



HAL
open science

Ballades de la mer salée : fictions du Pacifique chez Robert Louis Stevenson

Raphaël Luis

► **To cite this version:**

Raphaël Luis. Ballades de la mer salée : fictions du Pacifique chez Robert Louis Stevenson. Loxias, 2015, Stevenson et la culture polynésienne, 48. hal-03519311

HAL Id: hal-03519311

<https://hal.science/hal-03519311>

Submitted on 21 Jan 2022

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.

Ballades de la mer salée : fictions du Pacifique chez Robert Louis Stevenson et Hugo Pratt

Raphaël Luis (CERCC – ENS de Lyon)

L'objectif de cet article est de rapprocher Robert Louis Stevenson et Hugo Pratt par le biais de leur relation au Pacifique. Nous ferons l'hypothèse que la culture polynésienne, dont chacun d'eux a une connaissance extrêmement précise, a tendance à s'exprimer, dans leur œuvre fictionnelle, de manière particulière lorsqu'elle est liée à la navigation ou à l'expérience de la mer : elle prend alors la forme du mythe, de la pause poétique ou fantastique, où le récit se détache de la représentation historique pour s'inscrire dans le temps long du conte.

Mots-clés : Stevenson (Robert Louis), Pratt (Hugo), littérature sur le Pacifique, littérature d'aventure

Période : XIX^e siècle, XX^e siècle

Géographie : océan Pacifique

Dans un ouvrage consacré à la littérature anglaise, Carlo Ginzburg a effectué un rapprochement particulièrement fécond entre Robert Louis Stevenson et l'anthropologue Bronislaw Malinowski, qui lisait l'écrivain écossais lors de son séjour dans les îles Trobriand, au large de la Nouvelle-Guinée¹. Ginzburg y fait l'hypothèse que la lecture de « La bouteille endiablée », de Stevenson, aurait pu servir à Malinowski pour découvrir l'esprit de l'océan Pacifique ; il s'appuie notamment sur le passage suivant, noté par Malinowski dans son journal lors d'une observation de nuit :

Une claire appréhension qu'au-delà de cet océan-ci, différent chaque jour, qu'affectent les nuages, la pluie, le vent, tout comme une âme d'humeur changeante connaît bien des traverses – qu'au-delà donc se trouve un Océan Absolu, qui est plus ou moins correctement indiqué sur les cartes, mais qui existe en dehors de toute carte, et en dehors de la réalité directement accessible [à l'observation] – le *substrat affectif des Idées platoniciennes*².

¹ Carlo Ginzburg, « Tusitala et son lecteur polonais », in *Nulle île n'est une île. Quatre regards sur la littérature anglaise*, trad. Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2005, pp. 106-133.

² Bronislaw Malinowski, *Journal d'ethnographie*, trad. Tina Jolas, Paris, Seuil, 1985, « Recherches anthropologiques », pp. 232-233.

L'hypothèse de Ginzburg, comme lui-même le reconnaît, est invérifiable. Mais l'idée de la présence d'un « Océan Absolu », telle qu'elle est intuitivement ressentie par Malinowski, offre une porte d'entrée intéressante pour appréhender la manière dont Stevenson dessine, dans ses écrits, une certaine idée de l'océan Pacifique. Notre hypothèse, ici, consistera à rapprocher certains textes de Stevenson – « Ceux de Falesa », « L'île aux voix », et la fable « Il y a du vrai » en particulier – de *La ballade de la mer salée* d'Hugo Pratt, en suivant le postulat selon lequel s'y construit, par petites touches, un espace « qui existe en dehors de toute carte », pour reprendre l'expression de Malinowski. Cet espace du Pacifique repose sur une géographie imaginaire tripartite, où îles, rivages et grand large contribuent, chacun, à donner un aperçu de cet « Océan Absolu ».

Deux auteurs au cœur du Pacifique

Lors d'un long voyage à travers le Pacifique, durant l'été 1992, Hugo Pratt profita de sa visite aux Samoa pour gravir le mont Vaea, sur l'île d'Upolu, afin de s'y recueillir sur la tombe de Robert Louis Stevenson, enterré sur place en 1894. L'entreprise fut un échec, mais reste consignée dans ces souvenirs :

Une tombe simple et solennelle, à la fois modeste et chargée de signification. Elle est toujours là, intacte, sur le sommet du mont Vaea. On y arrive par un sentier terriblement escarpé ; la végétation se réapproprie peu à peu le chemin tracé par les Samoans et les ouragans abattent sans cesse des arbres pour barrer le passage. Aidé d'un indigène, j'ai dû littéralement escalader des troncs énormes, je suis tombé plusieurs fois dans la boue, et pourtant, j'ai échoué. Je n'ai pu voir la tombe de Stevenson que du ciel, en la survolant à bord d'un hélicoptère néo-zélandais³.

