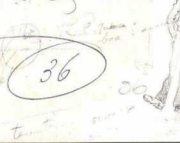
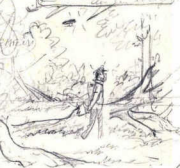
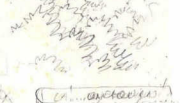
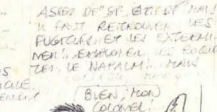
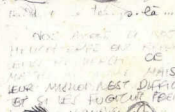




LE MUSÉE IMAGINAIRE DE TINTIN



36

LE MUSÉE IMAGINAIRE DE TINTIN



casterman

Le Musée imaginaire de Tintin

La première édition de cet album a été réalisée à l'occasion de l'exposition « Le musée imaginaire de Tintin » (Bruxelles, 1979).

Dessin original

Réalisation de la couverture

Conception de l'album

Conseil

Lay out

Traduction chinoise

Photogravure

Impression

Hergé

Bob de Moor

Michel Baudson

Didier Platteau

Michel Demaret

Chang Ning Ho

P.A.G., Bruxelles

Casterman, Tournai

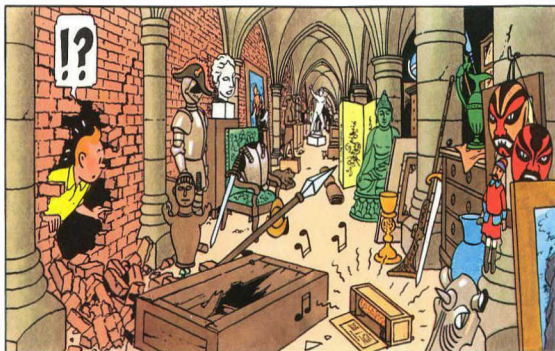
L'exposition a été organisée par la Société des expositions du Palais des beaux-arts de Bruxelles et présentée successivement à :

Bruxelles, Palais des beaux-arts, du 28 juin au 28 août 1979;

Bordeaux, Centre d'arts plastiques contemporains, entrepôt Lainé, du 1^{er} au 31 octobre 1979;

Paris, Centre de la communauté française de Belgique, du 17 novembre 1979 au 4 janvier 1980;

Montréal, Musée des beaux-arts, du 19 juin au 24 août 1980.



Peut-on, tel quel, exposer Tintin ? Non, même s'il fête allégrement ses cinquante années d'existence. Une exposition est un itinéraire visuel dans un espace donné. Il faut s'y déplacer, des tableaux aux objets, des images aux environnements, des sculptures aux références audio-visuelles. Une bande dessinée est une lecture, qu'elle soit pauvre selon ses détracteurs ou riche selon ses défenseurs, heureusement de plus en plus intellectuellement nombreux. Il faut y tourner les pages et suivre la logique des images, quitte à revenir sans cesse à certains lieux privilégiés du récit ou du trait.

Tout comme les feuilles qu'il emplit et qui nous emportent dans son univers, Tintin est tout plat et à chaque fois instantané. Donnez-lui du relief, il perd toute consistance, regardez-le au cinéma ou à la télévision, il a une voix de fausset et le geste sans naturel. Non, Tintin ne s'expose pas. On peut penser à lui, écrire sur lui, très bien d'ailleurs, on ne peut l'exposer, le sortir de ses feuilles. On ne peut, sans absurdité, plaquer sur des cimaises des planches de bandes dessinées.

Bien sûr, il y a les planches originales, le travail préparatoire de Hergé, mais Tintin désire-t-il être transformé en œuvre d'art, mis sous cadre et sous verre, être dévié de sa spécificité de bande dessinée. Certainement pas. Il provoquerait le désarroi le plus profond chez ses amateurs, même les plus avertis, et augmenterait l'ennui ou le mépris mal placé de ceux qui ne parviennent à le lire. En effet, une des caractéristiques de la bande dessinée est de participer, quoique toute en images et en bulles, au plaisir du texte et ce plaisir ne s'expose pas.

Ces multiples instantanés qui s'égrenent en lecture peuvent naturellement être projetés et donc agrandis, agrandissement dont le trait linéaire de Hergé ne souffre en rien. L'aplat de l'image rencontre ainsi l'aplat de l'écran en des thématiques différentes. Les multiples retours en arrière, recours à la mémoire et donc jeux d'humour qui découlent d'une lecture approfondie de Tintin peuvent être juxtaposés et multipliés. Du plaisir du texte, le biais de l'audio-visuel peut nous amener au plaisir de la lecture démultipliée.

Mais quel est donc le plaisir de Tintin, héros quinquagénaire ? Contrastant avec la plupart des héros nés avant, en même temps et surtout après lui, Tintin est un héros cultivé. Il aime l'aventure mais à condition qu'elle puisse se référer non seulement à ce qu'il sait, mais surtout aux cultures de ceux qu'il rencontre. La plupart des héros de bande dessinée ne sont que des références d'une certaine forme de culture occidentale, qu'elle soit violente, débile, archétypique, ou phantasmée. Ils sont en représentation, raccourcis saisissants de la société qui les engendre, et les héros des cultures qui s'occidentalisent tombent dans le même travers.

Tintin représente moins qu'il ne découvre. Naturellement curieux il ne peut se passer du vécu et des objets des autres. Il ne possède rien mais s'enrichit sans cesse des cultures des mondes qu'il traverse et de la culture de ses proches. Il est en fait un intellectuel qui a horreur de vivre en chambre et qui collectionne dans sa mémoire de papier ses références aux réalités qui lui sont extérieures. Pétri d'objets de toute provenance, soit classés et répertoriés chez des collectionneurs, des hommes de sciences ou dans des musées, soit au contraire entassés dans des capharnaüms extraordinairement diversifiés, son Musée Imaginaire devient ainsi le paradis de tous les amateurs d'objets chargés de sens. C'est ici que nous retrouvons le lieu et le sens d'une exposition et que nous pouvons conclure : « ceci n'est pas une exposition de bande dessinée ».

Michel BAUDSON.



Un public de plus en plus nombreux semble s'intéresser à la bande dessinée.

Et, bien sûr, je m'en réjouis sincèrement, même si certains spécialistes, analystes ou fanzinistes, me paraissent parfois desservir la cause qu'ils prétendent défendre.

Mais, cela dit, il se fait qu'on nous demande de plus en plus fréquemment, à nous dessinateurs, de quelle manière naît une bande dessinée.

C'est pour répondre à cette question que je vais essayer d'expliquer la manière dont je procède, étant bien entendu que chaque créateur a sa méthode personnelle et qu'il ne saurait être question ni de généraliser ni de prôner une seule méthode de travail.

Créer une bande dessinée, pour moi, c'est, avant tout, raconter une histoire.

Alors, comme pour toute histoire, il faut, en tout premier lieu, un fil conducteur, une sorte de fil d'Ariane, qui permettra au lecteur — et même à l'auteur ! — de s'y retrouver : ce fil conducteur, c'est le scénario.

En d'autres termes, il faut savoir d'où l'on part et — si possible ! — où l'on veut arriver, même si le chemin que l'on va suivre va effectuer de nombreux détours et de multiples zigzags, et même si le point d'arrivée ne correspond pas toujours au but que l'on s'était assigné !

Donc, d'abord un scénario, le plus simple possible : pour moi, il doit pouvoir tenir en dix lignes. Car ce n'est que petit à petit, au cours même du récit, que l'histoire se développera, se fortifiera, s'enrichira de personnages nouveaux, de gags et d'épisodes inattendus.

Et cela, c'est le rôle du découpage, qui constitue d'ailleurs le travail le plus long et le plus minutieux : c'est presque du travail d'horlogerie. Car la B.D. obéit aux lois du feuilleton, c'est-à-dire que chaque page doit, idéalement, se terminer sur un point d'orgue, que ce soit un suspense ou un gag.

On m'interroge aussi parfois sur le point de savoir lequel, du texte ou du dessin, a le plus d'importance.

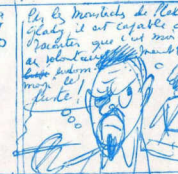
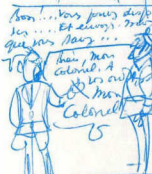
Ni l'un ni l'autre, car, chez moi en tout cas, texte et dessin naissent simultanément, l'un complétant et expliquant l'autre.

Donc, pas de texte préalable, que j'illustrerais ensuite ; non, l'histoire naît au fur et à mesure, textes et dessins étant complémentaires et s'appuyant les uns sur les autres.

Je viens d'utiliser le mot « textes ». En fait, et excepté le cas de rares sous-titres explicatifs (« pendant ce temps-là », « trois jours après ») qu'il n'est pas toujours possible d'éviter, ces textes sont, en réalité, des dialogues.

Première étape donc, le découpage, ce petit bout de papier sur lequel sont griffonnés les éléments essentiels de la planche : mise en page et narration de l'histoire grâce au tandem dessin-dialogue.

L'exemple présenté ici est celui d'une planche excédentaire de « Tintin et les Picaros ». Eh oui ! je m'étais tout bonnement trompé dans le numérotage des planches. Et l'histoire terminée, il a fallu en supprimer une, car, pour des raisons d'ordre technique, les albums ne peuvent en compter plus de soixante-deux. Cette planche n'a donc pas paru dans les « Picaros ».



23
à définir

Ce découpage une fois établi (et il faut parfois des dizaines de brouillons avant d'arriver au définitif), on passe au crayonné. J'utilise, pour ce faire, une feuille de dessin grand format (40 cm sur 30 environ) où les cases ont — en principe — environ 9 cm de haut. Et là commence le véritable travail de dessin. Je reprends d'abord les éléments du découpage, qui sont mis sommairement en place, case par case. Ensuite, c'est au tour des personnages d'être dessinés. Et c'est à ce stade que j'utilise toute l'énergie dont je suis capable. Je dessine furieusement, rageusement, je gomme, je rature, je fulmine, je surcharge, je m'acharne, je jure, j'esquisse une autre attitude. Il arrive même parfois que, à force de revenir sur une attitude, je perce le papier (un solide papier à dessin pourtant !) tout occupé que je suis à donner le maximum d'intensité à l'expression (crainte, colère, férocité, hypocrisie) ou au mouvement de tel ou tel personnage.

