

RENAUD NATTIEZ

LE MYSTERE TINTIN

LES RAISONS
D'UN SUCCÈS
UNIVERSEL



Copyright © 2017 Les Impressions nouvelles.

IMPRESSIONS NOUVELLES

LE MYSTÈRE TINTIN

Les raisons d'un succès universel

Il a été tiré de cet ouvrage cent cinquante exemplaires reliés,
numérotés de 1 à 150 et cinquante exemplaires hors commerce
numérotés de HC I à HC L.

Tous ces exemplaires sont signés par Renaud Nattiez et Stanislas.

Couverture : Stanislas – mise en couleur : Dominique Thomas

Mise en page : Mélanie Dufour

© Les Impressions Nouvelles – 2016

www.lesimpressionsnouvelles.com

info@lesimpressionsnouvelles.com

Renaud Nattiez

LE MYSTÈRE TINTIN

Les raisons d'un succès universel

À Lucile, Laura, Marilou.

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier tout particulièrement Olga Guadalupe Silva (Lupita) qui m'a mis dans l'obligation d'écrire ce livre.

Les conseils fraternels, éditoriaux et méthodologiques de Jean-Jacques Nattiez se sont avérés irremplaçables tout au long de ce travail. Je tiens à lui exprimer toute ma gratitude d'avoir mis son expérience d'auteur et sa connaissance de *Tintin* au service de mon entreprise.

Qu'il me soit permis de remercier aussi Étienne Pollet pour sa disponibilité : sa fréquentation d'Hergé et de son œuvre ont apporté des réponses précieuses à mes interrogations.

Je me dois de mentionner enfin l'aide de mes proches ou amis dont les relectures, souvent critiques, m'ont permis d'avancer : je pense à Hervé Arribart, Jacques Dersy, Alain Lecomte, Evelyne Liouville, Michèle Sadowski, André-Claude Rey, Aline Peyronnet, Sonia Rémy-Nattiez, Lucile et Laura.

Je suis bien sûr très reconnaissant à Benoît Peeters, mon éditeur, d'avoir accompagné et soutenu mon projet, ainsi qu'au dessinateur Stanislas et à Mélanie Dufour qui ont permis que ce livre existe.

« ... Voilà ce qu'il a réalisé, le zouave !... »

Objectif Lune

« Je vous assure que je ne comprendrai jamais le succès de Tintin. Pour moi, il doit y avoir, au départ, un malentendu... »

Hergé

AVANT-PROPOS

S'agissant d'un exercice consacré à une bande dessinée, je me suis longuement interrogé sur l'utilité ou non d'illustrer mon propos à l'aide de vignettes tirées des *Aventures*. Mon souci étant d'analyser l'œuvre avant tout, au plus près du texte et de l'image, l'appui du dessin d'Hergé m'apparaissait plus nécessaire que si je m'étais attaché à une biographie de Georges Remi ou à des réflexions d'ordre politico-historiques extérieures à la série.

Pour des raisons indépendantes de ma volonté, j'ai dû finalement me résoudre à l'option inverse. Mais cet ouvrage s'adressant en priorité à des lecteurs déjà familiers des vingt-quatre épisodes, les images en question sont pour la plupart très présentes à leur esprit. Je les invite simplement à se reporter de temps en temps aux albums pour vérifier l'exactitude de telle ou telle assertion.

Les références à l'œuvre seront indiquées par un seul mot du titre de l'épisode concerné : *Amérique* pour *Tintin en Amérique*, *Sceptre* pour *Le Sceptre d'Ottokar*, etc. Après le titre sont mentionnées la page, la bande en chiffres romains et la case. Par exemple, *Coke*, 23, IV, 2, renvoie à *Coke en stock*, p. 23, 4^e strip, 2^e case.

Pour *Alph-Art*, j'utilise l'album Casterman 2004 (format classique), le numéro de page indiqué étant celui des planches originales d'Hergé. L'éditeur belge a publié une première fois ce récit inachevé en 1986, avec des images et un texte quasi semblables.

Pour *Tintin au pays des Soviets*, je me sers de l'édition Casterman 1999 (identique à celle de 1930), et pour les autres albums, sauf indication contraire, de la dernière version, celle que le lecteur peut se procurer aujourd'hui dans le commerce.

Enfin, je me réfère parfois aux *Archives Hergé* (volumes 1, 3 et 4) qui reprennent les moutures originales des neuf premiers albums en noir et blanc, de *Tintin au pays des Soviets* au *Crabe aux pinces d'or*. Ces albums ont été ensuite réédités sous forme de fac-similés.

Il est important que le lecteur puisse avoir en mémoire la chronologie d'une œuvre qui s'étend sur une cinquantaine d'années, du début des années 1930 à la fin des années 1970. Dans le tableau qui suit, je distingue la date de publication en journal (*Le Petit Vingtième*, *Le Soir-Jeunesse*, *Le Soir*, *Le Journal de Tintin*) et la date de la première publication en album. Même si, dans le corps de l'ouvrage, je renvoie la plupart du temps aux versions les plus récentes, je mentionne à ce stade la date à laquelle l'auteur a écrit la version originale. C'est celle-ci qui importe en matière de chronologie pour resituer chaque album dans son contexte.

CHRONOLOGIE DES AVENTURES DE TINTIN

Titre	Année de parution Journal	Année de parution Album	Observations
<i>Tintin au pays des Soviets</i>	1929-30	1930	Non remanié
<i>Tintin au Congo</i>	1930-31	1931	
<i>Tintin en Amérique</i>	1931-1932	1932	
<i>Les Cigares du pharaon</i>	1932-1934	1934	1 ^e participation active des Dupondt
<i>Le Lotus bleu</i>	1934-1935	1936	« Naissance » de Tchang
<i>L'Oreille cassée</i>	1935-1937	1937	
<i>L'Île noire</i>	1937-1938	1938	2 ^e version en 43, 3 ^e en 66
<i>Le Sceptre d'Ottokar</i>	1938-1939	1939	« Naissance » de la Castafiore
<i>Tintin au pays de l'or noir</i>	1939-1940 1948-1950	- 1950	Interrompu par la guerre 3 ^e version en 71
<i>Le Crabe aux pinces d'or</i>	1940-1941	1941	« Naissance » de Haddock
<i>L'Étoile mystérieuse</i>	1941-1942	1942	1 ^e album directement en couleur
<i>Le Secret de la Licorne</i>	1942-1943	1943	
<i>Le Trésor de Rackham le Rouge (suite)</i>	1943	1947	« Naissance » de Tournesol, acquisition de Moulinsart
<i>Les Sept boules de cristal</i>	1943-1944	1948	Interrompu à la Libération
<i>Le Temple du Soleil (suite)</i>	1946-1947	1949	
<i>Objectif Lune</i>	1950-1952	1953	
<i>On a marché sur la Lune (suite)</i>	1952-1953	1954	
<i>L'Affaire Tournesol</i>	1954-1956	1956	
<i>Coke en stock</i>	1956-1958	1958	
<i>Tintin au Tibet</i>	1958-1959	1960	Tchang sauvé par Tintin
<i>Les Bijoux de la Castafiore</i>	1961-1962	1963	
<i>Vol 714 pour Sydney</i>	1966-1967	1968	
<i>Tintin et les Picaros</i>	1975-1976	1976	
<i>Tintin et l'Alph-Art</i>	-	1986	Inachevé, posthume

LE MYSTÈRE TINTIN

- Georges Remi est né le 22 mai 1907, mort le 3 mars 1983.
- Les dates de publication des 9 premiers albums (de *Soviets* à *Crabe*) correspondent aux versions reprises dans les *Archives Hergé*. À l'exception de *Soviets*, elles seront toutes remaniées entre 1943 et 1955.
- La 1^e version de l'*Or noir* s'interrompant dans *Le Petit Vingtième* à la page 26 en 1940, je place cet épisode entre *Sceptre* et *Crabe*, l'essentiel du scénario ayant déjà été élaboré à cette date.
- Dans la 2^e version de l'*Or noir* en 48-50, le capitaine Haddock, que Tintin a rencontré dans *Crabe* entre temps, est réintroduit artificiellement, au début et à la fin.
- *Le Trésor de Rackham le Rouge* n'est sorti en album qu'en 1947 (et non en 1944) à cause de la pénurie de papier pendant la guerre.
- *Le Petit Vingtième* publie chaque semaine les planches de *Tintin au pays des Soviets* au *Sceptre d'Ottokar* (1929-1939) et 26 planches de l'*Or noir* en 1940.
- *Le Soir-Jeunesse* publie l'essentiel du *Crabe aux pinces d'or* jusqu'en 1941.
- *Le Soir* publie la fin du *Crabe aux pinces d'or*, puis tous les épisodes jusqu'aux *Sept boules de cristal* en septembre 1944.
- L'hebdomadaire *Tintin* est créé en septembre 1946 : il publie les dix dernières pages des *Sept boules de cristal* et les épisodes suivants.
- *Tintin et l'Alph-Art*, inachevé, s'interrompt sur le départ de Tintin vers la mort, page 42 selon la version proposée par les éditions Casterman à partir des esquisses préparatoires laissées par Hergé.

INTRODUCTION

J'ai deux familles : la mienne et les *Tintin*.

Aucune œuvre littéraire ou artistique ne m'a accompagné depuis le plus jeune âge jusqu'aujourd'hui comme *Tintin*. Aucune lecture n'a eu autant d'influence sur mes goûts, mes centres d'intérêt, mes choix professionnels.

Attirance pour la géographie et l'exotisme lorsque, adolescent, les bourses « Zellidja » m'offraient de jouer les reporters en herbe pour, à Cuba ou au Mexique, tenter de me découvrir une âme de journaliste. Marque indélébile du *Lotus bleu* et du *Sceptre d'Ottokar* qui me poussait professionnellement à une « mobilité » au Quai d'Orsay et en Ambassade pour y vivre de l'intérieur les méandres des relations internationales, y côtoyer des services secrets plutôt moins redoutables que ceux du Maréchal Plekszy-Gladz et « affronter » lors des moments de repos, les mouches tsé-tsé du lac Victoria ou les gorilles du Rwanda, après avoir goûté les charmes d'une coopération enseignante dont le choix devait sûrement beaucoup, lui aussi, à la découverte enfantine du monde, à travers les pages de *Tintin au Congo* ou de *L'Oreille cassée*. Mimétisme étonnant lorsque, remontant du Cameroun jusqu'en France par la route avec un ami, à bord d'une vieille Renault 12 break, nous tournions en rond pendant plusieurs heures, perdus dans le désert nigérien, pas



Tintin transmet le virus du voyage

mécontents que le redoutable khamsin de *Tintin au pays de l'or noir* nous ait épargnés. Et comment oublier la troisième vignette de la page 62 du *Temple du Soleil* en descendant les rues de Cuzco et d'Ayacucho au début des années 1970 ! Étrange sensation de légèreté et d'émotion à la fois quand, flânant dans les rues de Bruxelles après d'interminables réunions européennes, je m'imbibais de

l'esprit des lieux où avait été conçu le petit reporter.

Soif inextinguible de liberté surtout, qui m'entraîne à vouloir imiter vainement cette incarnation d'indétermination absolue qu'est le héros d'Hergé, sans parents, sans enfants, sans conjoint et – quasiment – sans âge ni sexe, oubliant, comme le disait Jules Renard, que « tout le monde ne peut pas être orphelin ! »

À la fameuse question de savoir ce que j'emporterais avec moi si je devais vivre plusieurs mois sur une île déserte, la réponse jaillit immédiatement comme une évidence absolue : les 24 albums des *Aventures de Tintin*. Quelle autre œuvre, en effet, peut-on relire des centaines de fois en y faisant de nouvelles découvertes, en y prenant sans cesse de nouveaux plaisirs ?

1. MAIS POURQUOI DONC *TINTIN* A-T-IL UN TEL SUCCÈS ?

Cela fait bien longtemps que je m'interroge sur ce « miracle », sur cette magie qui se renouvelle chaque fois que je m'empare d'un album. Cela fait bien longtemps que j'accumule des notes, que je transcris, d'abord sur le papier puis sur l'ordinateur, des tentatives d'explications, que j'essaie de saisir l'originalité, la spécificité, le caractère unique des *Tintin*.

Et cela fait des années que je renonce à me lancer dans ce qui ne sera peut-être qu'une interprétation de plus, une exégèse supplémentaire. Persuadé que, de toute façon, l'intérêt de *Tintin* est dans l'œuvre elle-même et se referme à la fin de la sacramentelle page 62, je rejoins Claire Brétécher lorsqu'elle affirme qu'on ne peut parler de *Tintin* : il s'agit d'un univers clos dans lequel on pénètre, en s'y laissant immerger pour vivre avec les personnages, sans distanciation ni recul. Le monde de Tintin est trop vrai, trop convaincant, trop réel, pour qu'on le remette en question, pour qu'on le discute, sauf à vouloir disséquer non pas les albums mais leur auteur, sur un plan politique ou psychanalytique.

Par ailleurs, l'impression décourageante de « venir trop tard » est prégnante : s'il est une œuvre littéraire sur laquelle tout a été dit – trop ? – c'est bien celle-ci. La littérature savante et critique autour des travaux d'Hergé est aujourd'hui pléthorique. Le dessinateur belge constitue depuis une cinquantaine d'années une mine analytique, un puits sans fond pour les interprétations les plus inattendues, les « éclairages » les plus improbables ¹.

1. On trouve une bibliographie quasi exhaustive de la littérature secondaire dans l'ouvrage de Dominique Cerbelaud et Olivier Roche,

Même la très sérieuse promotion *Liberté, Égalité, Fraternité* de l'ENA (1987-1989) s'est mise de la partie, en publiant « à l'usage privé de ses auteurs en vue d'une diffusion limitée et non commerciale », une BD pastiche intitulée *Tintin à l'ENA*.

Et pourtant, outre le désir d'essayer d'apporter quelques petits cailloux supplémentaires au colossal édifice du commentaire d'Hergé, j'ai souvent eu le sentiment – l'espoir ! – que le mystère d'une telle réussite n'avait pas été complètement élucidé. Peut-on se contenter d'accepter qu'il n'y a pas vraiment d'explication à un succès qui s'est forgé peu à peu, sans autre raison que le talent de son auteur, ou n'est-on pas en droit d'essayer d'approfondir ce mystère ?

Qu'Hergé soit l'artisan d'une œuvre universelle est un constat très largement partagé, reste à essayer de l'expliquer. Le dessinateur lui-même, au cours de plusieurs entretiens, encourage les analyses (sans jamais accorder sa préférence à aucune thèse) et apparaît désireux de comprendre l'étonnante réussite du petit reporter, déclarant ne pas en saisir les raisons : « Je suis sans cesse étonné que Tintin ait du succès, et cela depuis si longtemps ! Et je voudrais bien savoir *pourquoi*. Oui, pourquoi ?... Pourquoi les Suédois l'aiment-ils ? Et pourquoi, à l'autre bout de l'Europe, les Espagnols l'aiment-ils également ?² »

Fausse modestie ? Pas sûr. Si nul ne peut nier, et surtout pas Hergé, le succès éditorial des *Aventures*, qui se

Tintin. Bibliographie d'un mythe, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

2. Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Tournai, Casterman, 1989, p. 136.

INTRODUCTION

mesure objectivement et quantitativement au nombre d'albums vendus³, les raisons de ce succès ne vont pas de soi. Hergé, dans son entretien avec Numa Sadoul, ira même jusqu'à ajouter : « Je vous assure que je ne comprendrai jamais le succès de Tintin. Pour moi, il doit y avoir, au départ, un malentendu...⁴ »

Et dans une déclaration datant de 1977 : « Je crois qu'il y a moyen à propos de Tintin d'aller beaucoup plus loin qu'on ne l'a fait jusqu'à présent. Vous savez – je parle de moi avec un réel détachement –, quand une chose comme ça a du succès pendant si longtemps, c'est qu'il y a une raison. Laquelle ? Je ne le sais pas moi-même, mais il y en a une puisque – cela m'étonne toujours ! – ça dure depuis près de cinquante ans⁵. »

Plus de deux décennies après ces propos, l'écrivain journaliste franco-britannique Michael Farr entame sa réflexion sur l'œuvre d'Hergé de la façon suivante : « Il y a chez *Tintin* quelque chose qui défie le temps, les langues et les cultures. Comment se fait-il que ce reporter tout juste adolescent, sorti de l'imagination d'un dessinateur belge à la fin des années 1920, affiche une telle santé au tournant du millénaire ? Son succès universel, parti de Bruxelles, touchant jusqu'aux confins du monde,

3. Selon l'éditeur historique Casterman, « ... depuis 1946, date de parution des premiers albums en couleur, quelque 230 millions d'exemplaires ont été vendus de par le monde, dont 80 millions en France avec un record de 4,1 millions atteint en 1979 » (interview de Simon Casterman par Arnaud Schwartz, *La Croix en ligne*, 24 octobre 2011).

4. Numa Sadoul, *ibidem*.

5. Patrice Hamel et Benoît Peeters, « Entretien avec Hergé », *Minuit*, n° 25, septembre 1977, p. 28.

est ancré dans une réalité solide comme le roc qui transcende les modes, les époques et les nationalités⁶. »

Et je me suis souvent surpris moi-même à me demander ce qui me pousse régulièrement à rouvrir tel ou tel album, comme le font des milliers de lecteurs sur tous les continents.

Deux mystères demeurent inexpliqués à propos de *Tintin* :

– pourquoi son succès perdure-t-il, plus de trente ans après la mort de son auteur et près de quarante ans après la parution du dernier album achevé, *Tintin et les Picaros* ? Malgré l'absence de nouveaux albums, *Tintin* reste aujourd'hui parmi les meilleures ventes de la bande dessinée classique, derrière les *Simpson* et *Astérix*, avec près d'un million d'exemplaires vendus annuellement sur la dernière décennie ;

– pourquoi ce succès est-il quasi-universel ?

Si la question de l'avenir des *Aventures* à moyen et long terme reste posée, celle de leur universalité n'est plus à démontrer : les 230 millions d'exemplaires sont traduits aujourd'hui dans 103 langues dont une trentaine de dialectes. À titre d'exemple parmi tant d'autres : un magazine bengali pour enfants, *Anandamela*, a introduit *Tintin* en Inde pour la première fois dans les années 1970 en langue vernaculaire ; le *Tintin* bengali obtint un succès instantané, les ventes étant estimées depuis 1984 à 500 000 exemplaires de chacun des albums. Et Hergé de continuer à s'interroger : « Je reçois très souvent du courrier de l'Inde. Hier encore, au bureau, il y avait deux

6. Michael Farr, *Tintin, Le rêve et la réalité*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2001.

lettres venant de Calcutta. Or, que peut-il y avoir de commun entre un garçon de Calcutta et moi-même ?... Je continue à me le demander sans trouver de réponse⁷. »

Partant de ce constat simple – le succès universel d'une œuvre dont l'auteur et les commentateurs peinent à expliciter les raisons – je me suis dit qu'il valait la peine de rassembler les notes et réflexions accumulées, pour tenter de répondre à cette interrogation largement partagée.

2. QUESTIONS DE MÉTHODE

Qu'on me comprenne bien : je n'ai nullement l'intention ni la prétention de vouloir concurrencer les ouvrages qui ont fort utilement fourni aux tintinophiles de riches précisions bibliographiques ou une exploration fouillée des sources de tel ou tel épisode ; il n'est pas question non plus de me lancer dans une nouvelle somme biographique : la vie d'Hergé, la carrière d'Hergé, le contexte historico-politique de l'œuvre d'Hergé, tout cela a déjà été analysé dans les moindres détails. Et je ne souhaite pas entamer une énième interprétation psychanalytique dont la plupart – si brillantes soient-elles – nous en apprennent plus sur l'auteur lui-même que sur son œuvre.

Mon propos est tout simplement différent et les descriptions de l'univers idéologico-politique d'Hergé ne permettent pas d'apporter de réponse aux questions posées ici : comment peut-on éclaircir ce « mystère » du

7. Benoît Peeters, *Le Monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, 1990, p. 212.

succès universel de Tintin ? Qu'est-ce qui nous pousse à une lecture récurrente de ces albums ?

Pour répondre à ces interrogations, j'ai fait le choix de me concentrer sur les 23 albums et demi (*Tintin et l'Alph-Art*, inachevé, étant considéré comme un « demi-album ») qui sont à notre disposition, dans toutes leurs versions successives⁸. Je fais le pari que l'intelligence de l'œuvre et l'élucidation de l'interrogation qui me guide peuvent être apportées *par le texte lui-même* plus que par son auteur qui, la plupart du temps, s'est attaché dans ses entretiens officiels à brouiller les pistes, à feindre de « découvrir » toutes les interprétations qui ont été données de ses personnages ou de ses récits. Je ne souhaite pas pour autant occulter délibérément la vie et l'évolution du créateur de Tintin (j'aborderai en particulier ses rapports avec Tchang, son ami et sculpteur chinois, essentiels à la compréhension de l'œuvre). Cependant, si de telles informations sont utiles à mon approche des *Aventures*, elles en constituent une condition nécessaire, mais non suffisante, bien loin de pouvoir rendre compte à elles seules de la richesse du récit. Je défends l'idée qu'en « bout de chaîne », l'intention du créateur s'est concrétisée dans le processus de réalisation de l'œuvre, dans le cheminement des histoires, lequel se manifeste objectivement dans la structure des albums. À son terme, ce pro-

8. Je prendrai la plupart du temps les diptyques (*Secret/Trésor*, *Sept boules/Temple*, *Objectif/On a marché*) comme un seul récit constituant un tout. Par conséquent, je considère que l'ensemble de la série comporte vingt-et-un récits composés de vingt-quatre volumes, dont un inachevé. *Les Cigares du pharaon* et *Le Lotus bleu*, dont les histoires portent la marque d'une plus grande autonomie, seront analysés séparément.

INTRODUCTION

cessus de création dans toute sa complexité a bien abouti à un objet, ces histoires que nous lisons et relisons, qui nous fascinent, et que je me propose de décortiquer.

Il existe (au moins) deux méthodes pour analyser l'œuvre d'Hergé. La première, *diachronique*, consiste à prendre les albums l'un après l'autre selon leur chronologie. Dans ce type d'approche, le plan suit naturellement l'ordre des parutions. Ce n'est pas cette méthode que je retiendrai ici, car elle présente le risque de poser *a priori* que l'évolution de l'auteur, son expérience, son travail, accompagnent et déterminent l'évolution des albums ; il me semble, au contraire, qu'il n'existe pas de « progrès linéaire » des premiers aux derniers albums vers une plus grande perfection du graphisme ou du récit. Même s'il est évident que la qualité et la rigueur qui émanent de *L'Affaire Tournesol* ne sauraient être comparées à la naïveté et au simplisme de *Tintin au pays des Soviets*, on assiste souvent dans l'œuvre d'Hergé à des retours en arrière : il en est ainsi de *L'Île noire* qui apparaît à bien des égards comme une « régression » par rapport à *L'Oreille cassée* ; de même peut-on considérer *Le Crabe aux pinces d'or* comme plus dépouillé ou plus « simpliste » que *Le Sceptre d'Ottokar* qui le précède.

Hergé a souhaité au fil du temps que son œuvre puisse être considérée comme un ensemble susceptible d'être abordé par n'importe quelle entrée, contrairement à une partie importante de la bande dessinée contemporaine où un ordre de lecture linéaire est nécessaire à la compréhension. La pratique des renvois en bas de page à des épisodes précédents permet en outre au lecteur de s'y référer s'il le souhaite, pour ne pas se sentir perdu.

Objectif Lune a été écrit dix-neuf ans après la parution en 1932 des *Cigares du pharaon* en périodique. Or, dans la dernière version des *Cigares* (1955), le Sheik Patrash Pasha montre à Tintin une couverture de l'aventure lunaire (p. 15, IV, 4). Cet anachronisme – les lecteurs de la version initiale ne connaissaient pas *Objectif Lune* – confirme que le public d'aujourd'hui peut entamer par n'importe quel bout une œuvre désormais achevée : Hergé a pris acte que les *Aventures* constituent un tout, à présent fermé.

Ma préférence ira donc à une seconde méthode, *synchronique*, qui consiste à prendre les albums comme un ensemble et à répertorier de manière transversale les différents thèmes susceptibles d'apporter des réponses à mon interrogation initiale. Ce choix méthodologique présente également l'avantage de faciliter les regroupements d'albums ayant entre eux des ressemblances structurelles ou des analogies relatives au mobile de l'aventure, ces rapprochements ne suivant pas nécessairement la chronologie de leur parution.

Lorsque j'étais étudiant en philosophie dans les années 1970, Platon était proposé aux candidats – avec une originalité qui ne se dément jamais ! – comme un des auteurs au programme de l'agrégation. Un des outils les plus précieux pour la compréhension du fondateur de l'Académie était alors un ouvrage de Victor Goldschmidt⁹, dans lequel l'auteur éclairait la dialectique platonicienne et le cheminement des disciples de Socrate vers la connaissance des « valeurs », par un découpage minutieux de la structure des dialogues, l'idée étant que

9. Victor Goldschmidt, *Les dialogues de Platon*, Paris, P.U.F. 1947.

INTRODUCTION

la structure donne le sens, qu'elle est l'élément permettant l'interprétation et la mettant au jour.

Cette expérience universitaire m'avait incité à essayer de voir si, toutes proportions gardées, le même type d'analyse ne pouvait pas être adapté aux albums de Tintin : j'avais ainsi tenté de vérifier, grâce à un suivi page par page du texte, que l'articulation des différentes étapes de chaque épisode « accompagnait » l'ascension des héros vers l'objectif recherché, que j'appellerai pour faire simple « la victoire du Bien ».

Ce travail de classement m'a été fort utile pour l'élaboration de cet essai : l'analyse comparative du positionnement des éléments structurels permet de faire émerger, par-delà les différences entre les albums, une identité et une unité de structure qui finit par devenir familière au lecteur.

Si nous pressentons *intuitivement*, à la lecture, que les *Tintin* sont organisés selon une construction rigoureuse, encore faut-il faire apparaître l'armature pour démontrer cette intuition. La mise à nu d'un « cocon structurel » à la fois sécurisant et rigoureux se révèle un apport essentiel : la fonction rassurante exercée par la structure des albums sur le lecteur est l'un des facteurs-clés du succès universel de *Tintin*.



Copyright © 2013 Les Impressions nouvelles.