La relation de Pratt à Stevenson remonte à très loin, à des lectures d'enfance et à un cadeau de son père, qui, en lui offrant *L'île au trésor*, lui aurait annoncé : « toi aussi, un jour, tu trouveras ton île au trésor⁴ ». Contrairement à d'autres (Jack London, par exemple), l'écrivain écossais est mort trop tôt pour que Pratt puisse lui faire croiser la route de Corto Maltese, né en 1887. Sa présence est pourtant nette dans l'œuvre de Pratt, en particulier grâce à l'adaptation que ce dernier a réalisé, sur un scénario de Mino Milani, de *L'île au trésor* et *Enlevé !* en 1965⁵.

En allant rendre visite à la tombe de Stevenson aux Samoa, Hugo Pratt entérine cette proximité d'esprit, autant qu'il met en valeur, ne serait-ce que symboliquement, la présence

³ Hugo Pratt, *J'avais un rendez-vous*, Vertige Graphic, 1995, p. 177.

⁴ Hugo Pratt, *Le désir d'être inutile. Souvenirs et réflexions*, Paris, Robert Laffont, 1999, « Vécu », p. 281.

⁵ Hugo Pratt et Mino Milani, *L'île au trésor* suivi de *Enlevé* [1965], Paris, Casterman, 2010.

du Pacifique dans comme fil rouge de sa relation avec Stevenson. Le séjour de Pratt dans la région suit en effet les traces du long parcours de Stevenson dans les dernières années de sa vie, à partir de 1888, de la navigation d'archipel en archipel (Hawaii, les Marquises, les Samoa et les Gilbert) à l'installation, à partir de 1890, dans le domaine de Vailima, sur l'île d'Upolu. La fiction de Stevenson reflète ce changement de décor, une bonne partie prenant place dans les îles du Pacifique et utilisant les informations culturelles et géographiques recueillies par l'auteur : *Le Creux de la vague* débute à Papeete, le nœud de l'énigme du *Trafiquant d'épaves* se situe sur l'île de Midway, « La bouteille endiablée » et « L'île aux voix » se déroulent à Hawaii et « Ceux de Falesa » sur une île fictive proche des Samoa. Chez Hugo Pratt, la présence du Pacifique est également importante, mais le rapport entre vie et œuvre y est inversé. Le premier tome des aventures de Corto Maltese, *La ballade de la mer salée*, écrit entre 1967 et 1969, se passe en effet dans le Pacifique, mais sans que Pratt y soit jamais allé : à l'époque de l'écriture de l'ouvrage, il n'avait ainsi vu le Pacifique « que depuis la côte chilienne⁶ ». Ce n'est que vingt-cinq ans plus tard, dans le voyage déjà mentionné, qu'il découvre l'espace qu'il avait fait traverser à ses héros.

Même s'il reconnaît qu'« il y a bien sûr, à l'arrière-plan de la *Ballade de la mer salée*, les romans de Stevenson, London ou Conrad⁷ », Pratt ne fait pas de Stevenson la source première de son livre. Dans sa très courte introduction, c'est ainsi à Henry de Vere Stacpoole et à son roman *The Blue Lagoon* (1908) qu'il dédicace son ouvrage : « c'est cet écrivain, et non pas Robert Louis Stevenson, ni Conrad ou Melville, qui me fit le premier aimer les mers du Sud », affirme-t-il⁸. L'espace géographique de *La ballade de la mer salée*, au demeurant, n'est pas exactement le même que celui de l'œuvre – et de la vie – de Stevenson. Ce dernier navigue plutôt à l'Est, dans un triangle dont les trois pointes seraient Hawaii, la Polynésie française et les Samoa. La bande dessinée de Pratt débute, elle, bien plus à l'Ouest, entre la Nouvelle-Guinée et les îles Salomon, avant de se déplacer vers l'Est, l'Escondida, l'île cachée du Moine, étant située entre les Tonga et les îles Cook, soit à plusieurs centaines de kilomètres au sud des Samoa⁹.

Malgré cette expérience du Pacifique sensiblement différente, les fictions de Stevenson et Pratt s'y déroulant renvoient l'impression d'une même géographie imaginaire : les connaissances historiques et culturelles très précises s'y mêlent à l'aventure fictionnelle, au

⁶ Dominique Petitfaux et Hugo Pratt, *De l'autre côté de Corto*, Casterman 1996, p. 62.

⁷ Dominique Petitfaux et Hugo Pratt, *De l'autre côté de Corto*, Casterman 1996, p. 60.

⁸ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 4.

⁹ La situation de l'Escondida est donnée par ses coordonnées géographiques, 169° longitude Ouest et 19° longitude Sud (Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 94).

point de brouiller les repères du lecteur. Dans *La Ballade de la mer salée* comme dans « Ceux de Falesa », « L'île aux voix » ou la fable « Il y a du vrai », c'est l'océan qui fait « vagabonder » le texte, pour reprendre l'expression d'Umberto Eco dans sa préface à l'album de Pratt¹⁰. Naviguer, dans ces œuvres, c'est s'éloigner du temps historique pour basculer dans un autre espace, où le conte et la légende prennent le dessus. On peut résumer cet éloignement en dessinant un schéma tripartite, où le rivage se comprend comme point de contact entre les îles, où règne l'humain, et le grand large, où bat le cœur de l'océan et de ses légendes.

