



HAL
open science

La déshistoricisation de l'enfance dans l'oeuvre graphique d'Hugo Pratt

Jean-Marc Rivière

► **To cite this version:**

Jean-Marc Rivière. La déshistoricisation de l'enfance dans l'oeuvre graphique d'Hugo Pratt. Italies, 2017, Représentations et poétiques de l'enfance du XIXe au XXIe siècle, 21, pp.411-426. hal-01670311

HAL Id: hal-01670311

<https://hal.science/hal-01670311>

Submitted on 21 Dec 2017

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.

La déshistoricisation de l'enfance dans l'œuvre graphique d'Hugo Pratt

Jean-Marc Rivière
Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : Bien que nourrie de l'expérience biographique de l'auteur, tout particulièrement de celle de ses jeunes années vénitiennes, l'œuvre graphique d'Hugo Pratt s'ouvre peu à la représentation de l'enfance. Celle-ci est incarnée par de rares personnages qui, dans l'économie des récits où ils apparaissent, jouent un rôle essentiellement fonctionnel et voient niées leur détermination individuelle comme leur insertion dans la temporalité historique commune. Catalyseur de l'esprit d'aventure cher à l'auteur ou connecteur vers le monde du mythe, l'enfance s'avère toutefois être un élément basilaire de l'interrogation ontologique que mène Pratt dans son œuvre.

Riassunto: Benché arricchita dall'esperienza biografica dell'autore, in particolare dalla sua gioventù veneziana, l'opera grafica di Hugo Pratt è poco permeata dalla rappresentazione dell'infanzia. Essa è incarnata da pochi personaggi che, nell'economia dei racconti in cui appaiono, hanno un ruolo essenzialmente funzionale e vedono negata la loro determinazione individuale così come la loro inserzione nella temporalità storica comune. Catalizzatore dello spirito avventuroso caro all'autore oppure strumento di una connessione con il mondo del mito, l'infanzia è tuttavia un elemento essenziale della riflessione ontologica proseguita da Pratt nella sua opera.

« Tous les grands conteurs », a écrit Walter Benjamin, « ont en commun l'aisance avec laquelle ils montent et descendent les échelons de leur expérience, comme ceux d'une échelle¹ ». On pourrait ajouter au sujet d'Hugo Pratt, que, s'il n'a eu de cesse de parcourir l'échelle diachronique de son expérience individuelle, puisant dans son propre parcours biographique la base contextuelle et anecdotique de son œuvre, il y a mêlé de multiples influences exogènes, thématiques aussi bien que formelles. Le succès éditorial de Pratt, tout comme sa pérennité, reposent en large part sur cette capacité de synthèse, qui se réalise à différents niveaux : entre la mémoire biographique et la mémoire historique, tout d'abord, mais aussi entre la vérité et la fiction – selon le double balancement sur lequel se sont focalisées jusqu'à présent la plupart des études critiques². Sur le plan formel, la synthèse prattienne prend la forme d'une tension permanente entre les contraintes narratives propres à la bande dessinée (qui se fonde sur une progression narrative dirigée vers un dénouement conclusif), et un goût marqué pour l'illustration³, c'est-à-dire pour la suspension du récit. L'antinomie apparente entre ces différentes orientations se résout naturellement chez Pratt. Ses récits peuvent bien sûr être, chacun, appréhendés de façon autonome, mais les éditions cartonnées et en couleurs des albums correspondants leur adjoignent de riches dossiers documentaires, constitués d'illustrations (pour la plupart des aquarelles de Pratt, auxquelles s'ajoutent, selon les cas, des cartes géographiques, des photographies ou des reproductions tirées de supports variés), soutenues par des commentaires de l'auteur ou par des textes justificatifs tirés de supports variés (souvent des livres d'histoire ou des études monographiques) sur lesquels celui-ci s'est appuyé dans son travail de recherches préliminaires⁴. L'exemple de l'édition française en couleurs de *La maison dorée de Samarcande*, publiée en 1992 par Casterman⁵, est paradigmatique de cette synthèse : celle-ci s'ouvre en effet sur un dossier de cinquante-neuf pages (sur les deux cent cinquante-huit que compte l'album) constituée de représentations d'époque de toutes les forces en présence en Turquie durant les guerres balkaniques, avec leurs uniformes, leurs insignes ou encore les types de fusils utilisés, suivies de la collection complète des vignettes de chocolat *Juncesa-Barcelone* consacrées à la guerre italo-turque, ainsi que de dessins (souvent des caricatures) extraits de la presse musulmane publiée en Russie en 1907 et 1908. Ceci nous amène d'ores et déjà à poser le premier jalon de notre réflexion : il y a chez Pratt une volonté d'affranchir le récit de l'idée d'avancée narrative, si prégnante dans la bande dessinée, pour amener celle-ci sur le terrain plus statique, mais aussi moins linéaire, de la mémoire, individuelle comme collective. Si ce constat préliminaire fonde notre étude, il en délimite également le champ. Afin de mettre en relief ce lien essentiel avec l'expérience individuelle, nous avons ainsi choisi de

¹ Walter Benjamin, *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 140.

