



HAL
open science

Le Cortographe inspiré, de la ballade géographique à la ballade poétique

Cédric Pérolini

► **To cite this version:**

Cédric Pérolini. Le Cortographe inspiré, de la ballade géographique à la ballade poétique. Les Ailleurs de Corto Maltese, 2016, 9791094898055. hal-01340018

HAL Id: hal-01340018

<https://hal.science/hal-01340018>

Submitted on 25 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le cortographe inspiré: de la balade géographique à la ballade poétique.

« Je n'ai aucun cadeau précieux à t'offrir, rien que ce petit voyage parmi les particules de l'air, un plaisir léger. »¹

Introduction

Le monde est sa maison et sa maison est toute petite. Comme le Petit Prince, Corto Maltese donne parfois l'impression de n'avoir à déplacer son yawl que de quelques encablures pour assister à de féériques couchers de soleil, ou à de surprenantes retrouvailles. Sa connaissance de la planète et de ses habitants semble totale. Et à la question de Tristan Bantam : « Êtes-vous déjà venu ici, Corto Maltese ? », rares sont les coins de jungle, les îlots isolés, les fonds marins à propos desquels il ne puisse répondre : « Oui... il y a très longtemps. »²

Le terme *ailleurs* est un « adverbe de lieu signifiant que le procès s'accomplit dans un endroit quelconque et indéfini à l'exclusion du lieu où se trouve le locuteur »³. Mais pour le locuteur qu'est Corto Maltese, ce concept semble vide de sens car, d'où que l'on parle, il est d'*ici*. Il n'en est pas de même pour les personnages qui l'accompagnent, ni pour le lecteur, si bien que le marin d'Hugo Pratt est pour eux un embrayeur de dépaysement – et c'est bien la fonction des navigateurs comme celle de la fiction que de transporter les hommes et de leur faire découvrir de nouveaux horizons.

Chez Hugo Pratt, de page en page, de case en case, cet *ailleurs* n'est pas tant géographique que mythique : la topographie réelle débouche sur un monde onirique, dont le point culminant et ultime est sans doute le continent perdu de Mū. Et bien souvent, les éléments réalistes – coordonnées géographiques, références historiques ou culturelles... – sont autant de déclencheurs d'imaginaires : le marin Corto est un pirate, les routes maritimes sont des cartes au trésor, les navires de guerre échoués dissimulent des épaves de galions chargés d'or, on rencontre des agents gouvernementaux, des militants révolutionnaires anticolonialistes, et des personnages juvéniles qui ont traversé les siècles... Comme l'indique François de Peyret, « Pratt ne s'éloigne [...] jamais très loin de la réalité des faits, et encore moins de la géographie. » Mais il n'en est pas esclave pour autant : « Il en a joué, s'en est servi comme support d'aventure, de rêve, de poésie. Il a en quelque sorte badiné avec l'Histoire pour écrire ses propres histoires, et sa maîtrise de la cartographie a rendu possible cette licence historique. »⁴

I. Un dépaysement problématique

Il ne s'agit pas d'affirmer que la totalité des péripéties de Corto Maltese relève de l'aventure intérieure. Comme dans les récits réalistes, ses voyages ont une dimension référentielle : suivre Corto, c'est l'accompagner de la Polynésie aux Caraïbes, en passant par la mer de Chine, l'Irlande, ou la corne de l'Afrique. C'est un des objectifs qu'assigne Hugo Pratt à la fiction : restituer l'expérience originale du voyage : « Le tourisme de masse a tout défiguré, et les lieux historiques ne vivent plus dans leur authenticité que dans le souvenir de quelques vieilles personnes ou dans l'effort de récréation de certains écrivains, cinéastes... ou auteurs de bandes dessinées ! »⁵

Il s'agit pour l'auteur de placer sa planche au bon endroit au bon moment, d'être là où se joue le sort du monde. À ce titre, la réalité, qu'elle soit géographique, historique, ou politique, a

¹ Hugo PRATT, *Cour des Mystères*, Denoël 1997, p. 191. Les références aux œuvres d'Hugo Pratt seront d'abord données sous forme détaillée lors de la première occurrence, puis de façon simplifiée (titre et p.)

² Hugo PRATT, *Sous le signe du Capricorne*, Casterman 1979, p. 87.

³ Définition du TLFi : <http://atilf.atilf.fr>

⁴ François DE PEYRET, *Le Maltais a plus d'une carte dans son jeu*, in « Géo » Hors-série : *Le Monde extraordinaire de Corto Maltese*, 2001, p. 40-41.

⁵ Hugo PRATT, *Le Désir d'être inutile, entretiens avec Dominique Petitfaux*, Robert Laffont, 1991, p. 166.

pleinement droit de cité dans ses bandes dessinées. C'est bien le sens des déictiques que l'on retrouve ici : « des intérêts trop importants sont en jeu et tout le monde est prêt à sortir ses griffes, des armées blanches aux bolcheviks et des Japonais aux Anglais. Nous sommes peu nombreux ici mais ces jours-ci se joue le destin de plusieurs pays et surtout celui de grandes richesses. »⁶

Néanmoins, cet ailleurs de Corto Maltese est essentiellement conventionnel, et il est parfois construit à base de lieux... communs, qui peuvent relever de la caricature : Steven Barrow « avait l'aspect du militaire anglais typique : cheveux blonds coupés très court et coiffés en arrière, nuque très dégagée, peu claire et rosée parsemée de taches de rousseur. Derrière lui, un grand drapeau anglais recouvrait presque tout un mur de l'étroit bureau. »⁷ Le colonel Stillgood, quant à lui, est « droit comme un i, des cheveux couleur de maïs bien pommadés, des yeux bleus très clairs soulignés par de petites lunettes d'intellectuel. Il présentait dans l'ensemble le type même de l'homme rusé et sournois de l'Intelligence Service. »⁸ Et de la même façon qu'il assume le fait de composer ses personnages secondaires à base de types littéraires, Pratt utilise parfois des clichés visuels pour évoquer une île qui, qu'elle soit caraïbe ou polynésienne, sera tout aussi efficacement suggérée par quelques palmiers, de longues cabanes... et une mouette⁹.



III.1. Hugo Pratt, *La Ballade de la mer salée*, Bruxelles, Casterman, 2012, vign. 1 p.134. © Hugo Pratt / Casterman, CONG SA.

**« Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! »¹⁰**

Cette immensité de l'univers de Corto Maltese semble largement relever de l'illusion d'optique : les variations d'échelle nous rappellent que le globe terrestre est bien rond. En allant tout droit, on retrouve son point de départ, et les différents azimuts se recroisent à l'opposé. C'est l'intuition du personnage de Pierre La Reine, qui inscrit protagonistes et lecteurs dans une expérience « déceptive » du voyage : « Ce sont des légendes indiennes... Trouvez une tribu et elle vous parlera d'une autre tribu mystérieuse... et ainsi de suite, vous vous apercevrez qu'il y a toujours quelque chose à découvrir, toujours plus loin, jusqu'à ce que vous arriviez au point de départ sans avoir trouvé ce que vous cherchiez. »¹¹

Le professeur Steiner l'explique : « Le monde où nous vivons est heureusement limité. Peu de pas suffisent pour sortir de notre chambre [...] ; mais supposons que dans ce petit espace tout à coup obscur, nous nous perdions, soudain aveugles... Alors tout paraîtra énorme, et notre chambre grande, incroyablement grande, au point d'en être impossible. »¹² On retrouve cette idée d'univers-

⁶ *Cour des Mystères*, p. 95.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ Cf. 1ère vignette p. 132 de *La Ballade de la mer salée* (Hugo PRATT, Casterman 1989) et dernière vignette p. 18 de *Sous le signe du capricorne* (Hugo PRATT, Casterman 1979).

¹⁰ Charles BAUDELAIRE, « Le Voyage » in *Les Fleurs du mal*, Le Livre de poche, 1972, p. 169.

¹¹ Hugo PRATT, *Corto toujours un peu plus loin*, Casterman, 1979, p. 17.

¹² *Sous le signe du Capricorne*, p. 52.

habitat dans la prophétie du sorcier tibétain : « Le monde tartare est une tente, la Voie lactée en est la couture et les étoiles sont les trous pour laisser passer la lumière. Au milieu du ciel brille le "clou d'or" que toi, marin, tu appelles l'Étoile polaire. »¹³

« Corto Maltese, sujet britannique, né à La Valette, résidant à Antigua... »¹⁴ est un citoyen du monde. Chacune de ses aventures peut être un dépaysement pour le lecteur, mais ce n'est qu'un retour pour le marin : il connaît déjà lieux et personnes, et il associe, au plaisir de la découverte pour les uns, celui des retrouvailles pour les autres. Hugo Pratt le reconnaît bien volontiers : « Le voyage qui en fait est un retour me touche toujours. »¹⁵

Des visages et des paysages familiers

« Corto avait couru toutes les mers du monde sur toutes les embarcations imaginables »¹⁶, explique Hugo Pratt. Ainsi identifie-t-il facilement la tribu peuplant l'îlot du Pacifique sur lequel il s'est échoué, et il connaît même l'emplacement du village¹⁷. Et s'il sait où se cachent les fleuves des jungles inexplorées, il semble aussi connaître chaque caillou de l'Océanie : « Ces symboles, ces signes me rappellent quelque chose de semblable sculpté sur une grosse pierre dans une île du Pacifique sud »¹⁸. À la grande stupéfaction de ses compagnons, Corto sait qu'un galion chargé d'or est naufragé « entre les rochers de l'île de Maraca dans la Guyane brésilienne »¹⁹. Ainsi, à Mosquito, Corto peut s'aider de sa connaissance du pays pour trouver refuge dans une maison close : « Le "Rumbita" doit se trouver ici à gauche... [...] Il y a longtemps que je n'étais plus venu... » Il y est reconnu par une pensionnaire de l'établissement : « – Mais regarde qui est là ! Corto Maltese !!! [§] – Bonsoir... Nous nous connaissons ? [§] – Une fois quand j'étais petite je t'ai mouillé les pantalons. Je suis la fille cadette de Parda Flora de Buenos Aires... [§] – Tu es la petite Esmeralda ? »²⁰



III.2. Hugo Pratt, *Toujours un peu plus loin (La Conga des bananes)*, Bruxelles, Casterman, 2011, vign. 1 p.37. © Hugo Pratt / Casterman, CONG SA.

¹³ *Cour des Mystères*, p. 178.

¹⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵ Hugo PRATT, *Le Désir d'être inutile, souvenirs et réflexions, entretiens avec Dominique Petitfaux*, Robert Laffont, 1991, p. 186.

¹⁶ *Cour des Mystères*, p. 97.

¹⁷ *La Ballade de la mer salée*, p. 68.

¹⁸ *Sous le signe du Capricorne*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ *Corto toujours un peu plus loin*, p. 38-39.

Car comme il connaît les territoires, il connaît leurs habitants. Pratt le confirme : Corto « a toujours l'air de connaître tout le monde, à Rio de Janeiro, à Hong-Kong, en Cornouailles, où que ses aventures le portent »²¹. Dès le premier épisode de la série, *La Ballade de la mer salée*, il connaît Raspoutine qui le recueille par hasard sur l'océan, ou le père de Pandora, et dans *Sous le signe du Capricorne*, il avoue être un de ces matelots déserteurs que Bahianinha avait vus cinq ans auparavant, avant que Bouche Dorée lui raconte sa propre généalogie. « Incroyable ! [s'exclame Steiner.] Il me semble être dans un club. Nous nous connaissons tous. »²²

Dans cet univers intime, les trajectoires individuelles des personnages sont amenées à se croiser. Corto ne dit donc pas adieu à ses compagnons : « au revoir. Nous nous reverrons peut-être... Après tout, le monde n'est pas si grand ! »²³ Et les autres ne sont pas en reste : « Au revoir, Corto Maltese... Ne me dis jamais adieu »²⁴, lui lance Bouche Dorée. Les cinq dernières planches de *La Ballade de la mer salée* sont l'occasion d'explicitier les conceptions des locuteurs à ce propos : « Je n'aime pas les adieux », lance Pandora ; et si les mots « adieu » et « au revoir » y sont respectivement répétés neuf et sept fois, le second corrige systématiquement le premier, et termine d'ailleurs le dialogue. Ces précisions sémantiques sont naturellement pour les personnages des protestations d'amitié ; mais elles sont aussi pour l'auteur une façon de lancer la dimension sérielle de son récit.

Hugo Pratt entretient cette impression de microcosme en mettant en œuvre une stratégie qui ramène l'univers à la taille de son récit.

