cet aspect n'est sans doute pas absent de la problématique de Paco Ignacio Taibo II). Mais c'est bien plus un univers romanesque dont la pureté est garantie par la simplification qu'apporte une vision du monde stéréotypée d'un côté (ce sont les « charges désespérées » et l' « odeur de poudre ») et la complexité décourageante du monde de l'autre (les « chausse-trappes administratives »). Parce que les récits dans lesquels apparaissent Sandokan et les Tigres appartiennent aux formes les plus élémentaires de la narration populaire, ils sont aussi ceux qui proposent un imaginaire et un style les plus dépouillés structurellement (avec l'architecture épisodique), idéologiquement (avec le manichéisme du texte) et stylistiquement (avec le recours systématique aux stéréotypes). C'est en ce sens qu'ils peuvent apparaître comme les gages d'une pureté que le réel, à force de tractations, de demi-mesures et de renoncements, a perdu.

Ainsi, les héros que convoque Nestor Roca apparaissent-ils en définitive moins comme des anachronismes de l'Histoire que comme des anachronismes romanesques. Cet anachronisme est aussi bien thématique que stylistique. Ainsi, en décrivant les appartements à l'exotisme désuet de la cabane de Sandokan à Mompracem, Paco Ignacio Taibo II s'essaie à un véritable pastiche stylistique des premières pages des *Tigres de Mompracem* : « la pièce donnait l'impression d'être une combinaison d'opulence et de désordre. Ici, un plateau d'argent rempli de pierres précieuses non polies, là des murs ornés de tapis persans déchirés par des sabres d'abordage. Sur une table de bois de santal brillant, des échantillons de poudres différentes en petits tas sur des vieux journaux hollandais » (p. 59). Cette brève présentation condense la description liminaire du roman de Salgari : « une chambre de cette habitation était éclairée, les parois en étaient couvertes de lourdes étoffes rouges, de velours, de brocarts de grand prix mais chiffonnés, déchirés, tachés. Le sol disparaissait sous une couche épaisse de magnifiques tapis de Perse, éblouissants d'or, mais ces tapis, eux aussi, étaient déchirés et salis »<sup>18</sup>. Là où la description de Salgari tente de mettre en place un univers décadent comme l'aimait l'esthétique fin de siècle, Paco Ignacio Taibo II, n'a plus besoin que d'évoquer en quelques mots les traits caractéristiques de l'univers inventé par Salgari, « combinaison d'opulence et de désordre ». S'il évoque à son tour les « tapis persans déchirés », c'est avant tout pour mettre en évidence leur fonction de signes, de démarcateurs d'un univers romanesque : il ne s'agit plus, dans une illusion pseudo-réaliste, de tenter de donner l'impression d'une rencontre entre la richesse orientale du prince malais et l'existence spartiate du pirate, mais d'en venir directement à l'essentiel, cette rencontre des « tapis persans » et du « sabre d'abordage », synthèse de raffinement et de violence qu'incarne la figure mythique du pirate malais. De même, l'évocation des « pierres précieuses non polies » et de

la « table de bois de santal » ne font que condenser les évocations, chez Salgari de la « table d'ébène, marquetée de nacre et ornée d'enjolivements d'argent, chargée de bouteilles et de verres du plus pur cristal » et des « vases débordant de bracelets d'or, de boucles d'oreilles, de bagues, de médaillons, de précieux ornements d'église tordus et écrasés, de perles provenant sans doute des fameuses pêcheries de Ceylan, d'émeraudes, de rubis et de diamants brillant comme autant de soleils sous les rayons d'une lampe dorée suspendue au plafond » (p. 184). Mais là où Salgari constitue un cadre et s'inscrit dans une logique décorative fin de siècle, Paco Ignacio Taibo II s'efforce de proposer une formulation synthétique du style de Salgari. La « table de bois de santal » combine l'odeur du santal et la richesse de la marqueterie, provoquant un effet proche de la synesthésie ; elle constitue une cohérence unique, dont l'unicité vient de son caractère stéréotypé, celle d'une richesse orientale qui serait également sensuelle. Quant aux « pierres précieuses non polies », elles apparaissent comme une métaphore de ces contraires que Salgari voulait combiner en Sandokan, rencontre de la sauvagerie (l'absence de poli) et de valeurs morales (courage, force spirituelle) qui font du personnage un diamant brut.

Lorsqu'il fait appel aux Tigres de Malaisie, mais aussi lorsqu'il appelle à son secours les trois mousquetaires, Dick Turpin et Winnetou, ce que ressuscite Nestor Roca, c'est moins des héros à même de faire triompher la révolution, que ce romanesque propre au roman d'aventures. On comprend alors pourquoi Paco Ignacio Taibo II privilégie, parmi tous les héros appelés à son secours par son personnage, Sandokan et Yanez. L'oeuvre de Salgari représente en effet à plus d'un titre la quintessence du romanesque au fondement du roman d'aventures. En lançant son cycle indo-malais, il choisit d'abord un univers d'autant plus dépaysant qu'il a été exploité par le roman d'aventures au moment où il écrit : les Français et les Anglais ont évoqué l'Inde coloniale, mais ils se sont rarement penchés sur le monde malais : les grands romans de Conrad sont largement postérieurs à ceux de Salgari et les récits du baron Wogan<sup>19</sup> n'ont pas eu une grande influence littéraire. La Malaisie apparaît donc comme un espace blanc du globe, non pas parce qu'elle a été peu visitée - elle est connue à l'époque - mais parce que, contrairement à l'Afrique, à l'Océanie ou à l'Amérique, elle a été racontée. Son abstraction est métaphoriquement renforcée par l'isolement que figure l'île : monde clos et séparé du reste de l'univers, l'île a toujours été le refuge de l'utopie, « absence de lieu » qui s'offre à la rêverie. Chez Salgari, comme avant lui chez Stevenson, l'île est le symbole d'un univers de l'aventure, radicalement séparé du réel : Mompracem (mais aussi la Tortue dans le cycle du Corsaire noir) paraît tout entière conçue comme un lieu d'aventure. Elle apparaît comme une forteresse, dont « on n'apercevait aucune lumière, ni aux cabanes alignées au fond de la baie de l'île, ni sur les remparts qui la défendaient, ni sur les nombreux navires ancrés au-delà des récifs, ni dans la forêt, ni sur la mer tumultueuse » (p. 183). Mompracem incarne l'aventure et la puissance barbare : c'est, pour Sandokan, « son île sauvage, le bastion de sa puissance, de sa grandeur dans cette mer qu'il avait eu raison d'appeler sienne » (p. 260). Mompracem enfin n'est peuplée que de chasseurs et guerriers : « c'étaient des Malais, de stature plutôt petite mais vigoureux et agiles comme des singes, aux faces carrées et osseuses, au teint sombre, et fameux par leur audace et leur férocité ; des Battias, de teinte encore plus foncée, renommés pour leur passion de l'anthropophagie, mais pourtant dotés d'une civilisation relativement avancée ; des Dayakils, de l'île voisine de Bornéo, grands, aux traits réguliers, célèbres par leur férocité qui leur avait valu leur surnom de *coupeurs de*