² Voir à ce sujet Dominique Budor, « La créativité citationnelle de l'irrespectueuse bande dessinée italienne », *Cahier d'Etudes Romanes*, n°2, 1999, p. 27-37, ainsi que Karine Hervé, *La bande dessinée ou l'image fabuleuse – Hugo Pratt et la série des Corto Maltese. L'image ou l'écriture spectaculaire de l'imaginaire*, Thèse pour l'obtention du titre de docteur en histoire et sémiologie du texte et de l'image, Université Paris 7, 1999, p. 368-369. Intéressant est également à ce sujet l'entretien de Dominique Petitfaux avec Stéphane Dubreil et Thierry Lemaire in *Cases d'histoire*, n°4, 30.09.2015 [en ligne] <http://cdhlemag.com/2015/09/dominique-petitfaux-pratt-pratiquait-lhistoire-interstitielle> (consulté le 26.05.2016).

³ Sur l'importance et le rôle de l'illustration aquarellée dans l'œuvre de Pratt, voir la préface de Patrizia Zanotti à Hugo Pratt, *Périples imaginaires. Aquarelles : 1965-1995*, sous la direction de Patrizia Zanotti et Thierry Thomas, Casterman, 2005, p. 10-11, ainsi que Thierry Thomas, « Le chemin des aquarelles », *ibidem*, p. 23-26 et 34-37.

⁴ Sur l'importance de ce travail de recherches préliminaire dans la genèse de ses œuvres, on lira le texte conclusif inséré in Hugo Pratt et Milo Manara, *Un été indien*, Paris, Casterman, 1987, p. 147-148, ainsi que Hugo Pratt, *Conversation avec Eddy Devolder*, Gerpennes, Editions Tandem, 2001, p. 40 et 65.

⁵ Pour tous les ouvrages de Pratt cités ici, nous renvoyons à l'exhaustive bibliographie de ses œuvres, compilées par Dominique Petitfaux in Hugo Pratt, *Avevo un appuntamento*, Roma, Edizioni Socrates, 1994, p. 347-394.

restreindre notre corpus aux seules œuvres graphiques⁶ dont Pratt est à la fois le scénariste et le dessinateur. Ceci exclut du champ de notre étude la plupart de ses œuvres de jeunesse, scénarisées ou co-scénarisées, notamment, par Mario Faustini, Alberto Ongaro, Héctor Oesterheld et Stelio Fanzo⁷, ainsi que les deux albums dessinés par Milo Manara sur un scénario de Pratt, *Un été indien* (1983) et *El Gaucho* (1991). En revanche, celle-ci s'ouvre à ses illustrations⁸, dont nous verrons par la suite qu'elles entrent pleinement dans le champ de la représentation mémorielle.

Dans nombre d'entretiens, Pratt insiste sur le fait que son expérience biographique, tout particulièrement celle qui couvre son enfance, sert de socle fondateur au processus créatif. Ainsi note-il dans *Le désir d'être inutile* : « Je suis le témoin d'une époque révolue, qui raconte des histoires en les peuplant de ses expériences, de ses souvenirs, des fables qu'on lui a transmises dans son enfance⁹ ». Il reformule là une idée déjà exprimée dans un entretien accordé en mai 1979 à Joan Benavent :

Durant mon enfance et mon adolescence, j'ai vécu submergé par un univers exotique et fascinant. De celui-ci je tire constamment des histoires et des éléments pour mon travail et si, au fond de moi, je sais que cet univers n'existe plus, je ne cesse de le faire revivre sous différentes façons, mais toujours sous une forme d'aventure graphique.¹⁰

Si l'enfance vénitienne de Pratt (1927-1937) n'est que le premier des trois temps qui rythment sa période de formation¹¹, elle représente sans conteste celui qui, sur le plan intellectuel, le marque le plus. De son enfance passée à Venise au sein d'un environnement familial paisible, quoique atypique¹², Pratt note en effet combien, placée sous le signe de l'ouverture culturelle, elle a forgé son imaginaire. Outre les romans d'aventure¹³, il découvre durant cette période les comics américains, notamment les strip de *Tim Tyler's Luck* de Lyman Young¹⁴, qui narrent les aventures de deux jeunes garçons en Afrique. Il suffit alors de peu pour que son imagination s'évade vers des contrées lointaines et exotiques : les figurines Liebigh l'entraînent

⁶ Nous excluons donc du champ de notre étude les novellisations que Pratt a tirées de certains de ses albums. Bien qu'assez fidèles sur le plan narratif aux albums correspondants, ces romans perdent une grande part de la puissance évocatrice de ces derniers et présentent un intérêt littéraire limité.

⁷ Entre 1945 et 1967, date de la publication de *La ballade de la mer salée*, seuls sont l'œuvre exclusive de Pratt les épisodes 13, 14, 16, 33 et 34 d'*Ernie Pike* (1957), *Ann de la jungle* (1959), le premier épisode de *Capitaine Cormoran*, *Wheeling* et *Les légendes indiennes* (1962), ainsi que *Luck Star O'Hara* (1964). La question de l'influence de ces œuvres de jeunesse sur la genèse de l'œuvre prattienne mériterait une étude spécifique, en particulier en ce qu'elles témoignent déjà d'une attirance particulière pour les sujets à base historique. Pratt a ensuite scénarisé tous les albums ou récits publiés à partir de 1967, à l'exception de *David Balfour / Enlevé ! et Fanfulla* (1967), *L'attaque du fort* (1970), *Corto Maltese : la conjuration du caniche d'or* (1982), *George e Arabella* (1987) et *Sandokan* (publié de façon posthume en 2009).