PREMIÈRE PARTIE

LE SUCCÈS DE *TINTIN* EST-IL UN « MALENTENDU » ?

« Le succès justifie tout mais n'explique rien », disait Louis Jouvét. Dans le cas présent, comment expliquer l'ampleur et la persistance d'un succès qui semblait surprendre son auteur lui-même ?

Certes, on peut juger qu'Hergé possède un talent de dessinateur et une capacité à raconter des histoires hors normes, que son souci de la perfection aboutit à un résultat final largement au-dessus des œuvres comparables de ses homologues, mais il émane des albums une « magie » à nulle autre pareille, ressentie par bon nombre de lecteurs, qui doit avoir d'autres causes.

Deux observations renforcent ce constat :

– le fait, paradoxalement, que certaines catégories de lecteurs ou de lectrices se déclarent insensibles à cette magie, ce qui laisse supposer qu'ils sont imperméables, non pas au talent d'Hergé, généralement reconnu même par ses détracteurs, mais à certaines caractéristiques de l'œuvre qui en font justement l'originalité et le succès ;

– le fait que certains pans de la production hergéenne (*Quick et Flupke*, *Jo, Zette et Jocko*) sont loin d'avoir rencontré le succès de *Tintin* ; or, à la date de première parution



D'autres œuvres d'Hergé n'ont pas le même succès

des *Jo et Zette* (1936-1939), Hergé maîtrisait déjà bien son art, *La Vallée des cobras*, dernier album de la série, étant contemporain du *Sceptre d'Ottokar*. *Tintin* présenterait-il des spécificités et des qualités propres que ne possèdent pas les autres créations du dessinateur belge ?

CHAPITRE 1

« L'EFFET DE RÉEL »

Les histoires de *Tintin* ne sont pas vraies, mais même si nous savons que Tintin et Milou n'existent pas, ils ont pour nous une épaisseur incomparable, leur présence au sein de notre univers n'est jamais mise en doute ; ces histoires correspondent parfaitement à l'expression de l'écrivain américain Philip K. Dick : « La réalité, c'est ce qui refuse de disparaître même quand on a cessé d'y croire. »

Quel est le terme approprié pour traduire cette impression de cohérence, cette « crédibilité » qui émane des *Aventures de Tintin* ? Si le mot « réalisme » est souvent employé pour rendre compte de la vraisemblance de l'œuvre, du fait que le lecteur peut s'y retrouver et percevoir le monde ainsi décrit comme s'il s'agissait du monde réel, ce terme cadre mal avec le parfum d'irrationnel très présent dans certains épisodes (*Vol 714 pour Sydney* surtout, mais c'est vrai aussi du diptyque *Sept boules de cristal / Temple du Soleil*), ainsi qu'avec l'aspect caricatural de plusieurs personnages ou le dessin du héros principal lui-même.

Le terme de « vérisme » est souvent utilisé. J'en retiendrai la définition élargie qui s'étend à toute expression artistique s'attachant à reproduire le plus fidèlement la

réalité quotidienne. Ceci peut paraître paradoxal s'agissant de fiction et d'aventures destinées à l'origine à un jeune public, mais la première caractéristique des albums est justement de « faire vrai » par-delà les exploits parfois surnaturels de Tintin.

L'expression « effet de réel » employée par Roland Barthes est tout aussi adaptée, grâce à la nuance apportée par le mot « effet¹ ». Elle désigne un élément de texte littéraire dont la fonction est de donner au lecteur l'impression qu'il décrit le monde réel. Ce concept permet de justifier la présence d'éléments descriptifs qui semblent dénués de valeur fonctionnelle pour l'intrigue. Les exemples en sont multiples dans *Tintin* au niveau des images : pylône électrique aperçu par la fenêtre du train à la deuxième case des *Sept boules de cristal*, portraits accrochés au mur dans le salon ou les chambres de Moulinsart, plaques indiquant en tout petits caractères « Rue du commerce » et « Rue Victor Hugo » dans *L'Affaire Tournesol*, etc. (*Affaire*, 38, II). Au théâtre, l'effet de réel, par opposition à l'effet d'étrangeté, a pour objectif de donner la sensation au public d'être projeté dans une scène de la vie courante ou, tout au moins, de lui donner l'impression que ce qu'il est en train de voir est bel et bien vrai, qu'il n'y a ni comédie, ni acteurs.

Il existe une connivence entre l'œuvre et ses lecteurs qui est certainement une des clés du succès de *Tintin* : la façon dont les histoires sont racontées permet un accord, voire une osmose, avec l'imaginaire d'un public extrêmement large.

1. Roland Barthes, « L'Effet de réel », in *Communications* n° 11, 1968, p. 84 -9.

Les récits d'Hergé sont crédibles malgré les nombreuses invraisemblances dont ils sont émaillés ; il faut donc supposer que cette crédibilité est induite par une technique narrative et un style graphique qui font oublier ces invraisemblances. Si les incohérences du premier album (*Tintin au pays des Soviets*) ont souvent été relevées, sans doute est-ce parce que l'auteur n'avait pas acquis, en 1929, cette maîtrise qui lui permettra par la suite de faire passer l'irréalisme de certaines scènes.

Le diptyque lunaire est couramment présenté comme un modèle de réalisme, y compris dans ses aspects les plus techniques. On croit à l'expédition sur la Lune – l'ensemble de l'aventure dégage une remarquable qualité de vraisemblance – même si les solutions adoptées au cours de la conquête de l'espace qui allait se développer au cours des années suivantes devaient se révéler assez différentes de celles évoquées dans la bande dessinée...

On trouve sur Internet une multitude de commentaires qui ont relevé des erreurs ou des aberrations techniques dans les albums (la façon dont la fusée évite l'astéroïde ou l'hypothèse selon laquelle les Incas n'auraient rien connu des éclipses par exemple). Tout cela est exact mais n'enlève rien à la cohérence globale de l'œuvre, les invraisemblances étant comme « absorbées », englouties dans la logique de l'ensemble.

L'irrationnel et l'invraisemblable font partie intégrante de l'œuvre. On aime les *Tintin*, parce qu'ils sont *comme* du réel, mais ils ne sont en rien une copie, un décalque du réel. Certaines scènes sont parfois surprenantes, voire exagérées, elles ne sont jamais inexplicables, on comprend toujours ce qu'elles veulent dire. C'est un

autre monde qui a la même force de réalité que « notre » monde.

Ce n'est qu'à partir de *L'Affaire Tournesol* qu'Hergé prendra le temps de se déplacer, ce qui donnera à la description de la gare de Genève-Cornavin ou des bords du lac Léman une crédibilité étonnante. Mais les planches qui se déroulent en Bordurie s'imposent à nous avec la même vigueur. Elles contribuent tout autant à la construction du « monde de Tintin »². Comme le dit Umberto Eco à propos de la vérité, s'il est toujours possible de douter de l'exactitude rigoureuse de tous les événements historiques comme le lieu de la mort de Napoléon ou les circonstances de la disparition d'Hitler, nul ne peut remettre en question le suicide d'Anna Karénine. Le négationniste peut refuser la réalité des attentats du 11 septembre, mais pas celle d'une entrée cachée du Temple du Soleil. La force incomparable de la fiction est d'être vraie simplement parce qu'elle est écrite ou dessinée.

1. UNE ŒUVRE CARACTÉRISÉE PAR SA LISIBILITÉ

La conjonction de la lisibilité du graphisme, du récit et de la structure confère à l'ensemble des *Aventures de Tintin* une unité d'atmosphère incomparable.

La lisibilité de l'image

À partir du moment où *Tintin* est publié en couleur, la netteté du graphisme est renforcée par la qualité du support imprimé. Les albums d'Hergé sortent objecti-

2. Titre du premier commentaire de l'œuvre : Pol Vandromme, *Le Monde de Tintin*, Paris, éditions de la Table Ronde, 1994 (la première édition de l'ouvrage est parue chez Gallimard en 1959).

vement du lot. Le style épuré de la « ligne claire », qui culmine dans la forme du visage du héros principal, simple rond sans particularités, participe à la dimension universelle de l'œuvre.

Outre plusieurs autres raisons tenant tant au contenu qu'à la structure de ces albums, la déception ressentie par de nombreux tintinophiles à la lecture de *Vol 714 pour Sydney* et de *Tintin et les Picaros* s'explique en partie par une évolution du dessin des personnages : on a l'impression en observant le visage et les sourcils de Haddock ou de Tournesol que le trait perd de sa netteté, que « la ligne se brise », provoquant la sensation inquiétante d'un « monde moins rond » (*Vol 714*, 4, II, 2 et 49, III, 3). Le lecteur familier de la netteté et de la régularité du graphisme se sent « dépaysé » par ce glissement stylistique, qui crée une distance avec ce qu'il a coutume de reconnaître comme l'identité hergéenne du dessin.

La lisibilité du récit

Si le concept de « ligne claire » s'applique en priorité au dessin, il est indissociable du souci omniprésent de raconter une histoire avec le maximum de simplicité et de cohérence, pour qu'elle puisse être comprise par tous les publics.

Dans plusieurs entretiens, Hergé insiste sur l'importance pour lui de délivrer, outre un dessin limpide, un récit accessible : « Je ne cherche peut-être pas “uniquement” à raconter une histoire, mais je cherche “avant tout” à raconter une histoire. Nuance... Et à la raconter clairement³. » Paradoxalement, la clarté ou le carac-

3. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 68.

tère logique du récit facilitent le travail d'imagination du lecteur, la netteté favorise l'évasion.

Étant donné le foisonnement de personnages déambulant dans *Tintin*, la richesse et la variété des thèmes abordés ou des pays visités, on pourrait craindre un manque d'unité du récit ou, plus largement, de l'atmosphère émanant des albums. S'il n'en est rien, c'est parce que l'homogénéité et la lisibilité de la narration confèrent à l'œuvre d'Hergé une unité et une crédibilité étonnantes. La présence de thèmes comme la télépathie, les voyages interplanétaires ou l'envoûtement finissent par s'intégrer à nos systèmes de représentation les plus courants.

Le goût d'Hergé pour la clarté et la lisibilité stimule le plaisir de la lecture du plus grand nombre : comprenant sans mal, le lecteur peut s'attacher plus fortement. Si l'on voulait transposer à un autre domaine – le football – cette interrogation sur les raisons d'un succès universel, on donnerait en priorité comme explication la simplicité de règles du jeu compréhensibles sous toutes les latitudes. Contrairement à beaucoup d'autres sports aux phases de jeu compliquées (rugby, basket) ou aux règles nombreuses et parfois confuses (judo, golf), le football est facilement accessible, tout le monde peut commenter un match de son fauteuil et critiquer l'arbitre. Cette accessibilité est un avantage indéniable qui favorise l'audience mondiale de ce sport.

Un autre secret de la lisibilité de *Tintin* réside dans la répétition du même thème – le combat sans fin entre le Bien et le Mal – décliné au travers d'habillages différents selon les épisodes. La simplicité du fil directeur qui guide les héros évite que la richesse du récit, le foi-

sonnement de détails, l'authenticité des décors et des références historico-géographiques ne deviennent incompréhensibles aux yeux des lecteurs, en particulier des plus jeunes. Reprenant une pensée de Bergson selon laquelle un philosophe ne peut avoir qu'une seule idée au cours de son existence, Clément Rosset affirme : « Comme auteur, il faut avoir le moins d'idées possible, et, avec celles-ci, créer le monde le plus riche et le plus varié possible. C'est la magistrale leçon d'Hergé, son tour de force incontestable⁴. »

Tout se passe comme si, d'aventure en aventure, Tintin revivait toujours la même histoire, le talent d'Hergé nous empêchant de trop vite nous en apercevoir. Et après tout, si l'on s'en aperçoit, qu'importe : ce qui nous plaît en lisant et relisant *Tintin* n'est pas tant la nouveauté que le retour du même !

Cette « histoire », celle d'Hergé et de Tintin, sera racontée une dernière fois avec un maximum d'intensité et de pureté dans *Tibet, Bijoux* opérant ensuite un retour humoristique et distancié sur la totalité de l'œuvre. Postérieurement, le créateur aura bien du mal à reprendre à nouveau le même thème et, comme il le faisait jusque là, à s'appuyer sur une idée fulgurante pour bâtir sans difficultés apparentes une intrigue qui paraisse originale.

L'accessibilité du graphisme et du contenu, de l'image et du fond, serait malaisée sans une cohérence qui apparaît encore plus fondamentale, la régularité d'une structure solide, véritable fondation du récit en arrière-plan,

4. Clément Rosset, « Les aventures du réel », in *Philosophie Magazine*, hors-série, « *Tintin au pays des philosophes* », septembre 2010, p. 60.

invisible au premier abord, mais terriblement présente comme « garde-fou » rassurant qui accompagne discrètement le lecteur.

2. UNE RICHESSE DE DÉTAILS QUI INCITE À LA RELECTURE

Une des raisons majeures du réalisme des *Tintin* tient au souci constant de l'auteur d'introduire le maximum de détails qui « sonnent vrai », sans que ce foisonnement nuise à la cohérence du récit. Plaques d'immatriculation des voitures, dessin des avions et des bateaux, rien n'est laissé au hasard jusqu'au plan, sur une page entière, de la fusée lunaire, avec la description minutieuse de chaque étage et de chaque compartiment (*Objectif*, 35, I, 1).

Ce souci du détail vrai est tout aussi poussé, que les personnages évoluent dans des pays existants (Suisse, Pérou, Chine, etc.) ou dans des pays imaginaires (Syldavie, Bordurie, San Theodoros, Khemed). Dans *Le Sceptre d'Ottokar*, on assiste à la création d'un pays, la Syldavie, avec un passé et une réalité géographique, économique et sociale, Hergé poussant le souci de vérisme jusqu'à inventer une langue munie d'une syntaxe et d'un code linguistique. Les trois pages de la brochure touristique consacrée à la Syldavie fournissent des précisions appuyées par de nombreuses illustrations sur les habits traditionnels locaux, la géographie des lieux, les sources historiques, l'origine du blason et de la devise de la nation, etc. (*Sceptre*, 19, 20, 21).

Cette création totale contribue paradoxalement à l'impression de réalité et d'authenticité qui se dégage de l'album, et cela avec d'autant plus de force qu'elle trouve une continuité dans *Objectif Lune*, épisode qui se déroulera dans le même pays.

Dans un autre registre, la multiplication des références à l'emblématique moustache de Plekzsy-Gladz (*Affaire*, 47, III, 3), qui permet à Hergé d'insister sur le culte de la personnalité en Bordurie, est illustrée par la présence de ce symbole dans tous les détails de la vie quotidienne (poignées de porte, drapeaux, lampadaires, ameublement des intérieurs, pare-chocs des voitures). Pire encore, dans l'écriture bordure, l'apparition d'un accent spécifique dont le dessin rappelle le fameux attribut du chef suprême (par exemple sur le second « o » du nom de la capitale, Szohôd (*Affaire*, 46, II, 1)).

L'exactitude des détails permet qu'on s'accroche à eux pour basculer dans un autre univers : les paysages, les véhicules, par leur vraisemblance, nous attirent et nous laissent pénétrer dans le monde propre du récit comme si nous en étions aussi les acteurs.

Dans la lignée des romans réalistes français du XIX^e siècle, *Tintin* offre une représentation foisonnante de couches sociales et de métiers des plus divers : antiquaires, agriculteurs, artisans, artistes, astronomes, banquier, boucher, brigands, concierges, conseillers de chefs d'État, contrôleurs de train, cuisiniers, détectives, domestiques, douaniers, ecclésiastiques, élagueur, enseignants-chercheurs, femmes de chambre, industriels, ingénieurs, journalistes, marchand d'oranges, marins, médecins, militaires, moines, petits commerçants, photographes, pickpockets, pilotes, policiers, restaurateurs, savants, sigillographe, etc.

Cette richesse des détails ne nuit aucunement à la lisibilité, grâce à une autre caractéristique de leur utilisation : la discrétion extrême de leur présence au sein des albums, au point que ce soit devenu un véritable jeu chez

les tintinophiles et sur les sites Internet d'essayer de « coler » les internautes sur tel ou tel passage aussi signifiant que caché ; c'est un peu comme s'il s'agissait d'une sorte de recherche d'un trésor, la découverte du détail soigneusement dissimulé permettant de nous en donner les clés.

Dans *Les Bijoux de la Castafiore* par exemple, si on regarde avec attention les notes de musique représentant les gammes que le pianiste Wagner a pris soin d'enregistrer sur un magnétophone pour pouvoir s'échapper au village sans la permission de la diva, on constate que l'absence de certaines notes correspond au temps écoulé entre les images. C'est même le seul endroit où la durée entre les vignettes est suggérée de manière aussi précise (autrement que par un bandeau indiquant les heures ou les semaines passées), puisqu'il suffit de chanter les notes absentes des gammes pour évaluer cette durée (*Bijoux*, 51, IV, 3 et 4 ; 52, I, 1).

On trouve ici une des raisons qui nous poussent à relire des dizaines de fois le même album : qui n'a pas constaté qu'il découvrait encore, à la énième relecture, un gag occulté qui lui avait échappé ou une référence à un événement passé qui renforce, s'il en était besoin, la logique et le vérisme de l'ensemble ?

Étant donné que le mystère et le suspense s'estompent naturellement après plusieurs lectures, il existe nécessairement un autre ressort qui nous incite à relire *Tintin* de multiples fois.

« TROIS DÉTAILS DISCRETS »

– Au début du *Secret de la Licorne*, Milou est retardé parce que, se trouvant au marché aux *puces*, il est pris d'une furieuse envie de se gratter et c'est dans cette attitude qu'il est montré à quatre reprises, trois fois sur la première page, une fois en page 3 ;

– dans *Coke en stock*, on observe l'air faussement innocent du capitaine qui permet, si l'on y prête attention, de repérer le verre d'alcool arrivé sur la table en l'absence de Tintin (p. 4, I, 4) ;

– sur la dernière planche de *Tintin au Tibet*, on atteint le paroxysme du détail discret, la représentation du moine Foudre Bénie en lévitation sur le toit de la lamaserie ne dépassant pas deux millimètres (*Tibet*, 62, I).

Ces *private jokes* qui ravissent les amateurs sont parfois simplement destinés à l'entourage d'Hergé ; dans d'autres circonstances, il s'agit de signes de connivence avec le lecteur attentif – la présence du détail discret n'étant d'ailleurs qu'un plus qui ne pénalise en rien une lecture moins assidue –, et l'introduction de tels détails se fait à l'insu de Tintin lui-même.

On ne s'empêchera pas de comparer la légèreté de ces non-dits, la discrétion de ces allusions, au retour appuyé de certains gags ou de certaines références dans d'autres bandes dessinées d'expression française : le comique de répétition de *Tintin* ne se fait jamais « à l'identique », le clin d'œil au lecteur fidèle étant privilégié sur le souci de ne pas désorienter le néophyte.

3. UN SOUCI DOCUMENTAIRE DE PLUS EN PLUS POUSSÉ

La précision des détails et le réalisme des décors deviennent progressivement indissociables d'une recherche documentaire croissante à compter du *Lotus bleu*. Cet album représente un tournant, à partir duquel non seulement l'introduction de détails dans la narration ne nuit pas à la cohérence de l'ensemble, mais encore toute référence à un fait historique réel ou à un lieu géographique existant s'appuie sur des sources dignes de foi.



Le décor simpliste du premier épisode

A contrario, dans les premiers épisodes (*Tintin au pays des Soviets*, *Tintin au Congo*, *Tintin en Amérique*) où Tintin court sans répit d'une aventure à l'autre, la stylisation extrême du décor permet à l'auteur de travailler avec une documentation des plus réduites, même s'il s'inspire déjà de livres contemporains pour situer le contexte. Dans *Tintin au pays des Soviets* en particulier, l'apparition, au loin, d'une ville russe ou de

Berlin est simplement suggérée par la vue en contre-jour d'une vague coupole ou de cheminées d'usines. Les rares fonds de scène représentent une banlieue industrielle quelconque, sans personnalité ni identité. Quelques autres planches sont situées autour d'une ville anonyme, qui pourrait se situer n'importe où (*Soviets*, 86, I, 2 et 131, III, 2).

Non seulement l'exotisme manque cruellement dans cet épisode initial – il se limite à la représentation simpliste des uniformes ou à la transcription de certains noms en alphabet cyrillique –, mais la sensation de vérisme est faible à cause de l'absence des détails réalistes qui y contribueront plus tard.

Progressivement, Hergé va se constituer une documentation extrêmement riche et variée, archivée et

répertoriée avec méthode, sans perdre de vue l'idée sous-jacente d'une possible utilisation future.

À l'inverse, un souci documentaire excessif peut parfois désincarner la narration et brider notre participation à l'aventure. La marge est étroite entre l'invraisemblance et le simplisme qui dominent les tout premiers albums, et le risque d'excès de réalisme qui pourra apparaître plus tard (cf. le souci pédagogique exagéré manifesté par l'auteur lorsque les héros fuient dans la jungle de *Picaros*, p. 37-38). Un point d'équilibre est magnifiquement atteint avec *Le Sceptre d'Ottokar*, où le détail authentique est transposé dans la fiction de telle sorte qu'il conserve son « effet de réel » sans tomber dans un réalisme plat, comme par exemple sur la vignette offrant une vue de la capitale Klow (p. 33, III, 3).

Lisibilité, précision du détail et souci documentaire apparaissent comme le fondement et la condition nécessaire (mais non suffisante) du vérisme de l'œuvre ; ils font partie des éléments constitutifs de l'univers tintinesque.

4. LA CRÉATION D'UN « MONDE »

Le quasi-monde de Tintin

Le philosophe polonais Roman Ingarden considère que la littérature reconstitue un « quasi-monde⁵ », utilisant ce terme pour désigner la capacité du roman – mais on peut étendre cette conception à la bande dessinée – à élaborer de manière fictive mais constructive un monde qui prend pour le lecteur toute l'épaisseur de la réalité sans, par nature, s'identifier à elle. À partir de là, il est

5. Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, *passim*.

certain que toutes les œuvres ne permettent pas un même degré d'adéquation au « vrai monde » ; certaines, de fantaisie pure, oniriques ou tournées vers la science-fiction, manifestent par leur style même une distance importante vis-à-vis du réel. D'autres, à l'inverse, collent tellement au réel qu'elles « sont l'Histoire », et c'est parfois ce qui nous rebute dans l'Histoire, cette impression qu'elle se déroule sans nous.

Parmi les œuvres qui correspondent à cette définition du quasi-monde, on pense évidemment à Balzac, Zola, Hugo, Jules Romains et Proust, qui dévoile dans *À la recherche du temps perdu*, un univers complexe, total et clos sur lui-même.

Dans un autre registre, Hergé appartient à cette catégorie⁶. Si les expressions « monde de Tintin », « monde d'Hergé », « univers tintinesque » ont été si souvent employées, c'est qu'elles renvoient sans nul doute à une spécificité de l'œuvre : cette sensation pour le lecteur d'évoluer dans un cadre familier avec ses mécanismes, ses règles, sa logique propre. L'exotisme si prégnant dans *Le Trésor de Rackham le Rouge* ou *Le Temple du Soleil* permet l'évasion sans heurter le rationalisme (on peut même dire que, dans *Le Temple du Soleil*, l'explication par l'Inca des crises que subissent les explorateurs par la pratique de l'envoûtement est « intégrée » dans l'atmosphère à la fois

6. Il faut cependant comparer ce qui est comparable : de même que Serge Gainsbourg, dans une dispute télévisée demeurée célèbre, avait raison de défendre contre Guy Béart l'idée qu'on ne saurait mettre sur un même plan un roman de 300 pages et une chanson de trois minutes, quelle que soit la qualité poétique de celle-ci, de même serait-il extravagant de prétendre placer sur un même pied *Les Aventures de Tintin* et *La Comédie humaine*.

exotique et réaliste de l'épisode) ; le dépaysement est bien présent sans empêcher qu'on se « retrouve » dans l'univers créé.

Mais le style propre d'Hergé, c'est une qualité de révélation de l'univers offerte à chacun. Le plaisir qu'il donne, c'est de nous faire connaître un univers de plus, de nous dévoiler le réel en le réinventant, d'où l'expression de « quasi-monde ».

Si *Tintin* est l'œuvre complète que j'emporterais sur une île déserte, sans doute est-ce dû à la certitude d'une confiance infantile selon laquelle *tout* se trouve dans *Tintin* et à cette sensation de cohérence inégalable qui permet de nous guider dans l'existence.

Le procédé du retour des personnages

Un des éléments qui contribuent le plus à la constitution d'un monde est, sans nul doute, l'épaisseur des personnages, l'absence de remise en cause possible de leur existence : la preuve que les personnages des *Aventures de Tintin* existent, c'est qu'ils reviennent d'un album à l'autre (en évoluant) et qu'ils ont une vie en dehors des albums.

Parmi ceux-ci, il convient de distinguer le cercle rapproché (« la famille » lit-on habituellement) progressivement composé, autour de Tintin et Milou, du capitaine Haddock, du professeur Tournesol, des Dupondt, voire de Nestor. À partir de leur première apparition (*Les Cigares du pharaon* pour les Dupondt, *Le Crabe aux pinces d'or* pour Haddock, *Le Secret de la Licorne* pour Nestor, *Le Trésor de Rackham le Rouge* pour Tournesol), leur présence est quasiment continue dans tous les épisodes⁷.

7. Si Haddock et Tournesol ont été réintroduits quelque peu arti-

Encore faut-il noter des degrés dans cette proximité : si Haddock est présent constamment, Tournesol l'est très peu dans *Coke en stock*, *Tintin au Tibet* et *Tintin et L'Alph-art* (quelques images seulement) ; Nestor, indissociable de Moulinsart, est toujours absent dès lors que l'intrigue se déroule hors du château, si ce n'est par la pensée (*Le Temple du Soleil*, *On a marché sur la Lune*, *Tintin au Tibet*, *Vol 714 pour Sydney*) : « domestique » au sens fort, il ne participe à aucun voyage, à aucune aventure proprement dite, sa seule « sortie » figurant à titre de gag à la dernière page des *Sept boules de cristal*, le capitaine ayant pris l'avion pour le Pérou sans monocle de rechange (*Sept Boules*, 62, II, 2-3 et III, 1-2). Nestor est alors « déboussolé » par le premier départ lointain de son maître depuis qu'il a été engagé, au point de se risquer à l'extérieur.