têtes » (p. 190). Dans les portraits esquissés des Tigres, on retrouve la définition stevensonienne du personnage romanesque : « le caractère des personnages, pour un enfant, est une notion incompréhensible : un pirate, pour lui, est une barbe en pantalons bouffants littéralement hérissée de pistolets »<sup>20</sup>. On voit bien la rencontre qui se produit entre le romanesque défini par Stevenson et l'univers de fiction de Salgari. Il s'agit de rechercher « du pittoresque effronté, tout en clichés, qui n'a certes rien à voir avec la froide réalité, mais qui nous est combien plus cher à l'esprit »<sup>21</sup>. L'enthousiasme romanesque qui frappe le lecteur, c'est celui qui saisit le personnage et lui fait atteindre à sa dimension épique. Ainsi, en approchant Mompracem, Sandokan se sent « redevenir, à ce moment, le formidable Tigre de la Malaisie de renommée légendaire » (p. 260). Plus qu'un simple cadre pour l'aventure, l'île représente une valeur, celle du romanesque, de la légende, contre le réel. Les ennemis de Sandokan, les Anglais, sont des Occidentaux et, en ce sens, ils représentent notre monde, l'ordre, le quotidien, tout ce qui s'oppose à l'aventure romanesque.

C'est évidemment dans cette esthétique d'un épique bon marché que puise Nestor Roca pour faire revivre l'esprit révolutionnaire. Car sa révolution se veut elle-même naïve, romanesque : les victoires sur la police évoquent moins une révolution réelle que celles qu'imaginent les enfants qui jouent ou les étudiants. En préface à un recueil de portraits historiques, *Archanges*, Paco Ignacio Taibo II définit l'idéal révolutionnaire qu'incarnent les hommes qu'il présente dans son ouvrage : « ainsi rassemblés, ils font partie de l'unique gauche que je reconnais comme fondatrice : celle qui fait siens tous les projets populaires, toutes les propositions, toutes les défaites. Ils sont réunis par leur obstination, leur fidélité à l'effort de transformer radicalement la planète, leur merveilleux entêtement »<sup>22</sup>. Dans la révolution, ce n'est pas l'idéologie, mais l'idéalisme qui séduit l'écrivain. Le révolutionnaire est un homme de terrain, un personnage plus proche de Robin des Bois que de Karl Marx : dans *Le rendez-vous des héros*, le pirate Sandokan est accompagné de Dick Turpin qui fut, avec Jack Sheppard, le modèle britannique du bandit bien-aimé<sup>23</sup>. Dans *Nous revenons comme des ombres*, Dick Turpin et Robin Hood sont présentés comme ce que l'Angleterre a produit de meilleur (X, 8). Enfin, dans une oeuvre récente, Paco Ignacio Taibo II affirme que « là où Lénine faiblit, Robin Hood est toujours invincible »<sup>24</sup>. Le pirate malais ou le bandit bien aimés sont les ancêtres (et les modèles fictifs) du guérillero : un révolutionnaire romanesque, véritable pilier de l'imaginaire de gauche. Pour cet écrivain, le révolutionnaire doit être aussi une figure de récit populaire. Dans *A quatre mains*, il imagine Trotski écrivant un roman policier, dans *Nous vivons comme des ombres*, il raconte les aventures de Hemingway chassant les sous-marins nazis et dans *L'ombre de l'ombre* c'est la figure de Pancho Villa qui traverse le roman. Mais c'est sans doute Che Guevara qui incarne l'idéal révolutionnaire de Taibo II. Ce dernier lui a consacré récemment une biographie<sup>25</sup> qui s'intéresse autant à la dimension romanesque du héros qu'à sa pensée révolutionnaire ou à son rôle politique. Or, l'autre figure du révolutionnaire, pendant de Che Guevara, c'est Sandokan. Dans sa biographie du fameux révolutionnaire, l'écrivain ne manque pas de souligner que celui-ci fut, dans son enfance, un lecteur passionné de l'oeuvre de Salgari, et associe étrangement son apprentissage de l'action et ses lectures de jeunesse<sup>26</sup>. En établissant une passerelle entre le guérillero et le Tigre malais, il fait de Sandokan une sorte de compagnon de voyage de Che Guevara, et justifie sa présence dans la révolution rêvée de Nestor Roca.

En proposant une continuité entre les pratiques révolutionnaires modernes et les aventures des personnages de Salgari, Paco Ignacio Taibo II opère une véritable reconstruction de l'oeuvre de l'auteur italien. Cette relecture n'est pas aussi artificielle qu'elle le paraît. Elle s'appuie au contraire sur certaines spécificités de l'oeuvre de Salgari qui le différencient du reste de la littérature d'aventures à son époque. La lutte des Tigres contre l'envahisseur anglais permet de les situer dans la perspective d'authentiques révolutionnaires : Sandokan veut reconquérir l'indépendance de son royaume. Pour y parvenir, il harcèle constamment les armées britanniques, détruisant navires et colonnes militaires (*Les tigres de Mompracem*, *Les pirates de la Malaisie*). Ses actes de piraterie en font l'ancêtre de la guérilla sud-américaine, son armée de combattants de toutes les origines annonce les Brigades Internationales autant qu'elle retrouve celle des bataillons grecs du début du XIXe siècle. Si Sandokan parvient à ses fins dans *Sandokan alla riscossa*, septième roman du cycle, les Tigres vont s'engager dans une série de combats émancipateurs : contre l'usurpateur sanguinaire Sindhia (*Alla conquista di un impero*, *Le faux Brahmane*, *La caduta di un impero*) ou contre les Thugs (*Les deux tigres*<sup>27</sup>), contre les triades chinoises (dans les suites apportées au roman par Luigi Motta). D'autant que d'autres récits viennent renforcer une telle relecture de l'auteur. Dans *Le chef du lys d'eau* (*Le stragi delle Filippine*) ce sont les Philippins qui luttent contre l'envahisseur espagnol ; et dans *Les Corsaires des Bermudes* (*I Corsari delle Bermude*) c'est la guerre d'Indépendance américaine qui est narrée. A une époque où le roman d'aventures géographiques est dominé par l'idéologie colonialiste française ou anglaise, et où le triomphe du héros mime l'épopée impérialiste de la nation, ces spécificités sont suffisamment rares pour être relevées.

Paco Ignacio Taibo II a été sensible aux possibilités d'une telle lecture de l'oeuvre de Salgari dans une perspective émancipatrice pré-révolutionnaire. D'une interview à l'autre, il se plaît à répéter « mon anti-impérialisme est salgariste bien plus que léniniste »<sup>28</sup>. La boutade est révélatrice de la conception que se fait le Mexicain de l'oeuvre de Salgari. Certes, on a pu montrer que ces affrontements devaient moins à un authentique anti-colonialisme de l'auteur qu'à un goût pour les combats désespérés. De même, on rétorquerait aisément aux visions révolutionnaires de Paco Ignacio Taibo II que la progression du cycle malais laisse progressivement refluer les luttes libératrices pour s'apparenter toujours davantage à une chasse aux trésors et aux trônes, et que le royaume que le Portugais Yanez conquiert dans l'Assam est plus proche des expériences d'autres aventuriers comme celle du Rajah Brooke à Sarawak<sup>29</sup> ou de Raousset-Boulbon durant l'expédition malheureuse du Sonora que d'authentiques luttes indépendantistes. Il n'empêche que lorsque Taibo II évoque le personnage, c'est en le nourrissant de l'idéal romantique du guérillero sud-américain.