⁸ Celles-ci sont, pour la plupart, réunies in Hugo Pratt, *Périple imaginaires*, op. cit.. Certaines illustrations inédites sont également reproduites in Hugo Pratt, *Avevo un appuntamento*, op. cit. et *Le désir d'être inutile*, Paris, Robert Laffont, 1991.

⁹ *Ibidem*, p. 173.

¹⁰ AAVV, *L'univers d'Hugo Pratt*, Paris, Dargaud, 1984, p. 20.

¹¹ Vient ensuite le temps de l'adolescence en guerre (1937-1945), passé en Ethiopie, puis en Italie, durant lequel le conflit s'impose à ses yeux comme l'un des principaux moteurs de l'action humaine. La période argentine (1946-1962), importante sur le plan professionnel et sentimental, marque le passage à l'âge adulte, comme l'indique Pratt lui-même : « À la fin de ma longue expérience argentine, j'avais perdu un style de vie fait d'emportements et de spontanéité, j'étais capable de relativiser, de mettre les choses en perspective, de voir clair dans mes propres sentiments. Le retour en Europe correspondait à la fin des rêves et des comportements liés à la jeunesse. L'Argentine avait fait de moi un adulte », in Hugo Pratt, *Le désir d'être inutile*, op. cit., p.111.

¹² *Ibidem*, p. 13-27.

¹³ « J'avais cinq ans quand mon père, pour m'endormir, a commencé à me raconter des histoires de pirates. Mes rêves étaient pleins d'attaques de galions, en compagnie de Black Beard, Morgan ou Drake », *ibidem*, p. 22.

¹⁴ Cette bande dessinée a été publiée en Italie sous le titre *Cino e Franco*.

ainsi dans le Pacifique¹⁵, une zone géographique qu'il explorera par la suite dans plusieurs albums, notamment dans *La ballade de la mer salée*. Cette période est aussi celle de la découverte des mythes, notamment hébraïques¹⁶. Ainsi Pratt conclut-il que « ces années d'enfance à Venise ont été essentielles dans ma formation. Dès le plus jeune âge, je fus habitué à évoluer parmi toutes sortes de croyances, de cultures, de mythologies, et ces questions n'ont jamais cessé de me passionner¹⁷ ».

L'influence de cette période se dévoile à chaque page ou presque de son œuvre sous la forme de renvois allusifs ou d'une réécriture souvent très élaborée¹⁸. Pratt accorde toutefois, paradoxalement, peu de place dans celle-ci à la représentation de l'enfance. Ainsi, des cent-vingt « portraits souvenirs » qui ouvrent les *Mémoires* de Corto Maltese et reprennent les personnages marquants que le marin-aventurier croise durant ses pérégrinations¹⁹, un seul est consacré à un enfant : il s'agit de Tutazua, le petit-fils du Jivaro Marangoué et du médecin anglais Stone, qui apparaît en 1971 dans le récit *Fables et grands-pères*. Elevé au sein de la tribu jivaro après l'assassinat de ses parents, le métis Tutazua est recherché par Stone qui, sous l'impulsion de son épouse, souhaite le ramener avec lui en Angleterre. A cette quête s'ajoute une seconde, celle de Marangoué, qui lui aussi veut retrouver Tutazua après que celui-ci a été enlevé par l'esclavagiste Mendoza. Après sa libération par Corto Maltese, Tutazua devient ainsi une source d'antagonisme entre ses deux grands-pères : ceux-ci incarnent deux civilisations hétérogènes, séparées par un fossé culturel infranchissable. Révélateurs sont les mots par lesquels Marangoué exprime à Corto Maltese sa peur de voir Tutazua perdre son identité en cas de déracinement :

Mon petit-fils connaît la jungle... Comprend le langage du fleuve quand nous allons pêcher en pirogue... Il reconnaît les appels des animaux quand nous allons chasser mais il sait aussi écouter sa voix intérieure... Comment peut-il oublier tout ça et vivre une autre histoire²⁰ ?

La motivation de Marangoué tient donc moins à la peur de perdre son petit-fils qu'à son refus de voir celui-ci spolié de son histoire personnelle. S'il venait à partir en Angleterre avec Stone, Tutazua s'en verrait, de fait, attribuer une autre, aussi neuve qu'artificielle au regard de son expérience passée. Comme souvent dans les récits prattiens, la résolution du conflit prend la forme d'une synthèse : malgré les tatouages tribaux qui ornent le visage de son petit-fils et rendent inenvisageable son intégration dans la bonne société londonienne (et même son simple transfert en Angleterre), lord Stone finit par discerner chez Tutazua les traces de son fils décédé. Tous les deux peuvent alors commencer à nouer sur place des liens affectifs, comme en témoigne la dernière case du récit, dans laquelle ils jouent ensemble au cerf-volant, jeu universel qui permet de faire le pont entre leurs civilisations. Bien qu'il soit ainsi placé au cœur de l'intrigue, Tutazua demeure toutefois un personnage secondaire dans l'architecture du récit, au sein duquel il joue un rôle essentiellement fonctionnel : entré en scène sur le tard, une fois que la tension dramatique est déjà retombée, il demeure peu caractérisé sur le plan

¹⁵ Hugo Pratt, *Avevo un appuntamento*, op. cit., p. 25.

