Belphégor

Littérature populaire et culture médiatique

15-2 | 2017

Middlebrow

L'*Indian-hater*, le scalp et la violence : trajectoire du sauvagisme noir chez Emilio Salgari (1900-1910)

Luca Di Gregorio

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/1027>

DOI: 10.4000/belphegor.1027

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Luca Di Gregorio, « L'*Indian-hater*, le scalp et la violence : trajectoire du sauvagisme noir chez Emilio Salgari (1900-1910) », *Belphégor* [Online], 15-2 | 2017, Online since 11 December 2017, connection on 01 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/1027> ; DOI : 10.4000/belphegor.1027

This text was automatically generated on 1 May 2019.

Belphégor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'Indian-hater, le scalp et la violence : trajectoire du sauvagisme noir chez Emilio Salgari (1900-1910)

Luca Di Gregorio

- 1 Dans l'esprit et le sillage de travaux déjà entamés sur l'imagination de l'Ouest américain chez Emilio Salgari¹, on voudrait ici s'intéresser à un aspect prégnant de la configuration salgarienne du Peau-Rouge : l'enfièvrement sauvage ou le sauvagisme noir, émanation esthétique d'une haine rituelle couvée dans les vastitudes. Les thèmes de la fureur ou de la vengeance violente, on le sait, ne sont pas l'apanage des seuls Amérindiens, mais constituent plutôt une isotopie générale dans l'œuvre du Véronais, applicable à un grand nombre de pirates, de vengeurs tragiques et d'indigènes révoltés de ses romans. Pour autant, prendre la peine d'étudier spécifiquement, sinon la « psychologie », du moins les déterminations actancielles et dramatiques du Peau-Rouge salgarien, présente un intérêt qu'on appréciera à plusieurs titres : d'abord, parce que ce sujet indigène-là offre à Salgari l'occasion de s'approprier une série de thèmes à forte résonance culturelle, et peut-être rarement exhibés avec cette régularité par d'autres romanciers populaires ; ensuite, parce que ces appropriations se nourrissent d'influences et de tracés intertextuels pas toujours remarqués dans l'*habitus* de tels romanciers ; enfin, parce que l'ensemble confère au Peau-Rouge salgarien des visages romanesques relativement inédits, déroutant les usages courants qui sont faits en Europe de l'Indien d'Amérique.
- 2 Disons tout d'abord que l'approche nous semble gagner à se vouloir imaginaire et thématique plutôt qu'axiologique. Il n'est plus à démontrer, notamment depuis les travaux de Luciano Curreri sur *Cartagine in fiamme* et les « fins de cycles » salgariennes², combien les opportunités imaginantes ou les effets scéniques peuvent primer dans l'économie créative de l'œuvre du Capitano. Ce que nous appelons sauvagisme noir est donc moins à comprendre comme un discours moralisateur sur l'Indien que la recreation pleine et entière de cette figure à l'aune de certaines déterminations imaginaires. Du reste, les tentatives anachroniques d'interprétation du cycle du Far West (*Sulle frontiere del Far-West*, 1908 ; *La Scotennatrice*, 1909 ; *Le Selve Ardenti*, 1910) selon une déconstruction

de stéréotypes hors sol imaginaire, n'ont pas accouché de résultats assez concluants pour qu'on veuille ici en prolonger le trait³.

- 3 Le cycle en question n'a pas plus que le reste des romans et récits que Salgari a consacrés à l'Ouest à être lu comme la fixation d'une axiologie de l'indigène, mais bien comme le point d'aboutissement, pour le moins crépusculaire (achevé *un pò prima della fine*, soit l'année précédant le suicide du maître), d'un modelage progressif de l'indianité dans la production salgarienne. Le sauvagisme noir s'y construit par touches successives, complétant son attelage de thèmes, de récit en récit, pour atteindre sa formulation tragique finale au sein de la trilogie.
- 4 Plutôt que ce cycle, déjà étudié ailleurs, on aimerait ici retracer son amont à travers une certaine trajectoire imaginaire. Croisant plusieurs récits de Salgari perçus comme mineurs, cette trajectoire puise sa cohérence dans le sauvagisme noir, longue tradition culturelle américaine jusque-là marginale en Europe, et concentrée dans toutes ses déterminations sur le meurtre rituel de l'Indien. Dans un premier temps, il nous faudra mesurer l'écart de ce sauvagisme noir et de ses protagonistes scalpeurs à l'aune de son décalage par rapport aux tendances européennes de mise en situation romanesque de l'Indien.

Bon Sauvage, trappeur et sauvagisme européen

- 5 Chez Emilio Salgari, presque tout ce qui a trait à l'Indien s'embourbe et agonise dans un interminable registre de la douleur. C'est un fait entendu sur lequel on reviendra : ses Indiens se voient mourir au moins autant qu'ils périssent, ils ne se risquent à aimer l'homme blanc qu'au prix d'un meurtre fatal, et leurs beautés féminines, fatales elles aussi, ne profitent pas d'un sort plus favorable que celui des *sachems*. Reste à savoir si ce registre et les formes qui l'approprient dans l'œuvre du Véronais se distinguent des traditions populaires préexistantes.
- 6 Salgari héritait évidemment d'une vision des Amérindiens ayant prospéré tout au long du XIX^e siècle. Cette vision, d'abord lettrée et philosophique, s'était ensuite transposée dans l'illustration, le spectacle ou le roman populaire sous forme de *digest* culturel, d'imaginaire diffus qu'on peut désigner, suivant Victor Hugo, sous le terme de *sauvagisme*⁴. C'est l'imaginaire de l'Indien comme héros de l'adhérence naturelle ainsi que comme détenteur de vertus et de fascinants secrets ; mais aussi comme héros irrémédiablement condamné, à peine est-il entré dans le tableau ou dans l'aventure. Du sort d'Atala ou des Natchez de Chateaubriand à celui de Rayon-Brûlant dans *Le Coureur des bois* (1850) de Gabriel Ferry, de l'obscur *Gazida* (1860) de l'académicien Xavier Marmier au multi-médiatique Winnetou, Apache héroïque et crépusculaire de Karl May⁵, en passant par *Le Dernier des Mohicans* et les réponses para-historiques qu'en a données Gustave Aimard (*La Belle Rivière*, 1874 ; *Le Souriquet*, 1882), toute la littérature – plus ou moins lyrique, plus ou moins aventureuse – des prairies et des forêts américaines s'est complue dans le *lamento indien*. Au tournant de 1800, le Bon Sauvage des Lumières avait enrichi sa silhouette éthique et discursive d'une corporalité pleinement esthétique. Unique ruine de chair au milieu des ruines gothiques et des manuscrits gaéliques du préromantisme, l'Indien réel, qui commençait d'agoniser outre-Atlantique, ne semblait utile à voir que semi-mourant et contemplant son propre sort. Ce qu'offrait ce frêle survivant aux arts et aux lettres, c'était le privilège d'un portrait de la ruine au carré. Pleurant les dernières traces de sa

race et se donnant lui-même, par son propre corps, comme un vestige sublime, l'Indien des tableaux de Girodet et Delacroix, des poésies et proses poétiques de l'Enchanteur et de Longfellow (*The Song of Hiawatha*, 1855), incarnait la boucle romantique parfaite d'un sujet lyrique se regardant lui-même en tant que vestige. Beauté sylvestre menacée, le Sauvage finissant se prenait pour motif de sa peine. Marc Fumaroli a sans doute trouvé l'expression la plus heureuse pour qualifier le phénomène : la « passion de l'œil vierge⁶ », point de vue paradoxal d'une sauvagerie crépusculaire focalisée par l'avatar emblématique du naturel, l'Indien en personnage. Dans la galerie de figures du préromantisme, cet Indien aurait la fonction d'une mer de nuages n'ayant besoin qu'aucun Friedrich ne se dépeigne sur la toile pour la constater. Comme héros lyrique, il porte sur lui sa propre beauté craquelée, une beauté qu'une abondante imagerie dix-neuviémiste, jusqu'au roman populaire de 1850-1880, n'en finirait pas de méditer et d'adapter dans des registres divers.

- 7 C'est surtout au sein du roman populaire français que cet Indien statique et mélancolique s'était le plus longtemps prolongé. Le romanesque d'aventures dont nous parlons a non seulement ses nobles Sauvages, mais aussi ses trappeurs, qui sont d'autres « natures d'élites » décalquées sur le patron des précédents. Héros du *Coureur des bois* de Gabriel Ferry et des romans de Gustave Aimard, le type du franc trappeur radicalisait le modèle littéraire du Natty Bumppo (Bas-de-Cuir) issu du cycle (1823-1841) de James Fenimore Cooper. Pour la première fois, les vertus de l'immersion sauvagiste étaient investies dans la figure d'un protagoniste blanc. Les coureurs des bois aimardiens dépassent le sublime androgyne de nature et de société qu'était Natty : enfants-trouvés des vastitudes à la Chactas et non bâtisseurs microcosmiques à la Robinson⁷, ils parcourent des prairies immaculées comme un fief sylvestre, comme un domaine aéré. Cet irénique espace romanesque se veut la projection extérieure de leur franche nature, si bien que mêmes les rixes qui les opposent aux Indiens demeurent loyales et intermittentes. Idéalisation *a posteriori* des traiteurs de fourrures des colonies canadiennes françaises, le coureur des bois des romans de Gustave Aimard est solidaire en sauvagerie du Sauvage au sein d'un Ouest-écran où ne semblent jamais peser les affres de l'histoire de la Conquête de l'Ouest. Seul contrat social présidant aux relations entre les hommes, la loi de la Prairie rationalise et légitime une violence régulatrice dans cet espace régénérant : il n'est pas insignifiant, par exemple, que les trappeurs se plaisent à discours solennellement sur les principes naturels, ni que l'épigraphe au *Chercheur de pistes* (1858) comporte une citation de Hobbes. En bien des aspects, la production industrielle d'Aimard consiste à prolonger l'*habitus* culturel du Sauvage des Lumières et du préromantisme en l'adaptant aux codes romanesques du roman d'aventures.
- 8 Dans le roman populaire antérieur à Salgari, l'Indien vengeur ou enflammé est une figure subalterne, un opérateur de péripétie – jamais un héros vraiment thématique comme tel. La littérature française surtout, longtemps demeurée sous l'influence de ses projets hygiénistes transposés en rêveries par le romantisme, n'a pas traité l'espace sauvage américain comme le terreau d'expérimentation d'une violence furieuse. Encore dans le roman d'Aimard, le mal n'est jamais corrélé à l'immersion sauvage elle-même. Même ses Apaches sanguinaires, dont Dominique Kalifa a bien retracé la légende noire⁸, sont justifiés dans leur détermination par le fait qu'ils incarnent des Indiens de fin de race, avilis par la cupidité et de l'alcool des Blancs. Ils dorent d'ailleurs par contraste le blason de leurs rivaux Comanches, continuateurs lyriques du premier sauvagisme et héritiers tout désignés des Natchez de Chateaubriand.