Très souvent aussi, je demande à Bob de Moor, mon principal assistant, de prendre de moi l'un ou l'autre croquis d'attitude, ou celui d'un bras, d'une main, d'une épaule...

Pourquoi ne pas faire poser quelqu'un et prendre moi-même le croquis ? Parce que j'ai déjà esquissé le personnage dans l'attitude que je désire lui donner. Alors, plutôt que d'expliquer longuement à un de mes collaborateurs la pose qu'il doit prendre, et pour quelle raison, l'angle sous lequel elle doit être vue, il est infiniment plus simple et plus facile de prendre moi-même la pose, que je connais pour l'avoir déjà imaginée, et de laisser à quelqu'un d'autre le soin de prendre le croquis.

Voilà donc, après un jour, ou deux jours (ou une semaine !) de travail, le crayonné bien mis en place, amélioré par les croquis d'attitude. Les arrière-plans, eux, ne sont que sommairement indiqués.

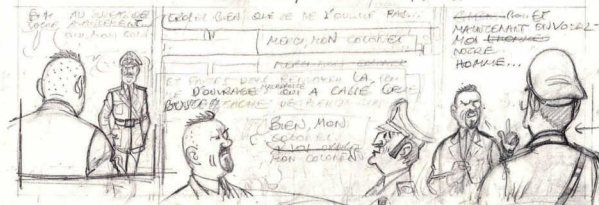
A partir de ce moment, et toujours case par case, je vais prendre un calque de tous ces crayonnés.

Cela signifie que, parmi tous ces traits qui s'entremêlent, se superposent, se dédoublent, s'entrecroisent, se recoupent, je vais choisir celui qui me paraît le meilleur, celui qui me semble à la fois le plus souple et le plus expressif, le plus clair aussi et le plus simple, celui qui exprime au maximum le mouvement, et cela tout en essayant de conserver toute la spontanéité, la fraîcheur, le jaillissement du premier jet, même si le premier jet a exigé un long travail.

Cette façon de procéder par calque me permet également de cadrer les dessins de façon plus précise, en rapprochant ou en éloignant l'un de l'autre deux personnages, par exemple, ou en les faisant descendre ou remonter pour donner plus ou moins d'importance à l'espace destiné aux dialogues.

Ensuite, sur une planche propre, je décalque l'un après l'autre les dessins dans la case qu'ils doivent respectivement occuper.

Tenez... comme de l'oise



220

22

Me voici donc devant une planche crayonnée, dont tous les personnages sont en place, mais où les décors ne sont toujours que sommairement esquissés.

C'est à ce moment qu'interviennent certains de mes collaborateurs, qui vont donner forme et précision à ces paysages, à ces architectures, à ces véhicules (autos, avions, trains, bateaux) qui ne sont encore, je le répète, qu'indiqués. C'est le plus souvent de documents extraits de revues spécialisées que ces dessinateurs vont s'inspirer. Je dis bien : s'inspirer, et non copier servilement...

Ce n'est pas une mince affaire, croyez-moi, que de « décortiquer » et de comparer plusieurs photographies, de les étudier, de les analyser, d'en faire la synthèse, bref, d'en extraire le maximum d'informations, informations qui passeront dans le dessin définitif et donneront à celui-ci une touche de vérité supplémentaire.

Parfois aussi, lorsque les documents font défaut ou sont trop vagues, le dessinateur s'en va lui-même — si la chose est possible — prendre sur place photos et croquis. Cela a été le cas, par exemple, pour l'album « Coke en stock » : Bob de Moor et moi-même avons fait un voyage en mer sur un bateau suédois, pour rendre avec le maximum de vérité l'aspect d'un cargo. Cela a été le cas aussi pour le *remake* de « L'Ile Noire », pour lequel Bob de Moor est allé en Angleterre et en Écosse prendre les croquis et les photos nécessaires.

Mais revenons à notre planche où, à présent, personnages et décors sont dessinés au crayon, prêts à être repassés à l'encre.

Un mot encore, à propos des décors. Il faut veiller à ne pas surcharger le dessin, à ne pas l'alourdir en l'encombrant de détails superflus. Maximum de simplifications et aussi maximum de fidélité au style général, car il faut que la planche entière, personnages, engins, décors, ait l'air de sortir de la même main.

Et voilà la planche définitivement en place, prête à être mise à l'encre.

Je vérifie une fois encore les personnages, l'un après l'autre, y apportant çà et là une dernière correction ou y ajoutant quelque détail oublié.

Et voici arrivé le moment de la mise au net, à la plume et à l'encre de Chine.

En règle générale, je tiens à mettre moi-même à l'encre tous les personnages, quitte à laisser parfois à mes assistants le soin de les « habiller » (je pense notamment à certains militaires, avec leurs épaulettes, leurs ceinturons, leurs brochettes de décorations).

Entre-temps, et planche par planche, les dialogues ont été revus, corrigés, simplifiés et tapés à la machine.

Suivant le nombre de lettres et de signes qu'ils comptent, l'emplacement qu'ils vont occuper dans le dessin est calculé. Nous utilisons à cet effet une sorte de petite grille qui indique le nombre de signes contenus dans une largeur donnée et, par conséquent, le nombre de lignes qui seront nécessaires.

Ce travail est effectué en ne tenant compte que de la seule langue française. Et les ballons ou bulles, ou, pour employer le terme précis, les phylactères, sont à leur tour dessinés et repassés à l'encre.

À présent, voilà entièrement repassés à l'encre de Chine tous les dessins d'une planche : personnages, décors et phylactères. Une ultime vérification, quelques retouches à la gouache blanche (un trait qui a débordé, ou trop épais, ou un pâté — mais oui, ça arrive !) et le feu vert est donné : la planche peut partir chez le photographe. D'où elle nous reviendra quelques jours plus tard, en même temps qu'une série d'épreuves photographiques, réduction fidèle, aux dimensions de la publication, de la planche en noir et blanc, et destinées, les unes au coloriage, les autres au dessin des textes.

Celles destinées au coloriage sont tirées dans un ton gris-bleu, sur un papier à dessin qui doit pouvoir accepter la couleur à l'eau, et sont accompagnées d'un film au même format, lui aussi réduction fidèle en noir et blanc de la planche originale.

Quant au coloriage, ce sont mes collaboratrices (et elles doivent avoir de bons yeux!) qui vont le réaliser. Elles utilisent soit l'aquarelle (pour les tons délicats), soit l'Écoline (pour les couleurs vives), soit parfois aussi, lorsqu'une couleur couvrante est nécessaire, la gouache. Là aussi, les coloristes doivent souvent faire des recherches et étudier certains documents pour décider des couleurs à donner à tel ou tel objet...

A de rares exceptions près, les couleurs sont appliquées en aplats, c'est-à-dire en ne tenant compte ni des ombres ni des dégradés.

Cela donne, à mon sens, une plus grande « lisibilité » aux dessins et aussi, me semble-t-il, une plus grande fraîcheur. Je crois d'ailleurs que les notions d'ombres et de clair-obscur sont des conventions. Alors, convention pour convention, je préfère prendre le parti des couleurs unies, qui a le mérite de la simplicité et de la lisibilité.

Pour un enfant, par exemple, le pull de Tintin est bleu, entièrement bleu. Pourquoi serait-il bleu pâle d'un côté (celui d'où vient la lumière) et bleu foncé de l'autre? C'est le même pull, non?

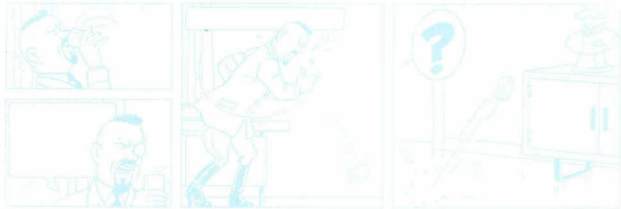
Les dialogues définitifs sont alors dessinés par un spécialiste, sur une épreuve spéciale (une pour chacune des traductions étrangères). Une seule exception, l'allemand, dont le texte est composé typographiquement.

Quant aux onomatopées, les CRAC, les BOUM, les DRING, les CLAC que l'on reproche si souvent à la B.D. et qui ne sont en fait qu'une « sonorisation » graphique, elles sont, en général, dessinées par un autre de mes assistants.

En haut : épreuve tirée dans un ton « gris bleu » avant coloriage.

Au milieu : épreuve coloriée.

En bas : coloriage avec superposition du trait noir. ►



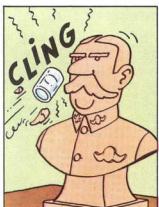
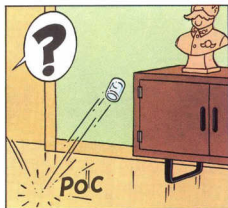
Voilà notre travail, à nous dessinateurs et coloristes, arrivé à son terme.

C'est au tour du photographe d'abord, qui va exécuter les clichés nécessaires à l'impression. Et de l'imprimeur ensuite, dont les rotatives vont, en grondant, se mettre à tourner.

Mais ceci, comme disait Kipling, est une autre histoire...

Herge!





Tous les textes critiques que j'ai pu lire semblent superbement ignorer le dessin de Tintin, ne visant que l'idéologie, les contenus de l'image, ou, au pis aller, une sémiologie du récit, toujours littéraire. Tout, sauf le dessin.

Au départ donc, une question qui n'est peut-être pas aussi sottise qu'elle le paraît : Hergé dessine-t-il bien ? Ou mieux, tout simplement : Hergé dessine-t-il ? Et je ne veux pas, en la posant, faire écho à tous ceux qui, depuis des années, soupçonnent le maître de se reposer sur le talent et le labeur de ses collaborateurs d'atelier : Hergé-Bob Demoor, comme jadis Rubens-Snyders.

Les nombreux reportages dont le monde de Tintin a été l'objet ne laissent aujourd'hui aucun doute là-dessus : Hergé dessine Tintin, n'a jamais cessé de dessiner Tintin, Milou, Haddock, Tournesol, la Castafiore, etc... Hergé dessine, depuis 50 ans de « Travaux fort gais », avec plume et crayon, peut-être pas tout, mais plus que l'essentiel de chaque planche, de chaque album.

Et le sens de ma question initiale serait : que puis-je percevoir, au fil de ces 23 albums, du graphisme de Hergé ? Un peu comme si je me demandais : Magritte peint-il ? après avoir souri devant une centaine de ses toiles.