¹⁶ « Et ma grand-mère me parlait de mythes hébraïques, souvent hérétiques : les femmes de ma famille connaissaient plein d'histoires, de légendes, de mythes, et les racontaient à leur manière. Tout cela se mêlait dans ma tête, mais je m'orientais sans difficulté dans ce monde de fables », in Hugo Pratt, *Le désir d'être inutile*, op. cit., p. 24.

¹⁷ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸ Sur ce thème, voir Umberto Eco, « La bande dessinée et la littérature », in Vincenzo Mollica et Mauro Paganelli, Pratt, Hounoux, SEDLI Jacky Goupil éditeur, 1984, p. 61-62, ainsi que, du même Eco, « All'ultima storia capi : Corto Maltese sono io », *La Repubblica*, 7 août 2005 [en ligne] http://www.repubblica.it/2005/h/sezioni/spettacoli_e_cultura/ecopratt/ecopratt/ecopratt.html (consulté le 19.05.2016).

¹⁹ Michel Pierre et Hugo Pratt, *Corto Maltese. Mémoires*, Paris, Casterman, 1998, p. 10-15.

²⁰ Hugo Pratt, *Corto toujours un peu plus loin*, Paris, Casterman, 2011, p. 108.

psychologique, au contraire de ses deux grands-pères.

L'année suivante, en 1972, Pratt fait intervenir un autre enfant dans son récit intitulé *Au nom d'Allah le miséricordieux*, inséré dans l'album *Les Ethiopiennes*. Il s'agit du petit prince Saoud, descendant des Chérifs de la Mecque, retenu prisonnier par son oncle Abdul dans la forteresse de Turban, que Corto Maltese et son ami El Oxford doivent libérer. Leur mission est avant tout politique, car Abdul souhaite utiliser son neveu comme otage pour faire pression sur le gouvernement anglais et acquérir ainsi une position de premier plan sur l'échiquier géopolitique régional. Cet enjeu est posé dès la seconde case du strip liminaire, mais il faut attendre le dénouement du récit, alors que l'intrigue a été menée à son terme, qu'El Oxford a été tué et que Corto Maltese, efficacement secondé par Cush, a triomphé de l'adversité militaire des troupes d'Abdul, pour voir apparaître le prince Saoud. Celui-ci figure alors sur trois strip consécutifs, qui forment l'antépénultième page du récit²¹.

La composition de cette planche est tout à fait intéressante. La transition avec la séquence précédente, très dynamique car consacrée à la bataille pour la possession du fortin, se fait grâce à la silhouette noire de Corto Maltese qui, son fusil à la main, court en exprimant l'urgence de retrouver le prince Saoud. Corto se fige toutefois sur le bord latéral gauche de la seconde case du premier strip. On y distingue, au tout premier plan et en très gros plan, son visage stupéfait, tandis que, représenté en pied au second plan, Cush occupe la partie droite de la case, sur toute sa hauteur. Il tient négligemment une tige de bois, dont l'autre extrémité est agrippée par le prince Saoud. Celui-ci est assis au centre de la case, légèrement en retrait par rapport à Cush. La composition est d'une géométrie presque trop parfaite par rapport aux canons du langage graphique prattien qui, bien que construit avec rigueur, fonde sa poésie sur de subtils effets de décalage ou d'instabilité, ici absents. Partie de la bouche de Corto, dans le coin inférieur droit, une ligne diagonale rejoint en effet le prince Saoud, parcourt la canne tenue par Cush, puis aboutit à ce dernier, pour se terminer dans la partie supérieure droite de la case, où est inséré un phylactère. Dans celui-ci, il n'est nullement question de Saoud, mais de l'habitude de Corto Maltese, aux dires de Cush, d'arriver en retard.

Cette brève analyse visuelle suscite plusieurs remarques. La première est que l'action se trouve brutalement suspendue au moment précis où apparaît le prince Saoud. Celui-ci, en outre, ne semble pas conscient d'avoir été, quelques minutes plus tôt à peine, la cause d'un événement d'une extrême violence. Son calme et son mutisme relèvent presque de l'indifférence, alors que les fumées de la bataille ne se sont pas encore dissipées. Il en devient un être à part, isolé du monde des hommes et de ses vicissitudes. Très présent lorsqu'il n'était pas là, Saoud s'efface ainsi, paradoxalement, lorsqu'il apparaît enfin, au point de sembler extérieur au drame qui se joue autour de sa personne. Cette impression d'exclusion est renforcée par la composition de la case (le positionnement de Saoud est déterminé par celui des deux autres personnages et il est visuellement écrasé par ceux-ci), mais aussi par le fait qu'il n'est pas question de lui dans les sarcasmes de Cush à l'égard de Corto Maltese.