Sauvagisme noir et tueur d'Indiens

- 9 Néanmoins, cet héroïsme sauvagiste incarné par les trappeurs et les nobles Indiens est émaillé, au XIX^e siècle, par les traces d'une tradition plus marginale au sein des représentations européennes : celle consistant à investir un personnage de l'expérience inverse, celle d'une immersion délétère dans un espace sauvage qui parasite l'esprit au lieu de le purifier. Plutôt que d'anti-sauvagisme, on peut parler d'*alter*-sauvagisme ou, plus volontiers encore, de sauvagisme noir : d'abord en raison de l'apparement, sur lequel nous reviendrons, de cet imaginaire aux romans noirs ou gothiques, mais aussi parce qu'il fait littérairement écho à une antique méfiance à l'égard des chasseurs confinés dans les bois, cette tradition du « Sang Noir » que Bertrand Hell a mise en lumière dans la culture européenne⁹. Selon cette lecture de l'espace vierge, l'épiphanie sauvage devient promiscuité, ensauvagement, elle engage les habitants des forêts dans des déferlements de violence réciproque entre Blancs et Indiens, faisant d'eux, mais par le meurtre cette fois, des frères de condition.
- 10 Sauvagisme et sauvagisme noir, répétons-le, ne se réfléchissent pas dans les romans d'aventures selon une symétrie d'ordre banalement axiologique, où s'opposeraient le « bon » et le « mauvais » indien, la vertu de l'un et la perfidie de l'autre. En ces matières culturelles, les images fonctionnent et se transmettent bien souvent avant les idées, et l'axiologie ne se surajoute que comme une couche superficielle, voire contingente. Tel qu'elles se co-développent dès le début du XIX^e siècle, ces deux visions doivent donc être considérées comme procédant de deux lectures de l'état sauvage, d'imaginaires distincts mais qui synthétisent ensemble les deux visages du Janus sauvagiste.
- 11 Appliqués à l'Ouest, ces deux visages rappellent aussi l'ambivalence de la notion anglo-américaine de *wilderness*¹⁰, espace ambigu qui stimule et trouble l'âme à la fois, et dont le siècle des Lumières n'avait retenu, surtout en France, que la face édénique et positive. L'univers du sauvagisme noir avait d'ailleurs trouvé dans l'histoire coloniale de l'Amérique du Nord plusieurs figures marquantes en lesquelles s'incarner. On retrouve son modèle actanciel dans le phénomène des tueurs d'Indiens (*Indian-haters*) sévissant à la fin du XVIII^e siècle dans l'arrière-pays s'étendant de la Virginie à l'Ohio. Certains Blancs anglo-saxons vivant dans ces zones extrêmement reculées avaient fait profession d'en éradiquer toute présence amérindienne. Ce faisant, ils s'ensauvageaient par leur haine plus qu'ils n'établissaient la civilisation. Leur vocation portait parfois d'une vengeance à solder à la suite d'un meurtre ; mais peu à peu, l'activité des tueurs d'Indiens dépassait la vengeance ponctuelle qu'ils avaient voulu accomplir, transformant le meurtre en obsession, voire en véritable rituel :
- 12 Les tueurs d'Indiens tuaient aussi les Indiens qui les avertissaient qu'on allait les agresser. Ils tuaient les Indiens qui les accompagnaient dans leurs expéditions militaires. Ils tuaient les femmes et les enfants. Ils tuaient même des Indiens chrétiens et pacifiques durant leurs prières¹¹.
- 13 Quand le postulat épiphanique du Bon Sauvage enfante les types romanesques du trappeur et du loyal Comanche, celui de l'*Indian-hater*, avec le même systématisme, propose à la fiction l'exposition d'un type aux effets irrationnels de la sauvagerie. Les deux positions, d'ailleurs, sont davantage des extrémisations d'une fascination commune pour la participation sauvage que des figures sans rapport l'une avec l'autre. Il est à ce

titre éclairant de remarquer que Richard White, dans sa brillante explication ethno-historique du tueur d'Indiens, ne détache pas ces dérèglements haineux du champ surplombant d'alliance et de consensus réciproque que fut Middle Ground jusqu'à l'aube du XIXe siècle : « ces histoires de mort, écrit-il, impliquaient l'existence d'un monde commun, et que haïr et tuer des Indiens (comme se faire capturer et tuer par eux) exigeait, dans une certaine mesure, de les comprendre et de les imiter¹² ». Pareille volonté de substituer à l'alliance un autre pacte, cette fois fondé sur la violence, a notamment été illustrée par Lewis Wetzel¹³, l'un des plus fameux exemples historiques de tueurs d'Indiens, figure inspirante de nombreux *dime novels*, à propos duquel White précise qu'il « ne pénétra sur le Middle Ground que pour le détruire » – persistant ainsi à se montrer dépendant – paradoxalement, irrationnellement dépendant – de cette logique d'alliance¹⁴.

- 14 Sauvagisme et sauvagisme noir se présentent, dans l'histoire et dans l'imaginaire, comme deux conséquences de l'adhérence aux forêts, deux spontanéités issues du mimétisme sauvage. Pour autant, le second ne bénéficie pas en Europe de l'enracinement qu'il connaît dans l'Amérique anglo-saxonne. Les marques d'un dérèglement furieux causé par l'immersion dans une inquiétante *wilderness* n'y apparaît qu'aux interstices des récits populaires sauvagistes européens, mais se distillent tout de même en une discrète tradition. Dans *Le Coureur des bois* de Ferry, un seul personnage développe cette noirceur due à l'ensauvagement : il s'agit de l'aventurier Díaz, qui a rejoint l'expédition de Mediana pour venger sa famille assassinée par les Apaches. « Il en était peu parmi les Mexicains qui n'eussent à venger quelque grief sur ces déprédateurs infatigables ; mais nul d'entre eux n'était arrivé à leur égard d'une haine semblable à celle de Pedro Díaz¹⁵ ». Fermier décivilisé par cet événement tragique, sa haine le pousse à tout abandonner pour se faire le pair en sauvagerie de ses ennemis : « j'ai fait aux Indiens une guerre acharnée, j'ai massacré un nombre triple de leurs victimes, j'ai vendu les fils de ces chiens par douzaines ; c'est encore l'espoir de la vengeance qui m'a conduit ici, et non l'ambition ni la cupidité¹⁶ ». Sa proximité avec le monde naturel, devenue promiscuité, le confond avec les Indiens dans une même haine irrécyclable. Cette haine culmine dans l'une des scènes de violence les plus puissantes du roman. Díaz y lutte corps à corps avec le chef Chat-Pard et enfonce la lance de l'Apache dans ses entrailles. De façon très nette (bien que rigoureusement circonscrite), ce personnage inaugure la tradition du tueur d'Indiens au sein d'un récit français.
- 15 Une autre notable exception de l'époque, quant à l'exaltation noire de l'ensauvagement, se trouve dans *Les Chasseurs de chevelures* (*The Scalp Hunters. Romantic Adventures in Northern Mexico*, 1851) de l'Irlandais Thomas Mayne Reid. Le roman plonge son narrateur-héros, le capitaine Henry Haller, dans un paradis sauvagiste pour le moins retourné : ici, d'anciens bons trappeurs ont troqué la traite des fourrures contre la traque des scalps, car « les Peaux-Rouges rapportent davantage¹⁷ ». Bien vite, chez eux même le goût du lucre s'estompe, remplacé par une ébriété violente et pure. « Les hommes avaient goûté le sang et, comme le tigre, ils en étaient plus altérés encore¹⁸ ». Tout se passe comme si, des pelleteries négociées au excisions de chevelures, le doux commerce sauvage s'était mué en insatiable chasse aux primes, transformation dont le roman établit rigoureusement la généalogie imaginaire. Le motif du scalp vient alors compléter opportunément l'attrait du tueur d'Indiens. Ce fétiche sanglant fait pivoter les motivations des personnages. Il enténèbre le sauvagisme dans des termes que le narrateur explicite en détail :
- 16 Il y avait une sorte d'électricité funeste dans l'air, non dans l'atmosphère physique, mais dans l'atmosphère morale, et cette électricité exerçait son influence sur moi par un de ces

mystérieux canaux que la philosophie n'a point encore définis. Réfléchissez un peu sur ce que vous avez éprouvé vous-même. Ne vous est-il pas arrivé souvent de sentir la colère ou les mauvaises passions éveillées autour de vous, avant qu'aucun symptôme, aucun mot, aucun acte, n'eût manifesté ces dispositions chez ceux qui vous entouraient ? De même que l'animal prévoit la tempête lorsque l'atmosphère est encore tranquille, je sentais instinctivement que quelque chose de terrible allait se passer¹⁹.

- 17 De façon significative, la rhétorique de Mayne Reid construit sa perspective en opposition avec l'esprit de la « philosophie ». Les propositions du sauvagisme irénique et lyrique ne peuvent qu'être étrangères à la détermination des chasseurs de scalps. Inaugurant un type romanesque d'homme blanc chez qui la proximité sauvage devient promiscuité malsaine, ceux-ci, avec les Peaux-Rouges qu'ils traquent, sont comme le négatif imaginaire de Bas-de-Cuir ou des trappeurs et Comanches de Gabriel Ferry et de Gustave Aimard. Les quelques nobles et vertueux exemples de sauvagerie chez Mayne Reid sont devenus tellement rares qu'au sein du roman, tout le monde s'en étonne : ainsi en va-t-il par exemple du Maricopa El-Sol, si distinct du reste du personnel romanesque par son abstraction que le narrateur, émerveillé de rencontrer pareille créature, salue en elle « le beau idéal d'un sauvage romantique et pittoresque²⁰ ».
- 18 Le fait que Mayne Reid ait vécu et voyagé en Amérique, combattu aux côtés des Américains, puis, comme romancier, pratiqué souvent la forme des *dime novels*²¹, explique la diversité des figures imaginaires auxquelles il a recours. Si les autres romans de l'Ouest écrits par des Européens manifestent peu d'appétence pour le sauvagisme noir, celui-ci avait nourri les craintes qu'avait manifestées une littérature puritaine au moins centenaire vis-à-vis des forêts de l'intérieur du continent. Vision culturelle plus que réalité historique, l'Eucharistie noire, comme le rappelle Lauric Guillaud « est ce lieu de mort et de perdition où se mêlent condamnation spirituelle et dangers physiques. C'est surtout un espace fondamentalement ambivalent, jardin et anti-jardin à la fois, où l'on peut tout aussi bien retrouver l'innocence primitive que l'ultime sauvagerie²² ». Le sauvagisme noir, vision puritaine, mais issue d'un rapport contigu à l'étendue inconnue, ménage des inquiétudes et des clairs-obscur à la fiction que n'envisage pas le sauvagisme philosophique. Les fonctions comparées de la *wilderness* dans les récits de Brown et de Chateaubriand, telles que les décrit Richard Slotkin, offrent à cet égard un tableau synthétique :

In Chateaubriand's novel the qualities of psychological light and darkness are played against each other in a symmetrical pattern, like the conflicts between civilization and savagery, order and rebellion, society and solitude²³.