Quant aux Dupondt, leur cas est encore différent : premiers arrivés dans la saga (ils ont même droit à une apparition symbolique au tout début de l'édition moderne de *Tintin au Congo*), d'abord opposés à Tintin et chargés de l'arrêter (*Les Cigares du pharaon*, *Le Lotus bleu*, *L'Île noire*), ils entrent peu à peu dans le cercle des familiers sans pour autant cohabiter avec les personnages principaux. Jamais déclencheurs de l'intrigue comme peuvent l'être Haddock dans *Le Secret de la Licorne* et Tournesol dans *Les Sept boules de cristal*, *Objectif Lune* ou *L'Affaire Tournesol*, les « frères siamois » sont totalement

ficiellement dans la dernière édition de *Tintin au pays de l'or noir*, le premier physiquement, le second dans un courrier, c'est parce que l'album, commencé en 1939, a été interrompu par la guerre et terminé en 1948-1950, après l'arrivée des deux personnages dans la saga tintinesque.

absents de *Tintin au Tibet* (album intégralement centré sur Tintin) et de *Vol 714 pour Sydney* (ils ne sont pas invités en Australie) ; dans *L'Étoile mystérieuse* (expédition à caractère scientifique), ils n'ont droit qu'à une seule case – ils vont assister au départ de l'*Aurore* – hors de toute préoccupation professionnelle (*Étoile*, p. 20, III, 1).

On rattache parfois Bianca Castafiore à la « famille ». Cette assimilation est exagérée. Découverte dans *Le Sceptre d'Ottokar*, elle ne réapparaîtra que dans *L'Affaire Tournesol*, après une longue éclipse et une intervention mineure sur la scène d'un music-hall dans *Les Sept boules de cristal*. Elle gagne en importance dans les derniers albums (*Coke en stock*, *Les Bijoux de la Castafiore*, *Tintin et les Picaros*, *Tintin et l'Alph-art*), avec tout de même une absence totale de *Tintin au Tibet* et de *Vol 714 pour Sydney* ; considérons-la simplement comme une « amie » un rien dérangeante.

Pour ce qui concerne Milou, il est le seul personnage présent avec Tintin du début à la fin, on pourrait presque dire de la première case du premier album (*Soviets*) à la dernière image du dernier (*Alph-Art*), si celui-ci n'était pas inachevé, avec justement une incertitude dramatique sur l'avenir de Tintin, partant seul à la mort à la page 42. Milou est même le dernier des personnages familiers d'Hergé à s'exprimer dans l'œuvre : « Wouah ! » répond-il à Tintin (*Alph-Art* p. 41, III, 4), ce dernier restant muet dans les cases suivantes.

Pourtant, son importance et sa nature changent radicalement au cours de la série : d'omniprésent et bavard dans les épisodes initiaux où il a de véritables conversations avec son maître – Milou parle dans la quasi-totalité des dernières vignettes de *Tintin au pays des Soviets*

–, il se fait progressivement beaucoup plus discret, voire muet.

Ce changement ne s'opère pas uniquement parce que le capitaine prend auprès de Tintin la place précédemment occupée par Milou – une certaine tension entre les deux peut effectivement apparaître, comme à la page 4 de *L'Affaire Tournesol* où Haddock s'exclame : « C'est votre satané Milou qui a fait ce beau travail ! » –, mais parce que, dans une évolution de l'œuvre où le souci de vérisme se renforce, il devenait naturel que Milou retrouvât sa place de chien.

Par exemple, la défiance manifestée à l'encontre de Pablo, dévolue à Milou dans *L'Oreille cassée* et à Haddock dans *Tintin et les Picaros*, va dans le sens d'un renforcement du vraisemblable dans la distribution des rôles :

– « Tu as tort de te fier à ce chenapan. Tu es toujours beaucoup trop confiant, » déclare Milou à son maître (*Oreille* p. 33, II, 3) ;

– « Vous avez tort, Tintin ! Et vous le regretterez un jour ! » (Haddock, *Picaros*, 58, I, 2).

C'est aussi l'attitude de Tintin vis-à-vis de son chien qui évolue radicalement :

– Dans *Coke en stock*, où Milou signale à juste raison l'existence d'une bombe dans l'avion, mais n'est pas écouté, son maître mettant trois pages (17 à 19) avant de se décider à le suivre. Le manque d'attention de Tintin à l'égard de son fox-terrier a bien failli leur coûter la vie.

– Dans *Vol 714 pour Sydney* où, pour la première et unique fois, Milou est tenu en laisse par Tintin de la page 1 à la page 8 et à la page 62, situation qu'il n'apprécie guère, allant même jusqu'à ronger le lien indésirable (*Vol 714*, 6, I, 3).

– À la première page de *Tintin et les Picaros*, où le héros accomplit le crime de « lèse-Milou » par excellence en prenant le chat siamois de Moulinsart dans ses bras, en lieu et place de son propre chien. Quel changement depuis le temps du Congo, trente-cinq ans auparavant, où Tintin, voyant son chien tomber à l'eau, s'écriait : « Un homme à la mer ! » (*Congo*, p. 6, I, 2).

Claude Lévi-Strauss s'est souvent exprimé sur le fait, considéré dans de nombreuses civilisations comme un « scandale », que l'homme ne puisse pas communiquer par le langage avec les animaux, dont il est souvent si proche. C'est pour cela que le mythe d'une part, les contes et les fables d'autre part – « c'était du temps où les bêtes parlaient » – offrent cette dimension magique. La « perte de parole » de Milou, la suppression progressive d'une communication directe avec Tintin, illustrent une évolution importante de l'œuvre vers plus de réalisme (rappelons que dans *Les Cigares du pharaon*, quatrième album de la série, Tintin « parlait l'éléphant » (*Cigares*, 35, III)).

Une caractéristique forte des *Tintin*, y compris par comparaison avec d'autres œuvres d'Hergé, est le fait que la « famille » s'y constitue progressivement au fil des ans, et comme sans y penser. Ainsi n'est-il jamais dit explicitement à partir de quand Tintin décide de vivre à Moulinsart. On le soupçonne au début d'*Objectif Lune* en voyant le compagnon du capitaine arriver au château avec sa valise – sans qu'on soit sûr à ce stade que Tintin y habite définitivement puisqu'il repart immédiatement pour la Syldavie –, et on en a la certitude dans *L'Affaire Tournesol* où l'on voit le héros visiblement installé avec Haddock et Tournesol. Le recrutement de Nestor n'est

pas clairement formulé non plus : le lecteur attentif le devine en l'apercevant dans un coin de la salle de marine, lors de la réception organisée à la fin de *Trésor* (p. 62, 1).

C'est Tintin qui se trouve une famille en quittant son logement de célibataire de la rue du Labrador et en choisissant la cohabitation, Haddock ne faisant que l'accepter implicitement. Peut-être ne faut-il pas surinterpréter cette remarque : Moulinsart étant beaucoup plus vaste et confortable, il est logique que le choix de la vie commune se porte sur ce lieu plutôt que sur un petit appartement du centre-ville !

A contrario, au sujet des *Aventures de Jo, Zette et Jocko*, Hergé a clairement expliqué que la naissance de cette série en 1936 correspondait à une demande des responsables de l'hebdomadaire *Cœurs Vaillants* qui souhaitaient faire vivre une BD plus édifiante pour les jeunes, où le héros, moins marginal, aurait d'emblée comme tout un chacun « un papa qui travaille, une maman, une petite sœur et un animal familier⁸ ». Hergé a dû créer sur commande et d'un seul coup un environnement, mettant à jour une famille en quelque sorte « préexistante », tandis que le lecteur de *Tintin* assiste, lui, à la mise en place progressive de son entourage. Aux yeux du public qui accompagne Tintin dans la constitution de son environnement affectif, celui-ci gagne en épaisseur et en crédibilité.

Le petit musée consacré à Balzac au sein de la maison qu'il habita dans le 16^e arrondissement de Paris offre une fresque complète de tous les personnages de l'écrivain. Balzac mélangeait à la fois des personnages contem-

8. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 104.

porains peu actifs dans ses romans, des personnages totalement inventés et des personnages historiques « balzacisés », le tout s'intégrant harmonieusement dans son monde. Hergé procède un peu de la même façon, avec une préférence forte pour les personnages inventés, très majoritaires dans la série. Mais il ne se prive pas de faire apparaître à de nombreuses reprises – sans incidence sur le cours du récit – ses collaborateurs, sa femme ou lui-même⁹. À la page 62 de *Vol 714 pour Sydney*, il va jusqu'à faire intervenir sous les traits d'un journaliste un lecteur réel mais parfaitement inconnu, Jean Tauré de Bessat, à qui il avait promis de faire une place dans l'un de ses albums, en réponse à un simple courrier¹⁰. L'intervention d'autres personnages existants mais célèbres ne se fait que de façon allusive (évoqués directement ou mentionnés sur une affiche) comme le sculpteur César (*Tintin et l'Alph-art*), Fangio (*L'Affaire Tournesol*), Alain Bombard (*Coke en stock*), Sacha Guitry (*Le Trésor de Rackham le Rouge*), Boulanger (*On a marché sur la Lune*), Onassis et Picasso (*Vol 714 pour Sydney*), Groucho Marx (*Tintin et les Picaros*). Parfois même, les noms sont transformés (Rino Tossi ou Tristan Bior). Hergé intègre également des personnages d'autres BD, Quick et Flupke dans *L'Étoile mystérieuse* (p. 20, III, 1), Astérix et Mickey dans la grande scène de carnaval de *Tintin et les Picaros* (p. 54, III).

9. Exemples : *Congo*, première case (Hergé), *Oreille*, deuxième case (Hergé), *Sceptre*, 59, III (Hergé et son épouse), *Objectif*, 40, III, 2 (son collaborateur Bob de Moor) etc.

10. Hergé, *Correspondance*, Edith Allaert et Jacques Bertin (dir.), Gembloux, éd. Duculot, 1989, pp. 144-147.

Lorsque la Castafiore énumère les « fameux » à qui les journalistes l'ont consacré (sivement (*Bijoux*, 28, II, 1), elle mentionne un personnage totalement inconnue dans l'œuvre (le chef du protocole à la Cour de Syldavie) qui n'a jamais apparu dans *L'Affaire Tournesol* et qui n'est pas (le colonel Sponz), un acteur d'un rôle secondaire à *Tintin* (le maharadjah de Gogobras) et le marquis di Gorgonzola (le baron Rastapopoulos)¹¹.

Ce n'est pas tant le mélange que la juxtaposition de ces personnages qui crée cette sensation de familiarité. Les personnages de fiction sont placés dans des contextes et des lieux différents, mais ils vivent dans une réalité qui leur fait jouer le rôle de personnages historiques. La résurgence de pays comme la Syldavie, la Bordurie, le San Theodoros ou Rico accompagne le procédé du retour à l'histoire et contribue à accentuer l'impression de familiarité.

On a répertorié 325 noms de n

Tibet à partir de *L'Affaire Tournesol*). Enfin, plusieurs « figures » du monde de Tintin surgiront régulièrement du passé à diverses reprises comme Oliveira da Figueira, Dawson, Pablo, Boris, Bab El Ehr, l'Émir Ben Kalish Ezab, Abdallah, Allan, Sponz et Szut. Dans *Coke en stock*, ce ne sont pas moins de dix personnages déjà connus qui réapparaîtront.

Paradoxalement, le nombre d'apparitions de Tchang (deux seulement, dans *Le Lotus bleu* et *Tintin au Tibet*) est loin de refléter l'importance qu'il joue dans l'histoire et la vie de « Georges Remi-Tintin ».

On rappellera à ce propos que, pour les lecteurs, l'existence du Tchang de la fiction a précédé l'apparition du Tchang réel, dont le retour en Europe fit l'objet d'une « surmédiation » à Bruxelles en 1981. De la même façon, les jeunes Belges avaient pu assister au « retour » de Tintin et Milou d'URSS en 1930. Il est plus que probable que le « vrai » Tchang (Zhang Chongren), tout comme les interprètes de Tintin et Milou, ne sont pas parvenus à se hisser, dans l'esprit du public, au même degré de réalité que leurs modèles respectifs de la BD, tant le jeune Chinois de *Tintin au Tibet* avait acquis dans l'imaginaire collectif une crédibilité et une épaisseur bien plus consistantes que son référent.



Le retour des personnages (Szut reviendra)

Pour le dessinateur lui-même qui avait, au fil des ans et de l'absence de son ami chinois, « mythifié » Tchang, la déception des retrouvailles et de la (trop) longue cohabitation en Belgique avec un homme qui ne ressemblait que de loin à son souvenir idéalisé, a dû être d'autant plus forte que le compagnon des jeunes années avait été figé dans l'œuvre et dans la culture tintinesque pour la postérité.

Des personnages qui ont une vie en dehors de la BD

Dans beaucoup de bandes dessinées comparables au « genre » des *Tintin*, les personnages apparaissent dans un décor peu varié (le bureau ou la rue pour Gaston Lagaffe, le jardin pour Achille Talon, les paysages de western pour Lucky Luke, voire, cas extrême, le toit de sa niche pour Snoopy), et on connaît fort peu leur vie en dehors de ce décor conçu par l'auteur.

Les comparses de Tintin, en revanche, continuent à vivre une fois l'album terminé et réapparaissent ensuite dans un autre contexte, avec un autre métier : le général Alcazar, à la tête de son pays dans *L'Oreille cassée*, devient lanceur de poignards dans *Les Sept boules de cristal* (parce qu'il a été chassé du pouvoir entre-temps), avant d'être mêlé à un trafic d'avions dans *Coke en stock* et de se lancer dans la guérilla dans *Tintin et les Picaros*. Le personnage a donc une existence en dehors de la BD, le temps a compté pour lui comme pour le lecteur, invité à remplir les blancs entre les albums. Allant très loin dans le mécanisme de l'aliénation, on raconte qu'Hergé, arrivant au bureau, feint d'être lui-même la dupe de cet aspect démiurgique en déclarant avoir découvert par hasard



Retrouvailles de Hergé et de Tchang, mars 1981. Photo : © Jean Guyaux

qu'Alcazar avait changé de statut marital : « J'ignorais qu'il fût marié avant qu'il nous présente sa colombe¹³. »

Et Bob de Moor, bras droit d'Hergé depuis mars 1951, de raconter : « Il pouvait reconstituer l'existence entière de ses personnages, y compris les épisodes qui n'étaient pas dans les albums. Allan ou Rastapopoulos, par exemple, il connaissait les détails de leur vie sur le bout des doigts. Il savait aussi le nombre de maîtresses

13. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 199.

qu'avait eues Alcazar et de quelle manière il avait rencontré Peggy¹⁴. »

Oliveira da Figueira a déménagé, le docteur Müller a complètement modifié son *look* en passant d'Écosse au Khemed, certains ont changé d'état civil comme le colonel Boris, aide de camp du roi dans *Le Sceptre d'Ottokar*, transformé en Jorgen, espion d'une puissance étrangère dans *Objectif Lune*, ou Sponz, apparatchik bordure dans *L'Affaire Tournesol*, devenu le colonel Esponja, bras droit du général Tapioca dans *Tintin et les Picaros*. Tchang a évidemment grandi et Tintin découvre, dans une lettre envoyée de Hong-Kong, que son père adoptif avait un frère, installé à Londres (*Tibet*, 4, I, 3).

Quant à Rastapopoulos, toujours du côté des méchants, il change cependant d'identité et de « business » à chacune de ses apparitions. À la fin de *Coke en stock*, le lecteur, voyant le malfrat disparaître sous l'eau dans un bateau amphibie, dispose d'un avantage incontestable sur Tintin qui le pense englouti à jamais dans la Mer rouge. Cette « supériorité » sur le héros et cette vision décalée apportent sans doute un surcroît de crédibilité à l'œuvre. De plus, connaissant la réalité des faits, le lecteur sera moins surpris que Tintin de la réapparition de Rastapopoulos dans *Vol 714 pour Sydney*. Hergé, à la page suivant la « disparition », ira jusqu'à offrir au lecteur une coupure de presse (« *La Mer Rouge rendra-t-elle le corps de Rastapopoulos ?* ») prouvant que le journaliste, comme Tintin et Haddock, ignore le stratagème du bandit. L'auteur se fait ainsi le complice de son public, qui a un accès privilégié à une « vérité » de l'univers tinti-

14. Bob de Moor, À suivre, « Spécial Hergé », avril 1983, p. 85.

nesque inconnue du héros lui-même ; le lecteur est partie prenante de la réalité de cet univers (*Coke*, 59, IV, 2 et 3 et 60, I, 1).

Les activités scientifiques de Tournesol sont pour la plupart extérieures aux albums. Le lecteur ignore ses relations avec d'autres savants, et même comment il a été amené à orchestrer l'expédition lunaire. Ces attaches hors du monde de Tintin rendent crédibles le fait que Tournesol soit enlevé à deux reprises (*Les Sept boules de cristal* et *L'Affaire Tournesol*) ou qu'il soit mystérieusement parti travailler dans une base spatiale en Syldavie (*Objectif Lune*).

« L'AFFAIRE DU DOCTEUR ROTULE »

L'affaire du jeu télévisé de TF1 « Qui veut gagner des millions ? », au début des années 2000, illustre, par la vivacité et l'ampleur des discussions suscitées, la force de vérité émanant du monde de Tintin, d'autant plus que le débat portait dans ce cas sur un personnage très secondaire des *Aventures*, le docteur Rotule.

À la question : « Quel est le nom du docteur qui vient soigner Haddock dans *Les Bijoux de la Castafiore* ? » quatre réponses étaient offertes : Rotule, Ménisque, Omoplate et Tympan. Le candidat, hésitant, fit appel au public qui répondit à 73 % Rotule, alors que le nom du docteur en question n'est jamais prononcé dans cet album, lors de ses visites. Cependant, parmi les télégrammes de félicitations adressés au capitaine pour son « mariage » avec la Castafiore, l'un est signé « docteur Rotule » (*Bijoux*, 28, IV, 3). Un connaisseur de Tintin peut donc légitimement faire le bon choix, d'autant plus qu'un docteur Rotule apparaît dans *Objectif Lune* (p. 25, IV, 1) (avec un aspect physique très différent), et qu'aucun des trois autres noms proposés ne figure dans un album d'Hergé.

L'intéressant dans l'affaire n'est pas de savoir s'il y a eu triche du public ou non (il suffit que quelques personnes se soient souvenues de ce patronyme et

que d'autres aient copié sur elles), mais c'est l'ampleur de la polémique qui s'est ensuivie dans les médias et sur Internet. Les partisans des différentes thèses (« il ne peut s'agir de Rotule, vous voyez bien que celui du double épisode lunaire porte la barbe » contre « ça ne peut être que Rotule puisqu'il envoie un télégramme de félicitations ») s'affrontent comme s'il s'agissait de personnages réels ou historiques, au nom d'arguments rationnels et de la recherche du détail déterminant.

Il est difficile de clore ce chapitre sur le vérisme dans Tintin sans mentionner qu'un album – *Vol 714 pour Sydney* – surprend sur ce plan, peut-être parce que des éléments irrationnels y sont plus présents qu'ailleurs dans l'œuvre (soucoupes volantes, télépathie, traces d'extraterrestres etc.) La présence d'une soucoupe volante heurte un des principes fondamentaux du monde hergéen, l'enracinement dans la réalité. L'histoire la plus fantastique et visionnaire qui soit, l'aventure lunaire, était restée remarquablement réaliste. Hergé le reconnaît lui-même : « Je n'aurais peut-être pas dû montrer la soucoupe de façon si précise¹⁵ » (elle apparaît à quatre reprises aux pages 58, 59 et 62).

L'unité d'atmosphère pâtit de cette introduction. De plus, comme l'album n'est qu'une gigantesque parenthèse oubliée par les acteurs – l'aventure n'existe finalement que pour le lecteur – les personnages, amnésiques, perdent de leur véracité et de leur authenticité habituelles et, par voie de conséquence, l'histoire subit le même sort. La « force de réalité » qui émane de cet album est moindre que dans la plupart des autres épisodes.

15. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 189.

CHAPITRE 2

LA FACILITÉ D'IDENTIFICATION

Une contradiction apparente mérite d'être relevée : en dépit de la crédibilité et du vérisme propres à Hergé, plusieurs cadres de lecture des *Aventures de Tintin* ne sont pas toujours bien déterminés (voire pas déterminés du tout) comme la localisation géographique, la situation temporelle ou le héros principal lui-même. Et paradoxalement, ce flou relatif favorise le succès universel de l'œuvre.

1. L'INDÉTERMINATION DE TINTIN

La plupart des personnages qui entourent Tintin sont très typés, au point pour certains de représenter des caricatures, voire des clichés (marin bourru, savant distrait, diva égocentrique), se rapprochant de caractères familiers existants. Tintin au contraire, bien que courageux, intelligent et moralement irréprochable, est une personnalité non seulement assez lisse parce que sans aspérités ni défauts, mais surtout très difficile à situer au regard d'un certain nombre de critères objectifs comme les origines familiales, la sexualité, l'âge, la profession, l'idéologie : sur bien des points, Tintin est indéterminé. Le seul bémol à cette liberté absolue est son évolution d'un sta-

tut de célibataire indépendant, vivant seul dans un petit appartement¹, à une cohabitation avec deux amis omniprésents durant la seconde moitié de sa vie.

Ce constat peut paraître paradoxal par rapport au chapitre précédent : n'y a-t-il pas opposition entre réalisme et indétermination, entre le souci constant de la rigueur et de la précision d'une part, et cette espèce d'apesanteur dans laquelle flotterait le héros d'autre part ?

Il n'en est rien : non seulement le caractère indéterminé de Tintin ne nuit pas au vérisme, mais en outre il permet à un nombre très important de lecteurs, des plus divers, de s'identifier au personnage principal.

« Toute détermination est négation », disait Spinoza, voulant signifier par là que seul l'universel, le « non-particularisé » est réel, toute particularité, toute singularité, étant synonymes de limite. Transposé en langage moins abstrait, on dira que le moindre signe distinctif d'ordre sociologique, ethnique ou familial, affecté à un individu, le prive du même coup d'une multiplicité d'autres attributs et l'enferme dans une « essence » nécessairement limitatrice de liberté. Si je suis un vieil aristocrate britannique, roux et de sexe masculin, je ne suis ni un jeune ouvrier, ni brésilien, ni brun, ni femme.

Tintin est l'inverse d'un personnage archétypique ; si l'on admet que l'identification devient difficile lorsque l'objet admiré ne nous ressemble pas, s'identifier à Tintin est d'autant plus facile qu'en raison même de son indétermination, tout le monde peut prétendre lui ressembler. Pour reprendre une image de Michel Serres,² il est

1. Dans les cinq épisodes qui précèdent *L'Oreille cassée*, Tintin est même « sans domicile fixe ».

2. *Hergé mon ami*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2000, p. 019.

comme cet objet qu'on rencontre dans les fêtes foraines, ce trou dans lequel chacun peut introduire la tête pour se faire prendre en photo afin de donner l'illusion d'être un cow-boy, un shérif, un danseur de tango ou un tennisman.

Le visage de Tintin est totalement lisse, d'une simplicité poussée à l'extrême, avec deux points pour les yeux et un petit rond pour la bouche. Hergé disait d'ailleurs de Tintin en 1973 « qu'il était un masque, un schéma³ ». Puisque ses traits ne sont pas caractéristiques, il n'y a pas d'obstacle majeur à ce que des individus d'âge, de couleur ou de sexe différents puissent s'y identifier. Comme Tintin est polyvalent, multi-facettes, vous pouvez vous retrouver en lui, moi aussi, un petit Indien aussi, ce qui contribue à son universalité. Certes, Tintin n'est pas le seul dont les yeux sont représentés par deux minuscules points noirs : parmi les personnages principaux, il n'y a guère que le capitaine Haddock à posséder deux petits cercles oculaires et on peut se demander si cette spécificité du capitaine « fait sens » ? C'est probable : représentant un personnage plus terre à terre que Tintin l'idéaliste, Tournesol le savant distrait, les Dupondt immergés dans l'illogisme et la Castafiore diva éthérée, il a les yeux plus ouverts sur la réalité ! Mais le jeune reporter est le seul dont le visage soit aussi « égal ».

L'universalité opère ainsi dans les deux sens : d'une part je parviens sans peine à jouer les multiples rôles interprétés par Tintin, d'autre part de multiples lecteurs se mettent à la place de Tintin. J'accède à l'universel en

3. Cité par Olivier Todd, Hergé, *Correspondance, op. cit.*, p. 7.



Jo et Zette n'étaient pas orphelins

lisant *Tintin* parce que *Tintin* ouvre la voie à une lecture universelle.

L'indétermination du personnage de Tintin lui confère une *liberté* totale et enviable, grâce à l'absence de contraintes dans plusieurs domaines.

Une absence d'attaches familiales

Tintin n'a ni ascendance, ni descendance, ni collatéraux. Sans parents ni enfants, il n'y a guère que Milou à pouvoir apparaître comme le seul

accroc à l'indépendance absolue de son maître, au point que le qualificatif de « surhumain » a pu être parfois attribué au héros hergéen.

Le dessinateur belge insiste sur l'importance de cette caractéristique qui offre en outre plus de latitude à l'auteur lui-même, comparant le statut de Tintin à celui de Jo et Zette, et aux contraintes non négligeables qui ont présidé à la création de cette « autre BD », plus conforme – nous l'avons vu – aux normes traditionnelles de vie des milieux catholiques de l'hebdomadaire où il travaillait : « Cela n'a pas été une sinécure ! Il a d'abord fallu donner un métier au papa, un métier qui l'amène à voyager : bon, ingénieur, ça pouvait aller. Mais en plus de cela, ce papa et cette maman passaient leur temps à sangloter et à s'interroger sur le sort de leurs pauvres enfants qui disparaissaient dans toutes les directions. Il fallait alors faire

voyager toute la famille : c'était harassant ! J'ai déclaré forfait... Tintin, lui, au moins, est libre !⁴ Heureux Tintin !...⁵ »

À la différence de Tintin, Haddock évoque l'existence passée d'une mère qu'on suppose disparue (*Crabe*, 16, I, 1), et la place de son ancêtre le Chevalier de Hadoque dans l'histoire personnelle du capitaine a inspiré de nombreux commentaires. Les Dupondt constituent à eux deux leur propre famille ; quant à Tournesol, si on ne lui connaît pas d'entourage proche, il éprouve néanmoins le besoin de faire référence à une sœur qu'il n'a pourtant jamais eue (*Picaros*, 42, I, 2). Notons aussi que, contrairement à Tintin, le professeur mentionne souvent ses activités passées – sportives par exemple – et même l'époque où il était étudiant, en compagnie de l'américaniste Bergamotte (*Sept boules*, 26, II, 2).