La relecture de l'oeuvre de Salgari que propose Paco Ignacio Taibo II repose essentiellement sur deux traits : d'une part, elle exprime, à travers le combat des Tigres, une sorte d'idéal de pureté dans la révolte : les Tigres incarnent la quintessence révolutionnaire, et le roman jubile à les mettre en scène. D'autre part, elle souligne le caractère imaginaire de l'oeuvre, l'opposant à une réalité décevante. Loin de se contenter d'une interprétation libre de l'oeuvre, Paco Ignacio Taibo II témoigne d'une grande sensibilité aux virtualités des spécificités romanesques des récits d'Emilio Salgari. En effet, en choisissant de déplacer le centre de gravité du

récit - représenté par la figure du héros - de notre univers à l'univers exotique, Salgari modifie radicalement le sens de l'aventure. En particulier, il rompt avec cette technique qui opère un glissement d'un univers réaliste, celui du lecteur, figuré en début de texte par la description du héros dans sa vie quotidienne, vers l'univers dépayasant de l'aventure. Salgari fait l'économie d'une telle transition du quotidien à l'aventure et du monde du lecteur au roman d'aventures. Dans le cycle indo-malais, le dépaysement est au contraire immédiatement recherché, souligné à travers l'évocation d'un monde sauvage et de personnages aux passions élémentaires exacerbées. Les Tigres malais ne sont en effet pas de simples pirates romantiques, mais l'incarnation de la sauvagerie la plus radicale, des anthropophages, des coupeurs de têtes, des « démons dans les yeux desquels s'allumaient déjà d'étranges convoitises »<sup>30</sup>, bref ils portent tous les traits des « méchants » dans les romans d'aventures traditionnels. Ces traits se résument à une caractéristique : la sauvagerie. Sandokan lui-même est décrit comme un barbare, selon l'imaginaire fin de siècle d'un Orient raffiné et décadent.

En campant un héros barbare, Salgari recherche certes le dépaysement, mais il imagine également ces victoires pessimistes qu'il affectionne dans son oeuvre. A l'époque du triomphe de l'Occident, le rebelle malais a beau vaincre ses adversaires, son combat s'inscrit dans une téléologie de la défaite que l'on retrouve dans une moindre mesure dans le cycle du Corsaire Noir. L'avancée des forces coloniales paraît inéluctable, et toute victoire semble être prête à tout instant à être remise en cause - ce que ne manque pas de confirmer la crise ouverte par le récit suivant. On comprend alors combien une telle conception de l'aventure a pu séduire Paco Ignacio Taibo II, dans la mesure où elle exalte certes une sorte de revanche de l'exploité (le pauvre aussi bien que l'habitant du tiers-monde) ; mais qu'à l'inverse, en plaçant la défaite comme horizon du texte, elle exprime le caractère désespéré de toute victoire révolutionnaire. Les retournements de fortune constants que subit le Tigre, relu à travers l'histoire des guérillas sud-américaines, avait tout pour séduire l'écrivain mexicain.

La position de Salgari reste plus pragmatique : ce que l'auteur italien a en revanche compris, c'est que le plaisir du roman d'aventures vient certes de la satisfaction de voir triompher un héros positif, mais aussi, et surtout, de celui de se plonger dans un univers qui voit triompher soudain une logique du primitif. L'univers de fiction propre au roman d'aventures est en effet tout entier présenté comme un monde de sauvagerie. Cette sauvagerie apparaît certes comme le Mal (la violence, la perversité et la méchanceté sont associées à une certaine forme de sauvagerie), mais c'est aussi le lieu de la puissance (combinant force et possibilités infinies). Autrement dit, le roman d'aventures décrit de façon élémentaire l'affrontement du principe de plaisir et du principe de réalité. Or, le monde de Sandokan, c'est celui d'un surhomme porté par son propre univers, maître absolu de l'espace sauvage, et qui tire sa force de cette harmonie avec son milieu. Le raffinement de Sandokan, sa droiture morale, comme la présence à ses côtés du Portugais Yanez sont autant de traits qui nous le rendent familier et permettent l'identification<sup>31</sup>. Héros à tous les sens du terme, Sandokan est le passeur vers un univers de sauvagerie (comme quintessence de l'univers d'aventure), sans pour autant perdre les spécificités du héros positif qui permet de rendre acceptable l'aventure. Pour Salgari, la figure du pirate malais incarné par Sandokan permet de radicaliser le projet de tout roman d'aventures, en offrant au lecteur un univers radicalement dépayasant qui est aussi un univers de la puissance et des possibles. En ce sens, la lutte du pirate malais

contre les armées britanniques est moins une guerre de libération anti-colonialiste qu'un combat contre l'envahissement de la réalité. Paradoxalement, c'est sans doute parce qu'il n'était pas rattaché à des problématiques nationales coloniales - l'histoire du colonialisme italien n'a pas de commune mesure avec celle qu'ont connue l'Allemagne, la France et la Grande-Bretagne - que le récit d'aventures de Salgari a pu aller aussi loin dans le dépaysement. C'est aussi parce que, loin des visions triomphalistes d'un destin national, Salgari écrivait dans une Italie post-*risorgimento* largement désenchantée, à laquelle il ne pouvait qu'opposer les rêves d'horizons lointains. Dès lors, le dépaysement de Salgari est radical, parce qu'il n'oppose pas les régions lointaines au monde quotidien, mais un espace purement romanesque au réel. Entre l'esthétique du dépaysement radical de Salgari, recherche d'un lointain imaginaire et irréaliste, et l'usage intertextuel que Paco Ignacio Taibo II fait du récit populaire, comme lieu d'une pureté d'autant plus grande qu'elle est indifférente au réel, un écho profond se fait. Enfin, formulé de façon très différente dans les deux cas, c'est un idéal de révolte romanesque que l'on découvre chez les deux écrivains.