Poétiques du rivage

Chez Pratt comme chez Stevenson, l'essentiel du récit se passe sur les îles : elles sont le point d'arrivée, le lieu où se nouent alliances, décisions et relations amoureuses ou amicales. Comme l'a montré Graham Tulloch, Stevenson change spectaculairement son traitement fictionnel des îles à partir de son arrivée dans le Pacifique : alors qu'il en faisait jusqu'alors des lieux déserts ou sauvages, il les transforme, du fait de sa découverte progressive des mers du Sud, en lieux de parole permanente, où s'échangent les histoires¹¹. L'Escondida, chez Pratt, n'est guère plus déserte : Corto Maltese, Raspoutine et les autres y parlent sans cesse, négociant et cherchant à percer le mystère du Moine. « C'est une maison de fous, ici¹² », peut ainsi affirmer Corto Maltese.

Face aux îles, où l'humain règne, l'océan est une présence étrangère. Les deux espaces se dévisagent, comme au bas de la p. 116 de *La ballade de la mer salée*, où Corto Maltese fixe le soleil couchant qui, sur l'océan, dessine comme un œil à moitié ouvert. « Je suis l'océan Pacifique et je suis le plus grand¹³ » sont les premiers mots de l'album, comme pour confirmer que l'océan est, en soi, un personnage fixant ses propres règles. Les lettres et les récits de Stevenson regorgent de cette crainte de l'océan et de ses colères, qui s'opposent au bonheur de retrouver la terre ferme¹⁴.

Cette opposition pourrait n'être que l'expression, somme toute assez classique, de la peur de la mer. Ce n'est pourtant pas cette forme qu'elle revêt sous la plume de Stevenson et Pratt : la

¹⁰ Umberto Eco, « Corto Maltese ou la géographie imparfaite », in Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 9.

¹¹ Graham Tulloch, « Stevenson and Islands : Scotland and the South Pacific », in William B. Jones (dir.), *Robert Louis Stevenson Reconsidered : New Critical Perspectives*, Jefferson, McFarland, 2003, pp. 68-82.

¹² Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 114.

¹³ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 37.

¹⁴ Par exemple, dans une lettre à Sidney Colvin du 16 octobre 1888 : « la mer est un endroit terrible, sidérante pour l'esprit et vénéneuse pour l'humeur [...] mais l'on est amplement payé de ses peines lorsqu'on aperçoit une île et qu'on mouille dans un monde nouveau » (Robert Louis Stevenson, *Lettres des mers du Sud. Correspondance, tome 2*, éd. Michel Le Bris, Paris, NiL Éditions, 1995, p. 187).

présence étrangère de l'océan y est plutôt l'occasion de faire naître un autre type de récit, qui se rapproche de la légende orale. C'est dans ce cadre qu'une nette géographie imaginaire se dessine, qui passe tout d'abord par certaines formes d'appréhension du rivage, première porte ouverte sur l'océan. Dans « Il y a du vrai » comme dans « Ceux de Falesa », c'est sous la forme de la baie, ou de la crique, que s'effectue la transition d'un monde à l'autre, du monde réel au monde des légendes. Lieu protégé, à l'abri des regards, la baie est du même coup propice au mystère, voire au tabou. Car c'est bien le récit indigène qui suggère le premier l'altérité du lieu : celui d'Uma, femme du narrateur Wiltshire, dans « Ceux de Falesa », d'un chœur non-identifié d'habitants dans « Il y a du vrai ». Dans les deux textes, le processus est le même : un récit est fait par les indigènes à propos d'une baie de l'île, récit que refuse de croire l'interlocuteur occidental – Wiltshire dans un cas, un missionnaire dans l'autre. Le récit fait naître la possibilité du surnaturel, faisant basculer de la géographie réelle à la géographie mythique. Dans « Il y a du vrai », la forme de la fable rend cette transition très rapide, au cœur de la même phrase : « il y avait une très belle baie dans cette île, mais, au dire des indigènes, la mort guettait celui qui s'y baignait¹⁵ ». Elle est plus progressive dans « Ceux de Falesa », où le récit d'Uma est reformulé, après coup, par Wiltshire :

A six milles environ en remontant la côte, on trouve une côte bien abritée que les indigènes appellent *Fanga-anaana*, « le refuge aux grottes ». Je l'ai vue moi-même de la mer, d'aussi près que je réussis à mener mon équipage, et c'est une petite bande de sable jaune, que dominant des falaises sombres criblées d'une quantité de grands trous noirs. De grands arbres surplombent ces falaises d'où pendent des lianes, et, vers le milieu de la paroi, un gros ruisseau se déverse en cascade¹⁶.