En un premier temps, on pourrait dire que Hergé dessine tellement bien que son dessin, quoique légèrement caricatural (c'est-à-dire, infléchissant l'image référentielle), que ce dessin, néanmoins, se soumet à l'image. Il se contenterait de désigner. Il se subordonne. Il se meut dans ce qui serait, pour tout homme de notre époque, aussitôt qu'il est contaminé par la culture occidentale, une zone de dénotation.

Dans Tintin, un camion, c'est un camion. Pardon, tel Chevrolet 1947. Toute l'île Noire a été redessinée, parce que les uniformes des pompiers écossais, et tout l'environnement, ne remplissaient pas leur fonction documentaire.

Je sais ce que « dénotation » implique de vision utopique des choses. Dès qu'il y a un signe, il y a un filtre, colorations, subjectivités s'emparant d'un code et accentuant son aspect arbitraire. Dessiner, comme écrire, (et la B.D. fait les deux, en simulant qu'elle « montre » et qu'elle « parle »), c'est toujours traduire.

Cependant, je m'entête, encouragé par le déni général que les lecteurs et commentateurs ont exercé vis-à-vis de ce dessin : le trait de Hergé va à la pure désignation. Il écarte tout ce que la main du dessinateur pourrait semer soit d'approximatif, soit d'émotionnel. Il s'épure. C'est la pratique du calque qui le lui permet. Ah ! la mise au net par calques successifs... Admirable technique d'élimination de tous les tremblements. Hergé, comme Ingres ou comme Holbein (les deux plus grands metteurs au net de l'Histoire du dessin, auxquels il me fait irrésistiblement songer) exige que son trait se décide, ici. Il en calme l'agitation et l'exhausse, à travers la pellicule opalescente, vers la vérité mince et décidée de l'encre. Tout le monde connaît à présent les admirables planches crayonnées de Tintin, où des tourbillons dissolvent les figures en écheveaux baroques. Quelle passion ! On pourrait dire : quelle rage ! puisqu'il arrive à Hergé, il l'avoue, de trouver le papier... Le calque éliminera ces excès, rejetant Hergé-dessinateur dans l'ombre, et donnant l'illusion que le dessin final, net, précis, juste, est une activité qui va de soi, et qui s'efface au profit de ce qu'elle transmet. Calque en transparence : luminosité éclatante de ce qui est désigné.

Le calque, il est vrai, appauvrit. Mais il fait bien autre chose.

S'il est l'ennemi des rêveurs et dériveurs, s'il interdit l'accès aux images tremblées, il faut lui reconnaître une vertu, essentielle, en Bande Dessinée, et que Hergé a menée au classicisme, je veux dire : *la gravité*. Le terme implique tout à la fois le poids et le sérieux. Cette pondération provenant d'un métier très ancien, que l'on avait quelque peu oublié depuis l'apparition de la photographie. Un métier dont la B.D. était l'héritière, la seule héritière populaire, comme l'a fort justement souligné Mac Luhan. Il s'agit de la gravure.

Hergé grave ; ni sur (dans) cuivre, ni sur (en) bois. Sa gravure s'effectue paradoxalement en altitude, sur le calque, au-dessus du crayonné bouillonnant et indécis. Maigre support, pauvre matière, et même, inconsistante. On peut se demander si elle offrira jamais à la main cette rencontre intime avec une plage, ce geste de la nervure tracée, en incision. Le calque commence par déraciner le dessin. Il pourrait être fatal au peintre. Mais dans le cas de la B.D., il ne termine pas le processus. Ce tracé sans repentir ouvre le chemin au cello, au cliché, à la

presse d'imprimerie. C'est par sa gravure d'une netteté absolue que toute cette machinerie va pouvoir fonctionner à plein. Et lorsque le lecteur lit Tintin, sait-il qu'il le regarde, qu'il le flaire, qu'il l'effleure ? Il y a, là sur la feuille, un fin et charnel réseau qui s'étale, désigne, capte, met tout au même niveau : la surface.

Pas d'ombres, et pourtant des volumes ! Pas de dégradés, et pourtant des mouvements. La couleur se met au diapason de ces plombs filiformes, comme les fragments d'un vitrail de papier. Le pull de Tintin est bleu, partout du même bleu. La comparaison avec le vitrail me paraît pertinente : le trait noir joue avec l'aplatissement un rôle de serti qui accentue et illumine chaque ton. Ainsi les coloris, posés en aquarelle, douce et tempérée, augmentent-ils d'intensité au contact des fils d'encre qui les cernent et rejoignent les niveaux chromatiques de la diapositive et du cinéma. Tintin va au technicolor par l'estampe.

Et, tout comme le ton est plane et radieux, (superbement « local » quoi qu'il arrive), le trait est imperturbable, en tout cas à l'œil nu, — même les agrandissements photographiques ne révéleront que peu de différences dans son tracé.

Celui qui trace la houppe de Tintin, tout proche, est du même calibre que celui qui dessine, au loin, les montagnes bleutées de l'horizon. Même épaisseur partout. Tout est ligne et surface égales. La perspective s'y écrase, tout en privilégiant toujours les mille recoins où s'enfuir et se cacher. Ainsi la stupeur de la page et la magie de l'aventure se mêlent inextricablement dans la joie toujours renouvelée de la lecture. Les parcours sont infinis, comme dans ce que l'on appelle une œuvre d'art. Suspens du récit.

La profondeur, chez Tintin, est immanente. On peut en jouir du bout des doigts, comme devaient en jouir les grands découvreurs et expérimentateurs de la perspective, Uccello, della Francesca. Espace tactile et visuel, dont la minceur de support, le peu de matérialité (l'odeur de l'imprimé, ce n'est tout de même pas la rugosité de la fresque, ni l'épaisseur de l'huile sur chêne) va privilégier une sorte d'adhérence fluide entre la surface imprimée et la peau du lecteur. Attouchements pour myopes. Tout cela dans l'étonnante clarté du document... quel paradoxe ! Paradoxe dont les écarts furent soigneusement gommés, comme le suggère l'élimination, après Tintin en Amérique, de tous les avant-plans et gros-plans hérités du cinéma. La mise à plat de la résille interdisant le contraste du proche connecté au lointain : trop dramatique, trop brutal. Les cadrages de Hergé ne vont privilégier que des moyens-plans ou des visions générales. Les gros-plans éventuels occupant toute la surface de la case.

Pas étonnant que Hergé ne cesse de parler de la lisibilité et qu'il ait horreur des interférences, de bruits dans la communication. Allô, la boucherie Sanzot ? La fonction première de ce dessin était de maintenir la communication pure et complète, en explorant tout l'éventail des messages : depuis l'information à prétention objective jusqu'au contact de peau à peau. Tout cela, un jour, devait nous donner ce chef-d'œuvre de comédie *Les Bijoux de la Castafiore* où Tintin et Haddock subissaient l'assaut de tous les bruits possibles¹. C'est à ce moment que Tournesol, créateur de télévision expérimentale, permet à Hergé de dénoncer le pouvoir lacrymogène (nocif) des lignes tremblées.

Le dessin de Hergé manifeste la même constance d'épaisseur et de vitesse lorsqu'il s'agit d'exprimer les émotions. Même lorsque Haddock explose, les contours de son pif sont du modèle de celui, neutre et discret, qui définit le chambrane de la porte. C'est que l'émotivité du personnage, si elle emportait le dessin, révélerait celle du dessinateur. Il faut donc que la colère, la terreur, la violence soient désignées par le trait le plus indifférent de toute l'histoire de la figuration narrative (et peut-être, de la figuration tout court). Les emportements sont montrés, au niveau de l'image et non pas exprimés au niveau de leur intimité graphique, ce qui accroît leur force de crédibilité.

Ce ne serait donc pas comme le déclare souvent Hergé : « parce que ce dessin est caricatural » (il l'est si peu) qu'il n'a pu représenter la beauté des femmes, mais bien au contraire, parce que la séduction féminine s'y serait immédiatement emparée des lignes courbes et y aurait provoqué une émotivité perturbatrice. Pour Hergé, au départ, dans le contexte d'une éducation chrétienne pratiquant la ségrégation sexuelle, la femme fut un continent étranger, un autre monde. Plus tard, lorsqu'il eut changé sa vision à ce sujet, il ne put néanmoins y lancer Tintin : le médium lui-même, sa rigueur acquise, s'y opposaient. La censure venant cette fois du dessin, de sa cohérence et non d'une morale ou d'une idéologie. Restait la Castafiore, femme non dangereuse sur le plan de la séduction et, oui, caricaturale, ayant choisi la caricature pour se manifester. Mais alors, quel retour obsédant et perturbateur

1. Voir à ce sujet l'exceptionnelle étude de Michel Serres *Les bijoux volés ou la cantatrice saute*, in « L'Interférence », Éditions de Minuit.

du refoulé!!! Elle fait du bruit, la Castafiore, non pas avec le dessin de son corps, mais par le chant (?) narcissique de ses éruptions intempestives. Le son, pas la ligne. Il était fatal qu'elle vise et meurtrisse spécifiquement Haddock, lui aussi créature du cri, cette soupape sonore inventée par Hergé pour décongestionner son impassibilité graphique.

Deux cris et un malentendant, quel beau triangle! Il fallait bien que Tournesol introduise dans le tohubohu Castafiore-Haddock sa surdité de savant. Étrange Tournesol : homme de science, préoccupé de savoir, et capable d'envoyer une fusée dans l'espace, mais aussi promeneur au pendule. Tout le paradoxe de la communication tintinesque. Document et intuition, héliotropisme, (Tournesol, homme-fleur, se dirige toujours à l'ouest, dans le sens du soleil) et manque absolu d'adaptation au milieu. Le sage et le fou. Un jour même, le son qu'il fabrique, devenant « ultra » c'est-à-dire à son image, vibrant mais non perçu, brise verres et miroirs, attaque la belle image matinale d'un Haddock guilleret. Et ce qu'il fissure, le son du sourd, c'est l'image, bien avant que d'anéantir les métropoles. Le médium icônique, avant le réel. « Ce n'est qu'une maquette », pas encore New York. Patience, la représentation ne fait que commencer. Commençons par un trait-crevasse, il nous assure d'une belle désintégration en chaîne.