On retrouve une interprétation similaire de l'oeuvre de Salgari dans *A quatre mains* (*Cuatro manos*<sup>32</sup>), roman dans lequel ce ne sont plus les personnages qui apparaissent en chair et en os, mais l'oeuvre elle-même qui est mise en scène, puisque, dans ce récit, Stoyan Vassiliev, révolutionnaire bulgare emprisonné par les sbires de Staline, réécrit en imagination *Adieu à Mompracem* (*Addio Mompracem !*). L'épisode n'est pas sans rappeler celui que raconte l'anarchiste russe Kropotkine dans ses mémoires, lorsqu'il évoque son séjour dans l'une des plus terribles forteresses tzaristes : « j'avais demandé, bien sûr, à ce que l'on me procure papier, plume et encre, mais cela me fut absolument refusé. Plume et encre n'étaient obtenues dans la forteresse que sur autorisation spéciale de l'Empereur lui-même. Je souffris beaucoup de cette inactivité forcée, et me mis à composer en imagination une série de romans populaires, prenant pour thème l'Histoire de la Russie, dans l'esprit des *Mystères du peuple* d'Eugène Sue. J'inventai intrigue, descriptions et dialogues, et tentai de construire le tout de mémoire du début à la fin »<sup>33</sup>. Le parallèle est étonnant : dans les deux cas, un révolutionnaire, enfermé dans une forteresse sans encre ni papier, réécrit en imagination l'oeuvre d'un auteur populaire. Il est fort possible que Paco Ignacio Taibo II, écrivain érudit de l'histoire des grandes figures révolutionnaires, ait pris connaissance de ce texte. Dans ce cas, il introduirait une nouvelle dimension dans le jeu des réécritures, brouillant toujours davantage les frontières entre fiction, Histoire et réalité. D'autant que, nouvelle confusion du texte, si *Adieu à Mompracem* est présenté par Paco Ignacio Taibo II comme une oeuvre de Salgari, elle fut en réalité éditée sous la double signature de Luigi Motta et d'Emilio Salgari des années après la mort de ce dernier. Le roman ne doit en réalité rien à Emilio Salgari, et a peut-être même été écrit par Emilio Moretto, nègre de Luigi Motta<sup>34</sup>. Grand connaisseur de l'oeuvre de l'Italien, Paco Ignacio Taibo II n'ignorait pas que Salgari n'était pas l'auteur d'*Adieu à Mompracem*, publié au Mexique sous la signature de Motta. Mais la médiation de Luigi Motta (et peut-être celle d'Emilio Moretto) ne fait rien d'autre qu'ajouter un nouveau degré de confusion entre l'oeuvre d'Emilio Salgari et le récit que Stoyan Vassiliev choisit de raconter à son tour, de mémoire, nourrissant le processus de réécriture que propose Taibo II dans le récit : l'aventure d'*Adieu à Mompracem*, « il se la racontait à lui-même en la changeant, en l'améliorant, en y ajoutant des histoires secondaires, en enrichissant la description des personnages »<sup>35</sup>. Emilio

Salgari, Luigi Motta, Stoyan Vassiliev, Paco Ignacio Taibo II et peut-être même Kropotkine et Stoyan Vassiliev : combien de personnages, fictifs ou réels, interviennent-ils dans ce jeu des réécritures ?

De fait, le récit qu'imagine Stoyan n'a plus qu'un lointain rapport avec celui de Luigi Motta, et l'on aurait grand peine à retrouver dans le roman de Luigi Motta les équivalences des « bonnes pages » qui nous sont proposées dans *A quatre mains*. Pour le révolutionnaire Stoyan Vassiliev, il s'agit en réalité de relire les aventures des Tigres à partir de sa propre expérience politique : « Quels intérêts économiques possédaient les Anglais dans l'archipel malais ? Salgari lui en aurait été reconnaissant. Il revoyait fréquemment les aventures des pirates à la lumière de ses anciennes lectures des textes de Jenö Varga, l'économiste hongrois, dans *Imprecator*, et il essayait de déterminer les mécanismes du colonialisme anglais dans l'archipel de la Sonde. D'autres fois, il appliquait sa propre lecture des sociologues de l'école de Vienne à la mentalité de Kammamuri » (pp. 218-219). La position de Paco Ignacio Taibo II est ambiguë dans sa description du jeu absurde pratiqué par avec Stoyan Vassiliev avec le texte de Salgari. Rien n'est plus éloigné de l'esthétique de l'Italien que les questions politiques ou sociologiques : sa conception de l'aventure tient avant tout à un plaisir du romanesque et du dépaysement pur, et il peut paraître absurde de lire son oeuvre à travers la grille de lecture apportée par une formation de communiste bulgare. Pourtant, le vieux révolutionnaire bulgare, dans sa prison, n'est-il pas le double de l'écrivain mexicain ? Lorsque, dans *Le rendez-vous des héros*, Paco Ignacio Taibo II offrait aux Tigres de Mompracem la possibilité de prendre la tête d'une nouvelle révolution mexicaine, il leur faisait jouer un rôle politique que Salgari n'aurait pas imaginé leur voir jouer, et revoit « les aventures des pirates à la lumière de ses anciennes lectures ».

Dans des interviews récentes, le Mexicain va plus loin dans son jeu mi-sérieux mi-grotesque avec l'oeuvre de Salgari. Il annonce ainsi préparer sa propre suite aux aventures des Tigres, dans laquelle il imagine les nouvelles aventures des personnages après la perte de Mompracem survenue dans... *Adieu Mompracem*. Or, l'écrivain présente son projet selon des modalités très proches de sa description du récit imaginé par Stoyan : il s'agit d'écrire « un roman qui parlerait de ces deux démons : le fondamentalisme de l'empire et le fanatisme religieux, et au milieu, une troisième voie, représentée par Sandokan et Yanez. Je vais écrire un Salgari politiquement informé, avec plus de sexe et de rock and roll »<sup>36</sup>. Ailleurs, il précise ce projet un peu fou dont le titre devrait être *Les tambours de Combliong, ou le retour des Tigres de la Malaisie*, et qui devrait comporter « du sexe explicite, des débats politiques et des approfondissements psychologiques »<sup>37</sup>. Autrement dit, il s'agirait, à mille lieues des oeuvres de l'auteur italien, de proposer une aventure de Sandokan qui réalise pleinement le projet de Stoyan Vassiliev ! Ailleurs enfin, il annonce que les Tigres participeront aux combats d'émancipation philippins, faisant se rencontrer de cette façon le cycle indo-malais et celui de *La Fleur-des-Perles (Il Fiore delle perle)*<sup>38</sup>. Que ce projet soit authentique ou non, qu'il soit ou non destiné à aboutir, on voit que son caractère grotesque, mis en évidence dans *A Quatre mains*, est loin d'en figurer la condamnation, mais fait au contraire sens chez un auteur pour qui l'anecdote et la rencontre incongrues participent au premier plan de l'art du récit.