Dans la suite de l'histoire d'Uma, six jeunes gens abordent dans cette crique, et sont séduits par six jeunes filles sorties des grottes. En repartant, ils sont pris dans une tempête, y survivent mais tombent malades et meurent dès la nuit suivante, sauf l'un d'eux, qui avait eu la sagesse de rester caché dans le bateau et de ne pas descendre sur la plage. Comme dans « Il y a du vrai », le lieu est un danger mortel, où s'égarer « ceux qui [viennent] des îles des vivants¹⁷ ».

¹⁵ Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, trad. Pierre-Alain Gendre, Paris, Phébus, 2001, « Libretto », p. 730.

¹⁶ Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, trad. Éric Deschodt, Paris, Phébus, 2001, « Libretto », p. 632.

¹⁷ Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, trad. Pierre-Alain Gendre, Paris, Phébus, 2001, « Libretto », p. 731.

Dans *La ballade de la mer salée*, un passage relève de la même géographie¹⁸. Longeant le rivage à la recherche du Moine, Raspoutine avance sur un bras de sable très fin, qui disparaît presque dans l'océan. A son extrémité, le Moine est assis sur un fauteuil, immobile, le visage caché sous un capuchon. Raspoutine, après lui avoir demandé « d'où sors-tu ? Quand ? » décharge son pistolet sur lui, sans résultat, et s'exclame : « Moine damné ! Je t'ai tué ! Réponds-moi ! Fais quelque chose ! ». Sur cet espace intermédiaire, entre terre et mer, se concrétise alors l'impression surnaturelle laissée par le Moine, dont toutes les pages précédentes ont cherché à construire, par une succession de récits, le caractère immortel¹⁹. La disposition du dessin procure l'illusion que le Moine est arrivé sur cette langue de sable par magie, ce qui peut être une manière de comprendre les deux premières questions de Raspoutine. Pratt, cependant, ne laisse planer l'illusion du surnaturel qu'un temps : car Raspoutine, s'emparant du corps, s'aperçoit qu'il s'agit d'un pantin habillé comme le Moine, et qu'il s'est laissé prendre à une mise en scène.

Il y a là une vraie différence avec Stevenson, où le caractère surnaturel de l'espace intermédiaire du rivage n'est jamais démenti. Dans « Il y a du vrai », il est même confirmé, puisque le missionnaire imprudent, se baignant dans la baie, est projeté par un tourbillon dans la demeure de Miru la rouge, qui prépare le kava des morts. Ce n'est pas le cas dans « Ceux de Falesa », mais le récit d'Uma n'est pas pour autant contredit. Néanmoins, les trois récits ont pour point commun de faire de cet espace intermédiaire le lieu où se joue une dynamique du récit et de sa réception : la rationalité de l'auditeur, qui réagit comme Wiltshire (« Tu ne vas tout de même pas me dire que tu peux avaler des balivernes pareilles ?²⁰ », demande-t-il à Uma) s'y trouve mise à mal. Il s'agit même du sujet central de « Il y a du vrai », où le scepticisme du missionnaire s'exprime par le refrain, récurrent dans sa bouche, « il n'y a pas un mot de vrai dans cette histoire », point de vue sans cesse démenti par les événements, ce qui ne fera pas pour autant changer de croyances le personnage.

Le rivage, sous certaines de ses formes, apparaît ainsi comme un lieu de contact, où rationnel et surnaturel entrent en collision. Il entraîne un processus de composition et recomposition du réel, à l'image du dessin d'Hugo Pratt p. 101, lorsque Corto Maltese chute d'une falaise et tombe dans la mer : les formes se font impressionnistes, fonctionnant par points et traits et

¹⁸ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, pp. 142-145.

¹⁹ Récits racontés ou évoqués successivement par Caïn (p. 50), Galland (p. 55), Cranio (p. 75), Corto et Pandora (p. 99), Rinald Groovesnore (p. 128) et enfin Cranio à nouveau (p. 133).

²⁰ Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, trad. Éric Deschodt, Paris, Phébus, 2001, « Libretto », p. 633.

s'éloignant de la représentation classique. Ce processus est, en général, sous-tendu par la présence, directe ou indirecte, d'un récit qui encourage cette mise en doute du réel.

La mer et le vieux monde

Cette poétique de l'hésitation, de la distorsion, s'atténue à mesure que la fiction prend, au sens propre, le large. Au milieu de l'océan, c'est le monde légendaire du Pacifique qui s'exprime clairement, entérinant le changement d'univers des personnages. Là encore, ce changement se fait par le récit, qui dépasse le cadre de la rumeur pour entrer de plain-pied dans le mythe. La parole, sur l'océan, passe aux natifs du Pacifique, pour dessiner une géographie mythique d'un espace dont ils maîtrisent les codes et les dangers. Dans « L'île aux voix », Kalamaké, une fois suffisamment loin de l'île, déclare ainsi à son gendre Kéola :

- Regarde ! dit-il, voici Molokai déjà loin derrière nous, et Maoui comme un nuage ; et je sais de par la position de ces trois étoiles que je suis arrivé où je veux. Cette partie de la mer s'appelle la mer des Morts. Elle est à cet endroit extraordinairement profonde, le fond en est tapissé d'ossements humains, et dans les gouffres de cette région des dieux et des gobelins ont leur demeure. Le courant marin va vers le nord, plus fort qu'un requin ne peut nager, et tout homme qui tomberait ici d'un navire serait emporté comme par un cheval sauvage dans l'océan extérieur. Il ne tarderait pas à être épuisé et à couler, ses os seraient dispersés avec les autres et les dieux dévoreraient son esprit²¹.