Bien entendu, il y a plusieurs sortes de lisibilités, et toute B.D. de qualité est lisible. Le trait le plus baroque (celui de Hogarth par exemple) y est toujours d'une acuité extrême. Les déchirures et éclaboussures de Franquin sont parfaitement lisibles, tout comme le sont différemment les ratures musicales de Mœbius. La différence entre la lisibilité de Hergé et celle des autres dessinateurs de récits, c'est que Tintin accède à un dépouillement tel que la structure graphique s'établit comme une langue d'essence naturelle.

Sémiologues, à vos plumes, voici la plus claire et la plus logique des grammaires. Quelque chose comme un Mondrian de la B.D. (ou un Lichtenstein, ce Mondrian du Pop'Art). Et cette lisibilité-là, probablement unique au sein d'un médium volontiers complice d'un certain baroque (surabondance, agitation, écriture, déflagrations, coupures, contrastes) ne fut pas du tout réductrice et opportuniste². Au contraire, Hergé s'est forgé ce métier-là pour y accueillir la vastité des systèmes de signes planétaires.

La mise au net, en transparence lisible et désignatrice était faite pour cela : représenter les mythes et les rêves d'un XIX^e siècle finissant, n'en finissant pas de finir dans la naissance du nôtre.

Il y eut surtout, c'est évident dans les six premiers albums, le thème du voyage et de l'exploration : grandes expéditions, dignes de Stanley. Hergé s'en empare au moment où elles font déjà partie des légendes, où elles ne sont plus praticables. L'Afrique, l'Amérique du Nord, ensuite l'Arabie, l'Inde et la Chine, enfin l'Amérique du Sud. (Tout ayant commencé par une expédition dans les steppes de Russie, cette autre Europe.)

Tel est le premier groupement. Par la suite, il n'y aura plus jamais d'explorations, même si le retour au désert, où à la polysémie de l'Amérique latine, se fait et se refait. *L'Or noir*, *Coke en stock* ou *Les Picaros* sont des aventures motivées par la politique. Et si la lune nécessite une expédition digne des grands découvreurs, ne nous trompons pas : la lune, c'est Tintin même, c'est le pourtour froid de sa tête impassible. En y allant, le satellite Tintin ne faisait que se rapprocher de sa planète maternelle. Trait lunaire amplifié : retrouvailles, non pas voyage.

Les six premiers albums sont vraiment les seuls où Tintin traverse d'autres mondes, où il est le révélateur trotinant de l'altérité des Indiens et Asiates et où il fallait à ce héros globe-trotter un médium capable de représenter toutes les cultures. Quelque chose comme une prose graphique, un art visuel et narratif capable de rivaliser d'un même mouvement avec le Kodak et avec le Parker. Un langage tellement attentif et anonyme qu'il soit l'espéranto icônique de notre vision. En cinq albums, il est significatif que Hergé passe de la caricature grossière des Soviétiques à cette sublime mimétique de la Chine du *Lotus bleu*.

Jules Verne avait trouvé un héritier digne de lui, et l'aventure, une dernière fois, se produisait sur une planète à régions d'extériorité. Tintin nous sortait. Son dessin était le mince fil qui nous tissait trajets et filets : parcours et captures de tous les signes de ce monde alignés par le commun dénominateur de la désignation. Tintin court, impassible, au travers de la Babel exotique.

Bibliothèque planétaire dont sa superbe neutralité ne retient que les clichés. A dessin neutre, fantasmes communs. Tintin n'a aucune fantaisie personnelle, ses aventures sont

2. C'est ce qu'écrivait, injustement, Alain Rey dans *Les Spectres de la bande*, Éditions de Minuit.

anthropologiquement systématiquement. Il n'incarne que les archétypes. Et quand il en termine avec une série (les clichés s'articulent toujours logiquement, maillon par maillon) aussitôt, il en explore une autre. Ainsi, vers 1938, finis les steppes, les temples et mosquées, les déserts, les forêts que l'on traverse, en trajectoires longues. Voici les îles : Ile Noire, Ile Mystérieuse, Ile de Rackham le Rouge. Non pas but de découverte, mais tentative de capture : les faux billets, le fort aérolithe, le vrai trésor. Non pas vastes étendues, mais petits lieux d'élection, annonciateurs du castel, cette île terrestre.

Moulinsart, fin de parcours. Le château comme lieu privilégié, isolé dans son parc, muré, centré, propre, silencieux. Il ne recèle aucun monstre, nulle inondation ne le menace. En lui, dans son architecture « classique » s'enracine la généalogie des Haddock, filiation rassurante pour notre Pierrot Lunaire démenti de branches et de racines, ce petit personnage (Tintin est le cousin, le frère de Little Nemo, de Windsor Mac Cay) sans famille. Finies les insularités toujours un peu utopiques et vive la vie de château. Or, la découverte de ce trésor (bijoux — château — famille) a débuté, dans *Le Secret de la Licorne*, par une exemplaire utilisation du calque. Tout le travail vertical et profond du calque s'opposant aux errances horizontales des cartes pour voyageurs.

C'est en superposant les trois parchemins de la Licorne, et en les éclairant, en transparence, que Tintin découvre le secret du cryptogramme. Transparence du sens, nécessité de la surimposition des fragments de code pour aboutir à un seul message. Les trois devenant un. Euréka!!!

La netteté du net, une affaire de lignes. L'histoire ne s'arrête pas là. Il s'agit par la suite de ne pas se tromper de trait. Oublier le méridien de Greenwich, retrouver celui de Paris. Et ce n'est pas tout. Les trajectoires des navires dans les mers du Sud ne tracent pas les bons sillons, déterminants. Il faut revenir au château, placer le doigt à l'intersection des deux axes (le point!) sur le corps plein de la terre de pierre. Ô lignes, vous ne couriez donc pas si loin... vous ne traversiez les océans que pour ramener le voyageur dans la cave du château, case finale où les tracés, enfin, peuvent désigner les gemmes. Voilà bien la fin du voyage. Avait-il vraiment débuté? Hergé, en tout cas, n'a jamais été un grand voyageur.

Si la ligne ne bouge pas, Tintin bougeait-il? Et si notre petit reporter bougeait comme les fous : sur place... Folie humaine tintinesque contre folie agitée des hommes. L'album qui dit cela avec le plus de grandeur, dans un climat proprement surréaliste, c'est *Le Lotus bleu* (esquissé déjà par *Les Cigares du Pharaon*, version 1932-1934).

Tintin y côtoie les délires de la drogue et de la folie. Il passe tout contre, immunisé par sa propre démence, plus encore que par de dévoués gardes du corps et garde-fous. Complètement schizo, ce petit bonhomme. Totalement soustrait aux menaces et aux horreurs. A côté. Hors d'atteinte. Inexpressif.

Un dessin d'épure ça sert à quoi? Pas uniquement à représenter, pas nécessairement à contenir les images venues de partout. Sa froideur, son indifférence tisse aussi le filet où circule la stupeur. Tintin-Chinois, Tintin-fou, Tintin-sur place. Tintin qui se nourrit, ou se moque de la folie des autres. Folie mate de Tintin parmi la folie bigarrée des hommes. Il faut courir. Mais où? Courir comme Buster Keaton : imperturbablement. Le thé empoisonné; les cobras; les seringues; les cimetières; les poignards; les automitrailleuses dans la pluie; les baïonnettes; les vitrines jaunâtres de Shanghai; les momifications; les gaz; les boutres en mer Rouge, la nuit; les noyades; les naufrages. Il fallait à toutes ces intensités excessives un dessin qui les piège, les glace, les plaque sur l'invraisemblable froideur du petit héros à tête de bois. Allons! que l'on me soude tout cela dans la même pellicule... semble désirer Hergé, et que je puisse regarder à la fois le voyage et le fétiche, le bougé et l'immobile.

Folie, ou sagesse? Il suffit de peu, d'un déclic mental pour que tout un système bascule, d'un bloc, dans un autre sens. Quand un dessin est toujours égal à lui-même, la représentation qu'il effectue ne peut que renvoyer dos à dos le réel et son double : Dupond et Dupont, Alcazar et Tapioca, bidonville A et bidonville B, opéra et cour de justice, château de Moulinsart et château de San Théodoros, carnaval et révolution. Le monde entier est sillonné par les tracés abstraits du capital, et des média à prétention de transparence. Il n'y a plus de réel, rien que des représentations se renvoyant la balle (celle de la violence, bien sûr, et de la guerre).

Dans son double album, peut être le plus délirant, *Les Sept Boules de Cristal* et *Le Temple du Soleil*, la momie de Raskar Kapak s'introduit dans la chambre de Tintin sans que les codes iconique et linguistique nous avertissent qu'il s'agit d'un rêve. Le cauchemar prend la forme du document, sans hiatus. Et Tournesol pourra confondre sacrifice et cinéma. Quel échec de l'honnêteté et de la probité du dessin! Se révélant complice du grand décodage contemporain, de la perte du sens... Tout égale tout. C'est la ronde sans fin de l'interchangeabilité des valeurs du capitalisme : l'argent, le réalisme.

Hergé a dû percevoir inconsciemment ce malaise, et il y répond par la philosophie de l'Orient. Tout égale tout, encore, mais différemment. Le Sujet, à l'occidentale, avec ses crispations, son centrage (et donc sa manie tragique de l'expression), ce sujet n'existe pas. Il n'y a personne. Donc il y a quelqu'un. Une sorte de présence disséminée, se glissant partout dans les intervalles des constellations. La tête ronde de Tintin étant le moyeu creux (pas exactement; disons plein de vide), le centre moteur autour de quoi, lui se déplaçant sans cesse, vont tournoyer les équivalences et les différences. Zen, Tao, lévitations, maîtrise et abandon, non-sens, humour et ironie. Désillusion sans amertume, méditation sans profondeur. Hergé l'orientaliste cherchant le chemin qui libère des angoisses, qui rende la subjectivité dérisoire. Cette quête n'était peut-être pas explicite jusqu'en 1960 mais là, elle devient évidente. Dans « Le Tibet », le dessin de Hergé se joue dans l'élément mystique du blanc. *Tintin au Tibet* laisse un souvenir neigeux. Nulle part ailleurs il ne se meut en une stupeur aussi vaste, aussi insistante. La montagne, lieu de purification (Tintin a toujours manifesté des pulsions d'alpiniste sublimateur) devient étendue hypnotique. Elle fige avions et marcheurs.