C'est en effet la spécificité d'*Adieu à Mompracem* qui explique le choix de cet ouvrage plutôt qu'un autre du cycle. Paco Ignacio Taibo II en justifie l'intérêt dans

*A quatre mains* : « pendant la première année de totale réclusion, sans livre, sans fenêtre dans la cellule, sans papier ni crayon, [Stoyan] refaisait la littérature qu'il connaissait. Il se souvenait parfois d'un roman entier d'Emilio Salgari, *Adieu à Mompracem*, la plus tragique des aventures des Tigres de Malaisie » (p. 218). Ainsi, c'est le caractère désespéré de l'oeuvre qui explique son intérêt. Le roman s'achève en effet sur la destruction de Mompracem, abandonnée par un Yanez qui semble cette fois avoir définitivement perdu tout goût pour l'aventure après qu'il a vu Sandokan englouti - pour toujours ? - dans l'explosion de Mompracem : « Adieu Mompracem ! La tristesse tomba comme une ombre sur le coeur de chacun. La glorieuse Mompracem avait pratiquement disparu »<sup>39</sup>. Une telle fin peut paraître étonnamment sombre au lecteur de romans d'aventures, habitué à voir triompher les héros de toutes les épreuves. Elle s'inscrit pourtant dans la continuité des grands récits de Salgari dont elle pastiche les fins fameuses : le Corsaire Noir pleurant après avoir abandonné sa bien-aimée Honorata dans une barque emportée par les flots tumultueux (*Le Corsaire Noir*), la marquise Dolores del Castillo, contemplant le désastre de son expédition maritime et soupirant : « Notre mission est finie... Tant de désastres, ma pauvre patrie ! » (*La capitaine du Yucatan*<sup>40</sup>), et surtout Sandokan, abandonnant Mompracem aux Anglais, et fuyant avec Marianne, avec ce dernier sanglot : « Le Tigre est mort et pour toujours ! » (*Les tigres de Mompracem*, p. 412). C'est cette dernière situation qu'imite trait pour trait *Adieu à Mompracem*, prenant de plus au pied de la lettre l'image de mort qui achevait le roman de Salgari. En ce sens, la fin du roman n'est guère plus définitive que celle des *Tigres de Mompracem*, premier roman de la série dans lequel apparaisse Sandokan ! La mort de Sandokan elle-même est plus suggérée que véritablement décrite, comme s'il fallait laisser une issue pour une résurrection future du personnage.

Le caractère dramatique de la conclusion d'*Adieu à Mompracem* ne vient donc que de sa situation spécifique : c'est en effet le dernier roman à s'inscrire dans une relation véritablement chronologique avec les oeuvres de Salgari. Les suivants reprendront l'univers et les personnages de Salgari, mais sans les situer par rapport au reste du cycle. Le héros s'est ensuite détaché de l'auteur, on l'a vu, et il est devenu un personnage collectif et anhistorique, susceptible de vivre toutes les aventures, désormais indépendantes les unes des autres. Dernière oeuvre à s'inscrire véritablement dans le cycle des aventures de Sandokan, *Adieu à Mompracem* propose une fin d'autant plus sombre qu'elle achève non seulement le récit, mais l'ensemble des aventures de Sandokan et de Yanez. Enfin, dernier roman du cycle, *Adieu à Mompracem* présente des héros usés : les cheveux du Tigre ont blanchi, et Yanez, devenu obèse, n'est plus que l'ombre grotesque de lui-même. Roman de vieillesse et de mort, baroud d'honneur des héros... même s'il n'est pas de Salgari, par sa situation dans le cycle, ce roman pousse à l'extrême cet héroïsme tragique cher à l'Italien.

Dans *Adieu à Mompracem*, les Tigres ont cessé d'être ces personnages immortels qu'ils paraissaient être, et c'est sans doute pour cette raison que Luigi Motta peut suggérer la mort de Sandokan. Mais s'ils ont vieilli, ils n'en ont pas pour autant abandonné leurs aspirations révolutionnaires et leurs qualités héroïques. Dans sa réécriture du roman, Stoyan Vassiliev ne peint pas des personnages fatigués, même s'ils apparaissent comme des « vieux aux cheveux très blancs » (p. 295). Pour lui au contraire, l'aventure ne commence que quand les personnages comprennent qu'en luttant contre l'oisiveté ils lutteraient contre l'âge. Sandokan joue avec un

bébé tigre, car, le risque de morsure l'aide « à chasser le spleen et à supporter le calme pesant qui règne sur cette île et sur cette mer... et même sur la planète entière » ; il affirme alors : « nous avons vieilli de la pire des façons, dans la prospérité » (p. 295) ; et Yanez de conclure : « Mompracem, je te donne vingt-quatre heures pour que ta gloire revive et nous offre la plus grande des aventures » (p. 296). De ce roman du déclin, Paco Ignacio Taibo II ne conserve que l'idée d'une renaissance. Le dernier « chapitre » qu'imagine Stoyan dans sa prison est l'annonce de nouveaux exploits pour des personnages qui ne connaissent à nouveau plus de limites :

« Je sais comment nous allons sortir de là, dit soudain le Portugais.

- Comment ? demanda le Tigre de Malaisie, une pointe d'espoir dans la voix.

- A force d'obstination. Tu vas voir, dit Yanez. Ses dents brillèrent dans l'obscurité. Il souriait. Un sourire diabolique, amoureux, solidaire et fraternel » (p. 530).

Cette obstination qui donne à Yanez ce « sourire diabolique » et qui rappelle la morsure initiale du bébé tigre témoigne de la transformation qui s'est produite : désormais, les Tigres sont à nouveau prêts à mordre.

Or, cette renaissance reproduit celle décrite dans le récit au premier degré. L'ultime évocation de Yanez dans la réécriture d'*Adieu Mompracem* reprend la transformation qui affecte Stoyan et son ami Longoria. La dernière évocation du Bulgare et de son ami Espagnol est la même que celle que subissent les Tigres :

« Tu as encore de sacrés réflexes, lui dit Longoria. Tu n'as pas hésité une seconde. Putain ! qui t'a appris à te servir d'une fourchette comme si c'était l'épée du Corsaire Noir ?

- La vie. » (p. 510).

Outre la référence explicite à l'autre grand héros de Salgari, le Corsaire Noir, le décalage introduit entre la question posée et la réponse apportée établit une similitude entre l'évocation de l'« obstination » de Yanez et la référence à « la vie » que fait Stoyan. Dans les deux cas, au terme du récit, les personnages s'engagent à nouveau dans l'existence, des vieillards, par la magie de l'aventure, peuvent tourner à nouveau leurs yeux vers l'avenir. Comme pour Yanez dans *Adieu à Mompracem*, c'est l'aventure qui a permis à Stoyan d'échapper à une existence jalonnée de désillusions et de combats perdus : vaincu par Staline, il passe de nombreuses années en prison ; il perd de vue sa fille María ; enfin, il est contraint de renoncer à de véritables actions politiques pour se contenter d'un poste symbolique de journaliste. Mais, malgré l'aventure, le vieux révolutionnaire bulgare ne renonce pas et s'engage dans l'action. « Alors qu'il arrivait à la fin de son histoire et qu'il semblait que la défaite serait l'emblème du grand reflux, et qu'il n'avait été au bout du compte qu'un de ces nombreux journalistes témoins d'une époque de mort sans destin, tout changea à nouveau. Stoyan arriva à Managua pour l'entrée des colonnes sandinistes » (pp. 435-436). Les événements nicaraguayens apparaissent, dans la logique du récit, comme le point de départ de cette renaissance du personnage qui se concrétisera dans l'affrontement avec la CIA. Accompagné de Longoria, son ami l'Anarchiste espagnol qui perd la mémoire, il connaît en effet une dernière aventure en déjouant les complots contre-