La vision distanciée

La notion d'ailleurs est notamment abolie, chez lui, par la connaissance universelle qu'il semble avoir du monde, dont il montre que tous les éléments sont interdépendants. Il met parfois en scène le regard quasi-divin du créateur, par un surprenant effet de perspective relevant du recul cosmographique. Et qu'importent les approximations, tant l'intérêt se situe davantage du côté de l'histoire, c'est-à-dire du récit – de la fiction et de l'imaginaire – que de la réalité historique : « L'année suivante, l'empire séculaire de la dynastie mandchoue s'effondra en Chine, laissant un vide du pouvoir dont devaient profiter le Parti national du Peuple [...], et [...] les fameux "seigneurs de la guerre", qui se disputèrent le gouvernement du pays avec l'aide des Japonais, des Russes, des Anglais et des Américains, désireux d'obtenir des avantages stratégiques. La Mongolie, de son côté, victime depuis des siècles de l'oppression coloniale chinoise, déclara soudain son indépendance et se mit sous la protection de la Russie tsariste. Une protection destinée à ne pas durer : quand, en 1917, l'empire russe s'émietta sous les coups de la révolution bolchevique, la Mongolie se retrouva au centre d'une lutte entre les groupes révolutionnaires probolcheviques, ennemis des autorités traditionnelles et même du bouddhisme, et un seigneur de la guerre, le général Hsu Chou-tseng, qui, soutenu par les Japonais et les milieux industriels et financiers chinois, occupa en 1919 la capitale, Ourga, réaffirmant sa domination sur le pays. »²⁵

C'est ainsi à un véritable cours d'histoire, de géographie, de politique, ou de relations internationales qu'assiste à plusieurs reprises le lecteur²⁶ : la géopolitique, matrice du récit, en assure également l'unité narrative.

Ronds dans l'eau, tache d'huile et lignes de force...

Pour rendre compte de façon tangible de cette interconnexion des divers espaces, Hugo Pratt met en œuvre une dialectique où le différent s'abolit pour accoucher du même, selon la double logique des ronds dans l'eau ou de la tâche d'huile d'une part, ou de la communication selon les

²¹ Interview d'Hugo Pratt par Alberto Ongaro, in *Hugo Pratt, Corto Maltese, Littérature dessinée*, Casterman 2006, p. 86, sous la direction de Vincenzo MOLLICA et Patricia ZANOTTI.

²² *Sous le signe du Capricorne*, p. 39.

²³ Ibid., p. 79.

²⁴ *Corto toujours un peu plus loin*, p. 52.

²⁵ *Cour des Mystères*, p. 24-25. Cf. aussi p. 62-63.

²⁶ Cf aussi ibid., notamment p. 28, p. 30, p. 51...

réseaux naturels ou artificiels d'autre part.

Le monde du marin Corto Maltese semble régi par une logique aquatique, où les fluides se mêlent, selon le principe des vases communicants ou celui de la diffusion: « Il y avait trois ans qu'il était parti d'Escondida, l'île du Moine. Il avait connu dans le Pacifique les drames et les actes d'héroïsme des hommes qui s'étaient trouvés mêlés malgré eux à une véritable guerre, reflet lointain du carnage européen. La situation était désormais très différente mais finalement semblable : quand éclate un ouragan, les côtes les plus proches sont atteintes et dévastées, mais les longues vagues arrivent tôt ou tard à se briser sur les rives plus lointaines avant d'épuiser leur force. Les vents de guerre qui se calmaient dans les montagnes et les plaines d'Europe soufflaient désormais avec violence dans toute la Russie, en Mongolie, au Tibet et en Chine. »²⁷ On retrouve une image très proche, idéologiquement et sémantiquement, avec le motif de la progression par capillarité : « il ne pensait pas que la situation en Sibérie serait aussi troublée. Et peut-être pas seulement en Sibérie : le ferment révolutionnaire parti de Russie faisait probablement tache d'huile dans de nombreux pays d'Asie, avec des conséquences incalculables. »²⁸

Une autre stratégie d'unification du monde de Pratt est l'organisation géométrique de l'espace, selon certaines lignes de forces : les routes maritimes sillonnent les océans ; les nœuds ferroviaires structurent les immenses steppes orientales : « Les voies du Transsibérien traçaient de longs traits d'acier froid qui se perdaient dans un vaste désert de neige. L'odeur âcre de la mer allait disparaître et le paysage blanc se répéter à l'infini au long des milliers de kilomètres qui séparent la mer du Japon du golfe de Finlande. »²⁹ Un élément naturel, chaîne de montagne ou fleuve, peut également organiser la cohérence de ces différents espaces : « Le soleil commençait à descendre sur les eaux boueuses du grand estuaire du Yang-tsé-kiang. Au bout de plus de six mille kilomètres, le fleuve qui arrive des immenses montagnes du Tibet se jette paresseusement dans la mer jaunâtre après avoir traversé presque toute la Chine. »³⁰

Si bien que la dimension dépayssante des aventures de Corto Maltese ne semble plus aller de soi : si voyage il y a dans ces pages, il peut sembler plus imaginaire³¹ qu'effectif.

II. Le mythe, le rêve, l'imaginaire... L'ambition symbiotique d'Hugo Pratt

Le voyage est d'abord pour Hugo Pratt une expérience mentale : la géographie objective devient pour lui une façon subjective de cartographier sa vie spirituelle : à chaque pays il associe une région de son activité intellectuelle. L'Éthiopie de son enfance est d'abord « une terre de mythes »³² : « aller en Afrique représentait pour moi une grande aventure. »³³ La « Polynésie française » est un chapelet « de petites îles qui sont pour le navigateur une pause possible, l'équivalent de ce que sont pour l'écrivain les points de suspension... »³⁴ Il évoque ainsi son expérience sud-américaine : « Pour moi, en ce qui concerne les femmes, le désir, le plaisir, il n'y a rien eu de mieux que l'Argentine. Elle a été ma sainte patronne, une grande pute catholique et pleine de sacrements. »³⁵

L'Europe n'est pas en reste : « Tous mes séjours en Irlande ont été ainsi, oniriques, musicaux, peuplés de fantômes joyeux. »³⁶ « La Suisse est aussi un état d'âme, qui permet, dans la tranquillité, de mettre en ordre et de raconter les expériences vécues ailleurs. »³⁷ « La Belgique est un lieu de transitions : transitions dans l'espace – la frontière de la romanité passait par la Belgique – et transition dans le temps – les souverains qui ont régné sur la France à la chute de l'empire romain

²⁷ Ibid., p. 10.

²⁸ Ibid., p. 37.

²⁹ Ibid., p. 17. Cf. p. 100.

³⁰ Ibid., p. 87.

³¹ Cf. *Périple imaginaires*, catalogue de l'exposition éponyme, Casterman 2005.

³² *Le Désir d'être inutile*, p. 218.

³³ Ibid., p. 30.