For Brown there is no symmetry, no clear conclusion. [Edgar] Huntly's situation remains full of possibilities for further illumination, and unmeasured variety of possible truths. Indian warfare takes place in a tangled jungle, and even the victorious fighter can never shake the mire of it from his feet or the spell of it from his consciousness²⁴.

- 19 C'est en effet Charles Brockden Brown²⁵ (1771-1810) qui inaugure cette littérature de l'inquiétante ambivalence sauvage en ré-acclimatant le roman gothique dans l'*habitus* puritain de crainte de l'« *Injun* », du Peau-Rouge. Son gothique à ciel ouvert cherchait ainsi « des substituts américains aux symboles européens : l'inquisiteur corrompu ou l'aristocrate débauché cèdent la place à l'Indien, émanation du mal naturel de la *wilderness*, le château hanté à la forêt ténébreuse, le cachot au gouffre, la société pervertie à la nature maléfique²⁶ ». Dans les récits de Brown, l'horizon de la *wilderness* (et de

l'Indien, qui en est l'ombre portée), aussi intrigant que redouté, cristallise déjà les angoisses des personnages et alimente certains de leur états de semi-conscience.

- 20 Pourtant, si les marques fictionnelles de l'obscurité sauvagiste avaient trouvé à s'investir dans le gothique remanié de C. B. Brown, il fallait encore que cet imaginaire s'éloigne de la Nouvelle-Angleterre pour se découvrir des codes génériques qui puissent l'attacher à l'Ouest. Il devait surtout se découvrir un personnage de référence, un « héros » récurrent, pleinement immergé dans l'épaisseur de la *wilderness*. Plus de trois décennies plus tard, c'est *Nick of the Woods or The Jibbenainosay* (1837) de Robert Montgomery Bird (1806-1854)²⁷, « le plus gothique des *border romances*²⁸ », qui opérera l'articulation finale entre l'Épiphanie noire et l'*Indian-hater* des régions de l'Ouest.
- 21 En 1782, un groupe de pionniers menés par Roland Forrester doit traverser la Virginie et le Kentucky sous la menace des Shawnees. Le capitaine d'un fort militaire les prévient aussi contre la présence de Nick of the Woods, un esprit marcheur assassinant implacablement les Indiens des environs :
- « You must know, thar's a creatur' of some sort or other that ranges the woods round about our station h'year, keeping a sort of guard over us like, and killing all the brute Injuns that ar' onlucky enough to come in his way, basides scalping them and marking them with his mark. The Injuns call him *Jibbenainosay*, or a word of that natur', which them that know more about the Injun gabble than I do, say means the *Spirit-that-Walks*; and if we can believe any such lying devils as Injuns, [...] he is neither man nor beast, but a great ghost or devil that knife cannot harm nor bullet touch [...]. He war always found in the deepest forests, and that's the reason we call him Nick of the Woods; wharby we mean *Old Nick* of the Woods; for we hold him to be the devil, though a friendly one to all but Injuns²⁹. »
- 22 Ce portrait campe un personnage à la silhouette embrumée, évoqué sur un registre quasi-fantastique, et dont l'adhérence sylvestre s'accompagne d'une haine et d'une soif de dévastation connotées de diabolisme. En outre, toutes les victimes de Nick sont scalpées et rituellement marquées : elles portent « a reggelar cross on the breast, and a good tomahawk dig right through the skull³⁰ » et paraissent, aux dires du capitaine Bruce, avoir vu le diable lui-même. La légende qui entoure la présence de Nick of the Woods confirme, de façon thématique et esthétique, la mystérieuse répétition de la violence exercée par un démon humain. Tueur d'Indiens aux motivations opaques, Nick est bien ce héraut du sauvagisme noir, produit imaginaire d'une promiscuité sauvage.
- 23 Le dénouement du roman complète d'une autre dimension la violence latente incarnée par le tueur d'Indiens : Nathan Slaughter, un pauvre Quaker de Pennsylvanie, moqué de tous pour son pacifisme³¹, affublé par les colons du titre ironique de « Bloody Nathan », et qui accompagnait le convoi de Forrester dès le début du récit, dévoile à l'épilogue qu'il est Nick of the Woods en personne ; révélation suite à laquelle, dans un ultime élan de fureur, Nick-Nathan exécute froidement Vautour-Noir, le chef des Shawnees, qui retenaient prisonniers les protagonistes. Ici encore, c'est la réparation d'une tragédie domestique qui avait présidé à la conversion du personnage au sauvagisme noir : l'assassinat, des années auparavant, de la famille Slaughter par le Shawnee.
- 24 En s'emparant de l'*Indian-hater* de la culture historique du Kentucky pour l'associer au thème de la réversibilité d'identité, Bird exploite la figure du double qu'Edgar Poe, à peu près au même moment, commençait d'exploiter dans ses contes³². Cette articulation thématique entend bien sûr rendre compte de l'irrationalité, de l'instabilité spirituelle du tueur d'Indiens. À la façon du somnambulisme chez Brown, le thème du double réfléchit sur le personnage les clairs-obscur inhérents à la conception puritaine de la *wilderness*. Il

doit aussi beaucoup à l'ambition de l'auteur d'opposer par son roman une illustration-démenti à James Fenimore Cooper (qui fut très peu poète en son pays³³), dont le cycle, on le sait, présupposait bien des effets ennoblissants à la sauvagerie. Rédigée par Bird peu avant sa mort, la dernière préface autographe du roman (1853) affiche on ne peut plus nettement la couleur :

[...] if he [the author] drew his Indian portraits with Indian ink, rejecting the brighter pigments which might have hielded more brilliant effects, and added an "Indian-hater" to the group, it was because he aimed to give, not the appearance of truth, but truth itself – or what he held to be truth – to the picture³⁴ ».

25 En effet :

« At the period when *Nick of the Woods* was written, the genius of Chateaubriand and of our own Cooper (not to speak of Marmontel before them) had thrown a poetical illusion over the Indian character. [...] *Atala* and *Uncas* are beautiful unrealities³⁵ ».

26 Robert M. Bird utilise la nature bicéphale du protagoniste comme *exemplum*. Une pureté insoupçonnable (fût-ce celle du Quaker) ne peut s'exprimer qu'à l'écart de la fréquentation de ces zones que les naïfs croient heureuses et franches. Nathan Slaughter constitue une réponse aux Cooper et aux « critiques philanthropes » que Bird accuse d'être incapables de réaliser la condition de l'ensauvagé. Les hommes de la trempe de Nick, les *Indian-haters* des frontières, sont des « solitary men, [...], the sole survivors, sometimes, of exterminated households, who remained only to devote themselves to lives of vengeance³⁶ ». Leur isolement, loin de les régénérer, les infecte discrètement par « [a] temper as strange as fearful », « a rancorous animosity no blood could appease³⁷ » qui devient leur profonde et imprévisible nature.

27 Au-delà de sa fonction de paratonnerre moral (précaution habituelle, on le sait, chez les auteurs apparentés au gothique), le discours préfaciel de Robert M. Bird érige lui aussi comme butoir les esprits idéalistes de son temps, et codifie scrupuleusement la réversibilité inhérente à toutes les expériences imaginaires d'ensauvagement. Ce faisant, il exprime avec pédagogie la solidarité spéculaire qui unit les deux sauvagismes. Là encore, il ne s'agit plus d'histoire historique, et pas davantage d'axiologie au premier chef ; mais bien d'aménagements divergents de l'altérité, de projections éthiques et esthétiques se cristallisant en genre pour répondre aux conséquences de l'entrée en sauvagerie et de la contiguïté à l'autochtone d'Amérique.

28 À ce propos, il est intéressant de noter que sauvagisme et sauvagisme noir sont des imaginaires fictionnels de l'Ouest que le personnage franchit comme des seuils : celui de la Prairie abstraite et protégée d'un côté, celui de l'obscur forêt psychopompe pour l'autre. Leurs intégrations respectives se réalisent souvent de façon homologue, mais suite à des traumatismes fondamentalement divergents : la position créative de l'enfant-trouvé pour Gustave Aimard, l'héritage sanglant du meurtre familial pour Bird. Il n'y a sans doute pas de hasard à ce que, dans un roman comme *Les Trappeurs de l'Arkansas* (1858) d'Aimard, ce soit le bannissement du héros par un père sévère, et donc une « désappartenance », qui libère son entrée dans les vastitudes³⁸, tandis que le basculement de Nathan Slaughter s'origine d'une forme plus fatale de privation, le meurtre des siens : « Like the Puritains, écrit Slotkin, Nathan blames himself for exposing his family to the wilderness³⁹ ». Cette « proximité divergente » d'entrées en matière peut s'avérer féconde pour comprendre l'union dans la diversité de ces deux réfractions fictionnelles de l'immanence naturelle : d'un côté l'absence, de l'autre le ressentiment, d'un côté une poétique du nouveau départ, de l'autre une poétique de la réparation

violente. L'Ouest s'en trouve reconfiguré là-bas en zone franche libératrice, ici en incubateur de haine. L'effet d'écrin n'est, au final, jamais bien loin de l'effet de serre.

- 29 Avec *Nick of the Woods* et son discours d'escorte, l'intégration du sauvagisme noir et de son héros attiré, l'*Indian-hater*, est concrétisée de façon presque méta-imaginaire. Sous une forme plus courante, cette veine fictionnelle fera florès : c'est elle qui inspirera le personnage de Díaz chez Gabriel Ferry ainsi que *Les Chasseurs de chevelures* de Mayne Reid. Ensuite, quand les États-Unis, à partir de 1860, seront entrés dans la civilisation de la presse capitaliste et des récits masse, les premières générations de *dime novels* s'appuieront sur cette même figure pour mettre en aventures d'innombrables indianicides (Seth Jones, Kit Carson, etc.) perpétuant le fanatisme sanguinaire de Nick of the Woods⁴⁰. Cette littérature médiatique naissante prive toutefois ces épigones de Nathan Slaughter de l'ambiguïté de l'original, puisqu'elle héroïse *en série et sans réserve* ses tueurs d'Indiens comme autant de prodiges américains. C'est aussi à la faveur de ce genre de décomplexions (quantitatives et qualitatives) que le sauvagisme noir a pu parfois sombrer dans le racisme le plus transparent.