révolutionnaires d'un bureau de la CIA qui cherche à les utiliser pour discréditer un haut dignitaire sandiniste. Le ton jubilatoire qu'adopte le texte, fort proche de celui qui prévaut dans les combats de Sandokan, et l'impression que les héros se livrent à un grand jeu d'enfants, montrent combien la rébellion des personnages les rapproche des héros de Salgari. Si ces événements sont largement postérieurs au triomphe sandiniste, ils restent liés à cette révolution, et le mode de narration privilégié par Paco Ignacio Taibo II, qui opère par collage synchronique des événements, alternant d'un chapitre à l'autre des narrations se déroulant dans des régions et des époques différentes, conduit à associer la renaissance sandiniste de Stoyan, évoquée au chapitre 104 (dernier de la quatrième partie) et la conspiration déjouée par les deux révolutionnaires dans le « finale wagnérien » (titre de la cinquième partie), faisant de la seconde la concrétisation de la première. L'aventure sandiniste, souvent présentée par l'extrême gauche comme la dernière révolution romantique (avant du moins les épisodes zapatistes), trouve ici son aboutissement dans l'aventure romanesque, celle qui voit s'affronter, dans un mixte improbable de mystère urbain, de roman policier et de récit d'espionnage, un peuple d'Indiens « invisibles » de la ville<sup>41</sup>, confrérie des plus pauvres cherchant la femme qui saura prolonger leur race, une énigme dont le véritable enquêteur est le lecteur et l'une des conspiration les plus complexes qu'un récit populaire ait jamais imaginées.

Ainsi, la reformulation de ce roman du déclin qu'est *Adieu à Mompracem* en un récit de la renaissance romanesque apparaît comme une métaphore d'une partie du roman *A quatre mains* lui-même. Chez les Tigres comme chez les vieux révolutionnaires, la vieillesse et la perte des illusions épousent la rêverie romanesque qui régénère les aspirations à la révolte : le ton combine étrangement l'amertume et l'enthousiasme de la révolte. Tout se passe comme si la figure du héros populaire, en ressourçant l'imagerie associée à la rébellion, servait d'antidote à la réalité décevante des pratiques révolutionnaires. Stoyan, en devenant une sorte d'*alter ego* du Corsaire Noir et de Yanez, incarne un révolutionnaire inusable, gardien des valeurs idéologiques de la gauche. Mais son lien avec les personnages de Salgari se tisse à partir de ses déceptions politiques. C'est en prison, durant les abus du stalinisme, que l'auteur se met à réécrire en imagination les oeuvres de Salgari et d'autres auteurs de roman d'aventures : « toutes ces années, Stoyan ne fut jamais seul. C'est peut-être grâce à cela qu'il triompha de ses geôliers. Grâce à la compagnie d'Edmond Dantès, comte de Monte-Cristo, de Old Shatterhand, de Winnetou, de Yanez et de Sandokan. Leur compagnie et sa persévérance le rendaient invincible. Les dictateurs étaient mortels mais pas l'obstination des hommes » (p. 417). Les héros de romans d'aventures définissent un idéal de révolution humaniste contre les appareils politiques : « s'enfermer en compagnie de Karl May, Dumas ou Salgari constituait une vengeance contre les lectures ennuyeuses et quasi obligatoires des rapports de Boulganine et des textes pédagogiques de Malenkov » (p. 416). Comme Nestor Roca opposait la pureté inflexible des héros de romans d'aventures à ses anciens compagnons étudiants des révoltes de 1968, ayant abandonné progressivement la lutte, Stoyan oppose la pureté des Tigres aux perversions d'un système qui conduit la Révolution à mettre ses serviteurs en prison. Tous deux continuent de croire à leurs idéaux, mais ils font basculer cette croyance du côté du roman d'aventures, comme si elle ne pouvait plus guère s'incarner que là. Pour les deux personnages, les Tigres malais sont devenus les seuls soutiens d'une révolution dont la pureté ne paraît plus être garantie que dans l'idéalisme le plus fou ou la fiction la plus naïve.



3) « Beaucoup de lions mourront, car tu es fort et terrible, mais le Tigre mourra lui aussi ». La révolte contre le monde, ou l'héroïsme pessimiste.


La relecture des Tigres malais que propose Paco Ignacio Taibo II apparaît comme une tentative pour penser la relation de l'auteur aux héros révolutionnaire et, à travers eux, la définition d'une certaine idée de la révolution. Certes, l'auteur affirme se méfier des mythes<sup>42</sup>, en ce qu'ils figent les personnages, mais il n'empêche que ces « archanges » qu'il évoque, comme ce « Christ laïc » qu'il décrit dans les dernières pages de la biographie de Che Guevara<sup>43</sup>, ne sont pas éloignés des « mythes littéraires » décrits par Pierre Brunel<sup>44</sup> : ils s'inscrivent dans un imaginaire collectif qui les reconstruit en fonction de leur propre histoire, comme Paco Ignacio Taibo II les repense dans la perspective de son oeuvre. Au terme de son périple, Ernesto Guevara n'est plus tout à fait homme, mais déjà à moitié Dieu - c'est-à-dire pleinement héros : après sa mort ses ennemis sont frappés d'une malédiction similaire à celle de la Tunique du Christ ; à l'inverse, ceux qui ont la foi prient le Che et conservent de précieuses reliques<sup>45</sup>. L'aventurier est devenu être de légende - Ernesto est devenu le « Che », lié à « la légende populaire, les rumeurs, les histoires » (p. 706). L'individu historique devient un personnage de récit, plus précisément un personnage de récit d'aventures. Désormais, « vous les guévaristes, les hommes qui avez vécu près du Che, vous donnez l'impression d'être marqués, d'avoir une marque sur le front, un Z comme Zorro » (p. 708). Le Che et ses compagnons sont devenus des figures de roman d'aventures parce que la légende populaire a donné une dimension épique à leurs exploits, et que le roman d'aventures est la forme moderne de l'épopée. Cela explique qu'à l'inverse les Tigres malais puissent devenir des modèles de révolutionnaires.












Même dans les ouvrages documentaires, la séparation entre Histoire et fiction reste floue chez Paco Ignacio Taibo II. Le traitement de ces figures historiques tente de concilier constamment l'imaginaire romanesque et l'exactitude historique. Le Mexicain ne se cache pas d'avoir voulu donner une tournure romanesque à sa biographie de Che Guevara, et il débute son premier portrait d'*Archanges* par cette formule : « l'histoire comme roman » (p. 13). Les héros révolutionnaires, aussi bien Che Guevara que les « archanges », ces « révolutionnaires sans révolution », sont ceux qui transforment la révolution en roman. On voit combien la conception du monde de l'écrivain se situe au croisement de ses intérêts de professeur d'Histoire à l'Université de Mexico et de ceux d'auteur de récits policiers. Chez lui, l'Histoire devient source de romanesque et le personnage de fiction devient modèle historique. En proposant des héros romanesques qui ont existé (Che Guevara) ou des personnages de fiction qui agissent dans le monde (Sandokan, Dick Turpin), Paco Ignacio Taibo II établit une passerelle entre les deux niveaux de récit, comme si l'aventure convertissait le monde en espace de romance, comme si elle le réenchantaient. Cette confusion entre le récit historique et le récit romanesque, l'écrivain la définit dans la bouche de l'un de ses personnages dans *Nous revenons comme des ombres* : « Nous autres historiens amateurs n'avons pas la possibilité de raconter certaines histoires, elles touchent trop souvent au royaume de l'incroyable, et sont par conséquent des fragments de la seule histoire réelle, la mémoire collective de ceux qui ne lisent pas de livres d'histoire »<sup>46</sup>. L'usage du romanesque permet, au sens fort, de proposer une vision du monde, puisque la mise en fiction du réel ou la réalisation du romanesque sont des façons de proposer une image de la réalité à la fois authentique et personnelle, de prendre parti.