Comme Tutazua, le personnage de Saoud s'avère donc fonctionnel au développement de l'intrigue : s'il est l'objet du combat que mène Corto Maltese, il n'en est pas le protagoniste. Il faut d'ailleurs attendre la deuxième apparition de l'enfant, dans la seconde case du strip médian, pour que le marin finisse par le remarquer et interroge Cush sur son identité. Sous ses abords nonchalants, ce dernier montre à l'égard du prince une attitude qui frise la violence morale et physique, puisqu'il le titille avec sa canne, le maintenant en position de subordination. Lorsque Corto l'interroge sur ce comportement, dans l'ultime case de la page, Cush répond : « Je n'aime pas les petits princes... A cause de lui El Oxford est mort... Et

²¹ Nous nous référons ici à la pagination de l'édition Casterman cartonnée et en couleurs de 1980 des *Ethiopiennes*. A la différence des éditions récentes des albums de Corto Maltese, sur lesquelles les planches ont été recomposées en quatre strip superposés, celle-ci reprend la composition originelle en trois strip, plus efficace sur le plan narratif à notre sens.

puis... ». Et de conclure, dans la première case de la page suivante : « ...Quand il sera grand, on ne pourra plus le déranger²² ». Cette dernière réplique est révélatrice d'une perception particulière du prince Saoud : celui-ci n'est pas considéré en sa qualité d'enfant, mais dans sa double nature de prince et d'adulte en devenir. Ainsi perçu dans sa fonction sociale et ses potentialités futures, Saoud se voit nier, en même temps, son essence individuelle et son rapport au moment historique présent. Inséré dans une temporalité différente de celle des hommes qui l'entourent, Saoud n'est pas en mesure de comprendre ce qui se joue autour de son être. Ceci explique sa passivité : tout comme Tutazua, il se laisse porter par les événements, sans tenter de peser sur leur cours.

La même année paraît le *Songe d'un matin d'hiver*, un récit inséré dans l'album *Les Celtiques*. C'est l'occasion pour Pratt de faire apparaître le personnage de Puck²³, représenté d'abord sous la forme du corbeau qui réveille un Corto Maltese assoupi face à l'enceinte de Stonehenge, puis sous les traits d'un garçon cornu d'une dizaine d'années. Puck présente deux caractéristiques qui méritent d'être relevées dans le cadre de notre réflexion : en premier lieu, Pratt fait le choix de ne pas répondre aux canons de la représentation picturale de ce personnage (songeons par exemple au *Puck* peint en 1789 par Joshua Reynolds, qui tient davantage du *putto* que du garçonnet), pour se rapprocher de celle de Tutazua et de Saoud, dont la création est concomitante. En second lieu, Puck, comme figure mythologique²⁴, prépare l'apparition, quelques années plus tard, du personnage de Klingsor.

Dans la séquence liminaire des *Helvétiques*, celui-ci²⁵ accueille Corto Maltese et le professeur Steiner sur le perron de la demeure tessinoise de l'écrivain Hermann Hesse, chez qui ils doivent séjourner à l'occasion d'un congrès secret d'alchimistes. Vêtu à la manière d'un petit lord anglais, Klingsor est un être étrange, à l'apparence androgyne et au discours trop élaboré pour un garçonnet. Si son apparence physique l'assimile à un enfant d'une dizaine d'années, lui indique avoir en réalité quatre ans et signale qu'il pourrait tout aussi bien en avoir sept-cent-treize²⁶, comme le nombre de lettres inscrite sur un rouleau de Mézouza ou comme la valeur numérique du mot *teshuva* (« repentance ») selon la *gematria*. Par ailleurs, si Klingsor est visible de Corto (ainsi que de Steiner dans la première séquence, mais non plus par la suite), il se déclare être une projection fictionnelle, « fils de l'imagination exaspérée d'écrivains comme Hesse et Wolfram Von Eschenbach, [et] de musiciens comme Wagner²⁷ ». Somme incarnée du peintre nostalgique du *Dernier été de Klingsor*²⁸, du chevalier-magicien de *Parzival* et du sorcier de *Parsifal*, Klingsor n'existe que grâce à la capacité d'imagination de ses interlocuteurs. Ainsi, lorsqu'il est confronté à l'incrédulité de Corto, il réintègre le monde fantastique d'où il est issu, se projetant sur la fresque médiévale qui orne l'entrée de la maison. Son apparence enfantine cède alors la place à celle du chevalier de la mythologie arthurienne, dans une séquence fondamentale, puisqu'elle permet à Corto de quitter le monde réel pour passer du côté de la fable. Klingsor apparaît donc comme un connecteur : tout comme Puck entraînait Corto dans le monde de Merlin, d'Obéron et de Morgane, c'est grâce

²² Hugo Pratt, *Les Ethiopiennes*, Paris, Casterman, 1980, p. 27-28.

²³ On le retrouve également dans une illustration aquarellée, centrée sur le personnage de la fée Morgane, in Hugo Pratt, *Périples imaginaires*, op. cit., p. 141.

²⁴ Intéressante est la manière dont Pratt justifie et explique son goût pour les mythologies celtique et arthurienne, in Hugo Pratt, *Le désir d'être inutile*, op. cit., p. 238-239.

²⁵ Pratt consacre à ce personnage un long commentaire in *Le désir d'être inutile*, op. cit., p. 193-194. On lira également Karine Hervé, op. cit., p. 513-515, ainsi que Michel Pierre et Hugo Pratt, op. cit., p. 134-135.

²⁶ Hugo Pratt, *Les Helvétiques*, Paris, Casterman, 1988, p. 30.

²⁷ *Ibidem*, p. 30.