Une sexualité indéterminée

Sans ascendants familiaux ni passé, Tintin n'a pas non plus de compagne, ni même d'inclination sexuelle apparente. Il serait exagéré d'affirmer que Tintin n'a pas de sexe, il est indiscutablement un garçon. Certes, nous n'en avons pas la preuve formelle : il ne nous a jamais été donné de le voir intégralement déshabillé et son torse comme son visage sont dénués de toute pilosité. On notera que dans les deux cas où le héros est dessiné torse-nu (dans *Oreille*, 1, IV, 4, il est surpris dans son

4. Souvenons-nous de ces vers posthumes de Georges Brassens tirés d'une chanson intitulée *L'Orphelin* :

« Aussi mon enfant si tu dois / Être orphelin dépêche-toi. / Tant qu'à perdre tes chers parents, / Petit, n'attends pas d'être grand ».

5. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 108.

bain et dans *Cigares*, 35, III, 4, un éléphant l'asperge avec sa trompe), sa poitrine est masquée⁶. Néanmoins, les mots qu'emploient ses amis à son égard et qu'il emploie lui-même (adjectifs, participes passés) sont toujours du genre masculin. Mais il est exact que ses rapports avec les femmes sont caractérisés par une courtoisie distante, dont est absent tout ce qui pourrait ressembler à un commencement de désir.

Tintin n'est certes pas un pur esprit ; il est doté d'une force physique remarquable et connaît par ailleurs les souffrances de la fatigue (on le verra « à bout de forces » sur la Lune au sortir d'une grotte), de la douleur (*Tibet* p. 40) lorsqu'une corde d'alpinisme lui entre dans la chair), de la faim et de la soif (dans le désert à plusieurs reprises), mais il ne se montre jamais l'esclave de son corps. Ses motivations sont essentiellement intellectuelles (résoudre une énigme) et morales (faire triompher la justice, sauver un ami). Sans doute l'obsession de pureté qui hantait Hergé était-elle peu compatible avec les excès en tout genre prudemment réservés au capitaine Haddock ou à Milou. Hergé-Tintin rejoint en cela une tradition philosophique idéaliste que l'on retrouve chez Platon : « Tant que nous vivons, le moyen de nous approcher le plus du savoir est d'éviter avec soin la société et le commerce du corps, sans nous laisser contaminer par sa nature et en restant au contraire purs de son contact. Nous atteindrons ainsi la pureté, étant affranchis de la déraison du corps⁷. »

6. Dans l'image citée de *Cigares*, Tintin pousse la pudeur jusqu'à se cacher les seins avec les mains !

7. Platon, *Phédon*, 66 b– 67 b.

Le reproche a été maintes fois adressé à Hergé d'occulter de son œuvre les femmes, les sentiments amoureux, la libido, faisant de Tintin un personnage dépassé, fondé sur le refoulement et la censure. Je suis sur ce point en accord avec Pascal Bruckner : « C'est ce retard d'Hergé – disons plutôt cette pudeur – qui constitue sa force aujourd'hui. On a bien ri sans doute de voir dans les pastiches d'*Actuel* Tintin sodomiser Haddock, les Dupondt faire un sort à la Castafiore et Tryphon Tournesol lui-même saillir le pauvre Milou. Mais de telles images s'épuisent instantanément. Elles ne sont pas plus la vérité de *Tintin* qu'un ouvrage de psychanalyse n'explique la force d'une œuvre par l'enfance de l'auteur ou son blocage à un stade infantile de l'Œdipe⁸. »

Tintin est pudique et réservé, comme son créateur. Sans doute une des raisons de l'actualité d'Hergé, de sa résistance à l'usure du temps et des modes, tient-elle aussi à cette retenue. Reprocher à Hergé le caractère caricatural des quelques femmes présentes dans les *Aventures* n'a pas grand sens : l'immense majorité des personnages masculins sont eux aussi des caricatures souvent cruelles. Que n'aurait-on pas dit si la maladresse et la bêtise des Dupondt avaient été peintes sous les traits de deux jumelles ? Quels qualificatifs auraient employés les commentateurs si Haddock avait été représenté comme une créature féminine colérique et alcoolique, ou Tournesol comme une intellectuelle dure d'oreille et lunatique ?

On concèdera que la mégère qui partage la vie d'Alcazar ne reflète pas l'image la plus flatteuse du deuxième sexe ; en revanche, les petits travers de la camériste Irma

8. Pascal Bruckner, « Une inépuisable jouissance composée », À suivre, « Spécial Hergé », avril 1983, p. 43.

n'ont rien à envier à ceux de Nestor et Madame Pinson, concierge au 26 rue du Labrador, est plutôt discrète et dévouée, même si les émotions ne lui sont pas épargnées (enlèvement de Bunji Kuraki dans *Le Crabe aux pinces d'or*, disparition de Tintin dans *Le Secret de la Licorne*).

Quant à Bianca Castafiore, dont le narcissisme n'est plus à démontrer et dont le côté sans-gêne soutient la comparaison avec celui de Séraphin Lampion, sa présence d'esprit et son sang-froid permettent cependant, dans sa loge à l'opéra de Szohôd, de sauver la vie de Tintin et Haddock recherchés par le colonel Sponz à la fin de *L'Affaire Tournesol*. De plus, elle fait montre d'un grand courage pendant le réquisitoire du procureur général du San Theodoros, qu'elle n'hésite pas à traiter de « grotesque » (*Picaros*, 48, II, 2).

Dans le monde de Tintin, les femmes sont rares certes, mais elles ne sont pas plus mal traitées que leurs homologues masculins.

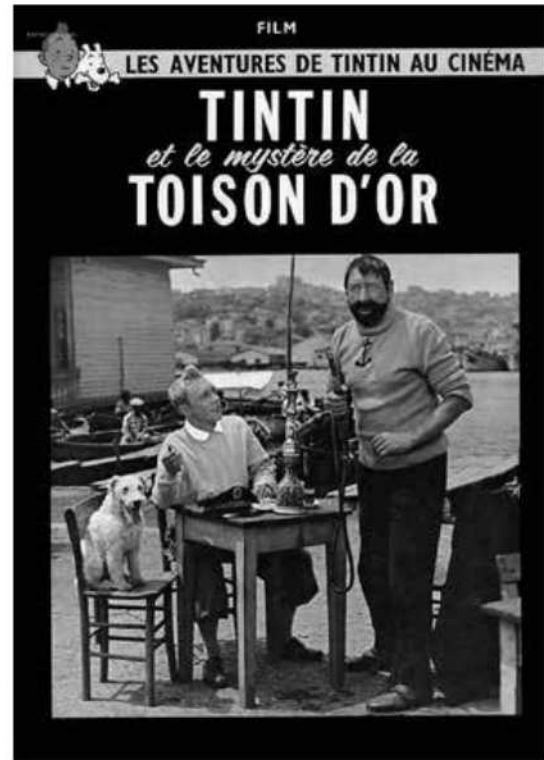
Un âge difficile à définir

Alors qu'Hergé considère Tintin comme un adolescent, sa maturité, ses connaissances techniques et culturelles dans les domaines les plus divers, son maniement des armes et de toutes sortes d'engins mécaniques, le simple fait qu'il exerce déjà la profession de reporter, laissent à penser qu'il est sensiblement plus âgé que ne pourrait le laisser supposer son aspect physique.

Qu'il soit malaisé de « dater » le personnage s'illustre dans la difficulté à faire jouer le héros des *Aventures* par un acteur. Si le spectateur n'est pas choqué outre mesure par le choix de Georges Wilson ou de Jean Bouise (la quarantaine environ) pour interpréter Haddock, en revanche

Jean-Pierre Talbot, le Tintin du *Mystère de la Toison d'or* ou des *Oranges bleues*, désoriente beaucoup plus. Le fait de donner une expression au visage du héros, de « l'animer », revient à le figer en une seule et unique représentation et à réduire les possibilités de s'identifier à lui.

Faire jouer Tintin par un comédien, c'est lui imposer des traits, le déterminer, poser des bornes à son universalité.



Tintin est-il possible au cinéma ?

Une activité professionnelle qui s'estompe avec le temps

Au fur et à mesure que l'on avance dans la chronologie des albums, Tintin rompt les liens avec toute attache professionnelle, au point qu'à partir de *L'Oreille cassée*, toute référence explicite ou implicite à son métier de reporter est quasiment gommée, le héros se muant plutôt en une sorte de détective qui travaille à son compte.

Dans le premier épisode, le statut professionnel de Tintin apparaît dès la couverture avec ce titre sans ambiguïté, « Les aventures de Tintin reporter du Petit "Vingtième" au pays des Soviets », et une première case qui affiche nommément l'identité de l'employeur. Dans la suite du récit, y compris lors du retour, il n'est pas fait mention de la profession de Tintin, complètement emporté par le tourbillon de l'action, à l'exception

notable du moment où il rédige un article – seule occurrence dans l'ensemble de la saga – dans une chambre d'hôtel (*Soviets*, 38, III, 1).

Dans les albums suivants, si les éditions les plus récentes ne mentionnent plus le métier du héros, les versions originales en revanche, telles qu'elles sont reproduites dans les *Archives Hergé*⁹, ont pour titres : « Les Aventures de Tintin reporter du Petit "Vingtième" au Congo », « Les Aventures de Tintin reporter en Orient (Les Cigares du pharaon) » et « Les Aventures de Tintin reporter en Extrême-Orient (Le Lotus bleu).¹⁰ »

Non seulement Hergé élimine la référence au journal dans les versions modernes, ce qui est logique puisqu'il a cessé d'y travailler, mais il supprime en outre la référence au métier de reporter sur la couverture. En ce domaine comme dans d'autres, Tintin tend vers une plus grande indétermination ; on peut supposer que, le succès aidant, son créateur a compris que cette indétermination facilitait l'adhésion d'un public plus large et plus diversifié.

La rupture se fait avec *L'Oreille cassée*, entre la version originale (*Archives Hergé 3*, p. 272, I, 2) et la version

9. *Archives Hergé 1*, Tournai, Casterman, 1973 et *Archives Hergé 3*, Tournai, Casterman, 1979.

10. Curieusement, l'édition des *Archives de Tintin en Amérique* ne mentionne pas la profession de Tintin. Cet « oubli » n'est probablement pas significatif dans la mesure où, dès la première page, Al Capone, de dos, déclare à ses sbires : « On nous envoie le fameux reporter belge, Tintin, du Petit « Vingtième », pour lutter contre nous. [...] Il a à son actif un reportage en U.R.S.S. etc. ». Dans la version moderne, la nationalité de Tintin et le nom du journal seront gommés, mais le chef des gangsters évoquera toujours le « fameux reporter Tintin ». À la fin de l'épisode, la raison sociale du héros sera plusieurs fois reprise.

moderne (p. 2, I, 2). Si dans la première, Tintin, apprenant le vol du fétiche, pense à l'article qu'il va pouvoir en tirer (« voilà un chic papier en perspective »), ce projet est rayé de la seconde (« vite Milou, au musée ethnographique »), seule subsistant « l'attitude journalistique » qui le conduit à prendre des notes sur un petit calepin (2, II, 3).

Le même phénomène se reproduit dans l'épisode suivant (*L'Île noire*) : dans la version initiale (*Archives Hergé 4*), un article de presse nous apprend à la première case que « le fameux reporter Tintin se repose à la campagne », vignette qui disparaît dans l'album de 1943.

Par la suite, il ne sera fait mention de la profession de Tintin que dans les expressions « le jeune reporter Tintin » (*L'Étoile mystérieuse*, 14, II), « le célèbre reporter Tintin » (*Tintin au pays de l'or noir*, 62, II, 2), « le fameux reporter Tintin » (*Le Trésor de Rackham le Rouge*, 2, IV, 2), toujours au travers d'un article de presse ou d'une émission de radio. Dans *Le Crabe aux pinces d'or*, *Radio-centre* rend déjà hommage, sans plus de précision, à « notre jeune compatriote Tintin » (p. 61, IV, 2).

À partir des *Sept boules de cristal*, Tintin n'est plus associé nulle part à ce métier qu'il a cessé d'exercer depuis longtemps, à l'exception notable des deux derniers albums : dans un entrefilet de journal au début de *Picaros* (p. 6, I, 3), dans le texte lui-même à la fin d'*Alph-Art*. Dans ce dernier cas, cela s'explique sans doute par le caractère définitif (?) et hautement symbolique des pages finales : « Personne ne se doutera jamais que cette œuvre, qu'on pourrait intituler "reporter", constitue la dernière de ce petit Tintin », déclare Rastapopoulos, *alias* Endaddine Akass, au héros, lui promettant de finir dans

une compression du sculpteur César (*Alph-Art*, p. 40, II, 2).

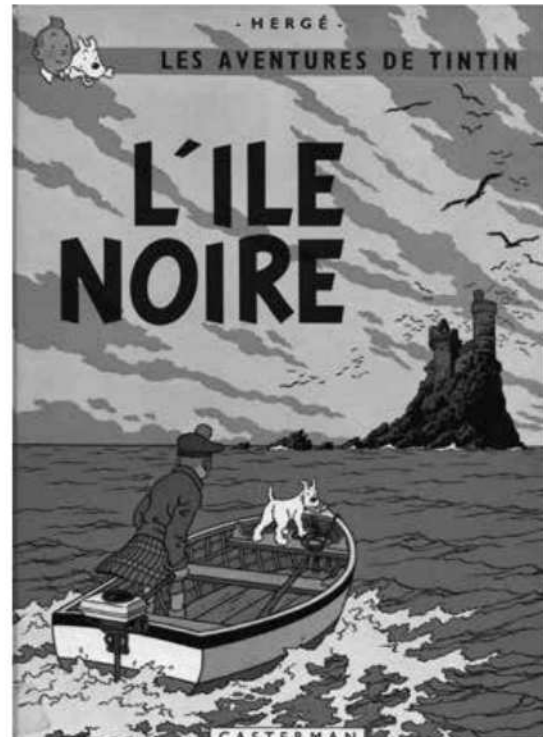
Une absence de contraintes financières

Sans métier, Tintin n'est pourtant jamais confronté à des contraintes d'ordre matériel, ce qui contribue fortement à sa liberté. On le surprend d'ailleurs très rarement en position d'acheteur, sauf dans le cas du modèle réduit de la *Licorne* au vieux marché, ou au restaurant syldave lorsqu'il demande l'addition, dans le *Sceptre d'Ottokar*. Dans ce dernier exemple, si on voit le patron de l'établissement ramasser la monnaie, le geste par lequel Tintin sort l'argent et paie la note n'apparaît pas à l'image, comme si Hergé ne souhaitait pas insister sur un acte de contingence matérielle qui placerait son héros au même plan que le commun des mortels (*Sceptre*, 6, I, 1 à 6, II, 2).

On remarque à plusieurs reprises le désintéressement de Tintin, par exemple dans *Le Secret de la Licorne* lorsqu'il refuse de revendre la maquette dix fois le prix qu'il vient de la payer (*Secret*, 4, I et 4, II, 1), ou dans *Tintin et les Picaros* par rapport à la « promesse » de récompense d'Alcazar (*Picaros*, 62, I, 2). En Écosse, un marin refusant de louer son bateau pour se rendre au château « hanté » de Ben More, le jeune reporter n'hésite pas à le lui acheter (*Île noire* p. 42, IV, 1).

Dans certaines circonstances, Tintin apparaît même complètement hors des réalités, comme à la fin du *Trésor de Rackham le Rouge* (p. 58, III, 2-3), lorsque Haddock doit lui faire remarquer qu'il faut de l'argent pour acheter un château. À propos du trésor que découvrent Tintin et Haddock dans la crypte de Moulinsart, il n'est fait mention nulle part

de l'utilisation ultérieure des pierres précieuses. On suppose qu'à partir de cet événement considérable qui se situe à la fin du douzième album, soit exactement à la moitié de la série, Haddock, Tintin et probablement aussi Tournesol se retrouvent définitivement à l'abri du besoin, d'autant plus qu'ils recevront en cadeau, moins de cinq ans plus tard, de l'or et des diamants des mains de l'Inca (*Temple*, p. 61).



Tintin hors des contraintes financières

À partir des *Sept boules de cristal*, Hergé ne fait plus allusion à la profession de Tintin ; cet album étant celui qui suit immédiatement *Le Trésor de Rackham le Rouge*, il n'est nullement interdit d'y voir un lien de cause à effet. Allons plus loin, le fait que soit à nouveau évoqué le métier du héros dans les deux derniers épisodes, soit trente-deux ans après, peut laisser à penser que Tintin, voyant ses économies diminuer, aurait alors décidé de retravailler !

Enfin, que ce soit dans son appartement de la rue du Labrador ou à Moulinsart, Tintin n'est jamais occupé à des tâches ménagères, celles-ci étant assumées par Nestor au château et, probablement, par la concierge Madame Pinson dans son premier logement.

Tintin prisonnier d'une idéologie ?

Si les influences des milieux catholiques bien-pensants et ultraconservateurs sur le dessinateur belge sont indiscutables, le seul album où transparait clairement une prise de position politique de Tintin – antisoviétique en l'occurrence – est le premier, le héros étant envoyé par le *Petit Vingtième* en « service commandé ».

Par la suite, il est tout à fait contestable de décrire *Tintin* comme le véhicule d'une pensée raciste ou même systématiquement réactionnaire. *Tintin au Congo* est le reflet d'une époque (1930) et d'un contexte colonial que les attitudes paternalistes du reporter ne font que retraduire. Il serait bien artificiel, voire anachronique, de juger, près d'un siècle plus tard, certaines postures d'avant-guerre, selon les critères des remises en question héritées de la décolonisation.

Tintin n'a jamais de comportement négatif ou discriminatoire à l'égard des « Congolais de souche ». Au contraire, il prend naturellement parti pour les autochtones contre le passager clandestin blanc, et le bandit principal, Gibbons, est un Américain à la solde d'Al Capone, dont l'objectif est de contrôler la production des diamants en Afrique. Tintin agit en boy-scout. Sa valeur dominante est le souci de justice et la lutte contre le mal, il subordonne totalement la politique à la morale. En Chine, il prend la défense d'un conducteur de pousse-pousse chinois insulté par un homme d'affaires américain (qui s'appelle également Gibbons) dont Hergé dénonce sans ambiguïté aucune le comportement raciste (*Lotus*, p. 7, I, 1-2, III, 1 et IV, 1). Idem au Pérou, lorsqu'il n'hésite pas à se battre avec des blancs pour venir en aide au petit Indien Zorrino (*Temple*, p. 18-19).

L'affirmation d'un engagement politique de Tintin aurait probablement agi comme un frein à son succès universel et rendu plus difficile une adhésion qui transcende les clivages partisans. Les *Aventures* survivent à toutes les vicissitudes de l'Histoire, les ventes n'ayant nullement pâti, à la fin des années 1960, de ce qui, chez Hergé, aurait pu heurter les modes culturelles et philosophiques de remise en question radicale de la société capitaliste.

Le fait que Tintin se détermine essentiellement par le rapport à son prochain – *Tintin au Tibet* célébrera le plus universel des sentiments, l'amitié – gomme tout engagement partisan pour s'inscrire dans un héroïsme beaucoup plus large. De Gaulle l'a bien compris lorsqu'il prend soin de préciser que Tintin est pour lui son seul rival *international*.

Les critiques qui se focalisent sur les aspects jugés politiquement incorrects des *Aventures* éludent le plaisir que le public, tous bords politiques confondus, ressent à lire et relire *Tintin*. Un dessin de Georges Wolinski, publié dans le journal *Révolution* du 11 mars 1983, résume parfaitement ce paradoxe en montrant un quinquagénaire en pleurs après la mort d'Hergé et répondant à son fils qui lui manifestait son étonnement (« Je croyais que tu détestais Tintin ») : « Je le détestais, mais j'adorais lire ses aventures ! ». Et le même Wolinski d'ajouter (dans *L'Humanité* cette fois) : « Hergé était un grand simplificateur, comme beaucoup de créateurs génialement capables de plaire au plus grand nombre. Son plus grand mérite, je crois, fut d'avoir amusé et fait sourire tout le

monde, quelles que soient les opinions¹¹. » Derrière ce propos quelque peu réducteur, le caricaturiste donne une raison supplémentaire de cette adhésion universelle suscitée par Tintin : les tintinophiles ne constituent pas une famille idéologique, notre « ennemi politique » le plus violent pouvant vouer au jeune héros la même admiration que nous.

Sur le plan spirituel, il n'est fait à aucun moment allusion aux convictions religieuses de Tintin qu'on ne voit jamais dans des lieux de cultes chrétiens ou en position de prière, la seule référence précise à l'Église se trouvant dans *Tintin au Congo* lorsque le héros, sauvé des crocodiles par un père missionnaire, va donner une leçon de calcul dans une école primaire (*Congo*, 36, I, 3).

Tintin ne fait pas directement référence à Dieu, mais il ne violente jamais la foi ; tout juste se contente-t-il de caricaturer certaines superstitions. Cela permet à chacun d'adhérer à la vision du monde qu'il nous propose.

Le caractère « typé » des autres personnages

Par opposition au héros principal, les autres personnages de la saga sont très déterminés, allant pour quelques-uns d'entre eux jusqu'à représenter des archétypes. On peut même dire que, sur fond d'indétermination de Tintin, les autres acteurs prennent d'autant plus de caractère ou d'épaisseur, qu'il s'agisse d'amis ou d'ennemis ; ainsi Rastapopoulos peut-il apparaître comme le bandit absolu, l'escroc multiscartes par excellence, même si Hergé brisera ce manichéisme dans *Vol 714 pour*

11. Cité par Thierry Groensteen et Claudine Legardinier, « Tintin à la une », À suivre, Spécial Hergé, p. 48.

Sydney en le montrant sous un aspect plus ridicule que méchant.

Michel Serres voit dans la double possibilité de se mettre à la place de Tintin comme de se sentir proche des réactions de certains de ses compagnons, une des raisons du succès de la BD : « On peut s'identifier à Tintin tout en s'identifiant aussi à son capitaine Haddock. Je suis maladroit comme lui, péteux quelquefois, je rate souvent ce que j'entreprends. En fait on peut s'identifier aux deux¹². »

En réalité, les deux types d'identification ne sont pas de même nature : dans le cas de Tintin, le jeu est ouvert à tous. Dès l'enfance, tout le monde peut s'engouffrer dans la brèche offerte par ce personnage « multicompatible » et l'accompagner dans ses exploits. Il s'agit alors d'une identification totale, positive, d'une « évasion » de soi-même vers le héros, d'un rôle assumé par procuration. Dans les cas de Séraphin Lampion ou de Haddock, c'est au contraire la *précision* de certains traits de caractère qui nous amène à penser : « Il existe près de moi des hommes ou des femmes aux réactions comparables ; ce genre de type, je l'ai déjà rencontré, c'est un tel ».

Si nous « partons » avec Tintin, sans recul ni distanciation aucune, nous sommes en revanche plutôt spectateurs de ses comparses. Si Tintin engendre l'assimilation, la fonction des autres est plutôt de contribuer au réalisme, à la crédibilité de l'œuvre. Si Tintin nous entraîne dans sa magie et nous permet de rêver, Milou, les Dupondt ou Tournesol nous incitent à la réflexion, nous font nous esclaffer ou, parfois, provoquent l'in-

12. Michel Serres, « Hergé est le Jules Verne du XX^e siècle » (in *Le Journal du Dimanche*, 23 octobre 2011, p. 23).

quiétude. Si Tintin est mythique, ses compagnons sont « typiques ».

Comme le décrivait Bergson à propos des mécanismes du comique, la comédie extrait de l'humain des types généraux qui nous font rire par le spectacle de leurs automatismes et nous rappellent à l'observation de nous-mêmes. C'est ce qui se passe avec les hésitations mesquines fréquentes de Milou, les colères immédiatement suivies de repentance du capitaine, les gaffes et les chutes des Dupondt, la distraction de Tournesol.

Le personnage de Nestor en particulier, stéréotype du domestique zélé, discret mais parfois surpris à écouter aux portes, rappelle par ses attitudes le célèbre garçon de café décrit par Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le Néant* : « ... il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate, tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement instable et perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main¹³. »

Comme le serveur des *Deux Magots*, Nestor joue avec sa condition de domestique pour la réaliser, et il doit d'autant plus en « rajouter » sur son adéquation à la fonction, qu'il traîne toujours avec lui le « péché originel » de sa douteuse association passée avec les frères Loiseau (cf. la deuxième page des *Sept boules de cristal* où Nestor, obséquieux et en habit d'apparat, reçoit Tintin

13. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 94. Voir *Sept boules*, p. 4, pour les tribulations de Nestor avec son plateau.

sur le perron de Moulinsart, pendant que Haddock est parti à cheval).

Même si ce type de personnage n'est plus courant aujourd'hui, il rappelle des domestiques présents dans la littérature et le cinéma ou des métiers plus modernes de notre environnement quotidien. Il nous est possible de réinterpréter ce type de personnage en fonction de réalités ou d'époques nouvelles : grâce à l'épaisseur de la description, la projection est possible.

On a parfois comparé les personnages de *Tintin* aux archétypes de Molière comme l'*Avare* ou le *Misanthrope*. La comparaison n'est pas totalement pertinente. Molière décrit des caractères généraux que l'on peut qualifier d'archétypes *abstrait*s de la nature humaine, des comportements globaux, des « visions du monde », tandis qu'Hergé s'attache à des caractères spécifiques, individuels, le Tournesol farfelu et distrait, le Haddock bourru et généreux, le Lampion sans-gêne et beauf, etc. Molière nous parle de l'avarice en décrivant les travers d'un personnage singulier ; Hergé en reste à l'individu, sans avoir la prétention de jouer les La Bruyère ou les La Rochefoucauld.

Il n'empêche que plusieurs défauts de caractère présents dans les *Aventures* se retrouvent très certainement sous de nombreuses latitudes ; Hergé met le doigt sur des caractéristiques du comportement humain dont il est difficile d'affirmer qu'elles soient le seul produit de la culture (ce qui dépend de la culture, c'est la *manifestation* de ces traits universels). La mise en exergue de certains traits de la nature humaine facilite une compréhension universelle de l'œuvre.