³⁴ Ibid., p. 169.

³⁵ Ibid., p. 90.

³⁶ Ibid., p. 148.

³⁷ Ibid., p. 156.

étaient originaires de Belgique»³⁸. « En repensant à ces années parisiennes, la France m'apparaît comme un labyrinthe : un labyrinthe d'amour, comme celui qu'Aliénor d'Aquitaine avait à l'Île-aux-Vaches [...], et aussi labyrinthe où il m'arrivait de me perdre. La France a été une tentative pour organiser l'Hypothèse ! »³⁹

Un labyrinthe herméneutique à déchiffrer

Peu à peu, la carte au trésor du récit d'aventure habituel, que l'on retrouve, sous la forme de jeu... de cartes, dans *Et nous reparlerons des gentilshommes de fortune*, se mue en labyrinthe, qui en est, symboliquement, l'opposé. C'est ce labyrinthe dont le tracé organise la recherche – et donc le récit – de *Mū*, labyrinthe dont le but n'est pas de permettre à l'explorateur de se trouver, mais bien de s'égarer.

L'esthétique du labyrinthe peut se retrouver dans celle, finalement très proche, de ce « kaléidoscope de visages venus de tous les coins de l'Asie, de toutes les provinces de Chine et de toutes les armées du monde » à travers lesquels il faut « se fray[er] un chemin ». Car la culture vestimentaire de l'auteur permet à son personnage d'en lire les codes : « À hauteur de sa casquette blanche de la marine marchande, ou plutôt un peu plus bas, il voyait la variété des couvre-chefs la plus extravagante que pouvait arborer la multitude de têtes : colbacks de feutre, turbans colorés, bonnets de fourrure, de laine ou de drap, grands chapeaux de paille tressée, et enfin les chapeaux clairs de style européen, à large bord et ruban sombre. »⁴⁰



III.3. Hugo Pratt, *Mū*, Bruxelles, Casterman, 2012, vign. 2 p.156. © Hugo Pratt / Casterman, CONG SA.

Pour l'auteur, le monde est un livre à déchiffrer. Ainsi s'explique sa fascination pour les différents systèmes signifiants, qu'ils soient occultes (franc-maçonnerie, vaudou, sociétés secrètes chinoises...) ou officiels (drapeaux, pavillons de marine, uniformes militaires...) : « Pratt avait une grande culture militaire, il s'intéressait aux uniformes, aux insignes, car il y voyait un langage, comme il y a un langage des fleurs »⁴¹. C'est bien ce qu'exprime l'intéressé : « Quant à ceux qui

³⁸ Ibid., p. 166.

³⁹ Ibid., p. 153.

⁴⁰ *Cour des Mystères*, p. 8.

⁴¹ Dominique PETITFAUX, *Un Homme-univers*, in « Bodoï » hors-série n°5, p. 7.

trouvent louche ma passion des uniformes militaires, ils devraient comprendre que ce qui m'intéresse, c'est la symbologie, la valeur héraldique des couleurs, des insignes, des écussons. C'est une forme de langage qui me passionne. [...] Il y a des gens qui collectionnent les capsules des bouteilles, moi j'étudie les emblèmes militaires, qui sont toujours chargés de significations. »⁴²

Les significations de cet univers imaginaire sont enrichies de nombreuses références aux mythes et aux légendes des diverses géographies abordées, et, de façon plus générale, à la vie onirique des personnages, de l'auteur, et du lecteur lui-même.

La fusion mythe-réalité

Comme les anciennes cartes de marine où quelques monstres surgissent parfois des océans, la géographie de Pratt mêle données réelles et mythologiques. L'espace rejoint le temps. L'Histoire est intéressante en ceci qu'elle est une matrice narrative, une machine à produire des histoires. Les mythes s'intègrent au récit. Tous ces éléments se fondent en un ensemble narratif cohérent qui est une réinterprétation poétique du monde, une façon de le réenchanter en le fécondant par le rêve : l'œuvre ainsi produite renonce à toute ambition référentielle : « Ces aquarelles, comme les voyages qu'il effectuait pour vérifier des acquis littéraires, n'avaient pas valeur documentaire »⁴³. Pour Pratt, la bande-dessinée ne doit pas devenir un moyen pédagogique, mais un média au service de l'imaginaire : « C'est une bêtise, une absurdité de se servir de la BD pour raconter l'histoire de France, *L'Iliade*, *L'Odyssée*, la vie des grands hommes ou toute chose du même ordre. La bande dessinée, c'est la fantaisie, l'imagination au service d'une histoire que l'on raconte et que le lecteur doit parcourir vite au rythme du montage choisi par le dessinateur. »⁴⁴

Il a l'ambition explicite de réaliser la fusion de ces différents niveaux de réalité : le réel, ses représentations mythologiques ou littéraires, et les systèmes interprétatifs du monde, qu'ils soient scientifiques ou occultes. C'est ce que souligne Umberto Eco : « L'Escondida prend la dimension de l'univers, Ismael [...] se confond avec Mandeville, le Pacifique confine avec la Terre de Prêtre Jean, les cartes de Géographie contredisent les mots, elles corrodent l'espace au lieu de le préciser, les parallèles se croisent, l'atlas devient un portulan douteux et un Moine presque médiéval, anobli par les ali[z]és, arbore un emblème du Conseil des Dix. »⁴⁵

Le travail syncrétique d'Hugo Pratt vise à mettre en cohérence, dans le creuset narratif que constituent ses bandes dessinées, ces différents discours : « Culture universitaire, culture de masse, culture ésotérique, culture prolétaire, aujourd'hui menacée par la télévision, chaque culture a ses thèmes, ses modes, ses partisans [...]. Mais le travail de ceux qui comme Chrétien de Troyes ou Wolfram von Eschenbach ont raconté l'histoire de Perceval ne me paraît pas fondamentalement différent du travail de ceux qui ont créé King Kong : les modes d'expression diffèrent, mais c'est le même effort de créativité [...] pour raconter une histoire empreinte de merveilleux, et à la fois épique et poétique. »⁴⁶ Cette capacité à se nourrir de la réalité et de sa culture, tant savante que populaire, constitue sans doute l'une des caractéristiques à laquelle on peut reconnaître Pratt - ou d'autres : « On trouve chez Borges et moi le même procédé : un mélange inextricable de vérités et de mystifications, de personnages réels et de personnages fictifs. Nous avions probablement le même type de curiosité intellectuelle, d'où ces similitudes dans nos œuvres. »⁴⁷

La technique du montage

Dans la préface qu'il donne à *Mū*, Pratt charge le professeur Steiner d'assumer la démarche savante de l'historien, en recourant à des documents d'autant plus incontestables qu'ils émanent d'une autorité incontournable, Platon, pour accréditer l'existence du continent mythique de l'Atlantide. Habilement, l'auteur piège le discours du personnage, précisément pour estomper cette « subtile ligne, [ce] seuil indéfini, [qui] sépare le mythe de l'histoire » : « Si l'on devait prendre au

⁴² *Le Désir d'être inutile*, p. 262.