Or, l'inscription des personnages de Salgari dans l'oeuvre de Paco Ignacio Taibo II se situe dans une telle perspective. Elle se nourrit de la relation ambiguë au réel qu'expriment les romans de Salgari : le héros représente un idéal romanesque qui trahit les aspirations de pureté de l'auteur. Mais cet idéal ne peut exister que dans la résistance au monde (les Anglais, le quotidien, le temps, le réel), comme si toute possibilité d'existence était *a priori* refusée à cette pureté recherchée, comme si l'idéalisme allait de pair avec un profond pessimisme<sup>47</sup>. L'effet produit par les personnages de Salgari dans l'oeuvre de Paco Ignacio Taibo II nous livre en définitive une vision du monde similaire. L'écart que leur présence introduit par rapport au réel est une façon d'exprimer une attitude ambiguë face à la désagrégation du monde, qui joue sur les deux modes de la fiction les plus opposés, la satire et le *romance*<sup>48</sup>. Le réel est en effet présenté, selon les modalités de la satire, comme un univers dégradé, un « monde déchu » par la violence étatique, les manipulations américaines et la corruption des idéaux. Sa déchéance est d'autant plus grande que Paco Ignacio Taibo II lui oppose l'univers romanesque par excellence, celui de Tigres dont le combat visait déjà, dans les récits initiaux, à résister au pouvoir de décomposition du réel. Il y a une vraie allégresse chez l'écrivain à camper des rebelles à l'ordre - bandits bien aimés, pirates malais ou guérilleros - qui parviennent à mettre à mal les superstructures étatiques, ou la puissances impérialistes des États-Unis, de la France de Maximilien ou des Nazis. Mais chez lui aussi l'enthousiasme cache une opposition entre l'idéal romanesque et le réel ou, en termes littéraires, entre le *romance* et la satire. Dans son cas cependant, il s'agit d'une reformulation en termes esthétiques de la lecture du monde que propose la pensée révolutionnaire, confrontant une société contemporaine déchue aux lendemains qui chantent, ce lointain hypothétique qui ne peut encore prendre que la forme d'une fiction.















Dès lors, le rôle que jouent les Tigres dans le récit exprime cette vision du monde ambiguë : la pureté que garantit la forme populaire du récit leur permet d'incarner un certain idéal révolutionnaire, sorte de modèle irréaliste auquel il faudrait s'astreindre. En contrepartie, ce modèle permet d'exprimer l'imperfection et la violence de l'époque et de ceux qui la font. Mais l'irréalisme de cet idéal lui donne un aspect donquichottesque : la lutte est imaginaire et permet d'échapper par la fiction au pessimisme désespéré. Si de tels héros de la fiction (Sandokan et les Tigres), de la légende dorée révolutionnaire (Pancho Villa, Che Guevara), ou de la révolte individuelle (Stoyan Vassiliev, Nestor Roca), sont relégués dans l'imagination, le passé, ou la solitude de l'action isolée, c'est que la vision pessimiste de la réalité dans laquelle la révolution est devenue pratiquement impossible est posée comme préalable de tout récit, tout discours. Il n'y a plus de place que pour l'action de marginaux - vieux anarchistes, justicier chinois perdu dans la jungle (*Nous revenons comme des ombres*), ou avocats des causes perdues (*L'ombre de l'ombre*). Tous sont des incarnations modernes des pirates malais ou des bandits bien aimés, figures réversibles de la rébellion qui évoquent le triomphe de l'homme seul contre tous, mais un triomphe voué à l'échec, par le caractère isolé du combat. C'est cet idéalisme pessimiste, déjà présent chez Salgari, qu'expriment Sandokan et les Tigres dans l'oeuvre de Paco Ignacio Taibo II.











---

<sup>1</sup>  *Mompracem !*, sous la direction d'A. Franchini et F. Parazzoli, Milan, Mondadori, *Strade Blu*, 2002.

- 2  Si Salgari a résisté aux tentations du roman d'aventures coloniales, il ne prend pas explicitement parti contre le colonialisme.
- 3  L'oeuvre de Paco Ignacio Taibo II a connu un tournant avec *L'ombre de l'ombre* (1986), oeuvre qui l'a conduit à quitter l'univers contemporain pour l'histoire. De façon significative, les formes et les thèmes du roman d'aventures se sont mis à partir de cette même époque à prendre une place de plus en plus grande dans son oeuvre.
- 4  Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, Paris, p. 78, Le Livre de Poche.
- 5  Mais la relation de Paco Ignacio Taibo II à la littérature populaire n'est pas seulement parodique : outre qu'il s'est fait à l'occasion scénariste de bande dessinée, son oeuvre romanesque possède des traits authentiquement populaires, et se réclame explicitement, du moins dans les premiers romans, des formes du récit policier. Il s'est expliqué sur ce choix dans *The Literary Review* : « Pourquoi le récit policier est-il si attirant? A cause de la séduction de l'aventure, les qualités de l'énigme, une incroyable faculté à nous faire découvrir les villes et d'antiques mystères, ou le nombre limité de personnages et de situations. Un bon roman reste un bon roman, mais s'il possède en plus une intrigue policière, c'est encore mieux », « "A Brief (Happy) Talk with Paco Ignacio Taibo II" », *The Literary Review* automne 1994, vol. 38, n° 1 (la traduction est la nôtre).
- 6  Dans *Le rendez-vous des héros*.
- 7  Ni Osvaldo Soriano ni Vásquez Montalbán ne peuvent être considérés comme des auteurs populaires, mais nous avons cru devoir les évoquer dans la mesure où leurs oeuvres jouent elles-mêmes avec les codes de genres populaires (le roman d'aventures pour le premier, le roman policier pour le second).
- 8  Entre autres dans *Jours de combat* ou *Cosa fácil*.
- 9  *Nous revenons comme des ombres* se veut une réécriture de *Vingt ans après* (nous renvoyons à ce qu'écrit l'auteur au chapitre 28).
- 10  « "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II" », *La jornada semanal*, n° 209, 13 juin 1993 (la traduction est la nôtre).
- 11  Ainsi, *Voyage au centre de la terre* est par exemple l'origine évidente de *Duemila leghe sotto l'America*.
- 12  Florence, Marzocco, Giunti, 1975. Des versions au texte très sensiblement différent sont parues en France, aux éditions Atlas (1976. Le texte est moins une adaptation de la version italienne qu'une réécriture totale), et en Espagne (Bilbao, Vulcano, 1976).