2. L'INDÉTERMINATION DES LIEUX

La suppression progressive des références à la Belgique

On pourrait penser que l'identification entre le lecteur et le héros s'appuie sur l'appartenance à une même communauté : la profession ou la nationalité permettraient à chacun de se reconnaître en son héros préféré. On échappe à cette idée avec Tintin, héros universel par excellence, qui n'appartient à aucune communauté et transcende les frontières.

Malraux disait – et cette remarque n'avait rien de péjoratif, bien au contraire – que « Tintin avait la mentalité de quelqu'un qui est né dans un petit pays ». Cette caractérisation d'un héros aux pouvoirs limités permet de comprendre qu'il soit relativement facile à une majorité de lecteurs de s'identifier à un personnage qui, malgré sa bravoure et ses exploits, n'est pas omnipotent. Qu'en outre le personnage soit indéterminé, et de plus en plus « apatride », aide à ce qu'il soit reçu et accepté sans difficulté par des cultures extrêmement diversifiées.

L'indétermination grandissante de Tintin avec le temps s'accompagne d'une volonté d'estomper sa nationalité belge et d'une localisation de moins en moins précise de l'environnement familial des personnages principaux.

Qu'on se souvienne de la dernière page de *Tintin au pays des Soviets*, où le héros et son chien sont célébrés à leur retour de Moscou devant la gare du nord de Bruxelles, les différentes villes traversées par le train y étant citées avec précision (Liège, Tirlemont, Louvain). La notoriété de Tintin en 1930 ne dépassant pas les fron-

tières, son ancrage dans un pays bien identifié ne risquait pas de rebuter d'éventuels lecteurs étrangers.

La version originale de *Tintin au Congo* évoque à plusieurs reprises la Belgique, par exemple dans la scène finale des aviateurs chargés de ramener Tintin et Milou (*Archives 1*, p. 289, II, 1 et 291, I, 1). La référence est abandonnée dans la version moderne où « Belgique » est remplacée par « Europe » puis « pays » (*Congo*, 60, III, 2 et 61, II, 3). De même, la leçon de calcul de la version la plus récente : « Qui peut me dire combien font deux plus deux ? » (36, IV, 1), était à l'origine un cours d'histoire-géographie : « Mes chers amis, je vais vous parler de votre patrie, la Belgique » (*Archives 1*, p. 247, II)¹⁴.

En ce qui concerne *L'Île noire*, il s'agit d'une des rares bandes dessinées à avoir connu trois versions différentes, une en noir et blanc parue en 1937-1938 dans le *Petit Vingtième*, une en couleurs en 1943 et une enfin, à la demande de l'éditeur anglais en 1966, entièrement modernisée et redessinée, cette dernière étant expurgée de toute allusion à la Belgique. Les transformations ainsi opérées ont été décrites en détail¹⁵ : train Bruxelles-Londres via Ostende-Douvres remplacé par un train Köln-Bruxelles-Londres que Tintin « peut prendre n'importe où en cours de trajet », suppression du nom d'Ostende, remplacement de l'avion de la *Sabena* par un Trident de la *BEA* britannique pour regagner le continent (dernière page). Cette évolution est nécessitée par

14. Dans la parution presse, la version française mentionnait « votre patrie la France » et la version suisse « votre patrie la Suisse », celle-ci n'ayant pourtant jamais eu de colonie !

15. Frédéric Soumois, *Dossier Tintin*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1987, p. 130-131.

le succès de l'œuvre : si, en tant que lecteur français, des références belges par trop appuyées ne me « dépaysent » pas outre mesure, peut être n'en est-il pas de même pour un lecteur asiatique ou sud-américain.

Déjà dans *L'Oreille cassée*, album précédant *L'Île noire*, alors que Tintin est décrit pour la première fois à son domicile, la localisation de l'environnement du héros est suffisamment discrète et anonyme (« musée ethnographique », « rue du Labrador ») pour qu'un public non-belge ne se sente pas désorienté. Plus tard, avec *Coke en stock*, le décor de la rue se fera plus réaliste – les « locaux » reconnaissent avec assurance l'avenue de la Toison d'or à Bruxelles (*Coke*, 1, II, 2) – mais de façon suffisamment floue pour laisser à l'immense majorité des lecteurs toute liberté d'interprétation. Outre la volonté d'universalisation, on peut penser qu'un Tintin à la nationalité moins définie confère, s'il en était besoin, un surcroît de liberté au héros.

Ce trait qu'on pourra qualifier de « libertaire » nous rappelle deux autres « obsédés de la liberté » qui ont, comme Hergé, marqué le XX^e siècle, bien que dans des domaines différents, Brassens et Sartre¹⁶. Brassens d'abord, qui n'a cessé de brocarder « les imbéciles heureux qui sont nés quelque part ». Sartre ensuite, qui dira dans *Les Mots* s'être toujours perçu comme maître et origine de ce qu'il était, cause de soi, créé et continué par lui-même. Comment ne pas penser à Tintin quand Bernard-Henri Lévy écrit dans sa biographie de l'auteur

16. On remarquera la contemporanéité des dates de naissance et de mort des trois auteurs, 1907-1983 pour Hergé, 1905-1980 pour Sartre, 1921-1981 pour Brassens. Ce sont ces contemporanéités qui concourent à former l'esprit (bien divers) d'une époque.

de *Huis clos* : « Sartre sans domicile fixe. Sartre sans frontière. Je sais ce qu'un tel désir de non-lieu pourrait signifier pour une oreille freudienne. Chacun sait, ou devine, le type de névrose qui pourrait investir ce désir d'a-topie lorsqu'il s'empare d'un sujet prétendument libre de « toutes » attaches. Sans terre, dit-on. Sans racines et sans matrice. Mais alors... Sans matrice ou sans mère¹⁷ ? ».

Les pays inventés

Avec la Syldavie, la Bordurie, le San Theodoros, le Nuevo Rico et le Khemed, Hergé prend beaucoup de plaisir à créer de toutes pièces des nations qui ressemblent à des pays existants mais qui sont un patchwork de plusieurs histoires, d'architectures et de langues différentes, à tel point que les commentateurs emploient beaucoup d'énergie à vouloir vainement démontrer l'identité prétendument « évidente » du référent.

L'exemple de la station montagnarde de Vargèse, citée au début de *Tintin au Tibet*, illustre, toutes proportions gardées, le même procédé. Ce village, qui n'existe nulle part, est désigné dans l'album des *Aventures de Jo, Zette et Jocko, La Vallée des cobras*, comme une « coquette station de Haute-Savoie » (*Vallée des cobras*, 1, I, 1). Si la consonance peut faire penser à la station, haut-savoyarde également, de Megève, à la petite bourgade corse de Cargèse ou à la ville de Varèse en Italie du Nord, c'est bien dans un bourg sorti tout droit de l'imagination de l'auteur que Tintin, Haddock et Tournesol séjournent, à l'Hôtel des Sommets, lorsque s'ouvre *Tintin au Tibet*.

17. Bernard-Henri Lévy, *Le Siècle de Sartre*, Paris, Grasset, 2000, p. 395.

Le lieu de villégiature des personnages est discrètement nommé sur l'enveloppe de la lettre envoyée par Tchang (*Tibet*, 3, IV, 2), mais il reste imaginaire, bien que présentant tous les dehors d'une station telle que nous les connaissons dans les Alpes suisses, françaises ou italiennes¹⁸.

Le débat récurrent sur l'identité de la Syldavie illustre bien la difficulté d'accepter, dans un registre réaliste comme les *Aventures de Tintin*, qu'un pays où se déroule l'action ne figure pas dans les atlas et ne soit pas membre des Nations-Unies. Bien des analystes ont du mal à ne pas se référer à des pays existants, et en particulier au leur. Démontrer que des aspects de son environnement ou de sa culture ont inspiré une œuvre aussi reconnue que celle-ci, c'est récupérer une partie du prestige dont elle jouit. Cette tentative de « récupération héroïque » est une preuve supplémentaire de l'universalité de Tintin. Pourtant, le génie d'Hergé en l'occurrence est de donner vie et réalité à une création imaginaire, le dessinateur belge empruntant des éléments à plusieurs pays d'Europe de l'Est et même – en ce qui concerne la langue ou le château de Klow – à la Belgique.

18. Une version en dialecte bernois de *Tibet* situe le début de l'album à l'hôtel Bärghöchi de Munterlingen, station imaginaire également de l'Oberland bernois.

« OÙ EST LA SYLDAVIE ? »

Dans un article paru dans *Le Monde*, le correspondant du quotidien du soir à Bucarest reprend à son compte la thèse d'un citoyen roumain, M. Dodo Nita, thèse selon laquelle « la Syldavie du *Sceptre d'Ottokar* ne serait ni l'Autriche, ni l'Albanie, encore moins la Yougoslavie ou le Monténégro et décidément pas la Pologne, mais la Roumanie¹. » Et le raisonnement de Dodo Nita de s'appuyer sur un argument toponymique : « La Roumanie est composée de plusieurs provinces historiques, dont la Transylvanie et la Moldavie. Si l'on extrait les syllabes « syl » et « davie » de ces deux noms, cela donne Syldavie ». Il serait facile de répondre à M. Nita que sur les huit lettres du mot « Syldavie », sept figurent dans « Yougoslavie » !

L'auteur d'une *Histoire de la BD roumaine* s'attaque ensuite à « l'élément géographique » en associant les montagnes Zmyhlpates à la chaîne des Carpates « qui forme la colonne vertébrale de la Roumanie », cette parenté étant une des seules invoquées qui peut être retenue. Ceci posé, « la Syldavie est le royaume du pélican noir » ajoute-t-il. S'il admet que les pélicans noirs n'existent pas encore, et s'excuse là du « seul défaut de son plaidoyer », il reprend aussitôt : « L'unique endroit en Europe, où vivaient et vivent encore des pélicans en liberté est bien le delta du Danube, en Roumanie². »

En mettant l'accent sur tel ou tel point, on pourrait tout aussi bien démontrer que la Syldavie s'inspire de l'ex-Yougoslavie, de la Hongrie, de la Pologne ou de la Tchécoslovaquie. Hergé se livre à un travail de synthèse afin de créer un archétype viable, ce qui est valable également pour la voisine bordure. Par exemple, si on veut rechercher dans l'Histoire, hors de Syldavie, des ducs ou rois du nom d'Ottokar, on les trouvera en Bohême (Ottokar Przemysl). Sur un plan linguistique, l'alphabet cyrillique utilisé sur un édifice public dans *Le Sceptre d'Ottokar* (p. 25, II) n'a pas cours en Roumanie, mais en Bulgarie, en Yougoslavie ou dans certaines parties de l'ex-URSS.

Dans la brochure consultée par Tintin dans l'avion pour Prague, l'image d'un pêcheur des environs de Dbnrouk situé sur la « côte sud de la Syldavie » fait inévitablement penser à Dubrovnik et il sera bien difficile de nous faire

1. *Le Monde* du 14 mars 1998.

2. Mais le célèbre artisan du « printemps de Prague », *Jiri Pelikan*, n'était-il pas tchèque ?!

admettre que la Roumanie possède une côte sud. On pourrait multiplier les exemples : le « khôr », monnaie syldave, rappelle certainement plus la couronne tchèque que le leu roumain, et comment ne pas rapprocher le nom de la ville de Zlip, où Tintin est arrêté, de celui de Split dans la Croatie actuelle ?

Quant au dialecte parlé par les policiers syldaves dans *Objectif Lune*, c'est un mélange de bruxellois agrémenté de consonances slaves et germaniques qui n'évoquent pas particulièrement la langue latine utilisée à Bucarest (*Objectif*, 5, II, 2), de même que la spécialité culinaire baptisée « szlaszeck » et la fameuse devise syldave, « eih bennek eih blavek » (« qui s'y frotte s'y pique »), qui signifie en bruxellois « j'y suis, j'y reste ». Ajoutons que, contrairement à la Syldavie, la Roumanie, neuvième producteur mondial de vin, ne limite heureusement pas sa production de boisson à l'eau minérale !

Si le décor du *Sceptre d'Ottokar*, d'*Objectif Lune* et de *L'Affaire Tournesol* est indéterminé, cela ne nuit aucunement, ni à la cohérence du récit, ni à sa crédibilité. Au contraire, c'est de vouloir attribuer à tout prix une identité connue à ces pays qui nous plonge dans les incohérences qui viennent d'être mises en évidence.

Il est aussi vain d'essayer de reconnaître dans la République du San Theodoros du général Alcazar (ou dans le Nuevo Rico) une nation latino-américaine précise.

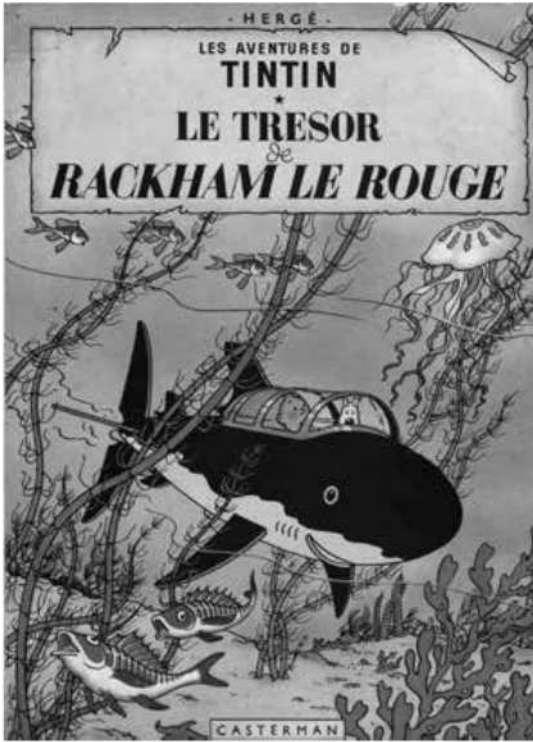
Certes, le « Gran Chapo » de *L'Oreille cassée* fait forcément penser au conflit du « Gran Chaco » qui opposa la Bolivie et le Paraguay entre 1932 et 1935, soit peu de temps avant la publication de l'album. Il est vrai également que Sanfacion, capitale du Nuevo Rico rappelle Asunción, capitale du Paraguay, et que la statue du général Olivar dans un jardin public de Las Dopicos évoque Bolivar, libérateur de nombreux pays d'Amérique Latine, dont la Bolivie à laquelle on donna son nom.

Mais on peut trouver autant de détails prouvant que le San Theodoros et le Nuevo Rico *ne sont pas* la Bolivie et le Paraguay. Par exemple, le fait que Las Dopicos et Sanfacion soient des ports, tandis que la Bolivie et le Paraguay, enclavés, n'ont pas d'accès à la mer ; d'autre part, lorsque Frédéric Soumois écrit que « la dernière page de l'histoire elle-même nous confirme cette identification avec la Bolivie et le Paraguay, par l'intermédiaire d'une carte posée au mur qui indique la région d'où proviennent les objets exposés dans la salle du musée où cette carte est accrochée¹⁹ », la volonté d'apporter des preuves à sa thèse le plonge dans l'approximation, puisque la partie rouge de la carte, clairement située sur la côte Pacifique, correspond en fait au Pérou (*Oreille*, 62, III).

Hergé procède une fois encore à un savoureux mélange, à un syncrétisme culturel complexe, il utilise de grands archétypes de l'exotisme latino-américain (piranhas, indiens Jivaros transformés en « Bibaros », coups d'État récurrents), afin de créer son propre monde, suffisamment crédible pour qu'il ne soit pas nécessaire de vouloir l'identifier à tout prix. Chez Hergé, l'authenticité naît de la fiction.

Le point extrême de l'indétermination d'un lieu est atteint avec *Le Trésor de Rackham le Rouge*, puisque la recherche de l'épave de la *Licorne* est effectuée dans un secteur désigné de manière floue (à deux jours de voile de Saint-Domingue) et que l'île espérée « ne figure sur aucune carte » (*Trésor*, 21, I, 3). Même si le panorama de l'île évoque les Antilles, on nage dans l'exotisme au sens strict du terme (ce qui est propre aux pays lointains) : nous

19. Frédéric Soumois, *op. cit.*, p. 107.



Un lieu indéterminé

sommes en présence du seul album où le voyage se déroule dans une région du monde qui n'est pas nommée avec précision, que ce soit pour la situer dans un pays existant ou imaginaire. « L'u-topie » se prolonge d'ailleurs à la fin du récit puisque, de retour en Europe, les héros font l'acquisition du château de Moulinsart qui, lui non plus, n'est pas localisé.

La difficulté d'adapter Tintin au cinéma

Quel que soit le procédé utilisé (dessin animé, film interprété par des acteurs, technique intermédiaire dite de la *motion capture* – celle de Spielberg – où les acteurs sont d'abord filmés sans décor, avant d'être retraités sous forme de personnages animés en 3D), j'ai toujours été très déçu – le mot est faible – comme la plupart des tintinophiles, par les adaptations cinématographiques de *Tintin*. La question n'est pas tant de savoir si la réalisation est réussie ou si les acteurs « jouent bien », que de se demander si le principe même de la traduction des albums dans un autre support artistique est concevable. Outre l'indétermination du personnage principal, l'indétermination des lieux rend la BD, par essence, intransférable au cinéma.

Transporter les héros d'Hergé dans un décor réel (et non plus dessiné) c'est rompre la dualité qui existe dans l'œuvre entre le monde existant et le « quasi-monde » parallèle de Tintin. Spectateurs d'un long métrage, nous quittons le monde imaginaire des *Aventures* pour « notre » monde, quotidien ou exotique certes, mais réel, avec des photos du vrai Istanbul ou de l'Andalousie que nous connaissons. Nous sommes alors confrontés à un excès de réalisme qui tue la magie de l'univers inventé par le dessinateur belge, à un « trop-plein de réalité susceptible de nous donner la nausée ». Si on admet que Tintin est un héros imaginaire dans un univers crédible, il est difficile d'en faire un héros en chair et en os se déplaçant physiquement dans un décor réel sans tuer cette gigantesque liberté d'évasion offerte par la bande dessinée.

Le décalage peut sembler *a priori* moins fort avec les dessins animés, genre plus proche, où les caricatures ressemblent comme deux gouttes d'eau à l'original. Mais même dans ce cas, l'imposition inévitable d'une voix apparaît comme un « surcroît de réel » faisant dire aux enfants que « le capitaine Haddock ne parle pas comme dans les livres ». La non-correspondance avec la voix qu'on avait intériorisée en lisant heurte nécessairement notre imaginaire. Quant au mouvement, omniprésent dans les films, il donne l'impression d'être surajouté aux images des albums, et cela malgré le caractère éminemment dynamique du dessin d'Hergé.

Pour ce qui est « du » Spielberg, on a la sensation curieuse devant le grand écran de voir « autre chose » que *Tintin*. Spectateur d'un film d'action, bourré d'effets spéciaux, qui ne rappelle que de fort loin – mis à part peut-être la première scène au vieux marché de

Bruxelles – l'atmosphère du *Secret de la Licorne* et du *Crabe aux pinces d'or*, on a quasiment oublié au bout de quelques minutes qu'il s'agit d'une aventure de Tintin. Des multiples facettes des albums (réalisme, comique, suspense, psychologie, exotisme, émotion, action), la dimension « action » prend tellement le dessus qu'elle étouffe les autres et les réduit à la portion congrue.

La technique du réalisateur américain est une tentative de réunir deux éléments de la BD, le réalisme et la caricature, sachant que, dans le film traditionnel, la caricature est gommée et que dans le dessin animé, c'est le réalisme qui est estompé. *Les Aventures de Roger Rabbit* avaient constitué un essai intéressant et réussi de mélanger dans un même travail dessin animé et fiction, chacun représentant deux mondes différents, celui des « toons » et celui des humains. Mais cela correspondait totalement au contenu de l'histoire qui était racontée.

Rien de tel dans le film de Spielberg : d'une part, si une certaine caricature et un certain comique sont maintenus tant bien que mal, ils ne parviennent pas à conserver le style des albums ; d'autre part le réalisme n'a pas survécu. Le vérisme si particulier d'Hergé étant noyé dans les effets spéciaux, c'est plutôt un « effet d'irréel » qui nous saisit lors du visionnage.

3. L'INDÉTERMINATION TEMPORELLE

Un lien à l'actualité de plus en plus discret

Les premiers albums sont indiscutablement liés à l'actualité politique contemporaine de leur écriture, et Hergé a confirmé qu'il avait trouvé, non seulement dans des événements récents mais encore dans des ouvrages à

dominante historique, matière à entraîner Tintin dans l'aventure. Hergé cite quelques-unes de ses sources d'inspiration : « *Tintin au pays des Soviets* partait d'un livre de Joseph Douillet : *Moscou sans voiles*. Pour *Tintin en Amérique*, je me suis inspiré des *Scènes de la vie future* de Georges Duhamel. *Le Lotus bleu* s'inscrit dans la foulée de *La Condition humaine* d'André Malraux. *Les Cigares du pharaon*, c'était une sorte de digest de l'œuvre d'Henri de Monfreid, *Les Secrets de la Mer Rouge*, *La Croisière du Haschich*, etc.²⁰ »

Cependant, après *Le Lotus bleu*, les références précises à une actualité immédiate se feront beaucoup plus discrètes. C'est d'ailleurs tout à fait logique puisque les premiers récits (*Soviets*, *Congo*, *Amérique*, *Cigares*, *Lotus*) se déroulent dans le cadre d'un reportage commandé par le journal pour lequel il travaille. Or, qui dit reportage dit nécessairement actualité. Outre l'évocation d'Al Capone dans *Congo* et *Amérique*, les voyages en URSS et en Chine sont très proches du contexte historico-politique du moment, nonobstant les aspects caricaturaux dans le premier cas. *Le Lotus bleu* évoque avec une précision qu'on ne retrouvera nulle part ailleurs dans la série le conflit sino-japonais des années trente, avec par exemple la référence à l'attentat nippon sur la voie de chemin de fer entre Moukden et Tien Tsin en septembre 1931 (*Lotus*, p. 21), ou le départ de la délégation japonaise de la Société des Nations en mars 1933 (*Lotus*, 60, II, 4). Dans cet album, la politique et l'actualité constituent pour la première fois le véritable sujet du récit et ne se contentent plus d'un rôle de vague substrat indi-

20. Philippe Goddin, *Hergé et Tintin reporters*, Bruxelles, éd. du Lombard, 1986, p. 127.

catif, même si les noms des villes sont modifiés – la ville chinoise de Hou Kou, près de laquelle Tintin sauve la vie à Tchang, est totalement inventée – ou la durée entre les faits survenus, ramassée.

Par la suite, soit les références à l'actualité disparaîtront totalement – ce sera le cas de la majorité des albums à partir de *L'Étoile mystérieuse* –, soit les allusions à un contexte parfois brûlant (guerre territoriale en Amérique latine, Anschluss, conflit pétrolier) seront déplacées dans des pays imaginaires (San Theodoros, Syldavie/Bordurie, Khemed). *L'Oreille cassée* (qui suit immédiatement *Le Lotus bleu*) et *Le Sceptre d'Ottokar* sont les derniers épisodes où Hergé s'inspire directement d'événements réels précis (même s'il les transpose).

Comme toujours dans ses récits, Hergé brouille les pistes, mélange les sources, les lieux, les chronologies. Progressivement, il s'éloignera de plus en plus de l'histoire réelle, le paroxysme étant atteint avec les quatre albums réalisés pendant la guerre (*Le Secret de la Licorne*, *Le Trésor de Rackham le Rouge*, *Les Sept boules de cristal*, *Le Temple du Soleil*) où l'histoire se déroule complètement hors du temps, comme si l'auteur voulait d'autant plus plonger ses héros dans l'imaginaire que l'actualité se faisait particulièrement dramatique et prégnante. Les pages 14 à 26 du *Secret de la Licorne* par exemple, où Haddock raconte le combat de son ancêtre avec le pirate, constituent un « télescopage temporel » jubilatoire, de même que la fin du *Temple du Soleil* où le XV^e siècle des Incas se trouve propulsé en 1947.

Quant à *Tintin au pays de l'or noir*, cet album fait l'objet de trois versions différentes, en 1939, 1948 et 1971. Dans les éditions les plus récentes, Hergé a sup-

primé toute référence à l'occupation de la Palestine par les Anglais, pensant gagner, selon ses propres termes, en intemporalité et en lisibilité pour son public adolescent. Ainsi, la présence britannique dans le port d'Haïfa, considérée comme « datée » de manière trop précise et ne pouvant servir de référence effective pour un jeune lecteur, est-elle remplacée par une lutte d'influence entre factions arabes avec une arrivée dans la ville imaginaire de Khemkhâh (*Or noir*, versions 1948 et 1971, p. 14, II, 2). Si cette évolution arrangeait l'éditeur anglais pour des raisons politiques, en supprimant la présence de la Grande-Bretagne et d'Israël, Hergé facilitait du même coup une plus grande universalisation du récit.

Cette distanciation progressive par rapport au contexte historique, à l'actualité et aux modes, est une raison essentielle de la pérennité de *Tintin*, plusieurs années après la parution du dernier album. Si Tintin ne se démode pas, c'est sans doute parce qu'il ne suit pas la mode. Hergé n'est pas un chansonnier qui colle à l'actualité et dont les textes, relus six mois ou un an plus tard, ont perdu toute leur saveur parce qu'ils ne prenaient leur signification que dans l'instant. Il n'introduira pas dans ses albums un Président de la République en exercice, un monarque ou même une star connue du show-business, sachant mieux que personne combien ce genre de clin d'œil facile vieillit mal à la relecture. Ce n'est pas un des moindres paradoxes de Tintin : plus les albums tendent vers la perfection du graphisme et la crédibilité du récit, plus l'indétermination géographique et temporelle s'accroît.

Là encore, on pense à Brassens dont la longévité vient probablement du fait qu'il est toujours apparu hors du

temps, transcendant les modes idéologiques comme les styles musicaux dominants. Quand l'auteur du *Gorille* se déclare « foutrement moyenâgeux », sans doute est-ce une façon de signifier, outre sa complicité avec François Villon, qu'il se situe délibérément à l'écart de l'époque qui l'a vu naître par hasard²¹.