Avventure fra le pellirosse (1900)

- 30 Ce parcours comparatif des sauvagismes remet très significativement en perspective le choix qu'a fait Salgari de proposer, dans son second roman de l'Ouest, rien moins qu'une réécriture du classique de Bird⁴¹. Le silence profond dans lequel les spécialistes ont tenu son *Avventure fra le Pelli-Rosse* (Paravia, 1900), au titre sans rapport avec l'original, comportait, il est vrai, quelques raisons compréhensibles. Longtemps, il n'a pas même été remarqué par les bibliographes, ayant été publié par Salgari (comme souvent, lorsqu'il voulait diversifier ses éditeurs sans enfreindre ses contrats) sous pseudonyme – celui de Guido Landucci. Même lorsque Ann Lawson Lucas a découvert qu'il ne s'agissait pas d'un récit tout à fait original, mais bien d'un décalque de *Nick of the Woods*⁴², le roman n'en a pas davantage été réévalué.
- 31 S'agit-il de réécriture, d'adaptation ou de plagiat ? Le fait que le texte-source ne soit jamais mentionné par Salgari-Landucci, associé à une conception legaliste – et, disons-le, quelque peu anachronique – de l'appropriation de l'œuvre d'autrui, tendrait spontanément à valider ce dernier terme. Cependant, sa transposition assez nette par l'auteur italien conserve au roman de Bird le statut dialectique d'intertexte, ce qui nous porte à plaider en faveur de l'adaptation ou de la réécriture. Du reste, comme l'écrit Lawson Lucas, « i furti letterari di Salgari [...], condannabili dal punto di vista moderno, non erano copie pure e semplici o traduzioni alla lettera, ma adattamenti sofisticati che richiedevano un certo impegno⁴³ ». Pour remodeler le texte, Salgari commence par déplacer intégralement son cadre historico-géographique vers le Nouveau-Mexique de la fin du XIX^e siècle⁴⁴. Les Comanches substitués aux Shawnees, et les déserts du Grand Bassin aux forêts du Kentucky, épousent ainsi le mouvement de relocalisation de l'aventure vers le Sud-Ouest inauguré par Ferry, Aimard et Mayne Reid, et qu'avait déjà pratiqué Salgari dans *Il Re della prateria*, en 1896⁴⁵. Le titre même du roman, *Avventure fra le Pelli-Rosse*, par sa banalité délibérée, annonce cette standardisation, cet alignement sur les genres aventureux qui rend moins détectable encore l'emprunt au chef-d'œuvre américain. L'opération salgarienne avait décidément tout pour passer inaperçue.
- 32 Au plan de l'intrigue, Salgari resserre davantage le récit sur la trame principale du roman de Bird. Allégé de certains personnages et péripéties secondaires, le volume se trouve à

peu près écourté de moitié par rapport à son modèle. Avec Lawson Lucas, Claudio Gallo convient même que le résultat met le *plot* en valeur et rend la version salgarienne plus lisible⁴⁶, tout en conservant ses principaux marqueurs génériques. La persistance de récits analeptiques – pratique rare chez Salgari – dans la structure narrative rend encore compte des emboîtements gothiques à l'œuvre dans *Nick of the Woods*. Il n'est pas jusqu'à la forêt vierge kentuckienne, chronotope sylvestre indispensable au sauvagisme noir, qui ne soit transposée dans l'aride Nouveau-Mexique. Une transposition au prix de l'in vraisemblance, et même du lapsus : « È incredibile la grandiosità delle foreste dei territori del Nord-Ovest, specialmente di quelle che si sviluppano nelle vicinanze dei grossi corsi d'acqua⁴⁷ ».

- 33 De même que chez Bird, l'*Indian-hater* est d'abord entouré d'une légende liminaire qui ne se dissipera que progressivement pour le lecteur : Nick, appelé ici Scibellok, est désigné comme « uno spirito infernale », « un diavolo dei boschi » et, surtout, une créature confuse du Sauvage, « [di cui] non si sa precisamente se sia un bianco od una pelle-rossa⁴⁸ ». Le Quaker Morton, son avatar pacifique, fait l'objet des mêmes descriptions grotesques⁴⁹ et des mêmes railleries que Nathan Slaughter, jusqu'à l'ironique sobriquet de « Sanguinoso ». L'identité du double ne se révèle, ici aussi, qu'en cours de roman, suivant un processus dramatique ascensionnel. Cela commence par des cadavres d'Indiens dont le meurtrier, même s'il est identifié, demeure irrepérable. La colère de Morton contre le Vautour-Noir (Wenouga), l'assassin de sa famille, se révèle par touches : après s'être résolu à user de violence pour protéger le convoi (p. 93), un « sourire féroce » (p. 123) commence à ravir le Quaker à lui-même. Puis il bascule dans un état proche de la tétanie :

Era stato assalito da un tremito nervoso così forte, da non potersi più reggere in piedi. Era stata l'emozione provata, o la fatica, o qualche altra cosa, il tremito si era cambiato in un accesso convulso. Agitava le braccia, increspava le dita, apriva smisuratamente gli occhi e tirava calci in tutti i versi⁵⁰.

- 34 Salgari donne à la réversibilité énigmatique de Morton une tonalité « aliéniste » que ne pouvait qu'ignorer le roman de Bird. Quand la révélation de l'identité de Nick affichait, dans l'original, le visage thématique de la possession, sorte d'enfièvrement gothique inexpliqué, l'auteur véronais semble connoter l'irrationalité occasionnée par la *wilderness* d'une cause d'ordre clinique ou psychique. Cette modalisation de l'ensauvagement noir en termes de détérioration mentale préfigure déjà l'habitude salgarienne d'articuler les genres abordés avec certains thèmes fin-de-siècle. L'expression de la fureur sauvage comme dérèglement psychique trouve son apogée à l'occasion du face à face entre Morton et Wenouga. À la vue des scalps desséchés des membres de sa famille, le Quaker explose frénétiquement, pour finalement déchaîner ce Scibellok qui est en lui :

Preso da un terribile accesso di furore, Morton s'era rizzato in piedi, impugnando una scure che aveva trovata a portata della sua mano.

In quel momento non era più il tranquillo quacchero che diceva d'aver in orrore il sangue umano. Sembrava una belva feroce, pronta a sbranare qualunque preda⁵¹.

- 35 Pour situer l'importance d'*Avventure fra le Pelli-rosse*, il serait vain de gloser sur les qualités créatives intrinsèques que cette œuvre de semi-emprunt peut présenter à l'observateur du canon salgarien. Ce qui, en revanche, n'est pas douteux, c'est la rencontre particulièrement féconde entre le roman de Bird et le romancier italien. Tout se passe comme si Salgari avait su découvrir, dans l'archéologie imaginaire américaine, le roman le plus à même de servir de pont (thématique, actanciel) entre son propre tempérament de romancier et la nouveauté que représentait pour lui l'espace de l'Ouest américain. La circulation relativement limitée dans l'Europe romane de *Nick of the Woods*

conforte encore l'heureux hasard qui semble avoir présidé à ce choix. Le roman n'avait fait l'objet d'aucune traduction italienne au XIXe siècle. Il n'en existait pas davantage de française, et Salgari connaissait mal l'anglais. Il l'aura donc nécessairement consulté dans ses nombreuses traductions allemandes, comme celles de Franz Hoffmann (1847), de Ferdinand Braun (1891) ou de Gustav Höcker pour la « Universalbibliothek für die Jugend » de l'éditeur Kröner (1883) – ou bien aura eu recours à un truchement (le canevas d'un collaborateur, à la Maquet ?) pour en prendre connaissance. La publication du roman sous pseudonyme et pour un éditeur (Paravia, Turin) somme toute subalterne dans la carrière de Salgari, tend à démontrer qu'il s'agit d'un texte de commande.

- 36 Et pourtant, si sa genèse ne l'y prédisposait pas, il nous semble difficile de ne pas voir, dans ce *Nick of the Woods* réécrit en 1900, l'intertexte inaugural d'une certaine manière salgarienne de l'Ouest. Pour mineure qu'en soit la matérialisation romanesque, l'emprunt à Bird pose les premiers jalons d'un capitonnage thématique durable, esquisant une trajectoire de plus en plus raffinée jusqu'au cycle final. Outre le thème de la vengeance, somme toute familier à l'auteur depuis *Il Corsaro Nero* (1898) ; outre celui du double et sa révélation dramatique détaillée plus haut, c'est sans doute le motif du scalp, avec tout son relief imaginaire, qui signe l'acquis le plus fondamental de ce texte. Plus encore que chez Mayne Reid, chez Bird l'enjeu de la chevelure capturée ou récupérée – et avec elle le motif de la croix ensanglantant le torse des victimes – vient ritualiser toute une scénographie de la violence sauvage, que Salgari, du reste, exacerbe d'un tour d'écrou supplémentaire dans sa propre version.
- 37 Dès qu'il s'agit de décrire les scènes de scalpatation la réécriture salgarienne trahit son surplus de fascination par un appesantissement macabre qui, loin d'y contrevenir, ajoute à la symbolique de communion violente du sauvagisme noir. En témoigne la scène visuellement très suggestive où est découvert le premier cadavre d'Indien supplicié par Scibellok : « La sua capigliatura era già stata strappata ed il sangue colava ancora, imbrattandogli il volto⁵² ». Bien sûr le scalp n'est pas une nouveauté dans le roman européen de l'Ouest, mais, associé au tueur d'Indiens, chez Bird, chez Mayne Reid et sans doute bien plus encore chez Salgari, il se pare d'un relief thématique inusité ailleurs. On scalpait aussi très volontiers dans les romans d'Aimard et de Ferry, mais leurs héros, les trappeurs, s'arrêtaient toujours au seuil de l'acte terrible. Leur ensauvagement chevaleresque contenait la violence aux lisières du gothique, ou la justifiait, dans une rhétorique inspirée des Lumières, par des lois froides et rationnelles qui seraient inhérentes à l'état de nature dans la Prairie. En outre, cette hygiène naturelle moralisait les coureurs des bois et les désolidarisait, en matière de cruauté, des cruels Apaches qui scalpent en horde.
- 38 Dans la détermination des *Indian-haters* en revanche, la scalpatation, en se ritualisant, acquiert une centralité thématique subsumant la pratique exotique. C'est la vue des scalps de sa femme et de ses enfants qui provoque la métamorphose de Morton en Scibellok, et c'est l'arrachage réparateur du scalp de l'ennemi Vautour-Noir qu'appelle cette promiscuité violente :
- Io sono Scibellok ed ora ti uccido. »
 La scure cadde sul capo del vecchio guerriero, spaccandoglielo.
 Il miserabile stette un momento ritto, poi stramazza a terra.
 Morton si curvò su di lui, gli denudò il petto e col coltello gli tracciò una croce sanguinosa, il suo segno.
 [...]
 Tornò prontamente indietro e con pochi colpi di coltello scalpò il vecchio capo,

strappandogli nel medesimo colpo il becco dell'Avvoltoio Nero e le ali che portava come distintivo del suo alto grado⁵³.