La parole se fait récit, s'inscrivant clairement dans une tradition orale qui répète des comparaisons (« comme par un cheval sauvage »), des menaces d'un temps immémorial (la dévoration des esprits) et fait appel à des créatures légendaires. Dans *La ballade de la mer salée*, ce sont Cranio et, surtout, Tarao qui assument ce rôle, chacun à leur manière. Lorsque Cranio parle avec Corto Maltese, juste avant la tempête, il évoque un monde disparu, avec le regret de l'homme passé du monde du mythe à celui de la politique²² :

Le vieux monde qui a été créé par nos ancêtres polynésiens désormais est mort. Les temples ont été détruits, leurs tambours se taisent depuis longtemps. Tane, Tu, Rongo, Tangaroa et les autres fils de la Mère Terre et du Père Ciel nous ont abandonnés. Les grands canoés capables de traverser l'océan sont devenus poussière...²³

²¹ Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, trad. Pierre Leyris, Paris, Phébus, 2001, « Libretto », p. 668-669.

²² La conscience politique de Cranio est mise en valeur dans une discussion avec Corto Maltese sur la possibilité d'une « grande patrie mélanésienne » (Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, pp. 115-116).

²³ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 61.

Le personnage de Tarao vient, lui, démentir cette mort du vieux monde polynésien, comme il le démontre lorsqu'il quitte l'Escondida avec Pandora. « Nous autres Maoris sommes toujours en accord avec la mer²⁴ », affirme-t-il ainsi, avant de se lancer dans un long récit sur le mythe de la venue des Maoris en Nouvelle-Zélande, cette « île que le grand sorcier Maui pêcha du fond de la mer²⁵ ». Tarao, bien qu'ayant été éduqué par une institutrice occidentale sur un navire hollandais, vit dans le temps de ce mythe, en confiant le destin de sa navigation au requin Mao, à la grande surprise de Pandora :

- Mao ?! Tu en parles comme si c'était un ami.
- C'est un ami de tous les Maoris. Depuis des siècles, Mao accompagne mon peuple pendant les longues traversées !²⁶

Puis, Pandora endormie, il s'adresse directement au requin :

- Eh ! Requin ! Requin ami... Guide-moi vers Ao Tea Roa... Guide Tarao comme tu guidas Tamatea et Arawa... et avant eux Tokomaru et Tainvi !²⁷

Le requin Mao fonctionne comme une sorte d'incarnation de l'âme du Pacifique éternel, ayant guidé tous les Maoris depuis la nuit des temps. Tarao se laisse conduire par lui, comme pour apporter un contrepoint au pessimisme de Cranio, personnage bien plus proche des Occidentaux que le jeune Maori. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dans *La ballade de la mer salée*, l'océan semble se refuser à la navigation rationnelle des Occidentaux. Comme l'a remarqué Umberto Eco, « tous les personnages de la *Ballade*, y compris les officiers de marine allemands, voyagent dans l'archipel de l'incertitude comme s'ils parcouraient en état d'hébétéude les branches de l'arbre généalogique des Groovesnore, sans jamais vouloir toucher au but²⁸ ». Le fait que Tarao survive, contrairement à Cranio, sonne comme la confirmation de la résistance du vieux monde mythique aux turbulences du présent.. Néanmoins, comme souvent chez Pratt, le récit est teinté d'ironie, notamment lorsque Tarao, dans la dernière partie, est habillé en soldat néo-zélandais : le personnage garant de la survie du mythe doit, lui aussi, céder le port du masque et au déguisement²⁹.

²⁴ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 150.

²⁵ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 151.

²⁶ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 152.

²⁷ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 153. Ao Tea Roa est le nom maori de la Nouvelle-Zélande.

²⁸ Umberto Eco, « Corto Maltese ou la géographie imparfaite », in Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 8. La généalogie des Groovesnore, la famille de Pandora et Caïn, est au cœur du mystère entourant le personnage du Moine.

²⁹ Comme c'est fréquemment le cas, l'ironie est portée par Corto Maltese : « Tu en as fait du chemin... de cannibale à soldat dans l'armée néo-zélandaise ! » di-il à Tarao (Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 178).