⁴³ Patrizia ZANOTTI, *Volontés*, in « Bodoï » hors-série n°5, p. 80.

⁴⁴ Vincenzo MOLLICA et Patricia ZANOTTI, op.cit., p. 86.

⁴⁵ Umberto ECO, *Corto Maltese ou la géographie imparfaite*, préface à *La Ballade de la mer salée*, p. 8-9.

⁴⁶ *Le Désir d'être inutile*, p. 194-195.

⁴⁷ Ibid., p. 202.

sérieux les dialogues de Platon... » Mais comment ne pas prendre au sérieux l'œuvre d'un des philosophes les plus importants de l'antiquité ?! « Il en parle avec une telle précision... Trop, peut-être même. [...] Les récits évoquant les origines de la Grèce pèchent par excès d'imprécision et de confusion. Les écrits de Platon, eux, pèchent pas l'excès inverse : trop de précisions nous contraignent à douter de la véracité des faits rapportés. »⁴⁸ À force d'être rigoureuse, la description en deviendrait suspecte. Et l'auteur atteint son but : laisser son lecteur soupçonner le personnage de mauvaise foi, accédant ainsi à l'incroyable : le personnage de Steiner semble cautionner, à son corps défendant, le projet de l'auteur : « Au point qu'on ne puisse en nier totalement l'existence... »

Toute la question est de savoir si les sources, comme l'extrait du *Timée* qui figure dans la préface, sont utilisées comme des preuves établissant la réalité des faits, ou comme simples effets de réel participant de l'illusion réaliste. Mais cette hésitation est elle-même constitutive de la notion de fantastique. Car Hugo Pratt refuse de laisser l'univers merveilleux cantonné dans les marges de l'irréalité. Comme Rimbaud, qui l'avait précédé en Abyssinie, il semble affirmer : « Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements »⁴⁹. Mais son travail consiste, par l'érudition et l'intertextualité, à tisser, entre l'imaginaire d'une part, et les représentations intellectuelles que nous construisons de notre réalité d'autre part, une trame qui constitue le maillage narratif de ses récits. Ces liens opèrent comme des câbles de traction qui réincorporent l'imaginaire au sein du quotidien, réenchantant notre lecture, et, peut-être, notre monde.

Ainsi fusionnent, dans ce creuset qu'est le récit de Pratt, les discours rationnels de l'histoire, de la géographie, de la sociologie, de la paléontologie, d'une part, et les explications poétiques du monde, comme la mythologie, les récits bibliques, les légendes d'autre part, qui, faisant mine de mettre leurs ressources au service des premiers, contribuent en fait à retrouver la valeur cosmogonique des mythes.

Approximations et syncrétisme

Cette fusion des différents discours ne se fait pas sans certaines approximations, qui se retrouvent au niveau religieux et culturel, dans ce syncrétisme si caractéristique de l'esthétique de Pratt : « Ce qu'il avait compris et que je n'avais pas perçu à l'époque, c'est qu'il y a un noyau dur de concepts éparpillés parmi toutes les religions, et donc toutes les cultures. Le bouddhisme ou l'animisme, par exemple, sont comme des carrosseries différentes posées sur un même moteur. Surtout, il s'était passionné pour ce qu'il appelait la Macumba. Il s'était rendu compte que, du Dahomey jusqu'aux Antilles et au Brésil, existait une espèce de religion souterraine qu'illustrent des images magiques, ce qu'on nomme les vévés. »⁵⁰

Patrice Serres précise, à propos de la thèse que Pratt développe au sujet de l'alphabet grec, de *Sous le signe du capricorne* à *Mū* : « On sait que cet alphabet est en fait un calendrier. Cette thèse, il l'a transformée, mélangée avec d'autres trucs, il en est sorti cette histoire de Genèse, selon le même concept et dans le même ordre. J'ai là-dessus des documents authentiques, le genre de choses dont il raffolait. [...] Dans un ouvrage du XIII^e siècle, document très important puisqu'il donne la clé pour se servir des chiffres arabes dont le zéro, j'avais trouvé une planche curieuse avec des petits dessins bizarrement classés et légendés en latin. Or on trouvait les mêmes sur une très ancienne carte en chinois que je possède. Le classement était le même, le nom latin étant la traduction littérale des caractères chinois. [...] À Çatal Hüyük (près de Konya en Turquie), [...] on trouvait ces motifs partout. On retrouve aussi ces signes chez les Bambaras en Afrique. Question : est-ce que c'est une écriture ? Ou bien de la proto-mathématique [...] ? On est en plein Pratt, là ! »⁵¹

Il n'est donc pas surprenant de trouver, au beau milieu de l'Amérique du Sud, une construction cylindrique. « En Mésopotamie seulement, j'en ai vu de cette forme. Mais ici, dans la jungle

⁴⁸ Augusto BRUNI, *Le Labyrinthe*, in Hugo PRATT, *Mū*, Casterman 1992, p. 6.

⁴⁹ Arthur RIMBAUD, « *Alchimie du verbe II* », in *Une Saison en enfer*.

⁵⁰ Patrice SERRES, *Ésotérique*, in « Bodoï » hors-série n°5, p. 69.

⁵¹ Ibid., p. 71.

amazonienne, c'est un fait incroyable. »⁵²

Ces approximations, loin d'être des entorses à l'effet de réel, une transgression du pacte référentiel, sont au contraire la condition nécessaire à l'émergence de la dimension fantastique, qui va s'engouffrer dans le récit réaliste par un certain nombre de portes.

Les portes

Ce *continuum* mythico-onirico-intertextuel forme l'*ailleurs* du récit, sur lequel la bande dessinée s'ouvre comme une porte. Il constitue le substrat organique sur lequel l'imaginaire du lecteur est invité à s'épanouir et à rejoindre celui de l'auteur : « Peu après, lassé des spectacles répétitifs, Corto prit un escalier pour monter à la galerie de l'étage supérieur où donnaient de petites portes laquées de rouge ; sur celles-ci se détachaient, telles des broderies, des caractères chinois dorés, signes mystérieux qui conduisaient à l'intérieur de chaque chambre. Il songea à Venise, à la cour secrète où se réfugient les Vénitiens poursuivis par les autorités constituées, et à la porte magique, au bout, à travers laquelle on entre pour toujours dans des lieux enchanteurs et d'autres histoires... »⁵³



III.4. Hugo Pratt, *Rendez-vous à Bahia*, dans *Sous le signe du Capricorne*, Bruxelles, Casterman, 2011, vign. 1-3 p.38. © Hugo Pratt / Casterman, CONG SA.