En prenant un peu de hauteur, on peut se demander si ce souci de plus en plus marqué de placer son univers hors-temps n'est pas dû chez Hergé à une volonté plus ou moins avouée, en détachant l'œuvre de son époque, de lui conférer, sinon une immortalité, tout au moins une postérité au-delà de sa propre disparition. On évoque souvent la « fausse modestie » du dessinateur qui dénie les exégèses trop savantes, arguant que lui-même n'a jamais pensé à tout ce qu'on va chercher dans ses phylactères. Ne s'agit-il pas pour lui de préserver son travail, afin qu'il échappe à des analyses « trop humaines », influencées par des modes philosophiques ou l'idéologie dominante d'une époque déterminée ?

Une « évolution hors-temps »

Ce caractère intemporel des *Aventures de Tintin* est encore accentué par l'absence de véritable vieillissement, que les traits physiques des personnages principaux ne permettent pas de déceler durant leur vie de héros, 46 ans pour Tintin et les Dupondt, 35 ans pour Haddock,

21. Pour aller plus avant dans les « correspondances », on notera plusieurs ressemblances entre le capitaine Haddock et Brassens : goût pour les jurons (élevés au rang d'art littéraire), aspect extérieurement rugueux des deux personnages et système pileux, amour du bon vin et du tabac (pipe), sens de l'amitié, préférence pour le célibat, fascination pour la mer et les bateaux.

32 ans pour Tournesol²². Le phénomène est particulièrement troublant pour Milou, qui ne prend pas une ride en un demi-siècle.

Il est admis par une majorité de commentateurs que Tintin ne vieillit pas. Pour Jean-Marie Apostolidès, « le mythe de Tintin se construit par une suspension de la temporalité. Son activité peut se réduire à un déplacement dans l'espace... Ce refus du temps nous paraît un corollaire du rejet de l'univers familial²³. »

Cependant, si Tintin n'est pas confronté au temps, c'est un peu différent pour Haddock qui, dans *Le Secret de la Licorne*, se tourne vers son propre passé en se découvrant un illustre ancêtre en la personne du chevalier François de Hadoque. Peut-être aussi que le Professeur Tournesol, même s'il ne vieillit pas physiquement – ses responsabilités dans l'aventure spatiale constitueraient plutôt un rajeunissement –, connaît dans *Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune* un tel changement de comportement et de statut social qu'on ne saurait dire qu'il échappe au temps (voir par exemple son comportement totalement transformé par le port d'un appareil acoustique, *Objectif*, 52, I). Quant à l'évolution spectaculaire de Milou, elle atteste également de sa perméabilité à la durée.

En outre, il serait faux d'affirmer que le caractère des héros comme leur apparence ne changent pas. Même

22. Je ne tiens volontairement pas compte des années qui suivent la publication de *Picaros* en 1976, bien que les croquis qui nous sont offerts dans *Alph-Art* ne laissent pas deviner une altération particulière des personnages tels que nous les connaissons.

23. J.M. Apostolidès, *Tintin et le mythe du Surenfant*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2003, p. 16.

Tintin ne cesse d'évoluer, de mûrir, de modifier son comportement par rapport aux événements extérieurs, voire sa « philosophie de la vie ». Comme l'écrit Hervé Gattegno, « Tintin n'a pas changé mais il n'est plus le même²⁴. »

La physionomie de Haddock tel qu'il est dessiné lors de sa première apparition dans le *Crabe aux pinces d'or* est celle d'un alcoolique, au visage rougeaud, aux cheveux et à la barbe mal soignés (*Crabe*, 15, IV, 2). Sept ans plus tard, il accueille Tintin au château, habillé en cavalier, avec chapeau et monocle (*Sept boules*, 2 et 3), avant de fumer le cigare en compagnie de Tournesol, veste écossaise, cravate et raie au milieu (*Sept boules*, 25, I et II). On peut supposer que ce changement spectaculaire est dû à la fois à une moindre consommation de whisky depuis qu'il a quitté la navigation et surtout à un embourgeoisement certain sur les terres de son ancêtre.

Il est juste de parler à propos des personnages de *Tintin* « d'une évolution sans vieillissement ». S'ils ne subissent pas les outrages du temps, leur environnement en revanche évolue avec l'époque d'écriture de l'album. Il en est ainsi du décor au sens large (aspect des villes, voitures, trains, avions, intérieur des maisons, appareils ménagers).

En ce qui concerne le héros principal, la réticence de son créateur à le faire vieillir entraîne de sa part un grand conservatisme en matière d'habillement, puisque ce n'est que dans *Tintin et les Picaros* qu'il abandonne ses pantalons de golf pour le jean, mettant ainsi de nombreuses années à adopter la mode vestimentaire du moment.

24. Hervé Gattegno, *Les personnages de Tintin dans l'histoire*, Sophia Publications, 2011, p. 16.

Cette véritable révolution fut considérée par certains comme un affront fait à l'image du mythe et donna lieu à des débats particulièrement violents entre partisans et adversaires du changement, véritable « querelle des Anciens et des Modernes ». Mais le plus intéressant est de noter qu'en 1964 déjà, soit douze ans avant que le pas soit franchi, le magazine *Marie-Claire* avait organisé un « référendum » pour savoir si les lecteurs souhaitaient une modification de la tenue du héros. Quatre-vingt-dix pour cent des personnes interrogées s'étant prononcées pour le statu quo, Hergé avait déclaré que cela rejoignait son point de vue personnel, répondant ainsi à une interpellation de Gabriel Matzneff qui, dans le journal *Combat*, lançait avec force : « Modifier le vêtement de Tintin serait pis qu'un sacrilège. Ce serait une faute. [...] Les culottes de golf et le pull-over – qui sont moins un costume qu'un uniforme – portent le sceau de l'intemporalité [de Tintin] et en sont une des marques principales²⁵. »

Peut-être Hergé a-t-il voulu jeter un pont entre plusieurs générations, la vieille génération de lecteurs, attachée au maintien de l'image familière du Tintin de son enfance, et une jeune génération à qui on aurait pu faire courir le risque de se sentir trop dépaysée si le décor n'avait pas évolué. Au fur et à mesure que l'environnement change, d'album en album, les vêtements des héros deviennent peu à peu la marque de leur permanence. À l'image de leurs traits inaltérables, le pantalon de golf et le melon des Dupondt témoignent d'une certaine fixité de ces personnages. Comme le dit Pierre-Yves Bourdil :

25. Gabriel Matzneff, « Ne déculottez pas Tintin », lettre à Hergé, *Combat*, 4 novembre 1964.

« Les culottes de golf sont à Tintin ce que le latin est à la messe²⁶. »

Si les personnages principaux ne sont pas soumis au vieillissement physique, ils connaissent une évolution psychique indiscutable (Tintin n'a plus envie de voyager, Haddock de naviguer). Par ailleurs, leurs conditions de vie se modifient : achat du château, déménagement à Moulinsart pour Haddock et Tintin, cohabitation avec Tournesol qui y installe son laboratoire, abandon de leur activité professionnelle pour le héros principal comme pour le capitaine après *Le Crabe aux pinces d'or*.

Les personnages de *Tintin* sont sujets à une « évolution hors temps », qui ne ressemble en rien au vieillissement de Jean Valjean dans *Les Misérables* ou aux repères qui permettent de suivre l'évolution des personnages de *La Recherche du temps perdu*.

L'œuvre d'Hergé se différencie en ceci d'une majorité d'autres références littéraires : s'il arrive à Victor Hugo de faire vieillir ses personnages au même rythme que lui-même, dans la plupart des cas, les héros vieillissent sensiblement plus vite que leur auteur. Les personnages de Jules Romains naissent, évoluent et meurent. Le narrateur proustien parcourt le temps lui aussi, quoiqu'en sens inverse, en remontant à l'enfance. Dans les romans d'Alexandre Dumas, on trouve les héros jeunes dans *Les trois Mousquetaires*, vieux (ou morts) dans *Le vicomte de Bragelonne*, l'ensemble de la saga traversant les règnes de Richelieu, Mazarin et Louis XIV. Quant à *Vingt ans après*, il a été écrit *un an après* l'épisode précédent. Tintin, lui, n'étant pas un personnage historique, ne dépend

26. Pierre-Yves Bourdil, *Hergé*, Bruxelles, éditions Labor, 1990, p. 99.

pas de l'histoire réelle. À l'inverse du *Portrait de Dorian Gray*, où l'auteur reste jeune tandis que son portrait vieillit, le « modèle » d'Hergé reste jeune tout au long de la vie de son créateur (et de ses lecteurs !)²⁷. Tintin s'habille comme dans les années 1930 mais il est toujours là en 1980.

Tintin naît et meurt (?) à l'âge de l'adolescence. Il ne peut vieillir car il est moralement pur, la perfection détruisant l'idée de temps. L'éternelle jeunesse de Tintin s'accompagne donc d'une éternelle sagesse. Peut-être pourrait-on expliquer le sentiment de déception ou de malaise ressentis à la lecture de *Vol 714 pour Sydney* et de *Tintin et les Picaros*, par le fait que la « lassitude psychologique » de Tintin, accélérée dans les deux derniers albums achevés, révèle une « imperfection » inhabituelle jusque-là.

On a, en lisant les *Tintin*, la sensation que le temps s'est – discrètement – écoulé alors que les personnages n'ont pas vieilli physiquement. Ce sont bien les mêmes personnages qui réapparaissent au cours des vingt-trois albums et demi, sous des aspects divers et parfois des identités différentes, mais avec une permanence dans l'âge qui contribue paradoxalement à leur crédibilité. Le « monde de Tintin » parvient à concilier, grâce à l'épais-

27. Certains commentateurs vont jusqu'à expliquer la rareté des personnages féminins et des enfants dans *Tintin* par la crainte du temps et de la mort chez Hergé : « Ce n'est pas seulement la femme que l'on craint à Moulinsart, mais aussi l'enfant, c'est-à-dire le temps, c'est-à-dire en première et dernière instance la mort. La survie, c'est de pareilles exclusions qu'elle dépend ». Jan Baetens, *Hergé écrivain*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989, p. 117.

seur de son vérisme, la sensation du temps qui s'écoule avec des personnages qui restent crédibles sans vieillir.

Le dernier tiers des *Sept boules de cristal* offre une des rares exceptions à ce qui vient d'être dit, avec un Haddock, miné par la disparition de Tournesol, « vieilli de dix ans » selon l'expression de Nestor (p. 50, II, 2). Mais cette originalité s'explique par les conditions de parution de l'épisode, perturbées par la libération de Bruxelles à la fin de la guerre : une cinquantaine de pages des *Sept boules* sont parues dans *Le Soir* jusqu'à l'arrêt de sa parution le 3 septembre 1944. Ce n'est qu'avec le démarrage du *Journal de Tintin* en septembre 1946 qu'on connaîtra la suite de l'histoire. Il y a donc une interruption de deux ans (réels) entre la disparition de Tournesol (page 48 de l'album) et le moment où Tintin rend visite au capitaine (page 50) pour lui confirmer qu'il n'a aucune nouvelle du professeur.

Le capitaine, mal peigné et en robe de chambre, est anormalement abattu et dégradé par un événement qui, dans la logique du temps interne au récit, ne remonte qu'à deux jours. Nous sommes en présence de trois perceptions différentes de la durée, celle de l'album final tel que peut l'appréhender le lecteur d'aujourd'hui (Tintin avait vu Haddock *deux jours* avant), le temps réel du public d'après-guerre tel qu'il a été vécu entre les parutions dans les journaux (*deux ans*), et le temps « imagé » transcrit par Nestor dans l'expression toute faite « vieillir de *dix ans* ». Ce sont les contraintes de la production du récit qui dictent ici leur loi au contenu de celui-ci. Par souci de cohérence, Hergé accepte de représenter un Haddock inhabituellement vieilli, inhabituellement dépendant du temps réel, extérieur à la bande dessinée.

L'œuvre d'Hergé – mais n'est-ce pas le désir plus ou moins avoué de nombreux écrivains ? – agit comme « une machine à supprimer le temps » selon l'expression de Claude Lévi-Strauss à propos du mythe et de la musique²⁸. Pour conjurer son écoulement inexorable, la technique inventée par l'auteur tente de concilier l'inconciliable : la nécessité de respecter la présence du temps, donnée incontournable, tout en tâchant de freiner, voire d'arrêter son déroulement.

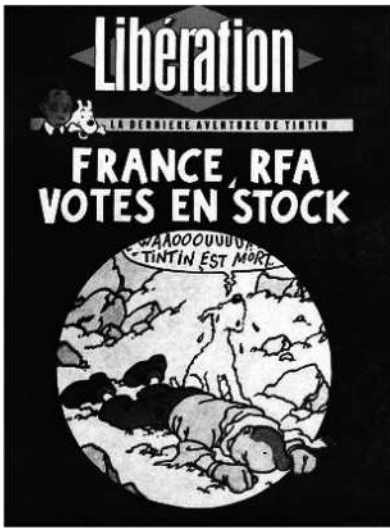
28. Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 24.

« *TINTIN APRÈS HERGÉ ?* »

Doit-on continuer ou non l'œuvre d'Hergé après la disparition du créateur ? Outre les considérations d'ordre commercial, on peut effectivement se poser la question de savoir si on peut et si on a le droit de prolonger la vie des personnages et l'existence du monde d'Hergé après sa mort.

J'y suis pour ma part farouchement opposé, en accord total avec les propos de l'auteur lui-même qui s'est plusieurs fois exprimé sur ce sujet, estimant que d'autres que lui feraient peut-être mieux ou moins bien, mais qu'ils feraient autre chose, qui ne serait pas *Tintin*. Dans les derniers albums, si Hergé laissait une latitude importante à ses collaborateurs pour la finition et les décors, il tenait à rester l'auteur unique des crayonnés, du scénario et du texte, ce qui est prépondérant dans la création d'une BD.

On m'objectera des exemples de prolongements réussis de certaines bandes dessinées (*Blake et Mortimer*) mais ce qui a été possible pour ces dernières ne l'est pas pour l'œuvre d'Hergé, en raison de sa spécificité, l'épaisseur du « quasi-monde » créé et la cohérence interne n'ayant pas d'équivalent. Certes, on peut entendre le point de vue des psychologues prompts à penser que la réaction d'Hergé s'explique par le fait que le « père de Tintin » n'accepte pas de partager sa paternité, ou, pire encore, que le « Dieu créateur » ne peut admettre le polythéisme. Pourtant, Georges Remi ne cessant de rappeler qu'il a « mis toute [sa] vie dans *Tintin* », j'ai bien du mal à concevoir que *Tintin* ne soit pas



Tintin peut-il survivre à Hergé ?

seulement son œuvre. On ne peut plus rien ajouter aujourd'hui à *Tintin* qui soit authentique. Il est en outre bien difficile de ne pas envisager la dernière image de l'épisode inachevé où Tintin est conduit à la mort (*Alph-Art*, 42, II, 1) comme un message de l'auteur à la postérité¹. Souvenons-nous de la « une » du quotidien *Libération* du 5 mars 1983, Milou hurlant à la mort de Tintin, à côté de son maître étendu par terre, avec en haut de première page une manchette particulièrement éloquente : « La dernière aventure de Tintin ».

Oui, Tintin est mort avec Hergé, et il serait malvenu de le ressusciter, non pas que je place au-dessus de tout la mémoire de l'auteur et la préservation d'un tabou, mais tout simplement parce que l'esprit des *Tintin* peut difficilement être insufflé par quelqu'un d'autre. De plus, Hergé est le seul à connaître et à suivre la vie des personnages, même secondaires, en dehors des albums ; il est le seul à avoir la « mémoire » du monde de Tintin !

Pour les admirateurs des vingt-quatre albums, la parution d'un vingt-cinquième épisode signerait sans doute l'acte de décès du Tintin qu'ils ont connu.

Mais qu'on se console, Tintin reste accessible puisque plus de trente ans après la une de *Libération*, nous continuons à pénétrer à nouveau dans son univers, à nous délecter de ses exploits comme si c'était la première fois. La mort de Georges Remi n'enlève rien au mythe de Tintin, qui perdure. Ce mythe est là, à portée de main, dans les albums prêts à s'offrir à la relecture de millions d'amateurs. Quoi qu'il soit advenu dans le monde des hommes, le petit reporter et son entourage sont toujours prêts à revivre pour nous à tout moment. Le réservoir d'imaginaire proposé n'a aucunement disparu et ce serait au contraire en voulant prolonger *Tintin* aujourd'hui qu'on tuerait le mythe.

1. « Nous ne saurons jamais si la case devient blanche parce que le dessinateur meurt ou s'il meurt parce que Tintin, cette fois-là, ne s'en sortira pas ». Michel Serres, *Hergé mon ami*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2000, p. 21. On peut effectivement supposer que Georges Remi, se sachant condamné, ait décidé de faire disparaître Tintin. Mais la formulation de Michel Serres va encore plus loin : Hergé n'aurait pas supporté la mort de son héros... Quel que soit le cas, je serais tout aussi choqué qu'on voulût recréer de nouveaux *Tintin* que si d'aucuns avaient prétendu « terminer » *Alph-Art*.

Toutes les indéterminations qui viennent d'être décrites permettent aux lecteurs les plus divers de pénétrer dans l'univers de Tintin. Grâce à elles, la place est laissée à des publics de toute origine pour pouvoir réinterpréter ce qui s'est passé dans telle ou telle aventure à partir de ce qu'il connaît, de ses références, de sa culture. Si on prend le célèbre gag du petit morceau de sparadrap de *L'Affaire Tournesol* (pp. 45-46), il fait allusion à une expérience de la vie quotidienne qui peut « parler » à beaucoup de monde dans la mesure où il n'est pas pollué par la présence trop écrasante d'un contexte historique ou géographique précis. Par la discrétion du contexte, Hergé laisse ouvert un large espace à la réinterprétation par-delà les époques et les lieux. D'ailleurs, ce gag du sparadrap est sans nul doute le passage de *Tintin* auquel il est le plus couramment fait référence dans les médias et dans les conversations courantes – peut-être à cause de la force symbolique de l'image –, y compris par des personnes qui ne connaissent pas du tout l'œuvre.

Parallèlement, grâce à la fascination exercée dans la saga hergéenne par l'exceptionnelle liberté qu'incarne le héros, le lecteur de *Tintin* jouit lui aussi d'une liberté sans égale pour adapter son imagination au monde qui lui est proposé.

N'y a-t-il pas satisfaction plus universelle que cette sensation de liberté ?

CHAPITRE 3

LA DIVERSITÉ DES NIVEAUX DE LECTURE

Les *Tintin* ont un lectorat étendu et hétérogène : c'est parce que l'œuvre est plurielle, comporte des registres différents, abordables à plusieurs degrés, compatibles mais indépendants, qu'elle touche un public aussi large.

Dire que *Tintin* s'adresse aux « jeunes de 7 à 77 ans » se justifie, certes, par la volonté de faire un bon mot, mais est très certainement réducteur par rapport à l'audience des *Aventures*, qui intéressent en réalité les tout jeunes enfants qui ne savent pas encore lire comme les tintinophiles d'un âge très avancé. Le mythe se prolonge : l'ex-jeune lecteur grandit et fait découvrir *Tintin* à sa descendance. Restera à déterminer si ce phénomène ne s'épuisera pas inévitablement avec le temps.

1. L'AUBERGE ESPAGNOLE DES REGISTRES MULTIPLES

« Le roman d'Umberto Eco, *Le nom de la rose*, a rencontré un succès universel auprès de toutes les catégories de lecteurs parce qu'il est lisible à plusieurs niveaux : le commun des mortels peut se contenter de l'intrigue policière, l'intellectuel n'est pas insensible aux clins d'œil à Aristote et Dante ou ne déteste pas de s'enca-



La diversité des niveaux de lecture

nailler avec une allusion à Conan Doyle, le médiéviste y retrouve l'érudition d'un spécialiste, le latiniste se délecte d'une citation à chaque page. Bref, grâce à ce livre, tout le monde se trouve intelligent¹. » Il n'est pas exagéré d'avancer que, si pour Eco, le roman *crée ses lecteurs*², il en va de même pour la bande dessinée d'Hergé.

À l'inverse de ce qu'un survol rapide ou superficiel

des *Tintin* pourrait laisser croire, la clarté du graphisme ou la lisibilité du récit ne sont nullement synonymes de simplisme ; bien au contraire, le degré de complexité de l'œuvre est tel qu'il est responsable de la multiplicité et de la diversité des types de réceptions qu'il déclenche. Si la culture encyclopédique du sémiologue italien lui permet de construire un roman qui « fabrique » ses lecteurs, l'éclectisme du dessinateur belge, dans un domaine et un registre qui ne peuvent évidemment pas se comparer, « détermine » les différents types de publics qui vont pouvoir comprendre ce qu'il fait.

Les enfants, avant même de savoir lire, seront émerveillés par le bestiaire africain de *Tintin au Congo*, nullement déconcertés par la naïveté et l'in vraisemblance de

1. Jean-Jacques Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 202-203.

2. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, *passim*.

certaines scènes, comme celle où le héros dépouille un singe qu'il vient de tuer afin de revêtir sa peau pour aller délivrer Milou des mains d'un autre chimpanzé (*Congo*, 17, III, 1).

Un jeune adolescent sera plus séduit par l'aventure et le combat sans merci contre les gangsters de *Tintin en Amérique*. De façon générale, l'ensemble du jeune public privilégiera sans doute la comédie, la farce, le gag, tandis que les adultes apprécieront la satire politique (*Le Sceptre d'Ottokar*), la référence historique (*Le Lotus bleu*), l'art de l'anticipation (*On a marché sur la Lune*).

Tel lecteur sera plus particulièrement sensible aux jeux de mots et aux contrepèteries des Dupondt, tel autre à l'émotion émanant de l'histoire d'amitié qui fait le cœur de l'aventure tibétaine. Hergé est passé maître dans la technique du récit à plusieurs vitesses, où la même histoire peut se lire jusqu'au bout à des niveaux différents, chacun d'eux gardant sa cohérence jusqu'à la fin.

Si l'on prend l'exemple d'une intrigue relativement simple comme celle de l'aventure spatiale, trois registres distincts coexistent tout au long des deux albums : le registre scientifique et technique bien sûr, puisqu'il s'agit d'une expédition vers la Lune, l'humour, presque constant grâce à des éléments comiques adroitement disposés à la fois pour détendre une atmosphère souvent lourde et pour « retenir » le jeune public, l'aspect romanesque enfin, des ennemis mystérieux commentant en parallèle l'évolution des recherches de l'équipe du professeur Tournesol, pour aboutir au drame final avec l'entrée en scène de l'espion Jorgen et les aveux du traître Wolff.

Tombant par hasard sur le programme de présentation de *La Flûte enchantée* de Mozart, adaptée par Peter

Brook, je suis frappé de la similitude du commentaire avec ce qui vient d'être dit : « L'hétérogénéité stylistique poussée ici au plus haut point est certainement à l'origine de l'extraordinaire hétérogénéité du public attiré par cet opéra. Le connaisseur et le dilettante, l'adulte et l'enfant, communient dans une même admiration. Ainsi s'exprime le même idéal universaliste. Sous ses multiples dimensions, pédagogique et initiatique, fabuleuse et comique, Mozart réalise une synthèse rarissime à l'intérieur d'un spectacle aussi limité dans le temps et l'espace. » Chez Hergé aussi, on est frappé par l'hétérogénéité des registres de narration, qui permettent une grande diversité du lectorat³.

Ce foisonnement des registres satisfera à la fois :

– Les désirs d'exotisme (cf. les pages du *Trésor de Rackham le Rouge* qui se déroulent sur fond du décor tropical de « l'île au trésor » ou celles du périple dans la forêt dense du *Temple du Soleil*) ; combien d'adolescents n'ont-ils pas acquis la frénésie des voyages au bout du monde – surtout à une époque où ils étaient beaucoup moins courants qu'aujourd'hui – avec la découverte du désert saharien dans *Le Crabe aux pinces d'or* ou d'un ersatz de forêt amazonienne dans *L'Oreille cassée* ?

– la soif de contenu politique du public adulte qui exhamera avec jubilation, de l'arrière-fond de l'aventure proprement dite, la dénonciation de la guerre, du commerce des armes et de la corruption,

3. Il n'y a pas de contradiction entre la multiplicité des registres et le fait qu'Hergé traite toujours un thème identique : le combat moral de Tintin pour triompher de l'injustice et du Mal se décline sous les facettes les plus variées.

– une réflexion ethnologique sur la pluralité des mondes (*Le Lotus bleu*, *L'Oreille cassée*),

– le goût pour le mystère et le suspense, petits et grands se laissant volontiers tenir en haleine par l'enfermement de Tintin dans la pyramide du pharaon, l'atmosphère étouffante de la première page de *L'Étoile mystérieuse* ou la marche angoissante des héros vers le temple des Incas,

– l'intérêt pour les innovations technologiques, les amateurs trouvant leur bonheur dans les essais de télévision en couleur de Tournesol (*Les Bijoux de la Castafiore*), le sous-marin en forme de requin de *Trésor* ou les manœuvres de retournement de la fusée lunaire. On citera pour mémoire ce passage étonnant de *L'Affaire Tournesol* où l'on assiste avec l'état-major bordure, et quarante-cinq ans avant l'attentat du 11 septembre 2001, à l'effondrement de plusieurs grandes tours de Manhattan (*Affaire*, 51, IV, 2-3),

– l'attrance pour un certain ésotérisme (pratique de l'envoûtement dans *Le Temple du Soleil*, radiesthésie chère au Professeur Tournesol et aux Dupondt), voire pour la parapsychologie (hypnotisme dans *Vol 714 pour Sydney*) ou la science-fiction (présence d'extraterrestres dans le même épisode),

– la dimension éthique, omniprésente dans la saga tintinienne.

Lorsqu'il multiplie volontairement les niveaux de lecture, Hergé s'adresse parfois à des spécialistes, peu nombreux à détenir la clé de tel ou tel domaine, sans pour autant que cela nuise à l'élargissement de l'audience de son œuvre. Le clin d'œil parfois confidentiel à quelques privilégiés n'est pas exclusif de l'universalisme, bien au

contraire. Sans doute le « tintinophile complet » est-il celui qui savoure la beauté du dessin, apprécie la verve des dialogues et l'enchaînement de l'intrigue, prenant chaque album comme un « objet total ».

Les *Tintin* constituent la plus folle des tentatives encyclopédiques où l'on trouve à la fois la science et la technique (astronautique, conquête spatiale, laser, sous-marin, etc.), les sciences humaines (ethnologie, sociologie, psychologie, histoire, géographie) et le journalisme qui collecte l'ensemble. Mais ce savoir n'est ni fermé ni élitiste : l'œuvre d'Hergé, si riche soit-elle, est accessible à un grand nombre de lecteurs ; c'est peut-être parce que la culture qu'elle diffuse n'est jamais intimidante et encore moins pédante.