Le Tibet est l'album préféré de Hergé. Celui aussi qui lui a demandé le plus de travail (et d'inquiétudes, puisqu'il a dû en interrompre la réalisation). C'est aussi celui où Tintin pleure. Une larme en cinquante ans... C'est encore celui où Tintin est attentif aux perceptions extra-sensorielles : éternellement = message. Après les paquebots, les voitures, les trains, les télégraphes, les téléphones, la télé, le ciné, la presse écrite, la photographie, voici un médium manquant, celui que les matérialistes de la communication méprisent : l'extra-sensoriel. Tintin l'exerce par amitié, contre la mort, et avec la précision d'un langage « normal ». Tout cela sur fond de neige, dans la surface criblée de flocons immaculés. Jamais peut-être Tintin n'avait été écartelé de la sorte : entre la stupeur et la sagesse, entre la purification et l'amour, entre l'extra-sensoriel lucide et l'émotion débordante. Rien d'étonnant à ce que Hergé ait tant peiné à boucler pareille somme de contradictions. Mais son trait, toujours le même, égal, fit bon office, tissant sans déséparer la philosophie et le rien, le malaise et la preuve. Le trait, cette fois épaulé dans son travail par la grande niveleuse : la neige. Il en fallait des tonnes, en effet, pour arrondir les angles de cette pathétique histoire, et pour en unifier les fragments éparés. Sous la neige, enfin, peuvent s'assourir les grandes différences, les écarts et paradoxes, dans un calme amour fraternel. Tintin et Tchang.

En cinquante ans, un dessin toujours fidèle à ses options, égal à lui-même. Mais combien de régimes de fonctionnement. Il est vrai qu'un art graphique aussi voué à la représentation, au système de la représentation occidentale, devait nécessairement illustrer, non seulement les clichés de l'imaginaire, mais aussi ceux des idéologies dominantes.

Tintin fut colonialiste avec les colonialistes, c'est indéniable. Il se revêtit de la peau du singe chaque fois qu'elle se présente. Bien qu'il prenne, simultanément, des options singulières qui ne viennent que de lui : défendre la Chine contre le Japon, par exemple. Mais la question n'est pas là, et les arithmétiques de ce genre ne nous mèneraient pas loin. Il s'agit ici de politique de signes, ce qui demande que l'on parle de signes. C'est un problème de vision et il contient toute politique. Dans les *Picaros*, les pour et les contre se renvoient dos à dos leurs images à peine différentes : Tapioca et Alcaraz aussi proches que Dupont et Dupond. En répétant le réel par son « je dirais même plus », en faisant du dessin une sorte de réel dédoublé, Hergé a fini par jeter sur le monde le regard désabusé du philosophe.

Mais alors, si pas la représentation et son jeu du symbolique, quoi d'autre? La peinture abstraite peut-être?

Il est vrai que Hergé aime beaucoup la peinture, ancienne et contemporaine; comme on aime « l'autre versant » de son propre territoire. Les peintres au moins, (surtout les modernes) ont opté pour l'évidence de tout ce qui fait la structure du dessin, du geste, de la couleur. Leur réel, c'est le tableau, un ensemble évident de signes.

Mais qu'est-ce qui est réel (et donc qu'est-ce qui a la force politique) dans la B.D. de Hergé? En d'autres termes, comment Tintin pourrait-il, à sa façon, réduire l'incohérence du monde? Comment témoigner du monde lorsque l'on se rapproche du document-vérité?... et que tout médium qui traque le réel voit se creuser devant lui l'absence du monde.

Le courrier abondant que reçoit le père de Tintin témoigne de l'extrême souci de précision des lecteurs. Or, ce que l'on exige le plus souvent de l'« honnêteté » du dessin de Hergé, c'est de restituer scrupuleusement les objets. Voilà donc où se niche notre réel : dans le système des objets, dans une combinatoire d'objets devenus signes.

La cohérence (l'alliance) du dessin et des objets va permettre à Tintin de s'appuyer sur du solide. Il en faut, quand on essaye de répondre au désordre de l'actualité par la fluidité légendaire. Les exploits faciles du petit héros ne seraient pas crédibles sans cette réalité fabriquée à l'intention de nos actuels sémioticiens, amateurs ou savants.

Alors, voici les cargos et les baignoires, les boîtes de crabe et les avions, les sceptres et les fusils, et puis les phonographes, les postes de télévision, les caméras, les musicassettes, ou les bombes, les monocles, les bijoux, les fusées.

Pour que Tintin s'appuie, rebondisse ou se heurte, se déplace, se sauve.

Notre univers est un ensemble de signes où les signes renvoient aux signes. Et le médium de Hergé les accueille, tous, aussi bien au niveau des contenus qu'à celui des signifiants (en commençant par les objets les plus divers jusqu'au bric-à-brac, au capharnaüm, image qui revient régulièrement au fil des albums). Nouveau charivari, envahissement des perturbations, des interférences, qu'il convient de neutraliser, de répartir en un clavier tempéré, comme le fait la télévision lorsqu'elle alterne un flash sur la guerre sino-vietnamienne et un spot publicitaire.

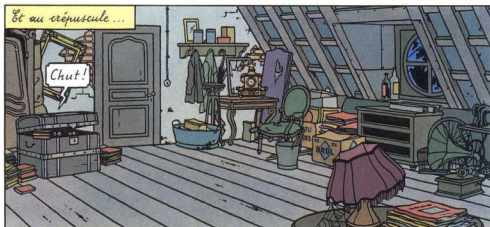
Quel travail ! Il y a la photographie que Hergé retrace et éclaire ; la vieille gravure qu'il machine ; le cinéma dont il segmente le ruban ; la radio, dont il souligne l'échauffement ; et enfin la télévision, qu'il invite à Moulinsart, tente de perturber, mais dont il reconnaît qu'elle est devenue le métalangage actuel d'un monde transformé en spectacle. La télévision, grande force de déréalisation collective. La T.V., qui l'emporte sur la bonne vieille estampe, et qui finit, dans les *Picaros*, par refroidir et stériliser dangereusement le trait de Hergé.

Le Roi du carnaval, toujours dans les *Picaros*, n'a plus la sérénité de celui auquel Tintin rapportait le sceptre d'Ottokar. On lui prête un porte-voix, et sa grosse tête hilare fait partie intégrante du désordre. Rien d'étonnant : la grande chaîne des images et des bruits a fini par submerger Hergé.

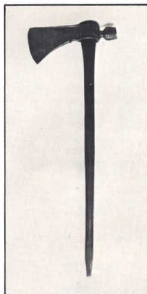
Mais cette fois, il n'accueille pas les paradoxes et les clichés des années 70 comme il assimilait jadis les idéologies des époques coloniales.

Quelle comédie... murmure-t-il, quelle comédie des comédies. Quelle peau de chagrin comique.

Pierre STERCKX.



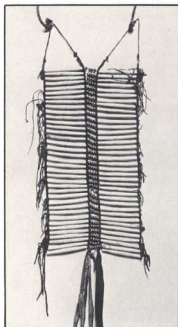
Les œuvres publiées en référence aux images des albums de Tintin dans les pages suivantes, soit ont directement inspiré Hergé, soit auraient pu l'inspirer.



TOMAHAWK-PIPE (calumet de la paix).
Indiens Amérique du Nord. Début 18^e S.
Coll. : Madame Van den Abbeele, Bruxelles.



COIFFURE CÉRÉMONIALE, Indiens Crow.
Plumes d'aigle. Environ 1880.
Coll. : Madame Van den Abbeele, Bruxelles.



COLLIER pour homme Sioux.
Os de coyotte, perles de métal.
Coll. : Madame Van den Abbeele, Bruxelles.



TINTIN EN AMÉRIQUE, p. 20.



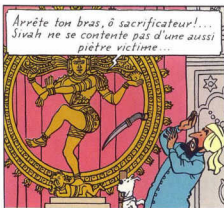
ANUBIS.
Basse-époque. Bronze. H. 13 cm.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.



LES CIGARES DU PHARAON, p. 9.



SIVA NATARAJA.
Bronze. H. 104 cm. Tanjore, Indes du Sud, Art Cola, début 13^e S.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.



LES CIGARES DU PHARAON, p. 50.



TÊTE DE BOUDDHA.
Siam, période Kumpean, 15/16^e S.
Coll. : Karl Steppé, Bruxelles.



LES CIGARES DU PHARAON, p. 39.



HOMME-LÉOPARD ANIOTA.
Bali-Uele, Zaïre.
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



TINTIN AU CONGO, p. 31.



TINTIN AU CONGO, p. 31.



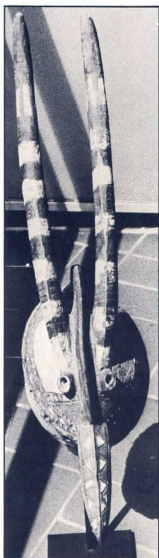
TINTIN AU CONGO, p. 31.



L'OREILLE CASSEE, p. 1.



MASQUE PENDE d'initiation.
Kurango, Zaïre.
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



NIGÉRIA IBO.
Nigeria.
Coll. : du Chastel, Bruxelles.



MASQUE PENDE TCHIKAPA.
Zaïre.
Coll. privée, Bruxelles.



MASQUE BARIBA.
Dahomey.
Coll. : du Chastel, Bruxelles.



MASQUE HYBRIDE SENUFO.
Côte d'Ivoire Occidentale.
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



L'OREILLE CASSEE, p. 1.



L'OREILLE CASSEE, p. 1.



MASQUE - CLOCHE MENDE.
H. Sierra Leone.
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



L'OREILLE CASSEE, p. 1.



MASQUE PENDE.
Zaire.
Coll. : Comte Bauduin de Grunne, Wuzembeek-Opem.



MASQUE-CLOCHE MENDE.
H. Sierra Leone.
Coll. privée, Bruxelles.



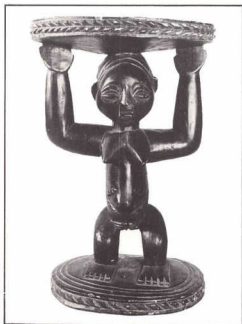
HACHE D'APPARAT SONGYE.
Lomami, Zaire.
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



STATUE SONGYE.
Zaire.
Col. : Comte Bauduin de Grunne, Wezembeek-Opem.