Ces portes peuvent être très littérales, comme celle qui s'ouvre au bord de l'Orénoque et qui permet à Robin Stuart de se retrouver au milieu de la première guerre mondiale⁵⁴. Plus encore que l'Irlande des farfadets, l'Île de Pâques semble être, pour Hugo Pratt, de ces espaces insulaires réels qui donnent accès à une géographie imaginaire : s'y rendre est pour lui « atteindre un des endroits les plus inaccessibles du monde, me plonger dans un monde perdu, lié à l'Atlantide et au continent Mū [...]. J'ai enfin trouvé la suggestion d'une civilisation perdue, le sentiment que j'étais au nombril d'un univers. Comme un désespéré, j'ai cherché l'entrée d'un tunnel qui mènerait à un monde souterrain, trait d'union oublié entre les continents. »⁵⁵ Son statut de personne réelle empêche Hugo Pratt de suivre Alice dans le souterrain. Mais il va permettre à son lecteur d'y accéder, d'abord brièvement par le truchement de Tristan Bantam dans *Rendez-vous à Bahia*, puis plus longuement, avec Corto Maltese, dans *Mū*.

III. Une bande dessinée venue d'ailleurs pour un nouveau lecteur

⁵² *Corto toujours un peu plus loin*, p. 11.

⁵³ *Cour des Mystères*, p. 10-11.

⁵⁴ Cf. *Corto toujours un peu plus loin*, p. 85-86.

⁵⁵ *Le Désir d'être inutile*, p. 166.

Corto Maltese est donc l'élément déclencheur de cette autre dimension qu'est le voyage, mais aussi l'imaginaire, l'onirisme, et, finalement, le récit. Il joue ce rôle à un double niveau ; celui des personnages de la diégèse, d'une part, et celui du lecteur, d'autre part.

Les personnages, d'une certaine façon, guident le lecteur dans cet univers onirique, dont Pratt a assez souligné l'importance dans son esthétique personnelle : « J'ai treize façons de raconter ma vie et je ne sais pas s'il y en a une de vraie, ou même si l'une est plus vraie que l'autre. Pessoa disait que nous avons deux vies, celle que nous prenons pour la réalité et celle de nos rêves, qui est la vie que nous voulons vivre, et qui est peut-être la plus authentique. Comme le poète portugais, comme Calderón, mon opinion est que la vraie vie est un songe »⁵⁶.

L'onirisme

Corto Maltese n'est pas toujours le moteur de l'action, tant les éléments de la tension narrative préexistent souvent à son irruption dans le récit ; mais il en est au moins la courroie de transmission. Et c'est bien souvent en l'accompagnant que des personnages comme Steiner ou Tristan Bantam vont plonger dans l'action. Ces deux derniers ont d'ailleurs, parmi les personnages de la série, un statut particulier : ils ne sont pas des hommes d'action mais des intellectuels : Steiner est professeur d'université ; Tristan le deviendra. Comme le lecteur, ils sont des bibliomanes qui vivent souvent l'action par procuration.

Les personnages qui accompagnent Corto sont ainsi le double intradiégétique du lecteur. Dans *Corto toujours un peu plus loin*, Steiner veut lui faire consommer des champignons magiques afin de lui rendre la mémoire. Le récit est presque entièrement constitué par le rêve de Steiner – rêve dont le lecteur ne prend conscience qu'à la fin du récit. Ainsi les limites entre les niveaux de fiction se brouillent-elles. Ces rêves parfois causés par des psychotropes emportent le personnage dans un monde où la frontière entre réalité et fiction est ambiguë : on ne sait pas si l'aventure qu'ils vivent est « réelle » – à l'échelle de la fiction... – ou si elle relève de l'hallucination. C'est dans cette incertitude que se tient l'hésitation fantastique, qui fait du lecteur le personnage central de l'histoire, puisque c'est lui qui décide du sens du récit.



III.5. Hugo Pratt, *Et nous reparlerons des gentilshommes de fortune*, dans *Sous le signe du Capricorne*, Bruxelles, Casterman, 2011, p.94. © Hugo Pratt / Casterman, CONG SA.

Mais tous les songes ne sont pas d'origine narcotique : comme son titre l'indique, le récit de *La Lagune des beaux songes* est constitué par la dernière rêverie de Robin Stuart qui agonise. Et lorsque Corto raconte ses exploits à Tristan, ce dernier s'endort. Le marin fait mine de penser que c'est d'ennui – « et dire que j'ai toujours pensé que c'était une histoire fascinante ! »⁵⁷ ; mais ce

⁵⁶ Ibid., p. 9.

⁵⁷ *Sous le Signe du capricorne*, p. 100.

sommeil n'est pas tant celui de la lassitude que celui de l'onirisme : comme Steiner, comme le lecteur, il suit Corto dans le monde des rêves.

Cette référence du personnage à « l'histoire fascinante » de l'auteur n'est qu'une allusion métatextuelle parmi d'autres. Ces dernières, quoique discrètes, sont néanmoins sensibles, et permettent à l'auteur d'adresser des clins d'œil à cet *ailleurs* du récit qu'est le lecteur : « Je n'y comprends rien... Je commence à en avoir marre de cette histoire »⁵⁸, confie Corto à un moment complexe de *La Ballade de la mer salée* ; « Essayez d'arriver entier à la fin de cette aventure »⁵⁹, lui conseille Slütter un peu plus tard. Et si Corto ne veut pas que Caïn « soit mêlé à cette aventure »⁶⁰, c'est peut-être parce que Frazer estime que Corto sera « le seul qui s'en tirera à bon compte dans cette histoire. »⁶¹