Il n'y a pas lieu de s'étonner outre mesure du fait que des enfants de douze ans puissent trouver un intérêt à la lecture du *Lotus bleu*. Sans doute dépassent-ils ce qui semble être la trame principale du récit, amusés par le déguisement des Dupondt (p. 45, III), apeurés par les agissements de Didi voulant couper la tête de Milou (p. 18, IV), ou émus par le sauvetage de Tchang de la noyade (p. 43, I).

Selon des statistiques données par Simon Casterman au journal *La Croix* du 26 octobre 2011, les albums les plus vendus sont, par ordre décroissant, *Tintin au Congo* et *Tintin en Amérique*, *Le Lotus bleu*, suivis alternativement par les binômes *Objectif Lune/On a marché sur la Lune*, *Le Secret de la Licorne/Le Trésor de Rackham le Rouge*, *Les Sept boules de cristal/Le Temple du Soleil*. Comme on le voit, les premiers albums, généralement jugés simplistes, ou moins élaborés, ne pâtissent nullement de cette réputation. Il est pour le moins hasardeux

d'essayer d'établir une hiérarchie des *Aventures de Tintin* qui permette de qualifier un album de « meilleur » ou de « moins bon » du point de vue du public⁴.

Si l'on s'attache au succès commercial, les « vieux » albums, où Haddock et Tournesol, pourtant censés enrichir le récit, n'ont pas encore fait leur apparition, sont bien placés. Par ailleurs, *Tintin et les Picaros*, considéré par beaucoup comme « l'album de trop », dépasse en termes de ventes *Le Sceptre d'Ottokar*, *Tintin au pays de l'or noir*, *Coke en stock* ou surtout *L'Affaire Tournesol*, que de nombreux spécialistes considèrent pourtant comme le plus abouti.

Si on prend comme référence l'accueil de la critique, il fut mitigé à sa sortie pour *Tintin au Tibet*, aujourd'hui encensé. Quant au jugement des tintinophiles adultes, ils mettent en avant *Les Bijoux de la Castafiore* parmi les cinq meilleurs – justement parce qu'ils apprécient la multiplicité des niveaux de lecture superposés de ce récit polysémique – tandis que les jeunes lecteurs le boudent⁵.

Il ressort de tout ceci que la panoplie très large des types de lectures offerts par Hergé permet à un *panel* extrêmement diversifié de consommateurs de prendre ce qui lui convient, voire d'adapter, comme dans une auberge espagnole, sa propre imagination et ses propres goûts aux histoires proposées. Ne soyons pas surpris, dans ces conditions, par l'hétérogénéité des jugements

4. Les informations qui suivent m'ont été fournies en juillet 2008 par Etienne Pollet, des éditions Casterman.

5. « Une récente exposition consacrée aux dessins faits par des enfants de classe de 6^e sur le thème des personnages de Hergé montre qu'aucun n'a choisi de reproduire une vignette tirée de cet album ». Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier, 1985, p. 175.

nécessairement subjectifs sur les différents albums, certains correspondant plus que d'autres à tel ou tel public, d'un âge, d'une catégorie sociale ou d'un pays donnés.

N'hésitons pas non plus à mettre un léger bémol à notre affirmation relative au succès universel de *Tintin*. Nul doute que certaines catégories de populations restent hermétiques à la magie de l'œuvre, probablement parce que les registres culturels qu'elles privilégient sont peu représentés chez Hergé. Sans avoir la prétention de m'appuyer sur une analyse sociologique approfondie, j'ai pu constater au cours de discussions avec des amis que la lectrice (ou le lecteur) adepte des romans à l'eau de rose, faisait souvent partie de ces segments de la société résolument rétifs à l'univers tintinesque. Ceci s'explique sans doute par le fait que le registre « idylle sentimentale » est un des niveaux de lecture notoirement absent de cette bande dessinée, la rareté des personnages féminins étant le corollaire de cette observation.

Mozart, parmi d'autres, disait déjà que « la musique n'est que répétition et variation ». La création d'Hergé est une succession de variations sur un même thème, ce qui contribue fortement à la pérennité de l'œuvre. En musique comme en bande dessinée, la variation est essentielle pour « faire passer » la répétition : comme dans la vie, si la monotonie l'emporte trop sur la variété, cela finit par devenir pesant ; les opéras de Wagner ne peuvent pas être que *leitmotive*, une chanson ne peut pas se limiter au refrain reproduit plusieurs fois. Le comique de répétition ne saurait se cantonner à l'éternel retour du même.

Le risque de lassitude due à la répétition ne menace pas *Tintin*, et c'est ce qui en autorise des relectures

innombrables. La variété des sujets traités (ou la variété de traitement d'un même sujet) permet justement qu'on y revienne en faisant de nouvelles découvertes.

On peut se demander s'il existe une augmentation du nombre des niveaux de lecture avec le temps ou un renforcement de tel niveau par rapport à tel autre.

L'enrichissement du contenu des albums va de pair avec un accroissement des portes d'entrée possibles. Entre des histoires relativement simplistes comme celles de *Tintin au Congo* ou *Tintin en Amérique*, succession d'aventures avec des animaux ou de luttes contre des gangsters, avec pour seul mobile le reportage, et un récit complexe comme *Coke en stock*, la différence est considérable : dans ce dernier, le lecteur se trouve en présence de trois énigmes différentes (un affrontement avec des bandits, une évasion dans l'exotisme d'un émirat imaginaire, un conflit économique-politique sur fond de trafic d'esclaves et de ventes d'armes) et d'un registre comique particulièrement appuyé en début et en fin d'album. À cela s'ajoute le fait que, *Coke en stock* ayant été précédé de dix-huit épisodes, il intègre un historique de la saga tintinesque, avec le retour de nombreux personnages familiers que ne pouvaient pas offrir les premiers livres. À partir du moment où il maîtrise parfaitement sa structure, l'auteur peut accumuler les registres de lecture et passer aisément de l'un à l'autre au moyen de digressions de plus en plus nombreuses dont il a le secret.

En outre, un dessin plus soigné, un soin plus méticuleux apporté à la précision du décor et une recherche documentaire plus approfondie, non seulement produisent un progrès qualitatif, mais apportent également

des dimensions nouvelles susceptibles d'attirer de nouveaux lecteurs.

La multiplication des niveaux de lecture s'accompagne d'un renforcement des thèmes qui intéressent en priorité un public adulte, la tendance amorcée avec *Le Lotus bleu* et poursuivie avec *L'Oreille cassé* ayant tendance à se répéter avec des intrigues complexes comme celles du *Sceptre d'Ottokar*, de *L'Affaire Tournesol* ou de *Coke en stock*. On constate également que les intrigues faisant la part belle à l'action pure seront de moins en moins à l'honneur, l'apogée de cette évolution étant atteint avec *Les Bijoux de la Castafiore*.

Parallèlement à cette progression vers un contenu plus adulte, on assiste souvent dans la chronologie des albums à des phénomènes d'alternance, un épisode où domine une lutte manichéenne avec des bandits succédant à un récit plus complexe. C'est ainsi qu'à *L'Oreille cassée* va succéder *L'Île noire*, où l'action, les combats avec les méchants et le mystère quelque peu magique du château hanté par le gorille Ranko semblent *a priori* plus destinés à satisfaire un public jeune. Après *L'Île noire*, nouveau changement de cap : *Le Sceptre d'Ottokar* apparaît beaucoup plus élaboré, mêlant une leçon d'humanisme donnée par un message politique, des contrastes soigneusement calculés entre tragique et comique et un suspense entretenu par une énigme à plusieurs niveaux.

Même type d'alternance en fin de cycle où, après l'aventure assez classique de *Coke en stock* qui voit s'affronter les bons héros et les méchants bandits autour de Rastapopoulos, surgit l'épisode original de *Tintin au Tibet*, histoire d'amitié pure dont les malfaiteurs et la violence « humaine » sont absents. Au ton dramatique de

celui-ci, dans le décor exotique de l'Himalaya, succèdera un album tout en second degré (*Bijoux*), casanier par excellence, lui-même suivi du retour de l'Aventure avec un grand A (*Vol 714*). Après la « déconstruction » des trois épisodes qui le précèdent (*Bijoux*, *Vol 714*, *Picaros*), *Alph-Art*, bien qu'inachevé, semble annoncer la résurgence d'un récit classique.

L'œuvre d'Hergé est tout sauf linéaire : elle est marquée en plusieurs endroits par un mouvement de balancier, par une série de retours en arrière. L'auteur, conscient des différents « genres » auxquels ses récits peuvent être rattachés et du champ extrêmement large de ses lecteurs, tient à n'en négliger aucun et à se rattraper rapidement d'avoir pu donner l'impression de délaissier pour quelque temps telle ou telle frange de son public.

2. LA COEXISTENCE DE REGISTRES CONTRASTÉS

Les doubles registres se multiplient dans *Tintin*. Ne sont-ils pas l'expression de la personnalité et des goûts d'Hergé qui, dans la même interview, déclare « être avant tout un raconteur d'histoires », puis, trente secondes plus tard « être avant tout un visuel, un homme d'image⁶ » ?

Outre le foisonnement des niveaux de lecture offerts au lecteur, on trouve dans la quasi-totalité des albums des oppositions tranchées entre deux catégories de registres, et ce, souvent, d'une vignette à l'autre. Ces contrastes favorisent l'impression de polysémie : dans une même page, un élève de cours préparatoire et un professeur de géophysique peuvent trouver leur bonheur.

6. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 68.

Réaliste / caricatural

Hergé présente l'originalité de parvenir à juxtaposer réalisme et caricature dans une même vignette, de mélanger deux styles d'expression, sans que l'œil du lecteur en soit heurté, cette double dimension pouvant être présente dans le dessin d'un même personnage. Si la tête du héros principal est une caricature, le reste de son corps (mocassins, pantalons de golf, chemise, polo, gabardine) est tout à fait réaliste. Le contraste apparaît légèrement moins net chez ses compagnons ou ennemis, plus expressifs, mais dont l'exagération de certains traits (le nez en particulier) relève également de la caricature.

Cette ambivalence est frappante aussi entre les personnages et le décor. Si la physionomie de Haddock, Tournesol, Rastapopoulos ou Peggy Alcazar a évidemment pour but de déclencher le rire, le décor en revanche est conforme à notre environnement quotidien, l'auteur ayant en ce domaine un souci maniaque du réalisme. On ne trouvera pas ici d'immeubles aux murs tordus, d'intérieurs d'appartements à peine esquissés, d'animaux monstrueux à cinq pattes, de guimbardes inaptes à la circulation, etc. Mis à part le premier album, où les « fonds de vignette » sont à peu près vides, Hergé passe un temps considérable au peaufinage des décors, la création des *Studios* étant d'ailleurs en partie justifiée par une recherche de perfection en la matière.

Ce dualisme (qui ne nuit aucunement à l'impression d'unité) illustre bien l'idée selon laquelle « Tintin est un personnage imaginaire dans un monde réel⁷. »

7. Michael Farr, *op. cit.*, p. 8.

Classique / fantastique

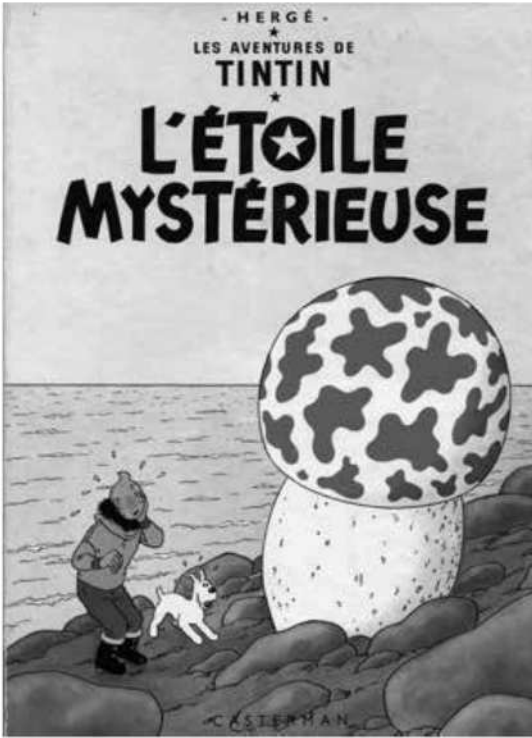
Alain Resnais met en lumière ce contraste apparemment étonnant et qui pourtant ne heurte pas le lecteur : « Rendez-vous compte : développer une histoire au parfait déroulement avec un chien qui parle ! Aujourd'hui, nous y sommes habitués, mais imaginez ce sentiment d'étrangeté qui a saisi les adolescents de ma génération. Un chien qui parle !... Contradiction étonnante entre un récit tout à fait classique et des éléments fantastiques qui s'y moulent avec un bonheur parfait, avec naturel⁸. »

Ce qui frappe l'œil du cinéaste, c'est la contribution de ce dessin à l'apparence si simple – Alain Resnais parle très justement « d'économie graphique » – au service d'aventures qui plongent leurs lecteurs dans un climat fantastique.

Dans de nombreux domaines de la culture, ce sont précisément la clarté et la simplicité qui permettent la transmission des messages les plus élaborés et les plus riches. Une expression riche dissimule cette richesse derrière une simplicité apparente. C'est vrai de l'économie du trait d'Hergé comme de la prétendue facilité de la musique et des accords chez Brassens, qui ont surpris plus d'un guitariste qui s'est essayé à les reproduire un peu trop rapidement. Derrière l'étonnante lisibilité de l'un et de l'autre se dissimule un travail long et minutieux. La facilité d'accès à une création est le corollaire de l'effort du créateur et de la complexité de sa tâche.

De plus, chez Hergé, comme la netteté du trait et le classicisme du graphisme contribuent fortement à

8. Entretien avec Alain Resnais, À Suivre, « Spécial Hergé », avril 1983, p. 39.



La coexistence de registres contrastés

l'atmosphère réaliste de la bande dessinée, les « débordements » fantastiques sont plus aisément absorbés. La force du réalisme de l'image et la cohérence du récit parviennent à mieux faire passer, voire à faire oublier, qu'Hergé nous promène au cœur de l'irréel. Dans *Tintin*, le classicisme authentifie la fiction. Les treize premières pages de *L'Étoile mystérieuse* sont, à cet égard, révélatrices. Dès l'entame se chevauchent

la promenade en ville, tout ce qu'il y a d'ordinaire, d'un jeune homme avec son fox-terrier, et un élément fantastique ahurissant : « Une étoile de plus dans la Grande Ourse ! ». L'étonnement compréhensible de Tintin devant ce phénomène extraordinaire est sèchement relativisé par le bon sens sceptique de Milou : « Tu sais Tintin, il y a des millions et des millions d'étoiles. Alors, une de plus ou une de moins... » (*Étoile*, 1, III, 3).

Le dualisme se poursuit en page 2 avec le grossissement de l'étoile et la chaleur brûlante, tout ceci dans le décor banal de l'appartement de la rue du Labrador. En page 3, le contraste s'exacerbe entre le laboratoire, haut-lieu de science, et le personnage mystérieux et inquiétant du vieil homme à la barbe blanche qui promet « le châtiment ». Un pas de plus vers le fantastique à la page 4 où une araignée gigantesque et velue recouvre la qua-

si-totalité de l'étoile. Retour au réel sur la planche suivante – remarquons que c'est en l'occurrence Tintin qui fait preuve de rationalisme en allant vérifier l'autre bout de la lorgnette – puisqu'on découvre que l'horrible épeire diadème n'est qu'une araignée minuscule qui se promène sur la lunette du télescope, avant qu'un ultime sursaut fantastique nous apprenne que la collision de la boule de feu avec la Terre entraînera la fin du monde, dans la pure tradition des romans de science-fiction.

La suite est du même acabit, de « pauvres gens » en pyjama et robe de chambre (page 7) côtoyant Philippulus le Prophète venu annoncer l'apocalypse. La page 9 prolonge ce double registre en mélangeant cette fois l'onirisme (le héros rêve du prophète et de l'araignée) et la réalité (il est sorti de son sommeil par un réveil des plus prosaïques posé sur la cheminée), le contraste étant à son comble en page 12 lorsque le Professeur Calys offre à Tintin deux francs de caramels mous pour fêter la découverte d'un métal inconnu qui risque de le rendre célèbre.

L'œuvre d'Hergé, qui satisfait à merveille les besoins de réalisme et de fantastique qui sommeillent au cœur de chaque lecteur permet l'entrée de la magie dans le monde réel.

Familier / exotique (le quotidien et l'aventure)

Plus on avance dans la chronologie des albums, plus l'aventure part du quotidien, comme chez Poe ou Buzzati par exemple. Elle prend son essor à partir d'une situation initiale se situant très souvent sur le lieu de villégiature habituel des héros, dans une activité qui pourrait être vécue par chacun d'entre nous (promenade, cinéma, vacances, séance de gymnastique à domicile, etc.).

Contrairement au commun des mortels qui, lorsqu'il part « à l'aventure » ou tout simplement en vacances, s'habille différemment, comme pour marquer une rupture avec la vie ordinaire, les protagonistes d'Hergé conservent, à la maison et au bout du monde, un accoutrement identique. On peut l'admettre aisément pour les Dupondt – ils sont « en fonction » dès leur apparition à l'image –, mais plus difficilement pour Tintin, Haddock et Tournesol, qui abandonnent rarement leurs habits quotidiens. Le professeur par exemple, déambule dans la forêt sud-américaine et sur la pyramide aztèque de *Picaros* vêtu de ses chaussures noires pointues, de son gilet, de sa veste verte, de son col en celluloïd et de sa cravate, alors qu'il aurait eu largement le temps de se changer à l'hôtel. Pour les personnages d'Hergé, l'aventure fait partie du quotidien, ils sont intégralement héros, à domicile comme au bout du monde. Pour le lecteur, cette constance agit comme un repère familial.

Dans la majorité des cas, il y a bien décision délibérée de la part de Tintin et de Haddock d'abandonner leur vie « normale » pour résoudre une énigme ou venir en aide à un ami en difficulté. Quand ils prennent l'avion pour le Pérou à la fin des *Sept boules de cristal* avec pour objectif de se lancer à la recherche de Tournesol, une manchette nous apprend que deux jours se sont passés depuis leurs investigations sur le port de Saint-Nazaire. On les retrouve pourtant exactement dans la même tenue.

La longue préparation du périple péruvien dans *Les Sept boules de cristal*, permise par l'écriture d'un double album, fait intimement partie d'un récit qui ne saurait se réduire à l'action pure, à laquelle *Le Temple du Soleil* fait la part belle.

Le chevauchement du quotidien et de l'aventure est significativement mis en évidence dans le dernier *strip* de *Tintin et les Picaros* où la perspective – heureuse – de se retrouver à Moulinsart est évoquée par Haddock et Tintin en survolant les bidonvilles de la capitale santhéodoriennne. De la même façon, c'est dans sa baignoire, à la première page de *L'Oreille cassée*, que Tintin apprend le vol du fétiche au musée ethnographique.

Il est enfin un album où la confusion du familier et de l'aventure est poussée à son paroxysme, *Les Bijoux de la Castafiore*, qui illustre à lui seul ce mélange de registres : dans cet épisode, tout est quotidienneté, et pourtant le lecteur qui le découvre pour la première fois éprouve la même sensation de suspense, voire « d'exotisme » que s'il s'agissait d'une aventure classique.

On découvre ici une autre explication du succès universel de *Tintin* : Moulinsart est facilement accessible, les héros sont – aussi – capables d'y vivre « comme tout le monde », ils ont des soucis de voisinage, des problèmes avec des artisans peu fiables, des erreurs de communications téléphoniques et des amis importuns, mais toute cette banalité est peinte avec tellement de justesse et d'humour qu'elle finit par susciter un intérêt réel pour la vie de tout le petit monde qui la compose. Avec *Les Bijoux de la Castafiore*, Hergé nous dépayse comme des enfants qui voyagent autour de leur chambre de jeux.

Historique / imaginaire

Le style d'Hergé, à la fois très exact et caricatural, laisse planer dans son récit, imaginaire et marqué par l'histoire, une même ambiguïté que dans son dessin. Cette dualité fait que nous lisons toujours *Tintin* (au

moins) à deux niveaux sans en être vraiment conscients : de même que l'auteur nous fait basculer tout doucement du quotidien à l'aventure, de même passons-nous insensiblement (de la page 22 à la page 23 du *Lotus bleu* par exemple) d'un discours du délégué japonais à la S.D.N. à la scène où Mitsuhirato inocule à Tintin le poison qui rend fou. Comme dans les romans historiques, c'est le réel qui vient rendre crédible l'imaginaire.

Le va-et-vient continu entre l'historique et l'imaginaire se double d'allers-retours fréquents entre lieux existants et lieux inventés : dans *L'Affaire Tournesol*, Tintin et Haddock prennent l'avion de la Swissair à 13 h 40 de l'aéroport de Genève-Cointrin (où ils sont conduits par un autobus stationné au pied d'un « Café des chemins de fer » et d'un « Hôtel Beaujolais » bien de chez nous) pour atterrir à 16 h 30 à Szohôd, capitale de la Bordurie (*Affaire* p. 46). *Idem* dans *Objectif Lune* où les héros embarquent, vraisemblablement de Belgique, par un avion de la « Syldair », pour arriver deux heures plus tard à Klow (*Objectif*, p. 2-3). Le mélange entre réalité et fiction est ici particulièrement poussé puisque les protagonistes de l'aventure spatiale passent d'un lieu de fiction, mais regorgeant de réalisme, le Centre de Recherches Atomiques de Sbrodj en Syldavie, à un lieu bien réel, la Lune, qui ouvre pourtant toutes les portes à l'onirisme et à l'imagination. Dans *L'Oreille cassée*, il faudra que Tintin patiente huit jours à Sanfacion (capitale imaginaire du San Theodoros) avant de prendre le bateau pour l'Europe (*Oreille*, 56, III).

Parfois, le passage du réel à l'imaginaire se fait entre des versions différentes du même épisode : dans *Or noir* (14, II, 2), on passe successivement en trente-deux

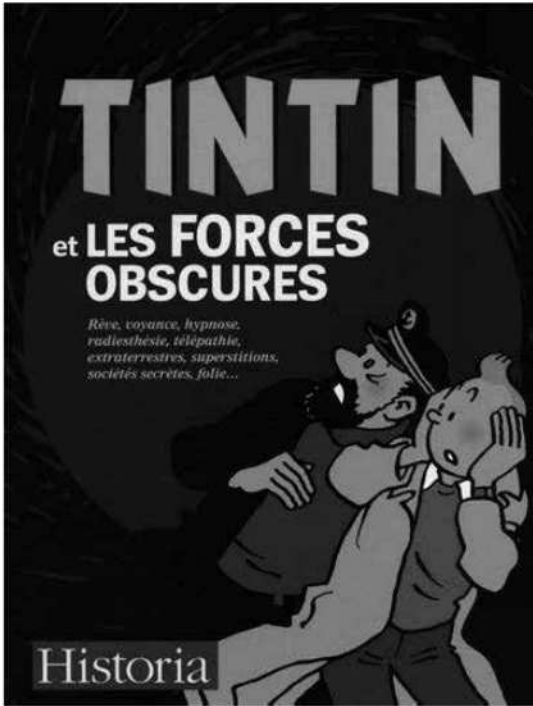
ans du port de Caïffa (inventé) à Haïfa (existant), puis Khemkhâh (inventé).

Rationnel / irrationnel

Les deux pôles sont souvent présents au sein d'une même histoire et il est indiscutable qu'Hergé n'était pas imperméable à certaines formes d'ésotérisme, voire d'occultisme. S'il côtoie parfois la frontière (*Temple du Soleil, Vol 714 pour Sydney*), le dessinateur belge maintient la distinction entre le respect de Tintin pour les hommes habités par la quête d'une certaine sagesse (Incas, moines tibétains) et le combat contre les pseudo-initiations ou l'enrôlement des esprits : pas de pitié pour les sectes comme celle de Kih-Oskh (*Cigares*), pas d'indulgence dans la description de la « conférence » du mage Endaddine Akass (*Alph-Art*, p. 24).

Mais la providence est souvent à l'honneur, que ce soit sous la forme du vendeur de scaphandre dans *Le Trésor de Rackham le Rouge* : « Souviens-toi de ce que je t'ai dit, mon garçon ! Tu ne découvriras pas de trésor » (*Trésor*, 10, III, 1), du moine Foudre Bénie dans *Tintin au Tibet* : « Je vois le jeune garçon à qui appartient cette écharpe... Il est étendu sur une couche de branches de genévriers nains » (*Tibet*, 50, IV, 1), ou de la diseuse de bonne aventure des *Bijoux de la Castafiore* : « Bijoux partis !... Disparus !... Envolés ! » (*Bijoux*, 4, I, 3).

S'il y a souvent un fond de vérité dans les propos tenus (il est vrai que la situation de Tchang allongé dans la grotte correspond à la description faite par le moine et que l'émeraude de la Castafiore subira effectivement quelques déboires passagers), il serait abusif d'affirmer que ces prédictions se réalisent toujours. Ainsi, dans



Irrationnel et rationnel coexistent dans *Tintin*

Le Trésor de Rackham le Rouge, s'il se confirme que les héros ne découvriront pas de trésor au cours de leur expédition maritime, ils en trouveront pourtant bien un dans la crypte du château de Moulinsart. Pire encore, certains mauvais augures sont carrément démentis par les faits, comme le vieil écossais du petit port de Kiltloch : « Encore un qu'on ne reverra plus » (*Île noire*, 42, IV, 3), Tintin allant même

jusqu'à ironiser sur les croyances locales : « De quelle bête parlez-vous ?... Du monstre du Loch Ness ? », attitude plutôt exceptionnelle chez lui (*Île noire*, 42, I, 1). Dans ce dernier exemple, c'est bien le principe de réalité qui triomphe sans ambiguïté, mais il est assez rare que l'auteur tranche de manière aussi catégorique en faveur du rationalisme.