²⁸ Notons d'ailleurs la similitude entre l'apparence physique de Klingsor et la description que fait de lui-même le peintre du *Dernier été* lorsque, au seuil de la mort, il contemple un cliché pris lorsqu'il était lui-même enfant : « En remuant de vieilles affaires, il tomba sur une photographie de lui à l'âge de quatre ans, vêtu d'un costume d'été en toile blanche ; sous ses cheveux d'un blond clair, l'enfant avait une expression à la fois tendre et obstinée », in Hermann Hesse, *Le dernier été de Klingsor*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, p. 310.

à Klingsor que le marin peut s'infiltrer dans cet univers fabuleux et partir à la quête du Graal. Ceci explique son apparence physique car, comme l'explique Pratt en 1990 dans un entretien avec Catherine Argand pour le magazine *Lire*, « les enfants ont une clé pour pénétrer dans le monde magique. Il y entrent et en sortent comme ils le veulent, avec innocence²⁹ ». Ce pouvoir d'aller et venir avec fluidité d'un monde à l'autre n'est pas donné aux adultes. Quand Corto réintègre la réalité historique, à la fin des *Helvétiques*, il se trouve ainsi comme déphasé par rapport à Steiner qui, lui, a perdu en retour tout souvenir de Klingsor. Pas plus que Tutazua, Saoud ou Puck, ce dernier n'a d'existence autonome dans l'économie du récit, car il existe uniquement par et pour sa fonctionnalité.

On trouve, hors des récits complets, une dernière représentation de l'enfance. Celle-ci figure sur une aquarelle choisie pour illustrer la préface de Vincenzo Cerami à l'édition italienne de *Lointaines îles du vent*³⁰. Cette illustration occupe une place particulière dans l'œuvre graphique de Pratt, car il s'agit de l'unique représentation de Corto Maltese enfant. Agé d'environ trois ans, celui-ci tend les bras vers ses parents, dans un geste surprenant compte tenu de la psychologie adulte de ce personnage. Prise telle quelle, cette image a une forte valeur sentimentale : en montrant que Corto a lui aussi été un enfant, capable de recevoir l'amour de ses parents et de le leur rendre, elle donne une humanité inédite à ce personnage d'ordinaire peu enclin à exprimer ses émotions. Elle l'insère par ailleurs dans un flux temporel, alors que Pratt s'est appliqué, au fil des albums, à ne pas le faire vieillir³¹, comme s'il n'appartenait pas à la temporalité ordinaire des hommes – ou, plutôt, comme si son histoire individuelle ne coïncidait pas avec la macro-histoire dans laquelle il se meut³².

Pour séduisante qu'elle soit, une telle interprétation relève toutefois de la sur-analyse. L'illustration originale, datée de 1976 et reproduite dans le recueil *Périples imaginaires*, est en effet composée de façon tout à fait différente : la représentation de Corto et de ses parents est reléguée au second plan, sur la partie inférieure gauche de l'image, tandis qu'un marin britannique en faction devant le White Ensign³³ occupe l'essentiel de l'espace visuel. Sur la partie supérieure gauche de l'illustration figure l'inscription suivante, rédigée à la première personne au nom de Corto Maltese : « De mon enfance je me souviens d'un drapeau rempli de croix et d'une barbe rousse. Je sus plus tard, de ma mère, que cette barbe appartenait à mon père. Voilà... Ma mère, je me rappelle qu'elle était très belle³⁴ ! ». Ce commentaire permet d'éclairer la volonté qui a présidé à la réalisation de cette illustration : ce n'est pas tant l'enfance de Corto ou sa relation avec ses parents qui intéresse Pratt, mais le couple, disparate et romantique, formé par ces derniers³⁵, ainsi que le contexte conflictuel³⁶, représenté par le

²⁹ Catherine Argand, « Le bureau d'Hugo Pratt », *Lire*, septembre 1990, cité in Hugo Pratt, *Corto Maltese. Littérature dessinée*, sous la direction de Vincenzo Mollica e Patrizia Zanotti, Paris, Casterman, 2006, p. 205.

³⁰ Hugo Pratt, *Lontane isole del vento*, Rome, Lizard, 2001, p. 5.

³¹ La seule exception – inversée – à ce principe est visible dans l'album *La jeunesse*, où Corto présente des linéaments rajeunis.

³² L'absence de vieillissement du personnage principal est fréquente dans la bande dessinée comme dans la littérature feuilletonnesque. Elle est toutefois particulièrement remarquable dans le cas de Corto Maltese, qui évolue dans un arc chronologique long et fortement référencé sur le plan historique, depuis la guerre russo-japonaise jusqu'à l'année 1925 (dans l'album *Mû*). Par contraste avec ce monde historique en évolution, son immuabilité physique n'en apparaît que plus flagrante.

³³ Le White Ensign (ou St. George's Ensign) est l'enseigne battant sur les navires de la Royal Navy et sur les bases terrestres dont celle-ci a la charge, ainsi que sur les navires du Royal Yacht Squadron. Elle représente une croix rouge sur fond blanc, avec l'Union Flag dans le canton supérieur à l'attache.

³⁴ « Di quando ero bambino ricordo una bandiera piena di croci e una barba rossa. Seppi più tardi da mia madre che quella barba apparteneva a mio padre. Ecco... mia madre, ricordo che era bellissima ! », in Hugo Pratt, *Périples imaginaires, op. cit.*, p. 111.