- 39 La chevelure de l'ennemi rachète celles de la femme et des enfants défunts. L'échange vengeur des primes fait système, et la violence fonde la commune participation de l'*Indian-hater* et de son ennemi au sauvagisme noir.
- 40 L'enjeu imaginaire du fétiche, patent dans ces lignes, est d'autant moins banal que le motif du scalp restait pour ainsi dire à inventer dans le romanesque péninsulaire. On peut s'en convaincre en étudiant la difficile fixation lexicographique des équivalents italiens des mots *to scalp* et *scalper*. Le premier roman de l'Ouest de Salgari, *Il Re della prateria*, proposait *scuoiare*⁵⁴, tandis que le récit qui nous occupe, peut-être influencé par le texte de Bird, lui préfère déjà *scalpare*. Quant à la forme plus canonique *scotennare*⁵⁵, elle est utilisée dès 1879 dans *Il Giornale Illustrati dei Viaggi*⁵⁶ et sera standardisée par le même Salgari quelques années plus tard, sous la forme titulaire et substantivée du deuxième opus du cycle de l'Ouest, *La Scotennatrice* (Bemporad, 1909). On peut répéter ce raisonnement à propos de l'instable graphie italienne du terme *Peau-Rouge*, importé du français⁵⁷ : *Pelli-Rosse* dans *Avventure fra le Pelli-Rosse* de Salgari et chez Giulio Erpianis (*Un angelo bianco fra le Pelli-Rosse*, 1901), mais *Pelli Rosse* chez Ugo Mioni (*Matiru, il re delle Pelli Rosse*, 1897) ou encore *(i) pelle-rosse* chez Luigi Motta (*L'Occidente d'oro. Avventure fra i pelle-rosse del Canada*, 1911).
- 41 Ces hésitations, signes d'un état de souplesse linguistique qui perdure au-delà de la fin du XIXe siècle, rappellent l'instabilité paratopique qui caractérisait les débuts décentralisés de la culture de masse en Italie. Il nous fournit un autre baromètre pour apprécier l'imprégnation des imaginaires fictionnels étrangers dans la Péninsule. C'est notamment en les balbutiant de la façon la plus élémentaire qui soit, c'est-à-dire à partir des *termes*, que la littérature italienne digère les grands *thèmes* culturels de l'Ouest – une nouvelle façon d'apprécier, au passage, combien les phénomènes de traduction et de réécriture, même quand ils président à l'import de productions populaires-médiatiques de l'étranger, demeurent des faits de texte et de langage irréductibles au simple ajustage ou à la passation médiatique.
- 42 C'est à tous ces titres qu'on peut paradoxalement considérer *Avventure fra le Pelli-Rosse*, improbable roman « dérobé » à un autre, comme le creuset d'une réception réflexive, imaginaire et lexicale du scalp dans la culture italienne, lui-même thème détonateur d'une trajectoire originale du sauvagisme noir salgarien.

***Il Mocassino Sanguinoso* ou le chant de Wallalka (1905)**

- 43 Contrairement à un discours couramment avancé, ce n'est pas dans *La Sovrana del Campo d'Oro* qu'a été forgé le type le plus représentatif de l'héroïne féminine de l'Ouest chez Salgari. Loin de préfigurer les guerrières indiennes de la future trilogie, Mary Clayfert y apparaît comme une femme forte sans doute, mais thématiquement peu ornée, oscillant banalement et de bon gré entre deux amants, au sein d'un périple aventureux à travers le Far West pour retrouver son père. Entre train et diligence, entre Buffalo Bill et ses cow-boys, si ce roman publié chez Donath en 1905 présente une nouveauté, c'est avant tout celle d'opérer un montage romanesque des attractions proposées dans le *Wild West Show* de Cody, auquel Salgari avait assisté à Vérone en 1890. Refonte médiatique de la Conquête de l'Ouest, *La Sovrana* peut être considéré comme le premier récit western écrit par un Italien à la façon des Américains. Salgari s'y essaye avec succès à l'imaginaire des

pionniers et de la Frontière qui triomphera à Hollywood, mais il traite cet imaginaire tout à fait à part des thèmes et personnages récurrents du sauvagisme noir.

- 44 En revanche, en cette même année 1905 paraissait, dans la revue *Psiche. Letture Moderne Illustrate*⁵⁸ de l'éditeur palermitain Biondo, une nouvelle de Salgari qui propose une inclusion plus concluante du personnage féminin dans la trajectoire engagée avec *Avventure fra le Pelli-Rosse. Il Mocassino Sanguinoso* se présente comme un souvenir très ancien du conteur Papà Morton⁵⁹. D'emblée le récit institue un espace abstrait de saine sauvagerie : l'action se passe dans « il paradiso delle pellirosse⁶⁰ », c'est-à-dire l'antépédicatif de l'Ouest, la zone franche américaine où s'ébattaient les tribus indomptées. Adopté par les Cree, le Shoshone égaré Mocassino Sanguinoso s'éprend de la princesse Wallalka, aussi appelée la *Regina della Prateria*. Cette farouche célibataire s'apprête à céder à l'amour du jeune Shoshone quand son père, le chef de la tribu, est assassiné. Découvrant que le coupable n'est autre que Mocassino Sanguinoso, elle se venge de son amant en le faisant tuer, puis s'empare de son scalp. Pour la première fois, l'enfièvrement du sauvagisme noir investit le parcours d'une princesse indienne. Par ce double choix du médiateur féminin et de l'amour violent, Salgari greffe l'une de ses ressources actanciennes favorites à l'aventure américaine. La promiscuité sauvage pivote de la relation du Peau-Rouge à l'*Indian-hater* vers une relation amoureuse et intertribale entre Indiens.
- 45 Par cette reconfiguration du sauvagisme noir, Salgari signe ici son appropriation du thème du rachat par le scalp et souscrit à l'enchaînement dramatique de la violence à l'œuvre dans *Nick of the Woods*. Mais cette reconfiguration n'est pas non plus une création *ex nihilo* et peut ouvrir une autre piste de subversion intertextuelle. Il y a bien des raisons de voir dans *Il Mocassino Sanguinoso* une réécriture non plus plagiaire, comme pour *Avventure*, mais antiphastique ou contrapunctique de *The Song of Hiawatha* (1855) de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). Avec ce long poème épique jugé un peu scolaire par Leslie Fiedler⁶¹, l'écrivain Longfellow proposait une cosmogonie peau-rouge confondant lyrisme et allégorie, et où l'ambition ethnographique⁶² dissimulait mal les poses romantiques et les *lamentos* indiens typiquement européens. En effet, les vingt-deux chants de l'œuvre visaient surtout à réactiver l'ancien souffle sauvagiste venant du préromantisme dont Longfellow partageait l'*habitus* avec Chateaubriand. Ce qu'avaient fait, pour la poésie indienne d'entre 1800 et 1830, *Atala*, *Les Natchez* et toutes leurs déclinaisons transartistiques, de Girodet à Delacroix, en passant par l'iconographie populaire, *Hiawatha* le reproduisait à plus petite échelle, notamment via le tableau *The Dead of Minnehaha* (1887) de Leftwich Dodge ou quelques compositions musicales importantes, comme celles de Samuel Coleridge-Taylor⁶³ ou la célèbre *Symphonie du Nouveau-Monde* (1893) d'Antonín Dvorak. L'idylle funeste que vivent le jeune Iroquois et la Dakotah Minnehaha dans leur cocon sylvestre, palimpseste des amours de René et Atala ou de Chactas et Céluta, déployait tout le matériel imaginaire nécessaire pour réactiver les plus anciennes projections sauvagistes. En France, le poème fut traduit en 1860 par Henri-Augustin Gomont pour l'éditeur N. Grosjean de Nancy, alors que Baudelaire devait échouer dans sa propre tentative d'adaptation. Interrompue au bout de quelques fragments, cette œuvre commandée au poète par le compositeur August Stoepl resta, suivant Claude Pichois, l'« une [des] plus graves déconvenues⁶⁴ » de l'écrivain Baudelaire.
- 46 *Hiawatha* a également été prisé en Italie. Claudio Gallo rappelle la bonne diffusion du poème à Vérone autour de 1905⁶⁵ et Salgari en avait une connaissance de détail : l'héroïne du futur cycle de l'Ouest portera le nom de Minnehaha, la fiancée d'Hiawatha. Si l'on a

déjà documenté l'influence de Longfellow sur le cycle, on n'a jamais convoqué son poème pour décrire ce récit assez confidentiel. Pourtant, il apparaît nettement que c'est par le détournement symétrique de la fable sauvagiste de Longfellow que *Il Mocassino Sanguinoso* élabore les principes dramatiques, thématiques et actanciels qui présideront à la grande trilogie. Thématiques et actanciels, en ce que la femme indienne et scalpeuse trouve ici sa naissance véritable : prenant à rebours la lignée des princesses rouges et sacrificielles du sauvagisme littéraire, depuis l'inaugurale Pocahontas jusqu'à Minnehaha, la fiancée pleurée par Hiawatha, la Cree Wallalka se présente tout à la fois comme une « selvaggia bellezza » et une « giovane amazzone⁶⁶ ». Dotée du cheval blanc et d'un nom aux consonances de Walkyrie, sa caractérisation emprunte beaucoup aux viragos fin-de-siècle :

Wallalka era la vera *Regina della Prateria*. Montata su un mustano, bianco come la neve delle Montagne Rocciose, ardente come un figlio del deserto, galoppava come una meteora attraverso la sconfinata prateria, inseguendo le alci dalle grandi corna ramosi od i grossi bisonti dalla schiene villose, o battagliando a fianco dei guerrieri di suo padre⁶⁷.