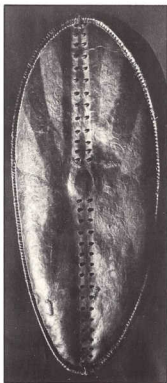
LES 7 BOULES DE CRISTAL, p. 19.



TABOURET LUBA.
Shaba, Zaire.
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



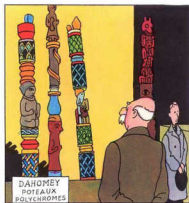
POTEAUX DAHOMEY.
Urhabo.
Col. : du Chastel, Bruxelles.



BOUCLIER.
Zaire.
Col. : Madame Van den Abbeele, Bruxelles.



STATUETTE D'ANCÊTRE FANG.
Gabon.
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.



L'OREILLE CASSÉE, p. 1.



FÉTICHE BAMILEKE.
Cameroun.
Coll. : Comte Bauduin de Grunne, Wezembeek-Oppem.



LE TRÉSOR DE RACKHAM LE ROUGE, p. 27.



LE TRÉSOR DE RACKHAM LE ROUGE, p. 29.



STATUETTE EN BOIS.
Personnage masculin - Pérou H. 55 cm.
Époque précolombienne.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.



L'OREILLE CASSEE, p. 1.



L'OREILLE CASSEE, p. 3.



L'OREILLE CASSEE, p. 57.



LES 7 BOULES DE CRISTAL, p. 31.



LES 7 BOULES DE CRISTAL, p. 32.



MOMIE PARAKAS.

Pérou.

Coll. : Comte Bauduin de Grunne, Wezembeek-Oppeem.



LES 7 BOULES DE CRISTAL, p. 32.



LE TEMPLE DU SOLEIL, p. 45.



VASE À ANSE EN ÉTRIER.
Terre cuite, Culture Mochica, Pérou.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.



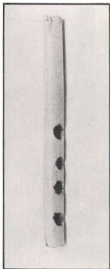
LE TEMPLE DU SOLEIL, p. 45.



LE TEMPLE DU SOLEIL, p. 45.



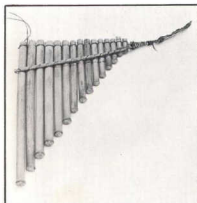
COURONNE TRESSÉE.
Pérou.
Coll. : Madame Van den Abbeele, Bruxelles.



FLûTE EN OS.
Pérou.
Coll. : Madame Van den Abbeele, Bruxelles.



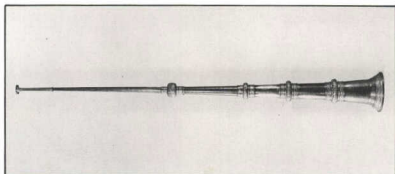
LE TEMPLE DU SOLEIL, p. 57.



FLûTE YAGA.
Pérou.
Coll. : Madame Van den Abbeele, Bruxelles.



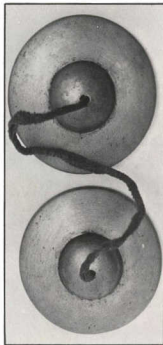
TINTIN AU TIBET, p. 61.



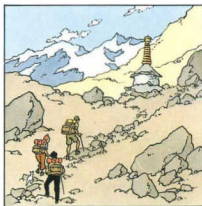
TROMPETTE TIBÉTAINE.
Musée instrumental, Bruxelles.



COIFFE DE LAMA.
Tibet.
Col. : Madame Van den Abeele, Bruxelles.



CYMBALES « ROL-MO ».
Bronze, Tibet.
Col. : Madame Van den Abeele, Bruxelles.



TINTIN AU TIBET, p. 20.



STUPPA MCHOD RTEN.
Népal, 17^e-18^e S.
Col. : Karl Steppé, Bruxelles.



THANKA MAHAKALA.
Peinture, 19^e S., Tibet.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.



TINTIN AU TIBET, p. 48.



TINTIN AU TIBET, p. 47.



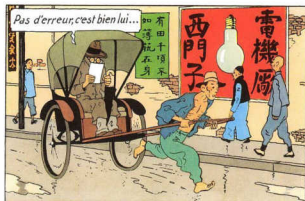
BOL À THÉ ET BEURRE.
Tibet.
Cot. : Madame Van den Abbeele, Bruxelles.



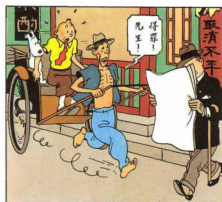
TINTIN AU TIBET, p. 47.



BHAIRAVA.
Cuivre repoussé, Népal, 17^e-18^e S.
Cot. : Karl Steppé, Bruxelles.



P. 5 : « Posséder mille hectares de terre ne vaut pas posséder un petit métier. »
Idem : p. 51.
« Atelier électrique SIEMENS. »
Idem : p. 40.



P. 6 : « Pardon Monsieur. »
« Abolir les traités inégaux. »



P. 7 : « A bas l'impérialisme ! »
Idem : p. 32.



P. 8 : « Entrée interdite. »



P. 9 : « Plein de talent mais malade, que puis-je faire pour mon pays ? »



P. 10 : « A bas les marchandises japonaises. »
Idem : pp. 45, 55.



P. 12 : « Le temple vend les encens et les cierges. »



P. 16 : « Lorsque les nuages s'élèvent et cachent le Mont Tai, »
« C'est aussi le moment où le soleil quitte la mer. »
Idem (texte complet) : p. 12.



P. 18 : « Diligence est la devise familiale. »
« Indulgence est la maxime personnelle. »
Idem : p. 17 et 62.



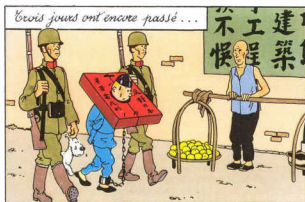
P. 20 : « Meilleurs souhaits. »
Idem : p. 59.



P. 25 : « Restaurant. »
Idem : pp. 4, 6, 26, 45.



P. 34 : « Médecin lettré Fang Se Yeng. »
Idem : pp. 35, 36.



P. 37 : « Condamné à mort pour s'être opposé à l'armée japonaise. »



P. 47 : « Nous déclarons par la présente que nous sommes deux idiots. »



P. 54 : « LOTUS. »
Idem : Couverture et pp. 19, 55.

Ce n'est plus tous les jours que Tintin parle avec Alice, celle de Lewis Carroll et du *Pays de l'Étonnement*, parce que, comme toutes les petites filles de sept ans et moins, surtout Anglaises, elle a l'habitude de poser des questions sur le fin fond des choses. Par exemple : est-ce que les mots, ça se dit ou ça se mange ? Il ne salue plus qu'incidemment Quick et Flupke, parce que les gamins de dix ans et moins débattent toute la journée de paradoxes de logiques sociales, en particulier avec leur agent de quartier. Dans le genre : pourquoi ne peut-on pas coller une affiche « Défense d'afficher » sur une affiche « Défense d'afficher » ? Quant à Jo et Zette, qui appartiennent au fameux âge adulte de l'enfance, puisque Zette a onze ans et demi, ils le fatiguent à force de jouer aux grands, et de vouloir sans cesse s'engager dans des histoires de grands, qu'on lit d'une traite jusqu'à la fin, mais sans trop y revenir par la suite. A ses yeux, ce sont un peu des singes, comme ce Jocko qui fait le singe avec eux.

Non, Tintin est un adolescent, de la prime adolescence, vu qu'il a quatorze ans, et qu'en 1930 à quatorze ans on ne parlait pas de la pilule. Il ne forme pas de couple, ni avec un adulte, comme Alice, ni avec un copain, comme Quick, ni avec une sœur, comme Jo. A ses pieds il a un chien, son instinct fidèle. Et à l'autre bout une tête ronde. Avec, entre les deux, des jambes et un tronc qui s'articulent et surtout se désarticulent selon les cas. Alors, à quoi passe-t-il son temps ? Eh bien, il va à l'école. Mais plus à l'école primaire. Il suit quelque chose comme le premier cycle des « humanités ». C'est-à-dire que, pendant qu'il entend son professeur, ou qu'il écoute la radio, ou qu'il lit des livres illustrés, il ne rêve pas, il imagine. Nullement des choses abracadabrantes, mais des choses vraies, plus éclatantes que les choses inventées. Il les voit et les entend en esprit avec leurs contours clairs et distincts de lignes et de paroles. Dessin et texte en noir et blanc. Pas en couleurs, du moins de prime abord. La première adolescence ce sont les objets éclatants d'évidence. Des substantifs, avec leurs verbes. Guère d'adjectifs.

Et, selon leurs éclats particuliers, ces objets se rassemblent, ils forment des paysages, des pays, aux dénominations aussi éclatantes et évidentes qu'eux : Congo, Amérique, Égypte, Chine, Japon, Pérou, Écosse, désert, lune, champ des extra-terrestres. Avec un dedans et un dehors : Syldavie et Bordurie. Ainsi, autour du sart et du moulin, du Moulinsart, s'ouvre maintenant et se clôt le Monde, rond comme la tête : le cosmos, univers bien peigné, disaient les Grecs ; le mundus, univers émondé, disaient les Latins. Prime adolescent, Tintin tête ronde est le rapporteur-reporter (assis sur son banc d'école) des objets éclatants dont la collection ordonnée et numérotée par planches forme son monde, construit pour lui le Monde.

Le Congo

Tintin au Congo est l'exemple pur de ce dénombrement électif. Parmi tous les pays il y a en 1930 le plus éclatant de tous, la Colonie, omniprésente dans les livres scolaires, les paroles professorales, les journaux écrits ou parlés, les têtes des petits Nègres qui disent merci pour l'obole sur les tirelles du comptoir des épiciers. Et, dans ce substantif prestigieux, il y en a d'autres du même éclat : crocodile, serpent, lion, noix de coco, singe, girafe, éléphant, sorcier, missionnaire, rapides, chutes, chemin de fer de Matadi. Et, bien sûr, bateau pour aller et avion pour revenir. Avec auto, caméra et enregistreur, chargés de justement rapporter les contours et les paroles tels quels. C'est bien par là, après quelques niches au pays des Soviets, que Tintin devait vraiment commencer.