³⁵ Sur ses parents, Corto donne quelques maigres informations, notamment dans les récits *Samba avec Tir Fixe* et *Vaudou pour monsieur le président*.

³⁶ Au début du XX^e siècle, moment où Corto est censé être enfant, le rôle militaire de Gibraltar en fait un territoire-clé pour la politique d'expansion britannique.

marin en armes, dans lequel ils se sont rencontrés et aimés. Cette illustration lui permet également d'exercer un pur plaisir graphique, celui de la représentation des uniformes militaires et des drapeaux, dont il est très friand³⁷. Une nouvelle fois, l'enfant existe ici moins comme être autonome, considéré dans son individualité et son expérience historique, que dans son rapport à un contexte narratif dont il est, certes, le centre, mais jamais le moteur. Au sujet des parents de Corto Maltese, Karine Hervé fait cette analyse intéressante, qu'il nous semble important de reproduire ici dans son intégralité :

Corto est quelque sort le fils de deux nomades. Sa mère appartient au peuple Rom, à ceux de la diaspora « installés » en Espagne, c'est-à-dire aux Tziganes. Elle est d'une tribu plus que d'un pays, d'un peuple qui voyage... Son père, lui, est marin, et d'une certaine façon il incarne la figure romanesque et archétypale de l'éternel voyageur, et peut-être du dernier aventurier de notre monde moderne. Ils incarnent à eux deux un rêve de liberté que symbolise le voyage. Sa mère est du peuple des errants de la terre ; son père navigue sur les mers, toujours un peu plus loin que l'horizon. Ni pour l'un ni pour l'autre, dans leur imaginaire singulier il n'est de frontières... D'autre part, il est le fils d'une sorcière, diseuse de bonne aventure, de celles qui prédisent l'avenir et croient donc à la destinée et d'un anglais des Cornouailles, pragmatique et flegmatique, et, à la fois héritier d'une mythologie très poétique, la tête pleine de contes et de légendes. Fils de ces deux personnages – Corto ne pouvait que devenir Pirate – « gentilhomme de fortune », c'est-à-dire voué à l'errance, à la marge, au gré de sa propre détermination³⁸.

Karine Hervé met là l'accent sur un élément crucial. Si Corto Maltese est un personnage intéressant sur le plan narratif, nous dit-elle, c'est bien parce que, face à l'adversité, il agit selon une volonté individuelle clairement affirmée. Inspirée par un pragmatisme proche de la vision guichardinienne, celle-ci l'amène à ne pas tenter de maîtriser les fluctuations du destin – et encore moins de les comprendre –, mais à les accompagner, de manière à en limiter les conséquences néfastes. Si certains personnages, tel le baron Roman von Ungern-Sternberg dans *Corto Maltese en Sibérie*, poursuivent cette logique d'auto-détermination jusqu'à son point paroxystique (et destructeur), celle-ci se traduit cependant par une capacité d'adaptation qui donne à d'autres une force actionnelle salvatrice. Ainsi Pratt déclare-t-il par exemple, au sujet de Pandora, qu'elle

est le personnage principal de toute la *Ballade de la mer salée*, le personnage clé. Elle est l'unique élément féminin de l'histoire. Ce qui m'intéresse en elle, c'est le passage de la jeune fille à la femme, le moment où elle devient un personnage très fort, sous une apparence très délicate. Elle a une force terrible, et cette gentillesse, cette ingénuité, qui la font traverser indemne tant d'aventures.³⁹

On comprend mieux, dès lors, le peu d'appétence de Pratt pour la représentation de l'enfance. Ce qui l'intéresse, en effet, est l'étape suivante, celle du passage de l'adolescence à l'âge adulte, ce moment de maturité où l'individu acquiert la pleine conscience de soi et de son insertion dans un moment historique particulier.

L'« aventure graphique » que Pratt disait rechercher dans son entretien avec Joan Benavent suppose en effet des personnages capables de faire des choix face aux diverses possibilités qui s'ouvrent devant eux. Or l'enfant, ballotté par les vicissitudes du destin, n'a pas prise sur les événements, pas plus qu'il n'en a sur sa propre existence. Il lui manque tout à la fois l'expérience, la mémoire historique et les instruments intellectuels nécessaires pour analyser une situation donnée et déterminer ainsi la meilleure conduite à tenir. Il entre dès lors, comme l'écrit Claudio Bertieri en introduction à l'édition italienne de *La ballade de la mer salée*,

³⁷ « 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 », in Hugo Pratt, *Le désir d'être inutile*, op. cit., p. 262.

³⁸ Karine Hervé, op. cit., p. 395.

³⁹ AAVV, *L'univers d'Hugo Pratt*, op. cit., p. 84.

dans les « rangs des faibles, de ceux qui se laissent facilement dominer par les événements, car il se laissent voguer à la dérive⁴⁰ », une attitude que Pratt rejette absolument, y compris à titre personnel. Sans doute faut-il voir là, sans entrer dans d'abusives considérations psychanalytiques, une leçon inspirée de sa propre enfance, passée dans un contexte fasciste propice à la manipulation des jeunes âmes. Ainsi narre-t-il dans *Le désir d'être inutile* cette anecdote, qui fait ici sens :

Alors je ne vais pas avoir honte parce qu'à sept ans, avec une chemise noire et un foulard bleu, je défie la place Saint-Marc, derrière cent tambours qui jouaient à l'unisson. Je ne pouvais pas alors avoir conscience de la bouffonnerie de la situation⁴¹.