Dans « L'île aux voix », le caractère mythique de l'océan ne tient pas seulement dans le récit qui est fait par Kalamaké. Pas de requin, ici, mais une transformation surnaturelle, un prodige confirmant que l'océan est l'espace de la magie. Kalamaké, après avoir conté l'histoire de la mer des Morts, retire son anneau et commence à grandir démesurément, avant d'abandonner Kéola sur sa barque :

Sur ce, il jeta ses jambes par-dessus bord. Pendant ce temps, il grandit, multipliant sa taille par trente ou quarante, aussi vite qu'on pouvait le voir ou le penser, si bien qu'il était enfoncé dans les vagues profondes jusqu'aux aisselles, que sa tête et ses épaules s'élevaient comme une île escarpée et que la houle venait battre et briser contre sa poitrine comme elle bâte et brise contre une falaise. Le bateau courait toujours vers le nord, mais le sorcier étendit sa main et saisit le plat-bord entre le pouce et l'index, et l'effrita comme un biscuit, si bien que Kéola fut jeté à la mer. Le sorcier écrasa les débris de la barque dans le creux de sa main et les lança à des milles de là dans la nuit³⁰.

On retrouve dans la figure du sorcier le même type de personnage surnaturel que Miru la rouge dans « Il y a du vrai », ou que les mystérieuses jeunes filles de la crique dans « Ceux de Falesa ». La métamorphose de Kalamaké témoigne également de la distorsion de l'espace qu'opèrent Stevenson et Pratt lorsqu'ils projettent leurs personnages au beau milieu du Pacifique. Non seulement ce dernier y devient personnage, en prenant la parole, la forme d'un requin ou, inversement, par la transformation d'un homme en « île escarpée³¹ », mais il est aussi à proprement parler un espace fantastique, où distances et proportions sont remises en question. Le changement de taille de Kalamaké en est un exemple, tout comme la manière dont Hugo Pratt construit la navigation de ses personnages, en effaçant volontairement les notions de distance et de durée, malgré la présence de cartes et de dates. Ce n'est qu'en reprenant très attentivement celles-ci, comme l'a fait Umberto Eco³², qu'on s'aperçoit, par exemple, que les pages 86 à 94, qui sont exclusivement consacrées à des discussions entre les divers personnages à bord du sous-marin du lieutenant Slütter, résument, sans que cela soit jamais précisé, plusieurs mois de navigation. La concordance des données chronologiques et géographiques n'est pas complètement absurde : puisque Slütter récupère le groupe de Corto Maltese au large de la Nouvelle-Poméranie, et qu'ils se rendent ensemble à l'Escondida, à 5000 kilomètres à l'Est, il est logique que le voyage prenne du temps. Mais l'histoire

³⁰ Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, trad. Pierre Leyris, Paris, Phébus, 2001, « Libretto », pp. 669-670.

³¹ « [Kéola] ne pouvait penser qu'à l'enflure démesurée du sorcier, à ce visage aussi grand qu'une montagne ou à ces épaules aussi larges qu'un récif, et aux vagues qui battaient en vain contre elles » (Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, trad. Pierre Leyris, Paris, Phébus, 2001, « Libretto », p. 670).

³² Umberto Eco, « Corto Maltese ou la géographie imparfaite », in Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, pp. 6-9.

commence le 1^{er} novembre 1913, et le sous-marin n'arrive à l'Escondida qu'après le 4 août 1914, ce qui fait un voyage particulièrement long, même au rythme des bateaux de l'époque³³. Pratt joue ainsi avec le temps, fournissant des informations dont le principal apport est de souligner la dimension lacunaire de la chronologie et de la géographie du récit, comme pour indiquer la capacité de distorsion qu'a le Pacifique, espace flou que seuls maîtrisent les navigateurs indigènes. Le fait même que le Moine, selon la légende rapportée par Caïn, « règne depuis les îles Gilbert jusqu'aux îles Sous-le-Vent³⁴ », un royaume immense qu'il serait bien difficile de maîtriser, participe de cette impression que l'espace du Pacifique « tient plus de la mythologie que de la géographie³⁵ ».

L'océan et la fiction épique

En traitant de la sorte l'océan comme révélateur du mythe, Stevenson et Pratt font le choix d'inscrire leur propre fiction dans un récit plus ample, qui dépasse le point de vue occidental. Le Pacifique, pour ainsi dire, enveloppe l'ensemble de l'aventure comme un manteau, pour reprendre l'expression que Pratt met dans la bouche de Cranio³⁶. D'où les tensions que peut engendrer ce grand récit lorsqu'il se heurte à un point de vue occidental borné, comme dans les récits de Stevenson. Lorsque Kéola, après avoir assisté à la métamorphose de Kalamaké, est recueilli par un navire occidental, il ne raconte pas ce qui a vraiment eu lieu :

On lui donna du gin et des biscuits, des vêtements secs, on lui demanda comment il était venu là et si la lumière qu'ils avaient vue était le phare de Lae o Ka Laaou. Mais Kéola savait que les hommes blancs sont comme des enfants et qu'ils ne croient qu'à leurs propres histoires ; si bien qu'il leur conta à son propre sujet ce qui lui plut et, quant à la lumière (qui était la lanterne de Kalamaké), il affirma qu'il ne l'avait pas vue³⁷.