- 47 Entre Minnehaha et Wallalka se trouve condensé le glissement qui permet à Salgari de faire dégénérer le sauvagisme en sauvagisme noir. Ce faisant, le romancier conserve le type et la détermination de l'*Indian-hater* en les croisant avec d'autres traditions, d'autres connotations qui enrichissent sa portée dans l'Europe du tournant de 1900. En outre, par contraste avec l'intertexte de Longfellow, le nouvel emploi trouvé à l'Indienne porte en lui une rude inversion de l'irénisme sauvage. Contre les indigènes mourantes du premier sauvagisme qui, jusque *Hiawatha*, avaient emblématisé le *lamento* indien dans le sacrifice de l'innocence sauvage, Wallalka inaugure une variante indienne de cette « femme qui tue » distinguée par Mireille Dottin-Orsini. Comme l'amazone, elle « concrétise [...] la peur de la guerrière qui tue, d'une organisation occulte du féminin préparant dans l'ombre la tuerie générale des hommes⁶⁸ ». Transplantée dans l'Ouest du sauvagisme noir, c'est elle qui s'arroge la prérogative de l'écorchage, de la prise du scalp. Une pratique qu'elle fait infliger de surcroît à l'homme qu'elle aime, découvert comme l'assassin de son père. Ensuite, ayant obtenu la chevelure du fiancé et récupéré celle de son père, la Cree s'en va s'éteindre, avec son trophée réparateur, sur la tombe de ce dernier :

Ad un tratto quattro guerrieri lo afferrarono e lo gettarono su di una piccola zattera, legandovelo solidamente. Il disgraziato non aveva mandato né un grido né un sospiro, ma i suoi sguardi si tenevano sempre fissi su Wallalka. [...] Due giorni dopo fu trovata morta sulla tomba di suo padre, sotto il palo che reggeva la capigliatura, ancora sanguinante, del suo sposo⁶⁹.

- 48 Dramatiquement et sur une courte échelle, le récit reconduit le dérèglement irrationnel et l'escalade violente que présume le sauvagisme noir aux confinements dans la nature. Ici comme dans *Nick of the Woods*, c'est un drame domestique *entre Sauvages* dans le passé de l'aventure qui amorce une déstabilisation que devra racheter l'acte fétichiste et vengeur. De même que l'alliance amoureuse intertribale, le paradis peau-rouge, le sublime écrin de *Hiawatha* ne semble plus apparaître à Salgari comme un chronotope tenable.
- 49 En témoigne la scène d'inhumation du père de Wallalka, Scure Spezzata, concession que fait la nouvelle à son intertexte imaginaire pour aussitôt la déconstruire. Scène conclusive des légendes indiennes préromantiques et emblématique de toutes les représentations picturales d'*Atala*, les funérailles indiennes ratifiaient jusque-là la mélancolie sauvagiste. Elles marquaient la ponctuation dramatique du *lamento* indien. Ici

l'inhumation indienne ne vient pas ponctuer esthétiquement le chant du Sauvage, mais elle fonctionne plutôt comme un démenti au sauvagisme par le sauvagisme noir. Ces funérailles ne sont en effet qu'un prélude à une mécanique de réparation tribale :

Scure Spezzata fu avvolto nella sua splendida coperta di pelo di montone della montagna, assieme al suo coltello, alla sua scure ed alle capigliature dei nemici vinti in cento scontri; e sepolto presso le rive dell'Arkansas, all'ombra d'una magnolia immensa⁷⁰.

- 50 Tout le schéma de genre et d'imaginaire du poème de Longfellow, qui voyait Hiawatha pleurant symboliquement l'indianité perdue au chevet du corps sans vie de Minnehaha, se trouve cruellement retourné par Salgari. La mort indienne ne clôturait pas une esthétisation mélancolique de la dignité naturelle, mais fait au contraire débiter une narration vengeresse. Après ces obsèques nobles et solennelles, les deux lyrismes de l'amour et du deuil font place à l'impérieuse nécessité du rachat sanglant : « Il mio amore si è tramutato in un odio che non perdona ! [...] Tu mi hai spezzato il cuore, ma mio padre avrà la tua capigliatura⁷¹ ». Modalisé par la figure du double dans *Avventure fra le Pelli-Rosse*, l'enfièvrement sauvagiste se traduit ici par une dégénérescence de l'amour. Mais c'est encore à la même réversibilité des deux sauvagismes que nous fait assister cette fable indienne. En l'absence d'*Indian-hater*, cette rupture s'appuie sur l'alternance des pactes d'alliance et de mort. Au-delà des adjonctions de thèmes et de motifs par lesquelles Salgari l'enrichit, on demeure bien toujours dans la peinture imaginaire d'un Ouest au sein duquel les proximités éthiques et esthétiques dégénèrent en promiscuités.
- 51 Bien souvent, c'est la frustration d'un pacte sauvagiste omniprésent dans les représentations européennes de l'Amérique que l'on retrouve à la source de la démarche d'Emilio Salgari relativement à l'Ouest. Les caractéristiques traitées dans ces pages se retrouvent ailleurs dans l'œuvre du romancier : la nouvelle *Il mistero della foresta* (1905), déplaçant dans les paludes de Floride l'angoissante forêt kentuckienne, raconte l'enfièvrement d'un serviteur noir sous l'effet de la forêt et de la maison d'un mort ; dans un autre récit bref, *Il bisonte nero*⁷² (1902), c'est le meurtre d'un animal présumé légendaire qui signe la brisure de l'alliance naturelle, et entraîne, comme dans *Il Mocassino Sanguinoso* (1905), un déferlement de violence et de scalpatation dans la Prairie. Le cycle du Far-West, composé entre 1908 et 1910, assurera sa dynamique dramatique en s'appuyant sur une autre rupture d'alliance, doublée d'une autre profanation d'animal miraculeux dans le passé de l'aventure : dérochant le *grande cavallo bianco* des Sioux et annulant son mariage avec la princesse Yalla, le jeune Devandel enclenchera par cette rupture inaugurale des ricochets de vengeance qui institueront, sur trois romans, une véritable dynastie tragique s'articulant aux guerres indiennes de la Conquête de l'Ouest.
- 52 Aux sources du sauvagisme noir de Salgari, qui implique une bonne partie de sa production romanesque sur l'Ouest, il y a un itinéraire intertextuel hétérodoxe et populaire – et donc indétectable en termes « médiatiques » – qui passe, substantiellement, par la réécriture de deux classiques américains éditorialement marginaux, l'un (*Nick of the Woods*) par adaptation, l'autre (*The Song of Hiawatha*) par subversion imaginaire. Par ce double geste d'appropriation, et quelle que soit la part de plagiat qu'on puisse imputer à l'approche de ces textes par le romancier, non seulement celui-ci confirme l'éclectisme culturel, la variété d'*habitus* qui l'ont fait comparer à une éponge à patrimoine culturel par Ann Lawson Lucas⁷³, mais il se montre aussi capable, relativement à l'Ouest, de retenir et d'acclimater les traditions fictionnelles seyant le mieux à son tempérament littéraire, thématique, scénographique. Ces deux classiques

américains, qui ne sont ni des récits proprement populaires-médiatiques, ni des évocations des pionniers et de la Conquête de l'Ouest à la façon de Buffalo Bill, ni même des tapisseries sauvagistes selon la tradition européenne frayant de Chateaubriand à Gustave Aimard, permettent à Salgari de cimenter sa version originale de l'aventure des Grands Espaces à travers l'imaginaire du scalpeur d'Indiens ; scalpeur qu'il pare et qu'il étoffe d'une gamme de thèmes à résonnance fin-de-siècle très identifiables dans le bassin culturel européen, comme la maladie mentale ou l'amazone.

53 Près de dix ans avant de l'écrire, Salgari avait commencé de coordonner les éléments de la constellation imaginaire que synthétisera le cycle publié par Bemporad entre 1908 et 1910. Le sauvagisme noir, l'indianité féminine, le fétiche du scalp et la vengeance s'y mêlent dans une dramaturgie de la violence déployant en triptyque sa logique girardienne⁷⁴. Transposant dans la prairie américaine les principes de la dynastie tragique, son architecture romanesque propose une relecture pour le moins hétérodoxe de la Conquête de l'Ouest telle que l'entendent au même moment les Américains. Blancs et Indiens sont enfermés ensemble dans le même régime de dérèglement violent. Les héroïnes Yalla et Minnehaha, pour lesquelles Salgari invente le substantif de *scotennatrice*, sont des squaws qui s'imposent parmi les sachems, et précipitent l'aventure dans des ricochets de vengeance emblématisés à chaque étape par une prise de scalp. Cette configuration ne restera pas lettre morte. Dès 1911, dans *L'Occidente d'oro* (Treves), Luigi Motta prendra le relais, conférant au Peau-Rouge principal de ce roman très salgarien le surnom de *Scotennatore della Prateria*.

54 Il n'est pas abusif d'affirmer que Salgari a acclimaté le sauvagisme noir à la littérature populaire dans des proportions qu'on ne retrouve pas dans d'autres pays. Plus avant dans le XXe siècle, la constellation d'images constitutive de cet imaginaire continue d'imprimer sa marque sur la fictionnalisation de l'Ouest transmédiatique en Italie. Même s'il comporte une part de raccourci, le rapprochement serait tentant à opérer entre l'imaginaire des *Indian-haters*, des chasseurs de scalps, et celui du « western spaghetti » (1964-1975), lui aussi passionné d'arabesques violentes et de chasseurs de primes⁷⁵. Pourtant, c'est avec la bande dessinée que les passerelles semblent les plus évidentes. Le cycle de Salgari a été transmédiatisé à plusieurs reprises dans le *fumetto*. Le dessinateur Walter Molino sérialise une première fois les trois romans entre 1946 et 1949 pour La Nuova Biblioteca de Milan. Puis, entre 1954 et 1957, c'est au tour de Rino Albertarelli, père de la série *Kit Carson* et pionnier du *fumetto* d'après-guerre, de livrer sa version de la saga du romancier véronais. Dans le même temps émergent des héros et des franchises forgés de toute pièce, mais cultivant encore cette mémoire salgarienne du vengeur de l'Ouest. Le 6 juin 1935, Guido Moroni Celsi avait créé *Ulceda, la figlia del Gran Falco della prateria* dans la revue *I Tre Porcellini* (Mondadori). Premier héros original de la bande dessinée western italienne, Ulceda est...une héroïne, du reste bien plus apparentée à Salgari qu'aux modèles western anglo-américains. Et pour cause : elle décalque de façon limpide les scalpeuses de la trilogie de l'Ouest. Quant à la figure de l'*Indian-hunter* bicéphale instituée par *Nick of the Woods* et reprise dans *Avventure fra le Pelli-Rosse*, on la retrouve dans la série *Kinowa*, créée en 1950 par Andrea Lavezzolo et les dessinateurs EsseGesse pour l'éditeur Mediolanum. Privé de sa famille et de son scalp lors d'une attaque indienne, Sam Boyle se change en un personnage double, mélange ambigu de justicier et de vengeur. Et en guise de connotation diabolique, au lieu de se faire appeler Nick, Kinowa préfère afficher sur son visage un masque aux traits de Belzébuth⁷⁶.