Ces jeux sont une façon ironique de mettre en question l'illusion référentielle, et se poursuivront tout au long de la série. Corto, ponctuellement, fugacement, adresse au lecteur ce qu'en termes cinématographiques on nomme un « regard caméra », ce qui est une entorse à la convention réaliste qui postule l'autonomie des deux niveaux, fiction d'une part et réalité de l'autre. Ce regard est par exemple très appuyé lorsque Corto scrute le visage de Steiner qui, parce qu'il commence à ressentir les effets hallucinogènes des champignons, est en train de basculer dans le rêve, comme le lecteur dans le récit⁶². Ce même regard a donc deux cibles, Steiner au sein de la fiction, et le lecteur à l'extérieur du récit. Il permet d'unifier ces deux niveaux, et d'assurer le passage de témoin entre le destinataire intradiégétique et le destinataire extradiégétique. Et de façon symétrique, lorsque le lecteur réalise que la fiction qu'il lit est en fait constituée par le rêve de Steiner, c'est le regard perçant et la vigoureuse interpellation de Corto qui le tirent d'un niveau de fiction à l'autre : « Il y a un bon moment que tu te plains dans ton sommeil... Tu as eu un cauchemar ? Eh ! Steiner,... Je te parle ! »⁶³

Le nouveau théâtre

Les clins d'œil de l'auteur à son public sont parfois beaucoup plus appuyés. Le personnage de papier qu'est Corto Maltese se fait même traiter de « héros de poche »⁶⁴ par Milner. Et le narrateur de *Sous le signe du Capricorne* estime que Corto « était en train de jouer pour un public invisible », avant de signaler qu'« à cet instant la représentation fut interrompue. »⁶⁵ Certains personnages secondaires comme Steiner savent qu'ils constituent le public : « Je n'ai aucune envie de rater le spectacle. »⁶⁶ Corto lui-même a bien conscience de n'être qu'un acteur interprétant une partition : « Il y a en effet un vide dans mon passé... Mais après tout, ça ne me déplaît pas de jouer le rôle romantique d'un homme sans mémoire. »⁶⁷

C'est donc le lecteur qui se trouve chargé de combler cette lacune. Pour ce dernier, l'ailleurs du texte est bien souvent situé dans cette ellipse narrative qui, loin d'être anecdotique, est nécessaire, car constitutive du genre : l'entre-deux cases de la bande dessinée. Cet espace dévolu à son imagination est renforcé, dans les fictions de Pratt, par les lacunes volontaires, comme en témoigne notamment l'amnésie du personnage principal. Thierry Thomas le souligne : « on le découvre exposé, flottant et crucifié sur la crête des vagues. C'est là qu'il vient de naître ; pour le moment, il n'a pas d'autre origine (les éléments de la biographie – la mère, gitane andalouse, et le père, marin de Cornouailles – seront inventés plus tard). »⁶⁸ Ces lacunes se retrouvent dans les silences qui s'installent parfois entre les personnages – il a été assez dit qu'Hugo Pratt avait inventé le silence en

⁵⁸ *La Ballade de la mer salée*, p. 123.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁶¹ *Ibid.*, p. 180.

⁶² *Corto toujours un peu plus loin*, p. 15.

⁶³ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁴ *Sous le Signe du capricorne*, p. 48.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁶ *Corto toujours un peu plus loin*, p. 74.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁸ Thierry THOMAS, *Le Roi des ombres et des eaux*, in *Le Voyage imaginaire d'Hugo Pratt*, catalogue de l'exposition, Pinacothèque de Paris du 17 mars au 21 août 2011, éditions Casterman, 2011, p. 13.

bande dessinée, laissant au lecteur le soin d'interpréter le mutisme des héros.

À la fin de *Sous le signe du capricorne*, Corto estime que « celle qui doit connaître tous les détails de cette histoire est cette maudite mouette là-haut !!! » L'oiseau, en effet, a accompagné le personnage du début à la fin du récit. Mais le cadrage adopté par Pratt suggère une autre lecture : la plongée place le lecteur au sommet de la perspective qui part de Corto et qui passe par la mouette. Comment mieux souligner l'importance de son statut ?

Ainsi, c'est bien en termes géographiques qu'il estime que ses personnages continueront, par-delà sa propre mort, à vivre dans l'esprit de ses lecteurs : « C'est grâce à l'œuvre que les femmes que j'ai aimées resteront elles aussi, à jamais figées, belles prisonnières des cases de mes bandes dessinées, sauf lorsque quelqu'un ouvrira l'album, et qu'elles iront alors vagabonder dans l'imagination du lecteur. »⁶⁹



III.6. Hugo Pratt, *À cause d'une mouette*, dans *Sous le signe du Capricorne*, Bruxelles, Casterman, 2011, vign. 10 et 11, p.134. © Hugo Pratt / Casterman, CONG SA.

Le roman graphique

Inventant à la fin des années soixante un nouveau type de personnage, de nouvelles modalités de narration pour le récit en images, et de nouvelles possibilités de lecture impliquant une plus grande autonomie du lecteur, Hugo Pratt fait entrer la bande dessinée dans un nouvel espace. Celui de la maturité. Cet *ailleurs* de Corto Maltese, ce lieu inouï qu'Hugo Pratt nous fait découvrir, c'est sans doute, avec *La Ballade de la mer salée*, un voyage d'un autre genre, où la promenade est plus poétique que géographique, comme l'indique le jeu de mot du titre. Cette nouvelle terre, c'est ce que l'on va appeler le roman graphique, qui réconcilie les arts du récit et les arts plastiques :

Jean-Paul Mouglin a bien conscience d'avoir raté quelque chose, lorsqu'en 1970, étant secrétaire de rédaction à *Pif*, il a imposé à Hugo Pratt, pour intégrer la ligne éditoriale, de s'en tenir à des récits courts et autonomes : « Moi qui suis devenu par la suite le rédacteur en chef de (*À suivre*) où je prônais le roman graphique, j'ai tué dans l'œuf chez *Pif* le roman graphique de *La Ballade* »⁷⁰. Didier Platteau, ancien directeur des éditions Casterman, explique le rôle joué par Hugo Pratt dans l'invention de ce qu'il appelle « littérature dessinée » : « Pratt était [en 1972] commercialisé par l'éditeur de *Tintin* en albums de 48 pages, comme *Lucky Luke* ou *Les Schtroumpfs*. Ainsi sont sortis *Rendez-vous à Bahia* et quelques autres bouquins, en noir et blanc, tirés à 10000 exemplaires. Cela ne se vendait pas ! [...] C'est là que j'ai compris que le travail de Pratt exigeait une formule nouvelle, celle du roman en format BD. [...] Les libraires ont compris

⁶⁹ *Le Désir d'être inutile*, p. 253.