Ce passage résume toute l'incompréhension entre deux manières de voir l'océan : là où certains raisonnent en termes de navigation moderne, cherchant un phare et des explications, les autres voient un phénomène magique. La même chose se produit dans *La ballade de la*

³³ La date du 4 août 1914 est celle d'une lettre donnée par le Moine p. 112. En comptant le temps que cette lettre, apportant des nouvelles d'Europe, arrive à l'Escondida, il semble raisonnable d'estimer l'arrivée du sous-marin au mois de septembre, au plus tôt, sachant que l'aventure se termine en janvier 1915.

³⁴ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 50.

³⁵ Umberto Eco, « Corto Maltese ou la géographie imparfaite », in Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 8.

³⁶ « C'est comme si nous avions à recoudre morceau par morceau un grand manteau », dit Cranio. Ce à quoi Corto Maltese répond « j'ai l'impression d'être dans une maison de couture » (Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 116).

³⁷ Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, trad. Pierre Leyris, Paris, Phébus, 2001, « Libretto », p. 670.

mer salée, lorsque Rinald Groovesnore, ayant recueilli Pandora et Tarao, demande à ce dernier de le guider vers l'Escondida :

- Bien, garçon. Je t'ai fait venir pour que tu nous indiques la route vers Escondida.
- Je ne peux pas pendant la journée... Nous devons attendre la nuit et les étoiles. Le jour, je peux le faire en appelant le requin.
- Écoute-moi, mon garçon... Tu ne peux pas te moquer de nous. Essaie de comprendre... Nous devons trouver l'île d'Escondida.
- Je vous trouverai l'île, mais pas pendant la journée, sans mon ami le requin.
- Le requin ? Mais mon garçon... Tu te rends compte ? Si je disais une chose pareille à l'Amirauté, ils se moqueraient tous de moi !³⁸

Le choix de Stevenson comme de Pratt, dans ce contexte, est de donner les deux points de vue. Aussi bien *La ballade de la mer salée* que les trois courts textes de Stevenson présentent un Pacifique envahi par différents langages et points de vue sur le monde, mais où subsiste, en toile de fond, un récit premier qui dépasse l'histoire aventureuse pour la situer dans le temps long du récit oral. Ce grand récit se compose des multiples récits mythiques contés par les différents personnages, mais aussi, pour « Il y a du vrai », de la forme archaïque de la fable, avec sa mystérieuse moralité finale, en vers, et, dans le cas de l'album de Pratt, d'un dessin qui se simplifie, allant vers l'esquisse. Dans le passage des pages 150 à 153, lorsque Pandora et Tarao sont en pleine mer, chaque case est ainsi une variation sur des à-plats de blanc, de noir et de violet foncé, tout l'espace étant occupé par la bande horizontale séparant terre et mer, avec d'autres bandes très discrètes pour les nuages. La verticalité se résume au dialogue entre la voile du bateau, les cheveux de Pandora et l'aileron du requin, qui dédouble la forme triangulaire de la voile. L'océan, ainsi, prend une dimension quasi-symbolique, se résumant à quelques formes très simples, à l'image de la belle vision de Kéola chez Stevenson, seul dans la mer : « il eut le sentiment que quelque chose de sombre se détachait sur les étoiles et dansait, avec, plus bas, une lumière et un reflet dans la mer divisée³⁹ ». Cette poésie de la description recoupe, en un sens, la simplicité significative du mythe : l'esquisse de l'océan, chez Pratt, accompagne le récit de Tarao évoquant la découverte de la Nouvelle-Zélande, ce « long nuage lumineux⁴⁰ », et son chant⁴¹.

³⁸ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 168.

³⁹ Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles II*, trad. Pierre Leyris, Paris, Phébus, 2001, « Libretto », p. 670.

⁴⁰ Hugo Pratt, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, p. 151.

⁴¹ Pour le chant de Tarao, voir p. 153 et 156.

Parler de « simplicité significative » revient ici à gloser les propres termes de Stevenson à propos du *romance*⁴². Dans ses nombreux essais, ce dernier théorise la nécessaire proximité de la fiction avec le mythe et l'épopée, arguant du fait que « la chose la plus haute, et la plus difficile à réaliser avec des mots » est « de saisir le plus secret d'une fascination, ou de rendre un pays célèbre par une légende⁴³ ». Cette valeur épique de la littérature, comme il la nomme, repose sur la capacité à montrer l'homme comme « une force parmi de nombreuses forces, une chose à montrer toujours comme immergée dans tout un monde d'autres choses, également vivantes et importantes⁴⁴ », et à avoir une attitude morale – c'est-à-dire ouverte à toutes les croyances, à toutes les manières d'appartenir à l'humanité.

En ce sens, l'espace du Pacifique s'inscrit parfaitement dans l'ambition fictionnelle des deux écrivains, qui vise à une certaine universalité. L'un comme l'autre ont forgé, tout au long de leur production, une œuvre cherchant à condenser réalisme historico-géographique⁴⁵ et plaisir du récit d'aventure, exigence intellectuelle et goût pour la littérature de masse. Hugo Pratt, dans un entretien, témoigne de cette volonté de dépasser les hiérarchies culturelles pour créer une forme universelle :

Culture universitaire, culture de masse, culture ésotérique, culture aristocratique, culture prolétaire, aujourd'hui menacée par la télévision, chaque culture a ses thèmes, ses modes, ses partisans, et je serais tenté de dire : à chaque fou sa marotte ! 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 différent, mais c'est le même effort de créativité - en l'occurrence couronné de succès - pour raconter une histoire empreinte de merveilleux, à la fois épique et poétique⁴⁶.