- 55 Incontournable enfin, la saga *Wheeling*, débutée par Hugo Pratt en 1962⁷⁷, choisit de prendre appui sur la biographie de l'*Indian-hater* Lewis Wetzel pour donner, sans doute, la plus fameuse traduction bédéique du sauvagisme noir. L'action se déroule dans la région de Fort Wheeling, lieu-dit de Virginie-Occidentale marqué jadis du crâne d'un homme scalpé. Cet espace infusé du plus rigoureux esprit de légende négative se rapporte directement, à l'instar de *Nick of the Woods*, aux guerres fratricides d'un XVIII^e siècle antérieur à la Conquête de l'Ouest. Wetzel domine l'intrigue par ses présences intermittentes et son charisme ambigu. Une simple lecture de l'œuvre suffit à manifester la maîtrise imaginaire et le travail créatif de l'auteur. Le trait sec et allusif de Pratt séduit spontanément pour son adhérence à l'esprit laconique, aux stratégies d'évasion et aux effets de surprise fondateurs du sauvagisme noir. Son esquisse du massacreur d'Indiens induit une noirceur forcément moins « pop », moins gadgétisée que celle du Kinowa d'EsseGesse, mais la pactisation diabolique avec le sauvage n'en trouve que plus de relief. On s'en tiendra à cela, pour l'instant. Au-delà, la question de la restitution de l'*Indian-hater*, double ténébreux du noble Sauvage, constitue un domaine qui reste encore largement à étudier dans les illustrés et la littérature graphique.

Kinowa, série d'EsseGesse créé en 1950.

NOTES

1. Luca Di Gregorio, *Wilderness et Western. L'Ouest fictionnel chez Gustave Aimard et Emilio Salgari* ; *Id.*, « Buffalo Bill, une attraction transmédiée ? Brève phénoménologie populaire d'un *circus man* de

l'Ouest », *Phantasia*, n. 1, 2015 [consultable en ligne : <http://popups.ulg.ac.be/0774-7136/index.php?id=366>]. D'autres contributions éparpillées sur la production romanesque sur l'Ouest américain d'Emilio Salgari existent : Rino Albertarelli, « Il West di Emilio Salgari », *Linus West*, Milan, décembre 1969 ; Felice Pozzo, « L'anomalo Far West di Salgari », *Bollettino Biblioteca Civica di Verona*, n. 3, 1997, pp. 205-211 ; Giuseppe Lippi, « Il West di Salgari. Le Tigri della Prateria », *Almanacco del West*, 1999, pp. 155-163 ; *Il profumo della prateria. Il Far West in Emilio Salgari e dintorni*, actes du colloque d'études d'Udine, Udine, Associazione friulana Emilio Salgari, 2006 ; Luciano Curreri, Fabrizio Foni (dir.), *Un po' prima della fine ? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione (1908-1915)*, actes du colloque international de Liège, Rome, Luca Sossella, 2009 (articles de Gian Paolo Giudicetti, Cristina Benussi et Felice Italo Beneduce) ; Laura Nay, « Il Ciclo del West », dans Arnaldo Di Benedetto (dir.), *La geografia immaginaria di Emilio Salgari*, Bologne, Il Mulino, 2012, pp. 115-136.

2. Voir, notamment : Luciano Curreri, « Un po' prima della fine? Appunti per una critica e una cronologia salgariana », dans Id. et Fabrizio Foni (dir.), *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione (1908-1915)*, Rome, Luca Sossella editore, 2009, pp. 9-14 ; Luciano Curreri, *Il peplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell'immaginario salgariano (1862-2012)*, Piombino (LI), Il Foglio, 2012.

3. Pour un exemple symptomatique de ce genre de tentatives, voir Massimo Carloni, « Nazionalismo, eurocentrismo, razzismo e misoginia nel Ciclo del Far West di Emilio Salgari », *Problemi*, n. 97, 1993, pp. 170-181.

4. Le terme de « sauvagisme », s'il est parfois utilisé de nos jours dans certaines cultures contestataires ou associatives, était presque un hapax dans l'espace culturel français du XIXe siècle : il est forgé par Charles Fourier pour baliser les différentes phases de ses théories sociales-utopistes, et est repris par Victor Hugo dans des proses publiées de manière posthume.

5. Avec les exacts contemporains Gustave Aimard et Thomas Mayne Reid (tous deux nés en 1818 et morts en 1883, et tous deux abondamment traduits et publiés en Italie par la maison Sonzogno entre 1880 et 1890), Karl May (1842-1912) fut l'un des auteurs phares de l'imagination italienne de l'Ouest. Le poids imaginaire de son œuvre peut aussi être mesuré aux nombreuses adaptations/traductions de ses œuvres. L'on a longtemps (et sans doute à tort) attribué à Salgari la paternité de *Il figlio del cacciatore d'orsi* (1899), plagiat traductif de son *Der Sohn des Bärenjägers* (1892), mais son influence s'exerça plus nettement encore dans les régions du nord-est de la péninsule, où s'attardait la présence autrichienne. Un mouvement qui, d'une certaine façon, se prolongera jusque dans les années 1960, où la transposition au cinéma des aventures de Winnetou inspirera les premières velléités du western spaghetti. Quant au prêtre, instructeur et romancier pour la jeunesse triestin Ugo Mioni (1870-1935), il avait décalqué dès 1897 ces mêmes aventures en un long cycle de plusieurs romans (entre autres : *Matiru, il Re delle Pelli Rosse*, Gênes, Donath, 1897 ; *Un fiore della prateria*, Turin, Libreria Salesiana, 1902 ; *L'ultima cavalcata*, Florence, Bemporad, 1909). May et Mioni incarnent cependant un romanesque sauvagiste rénové et tempéré par le christianisme qu'Emilio Salgari retiendra peu dans sa thématisation des aventures indiennes.

6. Marc Fumaroli, « Ut Pictura Poesis : Chateaubriand et les arts », dans Marc Fumaroli (dir.), *Chateaubriand et les arts*, Paris, Éditions de Fallois, 1999, p. 15.

7. Selon la distinction, un peu datée à certains égards, mais ici particulièrement féconde, établie par Marthe Robert (*Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 2004) : l'auteur Aimard fut lui-même abandonné aux enfants-trouvés dès sa naissance, et ne cessa de s'inventer à lui-même et pour ses lecteurs de multiples vies d'aventurier tout au long de sa production, qui s'étale de 1858 à 1883, et continuera d'être rééditée dans des collections populaires jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Quant à l'analogie entre la robinsonnade et le sauvagisme, elle ne vaut qu'en-deçà d'une certaine limite : le roman de Defoe, malgré tout, tendait à définir finalement un idéal de construction sociale, d'organisation non-

naturelle de sa communauté d'ilotes, tandis que le chronotope des romans d'Aimard cherche à déclinier l'expérience totale d'une vie virginale en une série de figures, d'attitudes, de relations et de règles qui resteraient immanentes à la seule « prairie » et à ses conditions abstraites d'existence.

8. Dominique Kalifa, « Archéologie de l'apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'enfance irrégulière*, n. 4, 2002 [consultable en ligne : <https://rhei.revues.org/51>].

9. Cf. Bertrand Hell, *Le Sang Noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, « Champs », 1997.

10. Sur les enjeux culturels de la notion de *wilderness*, on pourra consulter l'essai toujours très pertinent de Pierre-Yves Pétilion, *L'Europe aux anciens parapets*, Paris, Seuil, 1986.

11. Richard White, *Le Middle Ground. Indiens, empires et républiques dans la région des Grands Lacs, 1650-1815*, Toulouse, Anacharsis, 2012, p. 529. Par *Middle Ground*, White désigne la société d'alliance et d'entente réciproques qui a uni, autour du commerce et d'une politique de dons, les Blancs et les Algonquins entre le XVII^e et la fin du XVIII^e siècle.

12. *Ibid.*, pp. 553-554

13. Pour des travaux biographiques sur Wetzel, voir aussi Clarence B. Allman, *Wetzel, Indian Fighter; The Life and Times of a Frontier Hero*, New York, Devin-Adair Co., 1961 ; Timothy Truman, *Straight Up to See the Sky*, Forestville (CA), Eclipse Books, 1991, pp. 100-105. Pour une approche générale des luttes violentes autour de l'Ohio, voir Allan W. Eckert, *That Dark and Bloody River*, New York, Bantam Books, 1995.

14. Richard White, *op. cit.*, p. 535.

15. *Ibid.*, p. 274.

16. *Ibid.*, p. 266.

17. Thomas Mayne Reid, *Les Chasseurs de chevelures*, traduction d'Allyre Bureau [1854], dans Thomas Mayne Reid, *L'Ouest retrouvé*, édition de Thierry Chevrier, Paris, Omnibus, 1993, p. 330.

18. *Ibid.*, p. 442.

19. *Ibid.*, p. 438.

20. *Ibid.*, p. 344.

21. Le dossier le plus exhaustif qui existe en français à propos de la vie et de l'œuvre de Mayne Reid a été rédigé par Thierry Chevrier : *Un aventurier de plume et d'épée*, dans Thomas Mayne Reid, *op. cit.*, pp. 1087-1149. Pour une biographie complète, voir : Joan Steele, *Captain Mayne Reid*, Boston, Twayne, 1978.

22. Lauric Guillaud, *Frontières barbares. L'espace imaginaire américain de C. B. Brown à Jim Morrison*, Paris, e-dite, 2000, p. 67.

23. Richard Slotkin, *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1973, p. 390.

24. *Ibid.*

25. Notamment : *Wieland or the Transformation* (1798) ; *Ormond or the Secret Witness* (1798) ; *Edgar Huntly or Memoirs of a Sleep-Walker* (1799).

26. Lauric Guillaud, *op. cit.*, p. 67.

27. Voir Jeffrey Weinstock, *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*, New York, Routledge, 2014, p. 437 ; Dahl Curtis, *Robert Montgomery Bird*, New York, Twayne Publishers, 1963 ; Gary Hoppenstand, « Justified Bloodshed: Robert Montgomery Bird's *Nick of the Woods* and the Origins of the Vigilante Hero in American Literature and Culture », *Journal of American Culture*, année 15, n. 2, septembre 1992, pp. 51-61.