⁷⁰ Jean-Paul MOUGLIN, *Symbiose*, in « Bodoï » hors-série n°5, p. 31.

cette idée du roman graphique et ont joué le jeu. Dès lors, les ventes ont explosé ! [...] La seule chose dont j'étais convaincu à l'époque, c'est que cette formule répondait à une attente des créateurs. »⁷¹ Et Jean-Paul Mougin lui-même le reconnaît *La Ballade* devient « une sorte de modèle de ce qu'on pouvait faire alors de nouveau en BD. J'admets que tout est parti de cet album. »⁷² « C'est pourquoi *La Ballade* reste un événement dans l'esprit de ses premiers lecteurs, un modèle de littérature en BD »⁷³, précise Umberto Eco.

Conclusion

En terminant le cycle narratif, *Mū* s'inscrit dans une vaste épanadiplose qui commence et qui s'achève avec la plongée de Corto dans cet océan qui est le narrateur de *La Ballade de la mer salée*. C'est l'occasion pour Hugo Pratt de revenir sur l'ensemble de son travail : on y retrouve les personnages récurrents qui ont marqué les différentes aventures du marin (Raspoutine, le Professeur Steiner, Lévi Columbia, Tristan Bantam, le Moine... – et notamment les personnages féminins : Bouche Dorée, Soledad). Comme si les diverses géographies rencontrées s'abolissaient dans ce récit, on passe de l'Atlantique au Pacifique d'un coup de nageoire de tortue marine⁷⁴ : les longitudes opposées, orientales et occidentales, ne sont plus perçues comme contradictoires. On retrouve dans *Mū* les combats de Corto contre des animaux aquatiques monstrueux, comme dans *La Ballade de la mer salée*, l'obsession que le Professeur Steiner avait commencé à développer pour le continent perdu dès *Le Secret de Tristan Bantam*, la recherche de son nom par Corto Maltese, comme dans *A cause d'une mouette*, la consommation de champignons hallucinogènes, comme dans *Têtes de champignons*, le combat du personnage contre son ombre, comme dans *Rendez-vous à Bahia...* Ce dernier opus est l'occasion d'un regard rétrospectif, et invite le bédépathe à la relecture, l'inscrivant dans l'espace-temps circulaire de la perpétuité. Mais *Mū* est aussi l'occasion pour Pratt de revisiter le premier dessin qu'il se souvient avoir fait enfant, celui du personnage du scaphandrier : « c'est mon père qui m'a initié au dessin. J'avais cinq ans quand il m'a dessiné un scaphandrier et m'a montré comment le reproduire. » Pratt fait alors, encore une fois, la synthèse des cultures qui l'ont influencé : « Pourquoi un scaphandrier ? Sans doute l'influence de Jules Verne, de *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Mais si ce scaphandrier m'a marqué, c'est parce qu'il ressemblait à un chevalier de la Table ronde ; avec son casque en cuivre, c'était un guerrier de la mer. [...] Cinquante-six ans plus tard, je me souviendrai de ce scaphandrier pour la première séquence d'une aventure de Corto Maltese, *Mū*. »⁷⁵ Il boucle ainsi, à son échelle, le motif du cycle qui le fascinait : « Je me vois comme un maillon de différentes chaînes qui parcourent le temps, établissant une continuité depuis les origines jusqu'à maintenant. Ma relation avec Stevenson – ou avec d'autres – c'est cela. Ou, ce qui est plus joli, plus poétique que le maillon d'une chaîne, je suis un point de la circonférence d'une roue. J'aime le cercle, cette forme parfaite. »⁷⁶

Cette soif de mêler, dans sa propre fiction, réalité et mythes, explique sans doute cette tendance à la mythomanie si souvent relevée chez lui. Reste à mesurer dans quelle proportion il inventait, comme il le faisait pour Corto Maltese, sa propre vie. Dominique Petitfaux le reconnaît : « Dans *Le Désir d'être inutile* il me ressort l'histoire inventée avec Alberto Ongaro de la clé de la maison de ses ancêtres à Cordoue, et il prétend avoir rencontré le romancier Dos Passos en Amazonie, alors qu'ils se sont ratés de quelques jours », avant de minimiser : « à ma connaissance, ce sont ses seuls mensonges. »⁷⁷

Certains, comme Walter Fahrer, sont plus sceptiques : « Une bonne moitié de sa vie est inventée. Il s'y offre une auréole de baroudeur, alors qu'il était un homme de foyer qui adorait rester chez lui, quoiqu'il ait beaucoup voyagé. [...] Tant de gens parlent de Pratt sans l'avoir réellement connu. Ainsi, le Spécial Pratt sorti l'année dernière par le magazine *Géo* m'a bien fait rigoler. [...]

⁷¹ Didier PLATTEAU, *Sa Fantasia*, in « Bodoï » hors-série n°5, p. 28-29.

⁷² Jean-Paul MOUGIN, *Symbiose*, in « Bodoï » hors-série n°5, p. 32.

⁷³ Umberto ECO, *Corto Maltese ou la géographie imparfaite*, préface à *La Ballade de la mer salée*, p. 8-9.

⁷⁴ *Mū*, p. 215.

⁷⁵ *Le Désir d'être inutile*, p. 22-23.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁷ Dominique PETITFAUX, *Un Homme-univers*, in « Bodoï » hors-série n°5, p. 5-6.

Pratt était un mythomane égocentrique, mais au final quelqu'un de bien. »⁷⁸ Mais tout ceci est-il si important ? Peut-on reprocher à un créateur de ne pas vouloir séparer, dans le récit de sa propre vie, ce qui relève de sa biographie d'une part, et de sa création d'autre part ? Pratt considérait d'ailleurs que son œuvre était liée à sa vie de façon intime, « ne serait-ce que parce que toute mon expérience s'y retrouve, synthétisée et sublimée »⁷⁹.

Jean-Marc Vidal le résume : « De fait, Hugo Pratt a parfois menti par action, souvent par omission. Mais comme Blaise Cendrars, l'auteur de *La Prose du Transsibérien*, à qui l'on demandait invariablement s'il avait réellement pris ce train pour Vladivostok, Hugo Pratt aurait pu répondre : « Que je l'aie pris ou non, quelle importance, puisque je vous l'ai fait prendre ». »⁸⁰ Il ne disait pas autre chose : « J'ai été comme un catalyseur entre le lecteur et le monde des fables, des légendes, des songes. »⁸¹

⁷⁸ Walter FAHRER, *Avec des pincettes*, in « Bodoï » hors-série n°5, p. 22.

⁷⁹ *Le Désir d'être inutile*, p. 253.

⁸⁰ Jean-Marc VIDAL, édito de « Bodoï » hors-série n°5, p. 3.

⁸¹ *Le Désir d'être inutile*, p. 169.