La mise en fiction de l'océan Pacifique, dans les textes qui nous occupés dans cet article, reflète très exactement ce mélange d'épique et de poétique. Le fait que Pratt reprenne le terme d'*épique* si cher à Stevenson est au demeurant particulièrement révélateur d'une ambition commune d'universalisation de la fiction, au-delà des frontières culturelles – qu'elles soient

⁴² Le *romance* « n'est pas une transcription de la vie, qui sera jugée sur son exactitude, mais une simplification de certains aspects de la vie qui n'a d'autre critère de qualité que sa simplicité significative » (Robert Louis Stevenson, « Une humble remontrance » [1884], *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, « Petite Bibliothèque Payot », p. 250).

⁴³ Robert Louis Stevenson, « A bâtons rompus sur le roman » [1882], *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, « Petite Bibliothèque Payot », pp. 218-219.

⁴⁴ Robert Louis Stevenson, « Les romans de Victor Hugo » [1874], *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, « Petite Bibliothèque Payot », p. 165.

⁴⁵ Contrairement à ce qui a longtemps été cru, l'œuvre de Stevenson repose sur une recherche documentaire extrêmement précise. Voir, sur le cas de l'Écosse, Barry Menikoff, *Narrating Scotland : the Imagination of Robert Louis Stevenson*, Columbia, University of South Carolina Press, 2005.

⁴⁶ Hugo Pratt, *Le désir d'être inutile. Souvenirs et réflexions*, Paris, Robert Laffont, 1999, « Vécu », p. 194.

nationales ou sociales. S'il y a donc bien un « Océan Absolu » dans les textes de Pratt et de Stevenson, c'est parce que le Pacifique est un espace idéal pour situer une fiction épique, au sens où ils entendent ce mot : un récit où le monde extérieur incarne une histoire plus grande que l'homme, dans laquelle les croyances s'entrecroisent et s'imbriquent dans un mythe qui les dépasse. Un texte fondé sur une géographie à la fois réelle et imaginaire, en somme : une ballade de la mer salée.

Bibliographie récapitulative

Œuvres de R. L. Stevenson

STEVENSON Robert Louis, « Ceux de Falesa » [« The Beach of Falesa », 1892], « L'île aux voix » [« The Isle of Voices », 1893] et « Il y a du vrai » [« Something in It », 1896], in *Intégrale des nouvelles II*, trad. Éric Deschodt, Pierre Leyris et Pierre-Alain Gendre, Paris, Phébus, 2001, « Libretto ».

STEVENSON Robert Louis, « Les romans de Victor Hugo » [« Victor Hugo's Romances », 1874], « A bâtons rompus sur le roman » [« A Gossip on Romance », 1882] et « Une humble remontrance » [« An Humble Remonstrance », 1884], *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, « Petite Bibliothèque Payot ».

STEVENSON Robert Louis, *Lettres des mers du Sud. Correspondance, tome 2*, éd. Michel Le Bris, Paris, NiL Éditions, 1995.

Œuvres de H. Pratt

PRATT Hugo, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989.

PRATT Hugo, *J'avais un rendez-vous*, Vertige Graphic, 1995.

PRATT Hugo et PETITFAUX Dominique, *De l'autre côté de Corto*, Casterman 1996.

PRATT Hugo, *Le désir d'être inutile. Souvenirs et réflexions*, Paris, Robert Laffont, 1999, « Vécu ».

PRATT Hugo et MILANI Mino, *L'île au trésor suivi de Enlevé [1965]*, Paris, Casterman, 2010.

Études

AMBROSINI Richard, « The Four-Boundary Crossings of R. L. Stevenson, Novelist and Anthropologist », in AMBROSINI Richard et DURY Richard (dir.), *Stevenson, Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 23-35.

ECO Umberto, « Corto Maltese ou la géographie imparfaite », in PRATT Hugo, *La ballade de la mer salée*, Paris, Casterman, 1989, pp. 6-9.

GINZBURG Carlo, « Tusitala et son lecteur polonais », in *Nulle île n'est une île. Quatre regards sur la littérature anglaise*, trad. Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2005, pp. 106-133.

MALINOWSKI Bronislaw, *Journal d'ethnographie*, trad. Tina Jolas, Paris, Seuil, 1985, « Recherches anthropologiques ».

MENIKOFF Barry, *Narrating Scotland: the Imagination of Robert Louis Stevenson*, Columbia, University of South Carolina Press, 2005.

TULLOCH Graham, « Stevenson and Islands : Scotland and the South Pacific », in JONES William B. (dir.), *Robert Louis Stevenson reconsidered: new critical perspectives*, Jefferson, McFarland, 2003, pp. 68-82.