D'histoire il n'y en a pas encore : les menées du gangster et du sorcier sont diffuses et oubliées dix pages avant la fin. Seulement, disions-nous, chaque substantif éclatant comporte un verbe éclatant, d'action ou d'état. Qu'est-ce qu'un serpent ? Un tube de chair qui avale ses proies entières : donc s'il ingurgite un chien, il devient un quadrupède ; et, s'il vous incommode, mettez-lui la queue dans la gueule, il s'avale lui-même. Qu'est-ce qu'un crocodile ? C'est un tronc rigide dont les mâchoires s'ouvrent grandes : il fait donc un excellent bateau à condition de se tenir derrière ces mâchoires ; et, si par malheur vous vous trouvez devant, il suffit d'y planter un bâton, par exemple un fusil. Qu'est-ce qu'un lion ? Un animal aussi fort que chatouilleux, comme l'a démontré le moucheron de La Fontaine ; pour ramener sa prestance à de justes proportions, il n'y a qu'à lui taquiner la queue et, dans les cas extrêmes, à lui en prélever un bout. Les êtres humains n'échappent pas à ces logiques. Une vraie colonie à des sorciers, et un bateau qui se respecte transporte toujours un passager clandestin ; or, les sorciers et les passagers clandestins comme sujets éclatants, sont gens mal intentionnés. Qui s'étonnerait qu'ils s'acquièrent ?

Bref, si vous savez encore que les fruits du cocotier tombent comme des bombes, que les singes passent leur temps à s'engager dans des histoires de grands, et à échanger entre eux des

oripeaux, que les girafes préférent les girafes, c'est-à-dire les appareils photographiques juchés très haut et sur quatre pieds au lieu de trois, que les chemins de fer coloniaux sont brinquebalants et donc renversables par les automobiles, que les missionnaires enseignent aux petits Noirs la géographie et l'arithmétique, tandis que les léopards entrent partout, même dans les classes, mais qu'heureusement ce sont des éponges qui gonflent quand elles mangent une éponge, on n'a pas à vous raconter des histoires. Vous savez tout. Vous voyez tout. Tout ce qui se produit. Tout ce qui est. L'évidence presque aveuglante de *Tintin au Congo* tient à ce que les objets éclatants s'y suffisent. Leurs actions sont intrinsèques. Elles ne sont que l'apparition de leurs propriétés.

L'Amérique

Dans le second pays éclatant de l'adolescence de 1930, les U.S.A., Tintin découvre le complément de cette vue. Pour rassembler son Monde, il continue à faire une collecte de substantifs : gangsters, cow-boys, Indiens, poteau de torture, cheval indompté, gaz soporifique, locomotives (cette fois plus solides que les autos), gratte-ciel, Colorado, etc. Mais ce qui le frappe maintenant ce n'est plus la suffisance des objets, mais leurs déclenchements réciproques. A Chicago, en trois planches, le train de l'arrivée renvoie au taxi, le taxi à la voiture cellulaire, la voiture à la route, la route à la motocyclette de police, laquelle se convertit aussitôt en motocyclette de voleur repartant dans le même sens, et cela moyennant l'effet de conversion par excellence : celui du boomerang. En attendant le crash de la planche suivante.

Ceci confirme que Tintin imagine, qu'il ne rêve pas, car le rêve ne travaille pas de la sorte. Les possibilités qu'il envisage sont celles de ses amis techniciens, qui savent bien qu'un tueur à gages *peut* vous coincer avec un revolver et un canapé, mais qu'il *peut* aussi être mis hors jeu si un chien vient à lui envoyer sur la tête le pot de fleurs qui se dresse au bord d'une cheminée surélevée. Cela est surprenant, mais non impossible. Ni gratuit. Jamais de glissades, de dérapages, de collisions pour rien. Seulement des accrochages et décrochages de propriétés vraies.

Précisant la leçon de la Colonie, *Tintin en Amérique* apprend à la prime adolescence que les déclenchements entre objets peuvent être aussi éclatants (ou presque) que les objets eux-mêmes. Et que, parmi ces derniers, les plus décisifs sont alors ceux qui signifient directement le déclin : canne-épée, lasso, interrupteur, trappe, catapulte, geyser, dynamite, machine à convertir un bœuf en viande, pancarte substituable, aiguillage de chemin de fer (dès la première planche), appuis de fenêtre ménageant des communications extérieures au haut des gratte-ciel. Si donc l'éclat du Monde, autant qu'à des objets ordonnés, tenait à des ordonnances d'objets ?

De Kih-Oskh à Ottokar

Tintin devait pourtant découvrir encore qu'il n'y a pas moyen de clôturer le Monde au présent et à la surface du sol. Beaucoup d'objets éclatants sont plus ou moins enfouis dans des lieux souterrains ou retirés, dans les replis de l'espace, du temps et de la mémoire. En plus des Congos et des U.S.A., intemporels ou actuels, il y a des Égyptes et des Amériques du Sud millénaires, des Chines et des Écosse si étrangères et étranges qu'on n'y circule que moyennant des mots de passe, des chiffres difficiles à déchiffrer.

En ce cas, les déclenchements, propres aux U.S.A., sont largement remplacés par d'autres modes de circulation : les trafics. Trafic de drogue et de commerce dans *Les Cigares du Pharaon*. Trafic de drogue et de pouvoir politique dans *Le Lotus bleu*. Trafic de magie et de pouvoir dans *L'Oreille cassée*. Trafic d'argent dans *L'Île noire*. Mais il ne s'agit jamais de circulation pure ni d'abstraction. Jamais la drogue, la magie, le pouvoir, l'argent. Nous ne quittons pas l'éclat du Monde. La drogue dans un tombeau pharaonique ou une exotique fumerie d'opium. Le pouvoir dans un démon japonais contrastant avec un séraphin chinois, avant d'être celui des uniformes fétiches, au San Théodoros, où c'est précisément un fétiche qu'on vient chercher. L'argent de billets vénérables produits par des faux-monnayeurs sur une île nordique défendue par un gorille terrifiant. *Le Sceptre d'Ottokar* résume ce resplendissement des trafics autour de la gloire du signe par excellence : le sceptre-joyau, émergeant du passé dans la salle du trésor, en même temps sceptre-commandement, brandi au présent dans la salle du trône et dont le Roi, comme tous les trafiquants, donc comme tous les êtres humains, est le support transitoire.

Évidemment, depuis ce moment, Tintin ne pouvait plus être seul comme il l'avait été au Congo et en Amérique. Les trafics secrets d'objets secrets relèvent de la police secrète, et Dupont et Dupond vont virevolter autour de lui, d'abord hostiles, puis apprivoisés. Ils devaient être quasi jumeaux (t-d), puisqu'ils appartiennent à la vérification, à l'authentification, à la redondance, au « je dirais même plus », au « j'ai mon opinion et je la partage ». Et c'est une première forme de comique : « deux visages, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance », disait un auteur lu par Tintin au collège ; surtout s'ils

présentent, selon les lois du constat parfait, passer inaperçus. Et, d'autre part, les trafics que le couple masculin est censé enregistrer comportent des contingences, des glissades, des dérapages, des collisions bêtes, que les objets éclatants dans leur simple autonomie ou leurs simples déclenchements réciproques ne connaissent pas. Et c'est une seconde forme de comique; surtout si la gémellarité fait qu'on dérape et se heurte non seulement sur les choses mais entre soi.

La comédie, parce qu'elle tient compte de la contingence des trafics, est plus intelligente que la tragédie. La prime adolescence, en acceptant d'inclure la farce dans son Monde, en croyant que le comique n'en ternit pas l'éclat, se montre plus clairvoyante que la seconde.

Du Crabe au Soleil

Cependant, pour que le Monde achève de resplendir, pour que Tintin puisse dire enfin : « C'est admirable !... Admirable !... », il lui reste, parmi tous ces pluriels, à trouver un singulier. Un centre. Un foyer d'information, qui à son âge est le sens : le Secret; et un foyer d'énergie, qui à son âge est la substance : le Trésor. Ces centres se dérobent, et pour les atteindre il ne suffit plus de vaguer, il faut vraiment entreprendre.

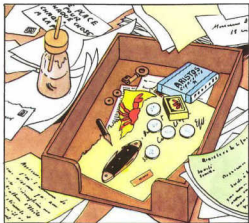
Or, l'entreprise a deux visages. Il y en a une impulsive, forte en gueule, bougonne, hédoniste, ivrogne, au système pileux hirsute, marine, mais aimant le plancher des vaches, sentant sa noblesse, réagissant dans l'instant : ad hoc. Et une autre, généreuse aussi, mais calculatrice, technicienne (pas la science abstraite, comme pas la banque abstraite), courtoise, perdue dans ses projets (dure d'oreille), ascétique, au système pileux soigneusement taillé, stratosphérique et bathyscaphe, sentant sa bourgeoisie, soumise aux règles de la nature comme un hélicoptère au déplacement du soleil : Tournesol. Haddock et Tournesol seront à l'échelle du monde qu'il faut collecter, l'un capitaine au long court, l'autre membre d'académies internationales. Tous deux âgés, un pied dans la retraite, car c'est Tintin qui rassemble son Monde, et ils sont seulement ses médiateurs. Haddock main dans la main, puis bras autour du cou parmi la solitude du désert, dans la toute éclatante pleine page 29 du *Crabe aux pinces d'or* (ou, si l'on préfère, Tintin entre Milou, le chien-homme, et Haddock, l'homme-chien, nouveaux jumeaux). Tournesol, lui, aimablement distant. Il faudra six périples, de l'Or au *Soleil*, pour les mettre vraiment en place, trois pour Haddock, trois pour Tournesol : la poussée d'abord, le contrôle ensuite. Mais ce couple des deux médiateurs d'entreprise est si étroitement articulé que ce qui achève d'introduire le premier, *Le Secret de la Licorne*, fait un seul récit avec ce qui commence à introduire le second, *Le Trésor de Rackham le Rouge*.