- <sup>13</sup>  Cf. Matthieu Letourneux, « "Alexandre Dumas et le roman d'aventures historiques, les exemples de la France, de l'Espagne et de la Grande-Bretagne" », colloque « Alexandre Dumas et l'Histoire » organisé par Michel Arrous, Université de Paris III, 16-18 octobre 2002.
- <sup>14</sup>  Cf. F. Rotondo, "Il 'capitano' Emilio Salgari e il comandante Che Guevara", *LG Argomenti*, Gènes, juillet-septembre 1997 et Giovanna Viglongo, "I lunghi viaggi di Salgari nel mondo - I - America latina", *Quaderni Salgariani*, Turin, Viglongo, 1998.
- <sup>15</sup>  F. Rotondo, "Il 'capitano' Emilio Salgari e il comandante Che Guevara", op. cit., et "Emilio Salgari, Romanzi di giungla e di mare, I libri che leggeva Che Guevara", *Valore Scuola*, n° 13, juillet 2002.
- <sup>16</sup>  Si *Heroes convocados* a été publié en 1982 chez Grijalbo, l'écrivain précise qu'il en a commencé la rédaction dans le contexte des lendemains de la répression de 1969, « puis il est allé dormir au fond d'un tiroir et a été réécrit trois fois au cours des douze ans qui ont suivi » (p. 132).
- <sup>17</sup>  *Le rendez-vous des héros*, Paris, Rivages, *Bibliothèque étrangère*, 1996, p. 132.
- <sup>18</sup>  *Les tigres de Mompracem, Le corsaire noir et autres romans exotiques*, Paris, Robert Laffont, *Bouquins*, 2002, pp. 183-184.
- <sup>19</sup>  Emile Tannéguy de Wogan, *Aventuriers et pirates ou les Drames de l'océan indien*, Paris, S. Lambert, 1878.
- <sup>20</sup>  R. L. Stevenson, « "Une humble remontrance" », *Essais sur l'art de la fiction*, p. 238, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1992.
- <sup>21</sup>  R. L. Stevenson, « "Un simple à un sou, et un en couleurs, à deux sous" », *ibidem*, p. 70.
- <sup>22</sup>  Paco Ignacio Taibo II, *Archanges, Douze histoires de révolutionnaires sans révolution possible*, p. 10, Paris, Métailié, *Bibliothèque hispano-américaine*, 2001.
- <sup>23</sup>  Tous deux furent popularisés par W. H. Ainsworth, le premier dans *Rookwood* (1834), le second dans *Jack Sheppard* (1839). Ils sont à l'origine d'une véritable mode du « bandit bien aimé » qui permit le renouveau d'une figure comme Robin Hood dans la littérature britannique.
- <sup>24</sup>  Paco Ignacio Taibo II, *Así es la vida en lo pinches Trópicos*, Mexico, Joaquín Mortiz, 2000, p. 9 (la traduction est la nôtre).

- 25  25 *Ernesto Guevara connu aussi comme le Che*, Paris, Métailié/Payot, 1997.
- 26  « Le dimanche, [Ernesto Guevara] fait du tir à l'arc avec son père. Il sait manier un pistolet depuis l'âge de cinq ans, et il tire sur des briques qu'il casse. Et il lit, il lit à toute heure. Au début, Jules Verne, Alexandre Dumas, Emilio Salgari, Robert Louis Stevenson » *Guevara connu également comme le Che*, Paris, Métailié, 1997, p. 22.
- 27  *Le due tigri*, 1904.
- 28  On lui doit par exemple cette phrase sur les ondes de Radio Libertaire en janvier 2002, et il la répète lors d'une réunion publique à Brest le 15 octobre 2002.
- 29  Sandokan et Yanez affrontent le Rajah Brooke dans *Les pirates de la Malaisie*.
- 30  Op. cit., p. 192.
- 31  En ce sens, Sandokan annonce un autre grand héros populaire, Tarzan, le personnage créé par Edgar Rice Burroughs : si Tarzan peut apparaître comme un sauvage complet, c'est un Occidental, et dès la deuxième partie du premier roman du cycle, il apparaît comme la quintessence à la fois de la civilisation et de la sauvagerie.
- 32  *Cuatro manos*, Mexico, Ediciones B, Grupo Z, 1990.
- 33  Kropotkine, *Memoirs of a Revolutionist*, Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1899, V, 1, p. 345 (la traduction est la nôtre).
- 34  Mais cela n'est pas certain : à la suite des affirmations d'Emilio Moretto, dédicataire de *La tigre della Malesia*, selon lesquelles il aurait été l'auteur du cycle des quatre romans Malais publiés sous la double signature de Motta et de Salgari, un procès fut engagé entre les deux parties, et Luigi Motta en sortit blanchi de toute accusation. Cf. Felice Pozzo, « "Luigi Motta" », *LG Argomenti*, numéro 3, Gènes, juillet-septembre 1981.
- 35  *A Quatre mains*, Paris, Rivages, Noir, 1995, p. 218.
- 36  Entretien dans le journal mexicain *El Sureste de Tabasco*, 15 janvier 2002 (la traduction est la nôtre).
- 37  Cité par Felice Pozzo dans *Emilio Salgari e dintorni*, p. 40, Naples, Liguori Editori, 2000 (la traduction est la nôtre).
- 38  Entretien à Brest, octobre 2002.

- 39  *Addio Mompracem*, Milan, Sonzogno, 1929, p. 287.
- 40  *La capitana del Yucatan*, Turin, Viglongo, 1961, p. 353 (la traduction est la nôtre. Il existe une version française de cet ouvrage (*La capitaine du Yucatan*, Paris, Delagrave, 1902), mais nous n'avons pu la consulter).
- 41  On songe aux « Invisibles de Paris » de Gustave Aimard, et aux « Apaches » et « Peaux-Rouges » des bas-fonds qui ont hanté les mystères urbains du XIXe siècle.
- 42  En préface d'*Archanges*, il écrit : « il s'avère bien difficile de se colleter avec des personnages comme ceux de ce livre sans éprouver la peur intense que la littérature puisse les abîmer, les affaiblir, les ramollir dans le mythe » (p. 9).
- 43  *Ernesto Guevara connu aussi comme le Che*, Paris, Métailié/Payot, 1997, p. 707. En préface (p. 9), Paco Ignacio Taibo II évoque le « fantôme du Che », terme qu'il préfère généralement à celui de mythe.
- 44  Dans son avant-propos au *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Pierre Brunel suggère le lien qui unit les « mythes d'aujourd'hui » transmédiatiques aux mythes littéraires (Pierre Brunel, F. Mancier et M. Letourneux, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, éditions du Rocher, 1999, pp. 9-12).
- 45  Op. cit., chap. 61 et 62.
- 46  *Nous revenons comme des ombres*, Paris, Rivages Thriller, 2002, p. 50.
- 47  Il est tentant de trouver un écho à cette vision du monde dans la biographie de l'auteur : l'échec du marin, la mythomanie de l'auteur, ses dépressions chroniques, son suicide mélodramatique, tout paraît témoigner d'une relation problématique au réel.
- 48  Cf. Robert Scholes, « "Les modes de la fiction" », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, *Points*, 1986.