Ce qui fait défaut à l'enfant, c'est donc la lucidité analytique. De ce fait, il ne peut être soumis au jugement moral commun : ainsi, bien que Saoud soit, fondamentalement, la cause de la mort de son ami El Oxford, Corto Maltese ne lui en fait pas le reproche. En contrepartie, l'enfant se voit refuser ce qui, selon Bertieri, s'avère être le principal moteur des personnages prattiens : la « possibilité de doute, justement, de crise et d'interrogation, qui les porte à “suspecter” l'avenir et à refuser le présent⁴² ». Or, c'est justement cette capacité particulière qui leur permet d'accéder à ce qui, aux yeux de Pratt, donne à la vie la plénitude de son sens, à savoir l'aventure, au sujet de laquelle il note :

Je pense que l'aventure est une très belle composante de la nature humaine, mais il est nécessaire de la voir, de la chercher, de la rencontrer. On peut la trouver partout, si on a assez d'imagination, parce que c'est une chose dont l'homme a besoin et dont il est souvent privé. [...] L'aventure, c'est chercher quelque chose qui vaut la peine d'être vécu⁴³.

L'aventure intéresse Pratt en ce qu'elle place l'individu face à des choix essentiels et vitaux, révélant ainsi son humanité. Si l'enfant ne peut lui-même accéder à l'aventure, il n'en possède pas moins, à l'image de Klingsor, un pouvoir unique, celui de connecter le monde réel à l'univers fabuleux du mythe. Or les mythes sont eux aussi des révélateurs. Ainsi, à Dominique Petitfaux qui l'interroge sur son intérêt pour la réécriture des mythes au détriment des grandes œuvres littéraires telles que *Madame Bovary*, Pratt répond :

C'est vrai. Les problèmes personnels d'une femme frustrée dans une société donnée et à une époque donnée me touchent moins qu'une épopée qui date des débuts de la littérature et qui me parle, derrière la fable, de la condition humaine⁴⁴.

Parce qu'ils abordent des aspects de la condition humaine dans ce qu'elle a d'essentiel, aventure et mythe sont, en définitive, les deux versants d'une même quête ontologique. Ce n'est donc pas un hasard si les binômes formés par Tutazua et Saoud, d'une part, et par Puck et Klingsor, de l'autre, présentent de si fortes similitudes d'apparence et d'âge. Tous sont des catalyseurs qui, parce qu'ils mettent les autres personnages en situation aventureuse (Tutazua et Saoud) ou les entraînent dans l'univers du mythe (Puck et Klingsor), participent d'une

⁴⁰ « Ma Hugo, già allora, non apparteneva alla schiera dei deboli, di quanti si lasciano facilmente dominare dagli avvenimenti, facendosi spingere alla deriva », in Hugo Pratt, *Una ballata del mare salato*, Milano, Mondadori, 1979, p. 5.

⁴¹ Hugo Pratt, *Le désir d'être inutile*, op. cit., p. 262.

⁴² « I personaggi di Pratt, sempre disposti a negare una rigida catalogazione, possiedono qualcosa in più rispetto ai loro contemporanei: appunto una possibilità di dubbio, di crisi e di interrogativi, che li porta a “sospettare” il domani e a rifiutare il presente », in Hugo Pratt, *Una ballata del mare salato*, op. cit., p. 22.

⁴³ « Conversation avec Pratt », in Vincenzo Mollica et Mauro Paganelli, op. cit., p. 6.

⁴⁴ Hugo Pratt, *Le désir d'être inutile*, op. cit., p. 235-236.

même recherche, que Pratt, avec sa sobre justesse, synthétise ainsi : « A ma manière, je raconte toujours l’Odyssée⁴⁵ ».

Nous refermons cette analyse sur une séquence des *Helvétiques*, qui métaphorise de manière intéressante cette conception de l’enfance. Lorsque, à la fin de son voyage fabuleux, Corto se trouve face à mister Sandman, qui vient à sa rencontre pour le plonger dans le sommeil, ils ont ce dialogue, qui s’étend sur les deux derniers strip de la page :

Strip 2

case 1

[C] « Mister Sandman... Mais c’est presque l’aube...

[S] – Oui.

case 2

[S] – Tout à fait vrai. Mais... c’est justement à l’aube qu’on rêve.

case 3

[S] – Bon sommeil, l’ami.

Strip 3

case 1

[C] – Mais c’est une histoire pour enfants...

[S] – Et quel mal à cela ? Tu n’as jamais été enfant.

case 2

Case noire

case 3

[C] – Si,... il y a très longtemps...⁴⁶ ».

La conception prattienne de l’enfance tient tout entière dans cette case noire. Moment de passage, fonctionnel autant que subi, l’enfance est un élément constitutif de l’être qui, s’il en rejette les contraintes et les limites, ne peut toutefois jamais s’affranchir à son égard d’une certaine nostalgie.

⁴⁵ Hugo Pratt, *Conversation avec Eddy Devolder*, op. cit., p. 35.

⁴⁶ Hugo Pratt, *Les Helvétiques*, op. cit., p. 90.