Le secret, Tintin devait pressentir seul, par son expérience antérieure des trafics, que c'était sur un marché, un marché sillonné de pickpockets, qu'il en découvrirait la première trace. C'est là en effet qu'il aperçut LA LICORNE, portant en figure de proue et en inscription de poupe la Licorne, le fabuleux animal blanc à queue de lion, à pattes arrière de cerf, à corps et tête de cheval, et brandissant le sceptre blanc, la corne unique et chaste, androgynous, qui n'est pas encore masculine ni féminine séparément. Mais le Secret est une affaire de tradition et même d'hérédité, et Tintin n'aurait rien compris à la fable si Haddock, son médiateur d'entreprise impulsive, ne s'était pas à cette occasion identifié à nouveau avec le chevalier de Hadoque, son ancêtre, commandant des vaisseaux du Roi. D'autre part, le Secret ne saurait être un message d'un tenant, qu'on lit et comprend d'une traite. Étant donné les trafics du Monde, il ne peut résulter que de messages multiples (trois, portés par trois licornes, puisque nous sommes en Occident) qui ne livreront leur sens que si on les superpose. Alors seulement, aux yeux du prime adolescent, « de la lumière viendra la lumière », « et resplendira la croix de l'Aigle », de l'Aigle de Pathmos, de Sanctus Johannes, le prophète de l'Apocalypse (Dévoilement dernier), mais aussi le rédacteur de l'Évangile (Bonne nouvelle) de l'Amour fraternel. Dans lequel Tintin avait lu au collège que « la lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont pas reçue ». Et c'est vrai que les trois fils du chevalier négligèrent d'être « trois frères unys vogant de conserve » et rassemblant la trinité du Secret, selon le testament du Père. Mais l'incompréhension tient aussi à la nature du Secret lui-même. Ses bouts épars, même scrupuleusement superposés, donnent une écriture archaïque, indéchiffrable, sinon à ceux, disait encore Sanctus Johannes, qui ont d'avance, comme Tintin, le cœur pur, c'est-à-dire qui sont d'avance dans le Secret.

Quant au Trésor, le cœur substantiel du Monde, la couronne du Roi et le collier de la Reine, il est aussi déroutant que le Secret qui le désigne. Sans doute, Tintin est rassuré d'apprendre que tout est littéralement « à portée de notre main ». Le Monde entier tient en une petite sphère terrestre; c'est ce modèle réduit et culturel, plus que la Terre immense et naturelle, qui est le vrai coffre du Trésor; les latitudes et longitudes dessinées valent plus que les latitudes et longitudes *in situ*, puisque c'est en appliquant le bout de l'index sur un de leurs croisements (sous une croix) qu'on déclenche le ressort d'ouverture du coffre-fort. Tintin est rassuré aussi, après un périlleux périple au fond de la mer, où son médiateur technicien Tournesol lui fut bien utile, de découvrir que le Trésor se trouve « ici », dans le

château ancestral d'un ami aux allées bien tracées et protégées de murs et de grilles. Mais Tintin ne peut pas ne pas s'étonner qu'un bien si précieux « se trouvait » justement au fond de la cave, parmi les rebuts les plus désordonnés de la mémoire. (Quel bric à braci, s'exclame Haddock). Et comme il est impur ce Graal ! Le capitaine bleu marine l'a hérité d'un chevalier violet, donc bleu et rouge, qui lui-même l'avait reçu d'un forban tout rouge, Rackham le Rouge. Au-delà du sang de la tradition, il y a celui du crime de l'origine ! Ce sont là des choses si troublantes qu'on peut bien en partager la connaissance dans la crypte avec Haddock, mais quère avec Tournesol, qui du reste arrive après coup, lui et son pendule.

Le va-et-vient sur les limites



comment empêcher les journalistes de dire qu'il y a anguille sous roche. Ainsi, à l'amour platonique de Tournesol va se joindre l'amour sensuel d'Haddock ? Et la Castafiore va ajouter une médiatrice aux médiateurs ?

Non. Ici encore Tintin ne passe pas de l'adolescence adlérienne, celle de la volonté de puissance du Monde ordonné, à l'adolescence freudienne, celle de la subversion du Monde vers l'univers. A Moulinsart, malgré les feux mêlés de l'opéra et de la télévision, arts consanguins, l'escalier freudien manque, d'entrée de jeu, d'une marche, laquelle, moyennant une entorse, à la fois livre Haddock à la Castafiore et l'en défend. La prime adolescence reste en ce cas une période de latence. Tintin voudra penser que les bijoux n'ont pas été volés par les Bohémiens, trop diseurs de bonne aventure, mais par une facétieuse pie voleuse. Il rendra à la Blanche Chaste-Fleur son émeraude ramassée au pied du nid, comme il avait rendu son sceptre à Ottokar. La couverture du livre nous apprend que durant le trouble concert nocturne où le rapt avait bien failli avoir lieu, il avait mis le doigt sur sa bouche tandis qu'Haddock se bouchait les oreilles. Obéissons-leur.

Depuis, Tintin a encore fait un curieux *Vol 714*, ravi par des extra-terrestres, ce qui était une façon de renouer avec *L'Étoile mystérieuse*, de circuler au-delà de la Lune et de sortir du Monde. Mais il en est revenu amnésique. D'autre part, il a acquis dans *Les Picaros* une compréhension presque adulte du jeu politique. Il a parfaitement saisi qu'en Amérique latine le remplacement d'Alcazar par Tapioca et de Tapioca par Alcazar était une seule et même chose ; que le pouvoir y était moins l'enjeu d'une lutte de classes que d'une fétichiste lutte d'uniformes, ce qu'il avait entrevu dans *L'Oreille cassée* ; que les exécutions capitales y étaient le moment le plus chaud de la fête de la vie et de la mort, tant pour les vaincus que pour les vainqueurs. Cette fois nous sommes aux extrêmes limites de la prime adolescence. Comment Tintin pourrait-il aller plus loin sans devenir Flash Gordon ou Corto Maltese, c'est-à-dire sans rencontrer de vraies gorges de montagnes et de vraies gorges de femmes, lui que son désir d'éclat et d'évidence avait détourné de toute concavité.

Le choix du Secrétaire

Pour inscrire son rassemblement du Monde autour du Trésor et du Secret, le rapporteur-reporter avait besoin d'un Secrétaire. Naïvement, il chercha d'abord en France, en Angleterre, en Allemagne, pays qui dominaient la planète depuis des siècles, et où il pensait qu'on devait bien connaître le Monde. Mais l'embarras avec les gens de vieilles cultures, c'est qu'ils déforment ce qu'ils transmettent, en y ajoutant toujours du leur. Tintin songea donc à Bruxelles, situé entre les grands pays, en sorte que ses habitants, relativisant une culture par une autre, les saisissaient chacune dans leur arbitraire et dans leur force, donc précisément dans leur éclat ; les Bruxellois étaient sémiologues sans le savoir. Alors Haddock lui recommanda Brel, qui faisait bien l'affaire pour les paroles, mais qui convenait mal pour les images, et qui du reste n'était pas né. Tournesol lui proposa Magritte, qui était né et convenait pour les images, et aussi pour les paroles. Hélas, il ne s'entendrait jamais avec Haddock.

C'est à ce moment que Tintin se rappela Georges Remi, qu'il avait connu au Collège Saint-Boniface, et avec qui il avait partagé autrefois la conviction frondeuse que les humanités du XX^e siècle ce n'était plus Rome et Athènes, mais justement l'Égypte, les Incas, les Arumbayas, l'Inde et la Chine. En le revoyant, il le trouva joliment mûri, à la fois suffisamment perspicace et suffisamment discret pour épouser ses intentions. Il signa avec lui un contrat de cinquante ans, où il lui garantissait l'exclusivité de ses impressions visuelles et auditives, mais où il exigeait en contrepartie un anonymat complet, s'exprimant entre autres par le maintien des seules initiales : R. G., ou plus secrètement Hergé.

Hergé exagère sans doute quand il affirme qu'il fut un vrai forçat, boulet au pied, et que Tintin le menait au fouet. Mais il est vrai que les directives du prime adolescent furent draconiennes. Pour obtenir le fameux éclat, les dessins seraient absolument exacts, sans fioriture aucune, clairs au-dedans, distincts au-dehors, « à la plume et à l'encre de Chine », sans sfumato, en laissant les couleurs aux acolytes. La vision selon Descartes. Les paroles seraient comme les dessins, dans un caractère ultra-lisible, sans aucune addition personnelle, en un pur *rewriting*, c'est-à-dire en n'employant jamais que des expressions ayant figuré déjà à la lettre dans les journaux écrits ou parlés ou dans les conversations courantes. Le langage selon Molière. Sauf exception expressément prévue, les bulles en haut et les dessins en bas prendraient place dans des vignettes de hauteur constante, se disposant en quatre bandes sur des planches numérotées de 1 à 62, comme dans les collections de timbres, autres recueils du Monde par pays éclatants.

Et tout cela n'eût été rien si ne s'était ajoutée une dernière exigence. Tintin réclamait qu'à chaque planche tous les éléments de toutes les vignettes non seulement s'alignent mais se répondent d'un bout à l'autre en toutes directions (ce qui obligeait à les reconstituer toutes chaque fois qu'on touchait à une). Il lui fallait non pas une composition, fondant les éléments, mais une combinatoire, préservant leur suffisance et leurs déclenchements réciproques. Où l'espace et le temps seraient suspendus. Où la saisie serait au maximum linéaire et surfacière

uniment. Où devant chaque aspect du Monde on s'exclamerait avec lui à chaque coup d'œil : « C'est admirable !... Admirable !... »

Les divergences qui purent survenir parfois entre Tintin et Hergé, par exemple quand ce dernier revint sur ses premiers jets pour les assouplir et les détailler (Tintin trouvait que cela nuisait à l'éclat), ou quand Hergé écrivit que « Créer une bande dessinée, pour moi, c'est avant tout, raconter une histoire » (Tintin estimait que la cohérence des thèmes importait plus que la suite du récit, et que c'était même pour cette raison qu'on pouvait le relire sans cesse en tous sens), c'est affaire de nuance. Leur entente fut éblouissante.

Alors, tous les primes adolescents de tous les pays et de toutes langues de la planète dirent que les objets éclatants étaient bien comme ça, et que les paroles éclatantes étaient bien comme ça aussi. Que c'était bien là la Collection complète et fidèle, ou mieux le vrai Marché du Monde. Et Bruxelles devint tout naturellement la capitale du Marché Commun.

Henri VAN LIER.

LE CAPITAINE HADDOCK

*vous prie d'honorer d'une visite
LA SALLE DE MARINE
consacrée aux souvenirs du vaisseau*

La Licorne

Château de Moulinsart

*Eh bien, mes amis qu'en
dites-vous?... Tout est bien
qui finit bien, pas vrai?...*

*C'est ce que j'ai
toujours dit :
d'ouest!*