28. Lauric Guillaud, « Tentative de généalogie d'un genre : le western », dans Lauric Guillaud, Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest. Littérature et arts de l'image*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 37.

29. Robert M. Bird, *Nick of the Woods or the Jibbenainosay: A Tale of Kentucky*, New York, Redfield, 1853, pp. 43-44.
30. *Ibid.*, p. 42.
31. Le choix de cette communauté religieuse fondée par William Penn fait sens : dans les représentations européennes du XVIII^e siècle, le Quaker incarnait, de façon assez homologuée au Bon Sauvage, l'avatar d'une innocence sociale se rapprochant de l'état de Nature.
32. À titre de contrepoint, la nouvelle *William Wilson* de Poe, emblématique du traitement du double, date de 1839. Voir Ilana Shiloh, *The Double, the Labyrinth and the Locked Room: Metaphors of paradox in crime fiction and film*, New York, Peter Lang, 2011.
33. Il y aurait à ce titre des raisons de considérer Fenimore Cooper comme un auteur européen contrarié par son état civil américain. Il écrivit en effet une partie essentielle de son œuvre en France (entre *Le Dernier des Mohicans* et *La Prairie*), et les accès d'irénisme sauvage de ses romans furent aussi vivement critiqués par les siens (Bird lui-même, mais aussi Timothy Flint ou Mark Twain) que diligemment défendus par de célèbres contemporains français, qu'il avait parfois rencontrés (Balzac, George Sand, Barbey d'Aurevilly, Eugène Sue, etc.).
34. Robert Montgomery Bird, préface à *Nick of the Woods or...*, *op. cit.*, p. IV.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. VI.
37. *Ibid.*
38. Père que du reste le héros retrouvera, mais pas avant l'épilogue, c'est-à-dire aux lisières du roman et en dehors du chronotope de l'aventure sauvagiste.
39. Richard Slotkin, *op. cit.*, p. 514.
40. Robert F. Berkhofer Jr, *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present*, New York, Alfred A. Knopf, 1978, pp. 85-88 ; Valentino Cecchetti, *Generi della letteratura popolare. Feuilleton, fascicoli, fotoromanzi in Italia dal 1870 ad oggi*, Latina, 2011, Tunué, p. 296 : « L'uccisore di pellerossa è il personaggio più comune dei dime novel fino al 1870, ma per la sua natura violenta non riesce a diventare un eroe e gli vengono affidati ruoli sempre più secondari ».
41. En 1896, Salgari avait déjà publié chez Bemporad un roman pour moitié consacré à l'Ouest (la première partie est une aventure maritime) et destiné à la jeunesse, *Il Re della prateria* ; en 1900, l'année de parution de *Avventure fra le Pelli-Rosse*, paraît un autre roman implanté dans l'Ouest prolongé de la ruée vers l'or alaskien, *I Minatori dell'Alaska* (Donath).
42. Ann Lawson Lucas, *La ricerca dell'ignoto. I romanzi d'avventura di Emilio Salgari*, Florence, Leo S. Olschki, 2000, pp. 129-131.
43. *Ibid.*, p. 131.
44. Les colons du fort appartiennent à une colonie américaine établie au Texas aux lendemains de l'expédition française au Mexique.
45. À propos de cette relocalisation mexicaine de l'aventure à l'Ouest, voir Sylvain Venayre, « Le moment mexicain dans l'histoire française de l'aventure », *Histoire et Société de l'Amérique latine*, n. 7, premier semestre 1998, pp. 123-137 [en ligne : <http://www.univ-paris-diderot.fr/hsal/hsal981/sv98-1.pdf>].
46. Claudio Gallo, « Introduzione: Scibelok, il vendicatore », dans Emilio Salgari, *Avventure fra le Pelli-Rosse*, Milan, Fabbri, 2002, p. 5.
47. Emilio Salgari, *Avventure fra le Pelli-Rosse*, Milan, Fabbri, 2002, p. 21. Nous soulignons.
48. *Ibid.*, p. 14.
49. *Ibid.*, pp. 15-16 ; Robert M. Bird, *op. cit.*, p. 52. La comparaison des descriptions de Nathan Slaughter/Morton fait apparaître plusieurs lignes de redondance grotesques : un vêtement grossier en peau de bête, un fusil archaïque et inutilisable, un couteau émoussé (Bird) ou jamais utilisé (Salgari), enfin le visage émacié (orné d'un nez proéminent et recourbé pour Salgari, qui fait là une concession supplémentaire aux obsession physiologiques du temps).

50. Emilio Salgari, *op. cit.*, p. 132.
51. *Ibid.*, p. 140.
52. *Ibid.*, p. 28.
53. *Ibid.*, p. 142.
54. *Id.*, *Il Re della prateria*, Milan, Fabbri, 2002, p. 119.
55. L'acception la plus ancestrale du terme *scotennare* dans la langue italienne servait à désigner le prélèvement de la couenne (*cotenna*) d'une pièce de cochon. Aujourd'hui, pour signifier couramment l'acte de scalper, l'italien emploiera plus volontiers des formules paraphrastiques (« prendere lo scalpo di », « fare lo scalpo a », etc.), tandis que le terme *scotennare*, standardisé dans le cycle de l'Ouest (1908-1910) publié par Bemporad (Florence), spécifie désormais la scalpation indienne ou sauvage.
56. « Gli Indiani scotennatori », *Il Giornale Illustrato dei Viaggi e delle Avventure di Terra e di Mare*, vol. 1, n. 19, pp. 146-147.
57. En français, le mot composé de Peau-Rouge s'est installé relativement tôt. Au fil du temps, il a acquis une autonomie de genre fixe, tournée vers le masculin (« un Peau-Rouge »), alors qu'on l'accordait dans les premiers temps au féminin, suivant le premier mot de « peau ».
58. Du n. 1 (décembre 1904) au n. 4 (mars 1905).
59. *Le Novelle marinaresche di Mastro Catrame* (Turin, 1894), avec son narrateur éponyme, produisait déjà cette figure de narrateur surplombant qui assume et embrasse, via un *ethos* de conteur « au coin du feu », la transmission d'une série de récits.
60. Emilio Salgari, « Il Mocassino Sanguinoso », *Il corsaronero. Rivista salgariana di letteratura popolare*, n. 23, janvier 2016, p. 64.
61. « Cette épopée manquée à force de grandeur a aujourd'hui sombré dans l'oubli après avoir été transformée en parodie burlesque par plusieurs générations. [...] Publié en 1855, [...] *Hiawatha*, sur le mode académique, adaptait la légende de l'extinction de l'Américain autochtone, revue et transformée en histoire sentimentale, à l'usage d'un public bourgeois anxieux qu'on le rassure en lui disant que, sinon tous les Indiens (toute race à ses brebis galeuses), du moins les « bons » Indiens avaient acquiescé à leur disparition et avaient été heureux d'assister à la fin de leur monde, un monde qui était peut-être idyllique, mais qui, enfin, était païen » (Leslie Fiedler, *Le Retour du Peau-Rouge*, Paris, Seuil, 1968, p. 73).
62. Longfellow prétendait s'être appuyé sur les légendes indiennes recueillies par l'ethnographe Henry R. Schoolcraft dans les années 1830.
63. Il s'agit de quelques fragments de musique chorale réunis sous les titres *The Song of Hiawatha* ou *Scenes from The Song of Hiawatha* (1899).
64. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975, p. 1281.
65. Claudio Gallo, « La leggenda di Minnehaha », introduction à Emilio Salgari, *La Scotennatrice*, Milan, Fabbri, 2002, p. 6.
66. Emilio Salgari, « Il Mocassino Sanguinoso », *op. cit.*, p. 65.
67. *Ibid.*
68. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 258.
69. Emilio Salgari, « Il Mocassino Sanguinoso », *op. cit.*, p. 70.
70. *Ibid.*, p. 68.
71. *Ibid.*, p. 69.
72. « Il bisonte nero », *Bibliotechina Aurea Illustrata*, n. 159, Palerme, Biondo, 1902 ; repris dans Emilio Salgari, *Avventure di prateria, di giungla e di mare*, édition de Daniele Ponchiroli, Turin, Einaudi, 1971, pp. 54-71.
73. Ann Lawson Lucas, *op. cit.*, p. 135.

74. Pour l'analyse du cycle du Far West, voir Luca Di Gregorio, *Wilderness et Western. L'Ouest fictionnel chez Gustave Aimard et Emilio Salgari*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014, pp. 154-202.
75. Et même fétichisant directement la scalpatation, comme dans l'incipit de *Navajo Joe* (1966) de Sergio Corbucci,
76. Voir Gianni Bono, *Guida al fumetto italiano*, 2 vol., Milan, Epierre, 1994 ; *Le Frontiere di carta. Piccola storia del western a fumetti*, Milan, Sergio Bonelli Editore, 1998 ; Paola Giulia Mastrodonato, « L'imaginaire du Nouveau Monde dans la bande dessinée italienne : le cas de Blek Macigno », dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 663-680.
77. Voir Hugo Pratt, *Wheeling, suivi des légendes indiennes*, Bruxelles, Casterman, 2012.

ABSTRACTS

L'article pose la question du *sauvagisme noir* chez Emilio Salgari, une trajectoire imaginaire particulièrement sensible dans l'économie thématique et actancielle des récits que l'écrivain véronais a consacrés à l'Amérindien et/ou à l'Ouest des États-Unis. On y montre comment Salgari, romancier accueillant à tous les imaginaires du dérèglement violent, a été amené à rencontrer la tradition de l'*Indian-hater*, personnage récurrent du folklore et de la littérature des guerres indiennes et figure fondatrice d'un « gothique à l'américaine ».

INDEX

Mots-clés: Emilio Salgari, Ouest américain, Amérindiens, Indiens, sauvagisme

AUTHOR

LUCA DI GREGORIO

Né à Charleroi en 1988, Luca Di Gregorio est doctorant en lettres à l'Université de Liège. Romaniste de formation, il cherche à articuler les outils de la critique culturelle et de la littérature comparée avec certaines dimensions de la production populaire et spectaculaire du XIXe et du début du XXe siècle. Ses travaux concernent principalement l'écriture de l'Ouest américain en Europe, entre cultures littéraires et imaginaires médiatiques. Auteur de *Wilderness et Western. L'Ouest fictionnel chez Gustave Aimard et Emilio Salgari* (Presses Universitaires de Liège, 2014), il s'est notamment intéressé à l'image du trappeur dans le roman français et à la phénoménologie populaire de Buffalo Bill. Des recherches plus récentes l'ont amené à interroger le seuil du parc naturel dans le récit de voyage contemporain, matière d'un ouvrage qui paraîtra en 2018 aux éditions Quodlibet (Rome).