Tintin au Tibet atteint évidemment les sommets dans le mélange rationnel-irrationnel : outre la surpuissance du sentiment d'amitié animant Tintin, c'est un rêve prémonitoire qui déclenche chez le jeune héros, contre toutes les évidences, la certitude absolue que son ami a survécu à l'accident d'avion. Rationnel et irrationnel se chevauchent symboliquement à la dernière page de l'album où, en arrière-fond de la caravane des cavaliers qui regagnent la vallée, avec un capitaine Haddock bien

« concret », qui fume une pipe méritée, on aperçoit à la fois Foudre Bénie en lévitation sur le toit de la lamaserie et le yéti (dont Tchang se demande s'il n'est pas un être humain) assistant tristement au spectacle.

Le rapport au religieux et au surnaturel évolue avec le temps dans les *Aventures*. Si dans *Tintin au Congo*, c'est la religion catholique traditionnelle qui est représentée – positivement – par le biais du père missionnaire, on constate par la suite (jusqu'à l'aventure tibétaine) une tendance à une domination de la philosophie des Lumières. Il en va ainsi du *Temple du Soleil* où Tintin utilise la science (l'éclipse) pour faire croire aux Indiens qu'il possède des pouvoirs surnaturels. Dans *L'Étoile mystérieuse*, lorsque le jeune reporter, à l'aide d'un porte-voix, se fait passer pour Dieu le Père afin de faire descendre Philippulus du haut d'un mât de l'*Aurore*, il utilise la ruse pour jouer sur la foi du « prophète-fou » (*Étoile*, 20, I, 4 et II, 1). Les propos proférés par Dieu dans la bouche de Tintin (« Faites attention, ne vous cassez pas la figure ») sont pour le moins éloignés du langage sacré.

Il convient de noter en outre plusieurs occurrences de réactions irrévérencieuses des proches de Tintin vis-à-vis de certains représentants religieux ou de certains rituels :

- Dupond donne un coup de pied dans le postérieur d'un Bédouin en train de prier, le prenant pour un mirage (*Or noir*, 22, III, 2) ;

- Haddock se découvre et fait mine de se recueillir, se moquant ainsi des Dupondt dont les calculs aboutissent à situer le *Sirius* dans la basilique Saint-Pierre de Rome (*Trésor*, 22, IV et 23, I, 1) ;

- Haddock traite l'Inca d'« espèce de cannibale emplumé » (*Temple*, 49, I, 1) ;

– le capitaine, toujours, se montre particulièrement « décontracté » devant le Grand Précieux, nommé successivement « Grand Vizir », « Grand Mufti », « Grand-chose », « Grand Bazar » (*Tibet*, 49, II, 3 et III, 1, puis 50, I, 1).

Son jeune compagnon, à l'inverse, est très respectueux à l'égard du Grand Précieux et à l'écoute des visions du moine Foudre Bénie. Ce n'est pas un hasard si le retour du spirituel chez Tintin a lieu avec cet album, tant la volonté surhumaine du héros semble indissociable de la foi qui le dévore, foi en l'amitié certes, mais certainement aussi animée d'une dose de spiritualité. Quand Tintin, au bout d'une quête de cinquante-six pages saisit Tchang par les épaules et semble transporté par le visage de son ami (*Tibet*, 56, II, 1), on pense à « l'expérience éthique » d'Emmanuel Levinas⁹. La rencontre des deux visages exprime la certitude, chère au philosophe, que chacun « doit tout à l'autre ». Les retrouvailles inespérées des deux protagonistes constituent un « moment irréductible et ultime », synonyme de vie sauve pour Tchang et de « rédemption » pour Georges Remi par l'intermédiaire de Tintin¹⁰.

Tintin et Haddock incarnent dans cet épisode deux manières différentes « d'être au monde » et deux attitudes vis-à-vis du sacré. Par rapport au drame dont ils sont informés dans leur hôtel de montagne (l'accident d'avion

9. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de poche, 1990, *passim*.

10. Nous reviendrons sur l'importance, dans la vie et l'œuvre du dessinateur belge, de cet album où Tintin permet à Hergé de retrouver Tchang, vingt-cinq ans après leur séparation et vingt-et-un ans avant leurs retrouvailles réelles. Après *Tibet*, rien ne sera plus comme avant.

et l'annonce de la mort de Tchang), le capitaine incarne la voix de la raison : « Mais comment pourriez-vous sauver quelqu'un qui est mort » ou « Mais c'est un rêve que vous avez fait... Ce n'est pas la réalité » (*Tibet*, 5, II, 3), et Tintin celle de l'irrationnel et de la foi : « Je suis persuadé que Tchang est vivant. C'est peut-être stupide, mais c'est ainsi... Et comme je le crois vivant, je pars à sa recherche » (*Tibet*, 6, III, 3). En outre, la certitude de Tintin lui vient d'un rêve « prémonitoire » ou « télépathique ».

Vis-à-vis du sacré, alors que Tintin se montre toujours parfaitement respectueux des croyances et coutumes locales, Haddock adopte l'attitude du profane, avec souvent quelque discourtoisie, voire parfois un brin de provocation, comme lorsqu'il s'agit de passer à gauche du chorten (*Tibet*, 21, II, 1) ou de ne pas déranger la vache sacrée (*Tibet*, 7, IV). Tandis que Tintin exacerbe son esprit de sérieux et raidit sa détermination, Haddock prend le contrepied en relâchant sa décontraction. Au fil de leurs petites chamailleries, leurs différences s'affirment plus qu'elles ne s'estompent.

Le partage rationnel-irrationnel tel qu'il est symbolisé ici par Haddock et Tintin illustre bien le caractère atypique de *Tintin au Tibet*. En effet, d'ordinaire, c'est plutôt le héros principal qui apparaît comme le plus raisonnable, le plus adulte du couple, toujours prêt à calmer l'impulsivité et les débordements naturels de son partenaire. On assistera quasiment à l'opposé de la situation décrite ici dans *Picaros*, où Haddock part au San Theodoros sans Tintin et sur un coup de tête, alors que son compagnon, persuadé qu'il s'agit d'un piège, refuse temporairement de le suivre. Mais sans doute

la Castafiore, Irma, Igor Wagner et les Dupondt « ne valent-ils pas » Tchang dans le cœur de Tintin !

En temps « normal », la déduction logique est le terrain de Tintin, l'émotivité et la colère semblant réservées au capitaine ; à Tintin la diplomatie et la prise de décision réfléchie, à Haddock la réaction spontanée, voire excessive quand il est sous l'emprise de l'alcool.

Dramatique / comique

L'équilibre dans la diversité des niveaux de lecture est un point-clé de l'accessibilité de *Tintin*.

L'excès de réalisme, le trop vraisemblable risqueraient de nous ennuyer, parce que trop conformes, trop prévisibles. C'est l'alliance de tous les éléments (trouvailles scéniques, qualité du graphisme, épaisseur des personnages, humour ET vérisme) qui fait que l'attention du public ne se relâche pas. Cette alliance constitue une spécificité de l'œuvre d'Hergé par rapport au réalisme pur d'Edgar P. Jacobs par exemple, chez qui l'explication scientifique est toujours prise au sérieux par l'auteur comme par les protagonistes. Le comique est absolument nécessaire pour « fluidifier » le sérieux du propos, en particulier pour les jeunes lecteurs. Hergé concilie humour et aventure, veine comique et veine dramatique, qu'il rend non seulement compatibles, mais profitables l'une à l'autre.

Comme chez les grands auteurs de comédies – on pense à Molière – le comique chez Hergé passe au premier plan et parvient la plupart du temps à nous faire oublier la gravité de certaines peintures. La comparaison est bien sûr à prendre avec toutes les précautions d'usage, s'agissant d'époques et de genres littéraires éloignés, mais

on remarquera que le dramaturge comme l'auteur de BD répugnent à maintenir dans leurs récits respectifs une trop longue tension sans la couper par un gag ou par le comportement « décalé » d'un personnage auxiliaire. Chez Molière, ce rôle est généralement dévolu aux valets, spécialement chargés de détendre l'atmosphère aux moments les plus graves. Chez Hergé, c'est souvent l'intervention au second degré d'un « ami de Tintin » qui allège un long exposé technique, à moins qu'il ne vienne créer une rupture dans une situation dangereuse ou violente.

Les albums fourmillent d'exemples de cette juxtaposition d'esprit de sérieux et de recul humoristique où les niveaux de lecture les plus complexes bénéficient des niveaux les plus élémentaires et vice-versa. Le capitaine Haddock joue souvent ce rôle « décongestionnant » où, au cours de conversations entre gens sérieux, il se place complètement à l'écart, soit à cause de la fatigue (dialogue Tintin-Oliveira da Figueira dans *Coke en stock*, p. 23-24), soit parce qu'il est visiblement beaucoup plus intéressé par un petit verre (dialogue Tintin-Topolino dans *L'Affaire Tournesol*, p. 25-26).

C'est dans le diptyque lunaire que ce procédé est le plus employé, sans doute à cause de la tension drama-



L'alternance comique/dramatique :
la scène du « zouave »

tique qui ne cesse d'y régner et de la place importante prise par les aspects technologiques, les phylactères, dans ces deux albums, étant particulièrement « chargés » en texte. Les pages 13 et 14 d'*Objectif Lune* sont ainsi consacrées à un exposé scientifique des plus rébarbatifs de l'ingénieur Wolff, régulièrement scandé d'une répartie ironique du capitaine, voire d'une chute de celui-ci ou de Milou. « Le rôle du capitaine, dans une telle scène, est en fait extrêmement important, bien au-delà du simple gag. Car il offre la possibilité à ceux des lecteurs qui ne suivent pas très bien l'explication scientifique de trouver à l'intérieur de la fiction un personnage qui soit dans la même situation qu'eux¹¹. »

L'auteur emploie également, dans la célèbre « scène du zouave », l'astucieux paravent de la colère de Tournesol provoquée par la parole malheureuse du capitaine, qui entraîne les futurs spationautes dans une visite accélérée de tout le complexe de lancement de la fusée et de l'intérieur de celle-ci, assortie d'informations scientifiques brutalement assénées à Haddock. Dans ce long passage de sept pages, c'est le professeur lui-même qui produit le double niveau de lecture avec l'effet comique qui en résulte, la scène n'étant interrompue que par la chute brutale du savant.

Hergé, comme Molière, évite d'assombrir ses « comédies », l'ambiance comique garantissant dans les deux cas « l'unité d'atmosphère ». Plusieurs personnages de l'un et de l'autre sont odieux – on pense bien sûr aux Dupondt – mais ils sont tellement absurdes, leur mauvaise foi est tellement grossière, qu'au lieu d'indigner, ils provoquent

11. Benoît Peeters, *op.cit.*, p. 97.

le rire, l'effet comique étant la plupart du temps lié à la description psychologique des comportements. Chez l'un comme chez l'autre *in fine*, les dénouements heureux viennent atténuer la tension ou la tristesse de certaines situations¹².

Il n'en reste pas moins vrai qu'on peut parler, ici comme là, d'un pessimisme foncier qui n'est pas dissipé. Célimène ne changera pas et n'est pas faite pour Alceste ; Séraphin Lampion ne changera pas non plus : bien qu'une première fois échaudé à la fin de *L'Affaire Tournesol* par « l'épidémie de scarlatine », il n'hésite pas à envahir de nouveau Moulinsart à la dernière image de *Coke en stock* pour l'ultime étape de son rallye.

Il y a des caractères incorrigibles, imperméables à la compréhension du monde qui les entoure ; il en est ainsi du Bourgeois gentilhomme, de l'Avare, du Malade imaginaire, de l'Émir Ben Kalish Ezab, du cleptomane Aristide Filoselle ou du brigand Pablo. Les petits défauts comme les grands vices de la nature humaine sont trop enracinés pour qu'une seule épreuve puisse en venir à bout. Il est peu probable qu'Orgon cesse d'être mené par le bout du nez, qu'Abdallah devienne un adolescent sage et obéissant, qu'Harpagon évolue vers une générosité sans égal ou que Haddock abandonne de son plein gré le Loch Lomond.

Les pièces de Molière et les albums de Tintin nous laissent, après nous avoir bien divertis, la même impres-

12. Deux exceptions notables à cette règle du « happy end » propre aux comédies, la mort de Dom Juan précipité en enfer chez Molière et le départ de Tintin pour la mort, dans *Alph-Art*. Dans l'un et l'autre cas cependant, ne subsiste-t-il pas une petite incertitude quant au destin fatal des deux personnages ?

sion sinon de mélancolie, du moins de lucidité sans illusion.

3. LA MAGIE DU RETOUR À L'ENFANCE

Les *Aventures de Tintin* n'ont l'exclusivité d'aucun public en particulier. Elles ne sont pas une bande dessinée pour adultes, mais elles ne s'adressent pas uniquement aux enfants. C'est sans doute la raison pour laquelle nous vieillissons avec l'œuvre d'Hergé, nos interrogations et nos centres d'intérêt se déplacent, mais notre curiosité ne faiblit pas. Comme beaucoup de tintinophiles, j'ai éprouvé, tout au long de ma vie, le besoin et le plaisir de me ressourcer en relisant une énième fois les albums, pour essayer de retrouver avec les yeux et l'imaginaire d'un adulte les sensations de l'enfance.

Au lendemain de la mort du dessinateur belge (3 mars 1983), le commentaire d'un quotidien parisien du matin commençait ainsi : « Voilà donc refermé l'album de toute une vie vouée aux rêvasseries d'un môme qui ne dort que d'un œil en chacun de nous ». Mais il ne faut pas confondre Hergé et Tintin ; Hergé a grandi, vécu et vieilli, puis il nous a quittés, tandis que Tintin est toujours présent et disponible pour répondre à nos questionnements, à notre besoin d'interprétation du monde, à notre aspiration au voyage et au dépaysement.

Relire Tintin pour se replonger dans son enfance

Cette assertion peut s'entendre en deux sens : d'une part, le personnage de Tintin incarne le héros adolescent par excellence, à qui tout arrive et pour qui tout est permis parce qu'il vient à bout, grâce à son courage, de toutes les épreuves ; d'autre part, on cherche à retrou-

ver, adulte, les impressions ressenties, enfant, à sa lecture. Sans doute est-ce la raison essentielle de notre appréhension vis-à-vis du film de Spielberg : la crainte (on pourrait dire la certitude) de ne pas retrouver à l'écran le ton, le style, l'atmosphère des albums.

Sur le premier point, il est probable que nous vivons effectivement par l'intermédiaire du héros des aventures que nous n'aurons probablement pas l'occasion de connaître, comme Hergé le faisait lui-même pour égayer la « grisaille de sa jeunesse ». Mais on m'objectera à juste titre que ce phénomène d'héroïsme par procuration n'est pas propre à *Tintin* et qu'il peut intervenir dans la plupart des romans d'aventures. C'est pour cela que j'insisterai plus sur le second point : on relit *Tintin* lorsqu'on est adulte – et on écrit sur Tintin –, non pas essentiellement pour revivre des aventures que l'on connaît évidemment par cœur, mais pour retrouver les sensations de notre enfance et faire resurgir une nouvelle fois « nos souvenirs d'enfants mal grandis »¹³. Ayant eu la malchance d'avoir des parents enseignants, *Tintin* représentait pour moi un répit dans les obligations scolaires ou éducatives, un havre ludique à l'abri du sérieux des contraintes culturelles environnantes. C'est la légèreté de cette atmosphère que je retrouve parfois aujourd'hui.

« Nul ne guérit de son enfance » écrivait Aragon. Avec *Tintin*, nous sommes d'éternels enfants, du moins voulons-nous le croire et dépensons-nous toutes nos forces pour y parvenir. En relisant régulièrement les albums, nous cherchons à arrêter le cours du temps, à stabiliser l'éphémère, à fixer le passé, à oublier les aléas de notre

13. Pierre-Yves Bourdil, *op. cit.*, p. 104.

vécu personnel. La résolution de l'énigme laisse espérer le retour d'autres énigmes. Chaque mystère étant trop rapidement élucidé, nous y revenons sans cesse, à l'image de l'enfant qui fait semblant de chercher un secret dans un placard ou sous son lit, un peu comme nous feignons de croire au Père Noël bien après l'âge « légal ».

Il est d'autant plus facile de nous replonger dans notre propre enfance en lisant les *Aventures* que leurs héros eux-mêmes ne vieillissent pas et nous entraînent dans un univers où le temps n'a pas cours. Sans doute cette stabilité des personnages et du « monde de Tintin » explique-t-elle que les livres d'Hergé soient les seuls qui m'aient accompagné depuis ma petite enfance. D'autres ont été relus quelques fois puis délaissés, ou bien rencontrés beaucoup plus tardivement. D'autres encore, découverts dès le plus jeune âge, ont entraîné des tentatives de relecture animées par la curiosité, qui se sont soldées par un échec ou une déception.

Quelles sont les raisons profondes de cette « exception tintinienne » ? Cette BD, qui trace une piste de rêves entre gags et dangers, entre menaces et exotisme, est l'une des plus merveilleusement rassurantes et fiables qu'on ait jamais offertes à l'enfance pour, au départ de la vie, accomplir ses premiers pas en équilibre. Nous ne cessons de rechercher, adultes, cette sensation de sécurité qui émane d'aventures où violence, mort et mystères angoissants sont cependant bien présents.

Ce n'est pas le moindre paradoxe de *Tintin* : la momie de l'Inca Rascar Capac ou la menace de fin du monde de *L'Étoile mystérieuse* terrorisent le tout jeune lecteur, les délires alcooliques du capitaine Haddock à deux doigts d'étrangler son nouveau compagnon dans *Le Crabe aux*

pincés d'or ne laissent pas d'inquiéter les âmes sensibles ; même aujourd'hui, lorsque je me repenche sur *On a marché sur la Lune*, je suis frappé par l'ambiance lourde et l'omniprésence de la mort qui règnent dans le huis-clos de la fusée. Et pourtant, une espèce de sérénité me saisit à chaque relecture : on relit un ou plusieurs *Tintin* quand on est disponible, quand on a un peu de temps devant soi,



L'angoisse et la mort, bien présents dans *Tintin*

quand on éprouve le besoin de « faire le point » sur nous-mêmes. Relire *Tintin*, c'est retrouver un repère fixe, c'est renouer le fil d'une continuité de notre propre existence, c'est reprendre confiance en l'idée d'une relative unité de notre identité. On ne relit pas *Tintin* dans le métro entre deux stations, en suivant un cours à l'université ou en écoutant Mylène Farmer. On relit un album du début à la fin, dans la tranquillité et la solitude.

Un adulte ou un enfant d'aujourd'hui peuvent-ils succomber au charme de Tintin ?

Je suis profondément convaincu qu'il est difficile de tomber sous le charme de *Tintin* lorsqu'on le lit pour la première fois en étant déjà adulte. Les « vrais lecteurs » sont ceux qui l'ont découvert enfants, ceux pour qui cette bande dessinée a joué le rôle irremplaçable d'un roman d'apprentissage. Peut-on devenir tintinophile à trente ou

cinquante ans, vierge de toute lecture préalable ? Qu'on me permette d'en douter. Je pense que les livres que nous avons découverts enfants ont un pouvoir de séduction et d'évasion sans pareil, une capacité d'envoûtement qui n'apparaîtra jamais avec la même force à ceux qui ne les rencontrent qu'à l'âge adulte. Ceci est assurément vrai de nombreux ouvrages, mais tout particulièrement d'une saga illustrée, où certaines images s'impriment à jamais dans l'esprit comme s'il s'agissait de « scènes primitives » telles que Freud les a conceptualisées.

Peut-être ceci explique-t-il aussi notre réticence à se laisser séduire par le Tintin du dernier album achevé (*Picaros*), ce Tintin sédentarisé, voire embourgeoisé, qui préfère son siamois, sa télévision, la lecture de *Paris-Flash* et son yoga à la conquête de contrées lointaines ; peut-être désespérons-nous de ne pas retrouver en lui le Tintin de notre enfance qui nous a inculqué le goût des voyages ; peut-être regrettons-nous que le jeune reporter ait ainsi abandonné la révolte pour la sérénité, l'idéal de redresseur de torts pour celui de spectateur distancié, en repos à Moulinsart. Ainsi, Tintin ne porterait-il pas sa part de responsabilité dans notre constat ?

La génération d'après-guerre atteint l'âge adulte aux environs de la publication de *Vol 714*. Il serait intéressant de déterminer ce que ressentent les lecteurs aujourd'hui trentenaires ou quadragénaires : ayant eu à leur disposition la *totalité* de l'œuvre pendant leur enfance, font-ils la même distinction que nous entre les deux derniers albums et les autres ?

Si la magie exercée sur la génération de l'après-guerre par *Tintin* ne s'exerce pas avec la même intensité sur les plus jeunes, doit-on en déduire que *Tintin* s'adresse plus

naturellement à la génération du *baby-boom*, qui aurait avec lui plus d'affinités, les lecteurs d'origine ayant suivi son évolution jusqu'au final ? Dans ce cas se pose alors la question de la pérennité de l'œuvre d'Hergé.

Les *Tintin* circulent de génération en génération. À l'âge de dix ans, je les lisais à mon grand-père, à quarante ans, je les lisais à mes filles. Ont-elles éprouvé le même ressenti que j'ai éprouvé, moi, en les découvrant ? Dit autrement, ce corpus très « XX^e siècle » sera-t-il apprécié avec autant d'enthousiasme au cours du siècle actuel ? Ne doit-on pas admettre que les femmes et les hommes de notre génération – c'est le sens de notre nostalgie – ont eu la sensation d'avoir été les témoins d'un avènement que les autres, plus jeunes, ne pourront observer, au mieux, que comme un « classique » prisonnier de l'histoire, qualificatif que nous attribuons aux grandes œuvres littéraires du passé ?

Michel Serres a répondu à cette question, affirmant sans ambiguïté sa certitude de la pérennité de *Tintin* : « Je ne pense pas que cette œuvre-là soit soumise à l'usure du temps. Elle est inusable¹⁴. »

Je suis plus sceptique quant à la longévité de ce succès : si la magie de la lecture de *Tintin* s'accompagne d'une contemporanéité avec notre propre enfance, elle est certainement plus marquée pour la génération qui a appris à lire avec *Tintin*, en même temps que la parution des albums ou peu de temps après cette parution. Même si les personnages sont hors temps, peu sensibles aux modes, il n'en reste pas moins que les décors, l'environnement, les références technologiques, les « codes rela-

14. Michel Serres, *Libération*, 5 et 6 mars 1983, p. 25.

tionnels » appartiennent au siècle passé et finiront sans doute par être moins familiers aux lecteurs des années 2000. Il n'est pas certain que la « culture » tintinesque, au sens le plus large du terme, n'apparaisse pas quelque peu décalée aux yeux des générations futures. Le Tintin du XX^e siècle nous a formés, éveillés au monde, nous a donné le goût de l'ailleurs : ce miracle se reproduira-t-il à l'identique dans les vingt ans à venir ? La familiarité des lecteurs d'après-guerre avec l'œuvre ne cautionne-t-elle pas une esthétique qui risque fort, malgré tout, de disparaître avec cette génération qui a fait le succès des *Aventures*¹⁵ ?

Le succès est aujourd'hui universel, c'est indéniable, les chiffres sont là pour le prouver. Qu'il soit absolument voué à perdurer, rien ne permet de l'affirmer. Mais si l'œuvre d'Hergé devient tout simplement un classique, reconnu comme un monument du neuvième art d'expression francophone, qui s'en plaindra ?

15. Selon un graphique publié par *Les Cahiers de la Bande Dessinée* consacrés à Hergé, la vente des albums de *Tintin* s'est mise à croître de façon exponentielle à la fin des années 1960, au moment où « la génération du baby-boom, celle qui est née en même temps que le journal *Tintin*, a vingt ans ». Pierre-Yves Bourdil, *op. cit.*, p. 99.

CHAPITRE 4

UN OBJECTIF MORAL CLAIR

Tintin constitue une « famille très élargie » si l'on considère le nombre important de personnages, le foisonnement des registres, la multiplicité des approches possibles permettant à un public pluriel de se faire une place dans cet univers. Cette adhésion diversifiée est d'autant plus solide que toute l'énergie du héros d'Hergé est mise au service de la valeur la plus universelle et la moins contestée qui soit : le Bien.

1. LA PENSÉE BOY-SCOUT

Pensée boy-scout et sainteté : Tintin reste un héros humain

Pour reprendre la comparaison avec le football, sport universel par excellence, la facilité d'accès, la lisibilité de l'affrontement, la simplicité des règles sont les raisons essentielles de son succès mondial. Dans le domaine de la bande dessinée, si Hergé est assurément un des maîtres de la clarté du style et du trait, encore faut-il que les motivations de ses personnages, et en particulier du héros, obéissent à des valeurs couramment reconnues et assez simples pour être admises par une palette de lecteurs suffisamment étendue. Un partage évident entre le

Bien et le Mal structure les albums et Tintin se trouve toujours du côté du Bien ; comme un supporter d'une équipe de ballon rond, le jeune lecteur (entre autres) des *Aventures* sait vers qui vont ses préférences dans le combat qui lui est proposé.

Il existait dans la France de 1949 une loi qui interdisait dans les livres pour enfants et les bandes dessinées que l'on présentât la lâcheté sous un jour favorable, les éditeurs déviants pouvant encourir un an de prison. Il était également interdit de rendre attractifs la paresse et le mensonge, la loi allant jusqu'à créer un comité de surveillance chargé de contrôler les éventuelles descriptions positives de ces perversions, mises sur le même plan que le crime, le vol, la haine, la débauche et tous les actes responsables de saper les bases de la moralité au sein de la jeunesse. Prise littéralement, la loi suggérait qu'un héros de BD se devait de rester très « boy-scout », engagé dans des aventures qui impliquent le courage et la droiture, dont soient exclus la violence et le sexe. Nul doute que *Tintin* permette une lecture correspondant à cette description.

Il est d'ailleurs amusant de constater que certains observateurs aient pu adopter le jugement inverse, critiquant le côté marginal d'un Tintin sans famille ni enfants, et l'amoralisme d'un Haddock dont le penchant pour l'alcool n'est pas un exemple pour la jeunesse.

L'importance du passage d'Hergé chez les scouts, tant pour sa formation personnelle que pour l'orientation de sa création, est maintes fois soulignée par le dessinateur : dans le quotidien *La Métropole* du 27 décembre 1972, répondant au questionnaire de Proust, il formulait ainsi

sa devise de prédilection : « Très boy-scout... faire de mon mieux¹. »

La toute première production d'Hergé, *Les Aventures de Totor, chef de patrouille des Hannetons*, publiée entre 1926 et 1929 dans la revue *Le Boy-scout belge*, fait apparaître le personnage de Totor comme le précurseur de Tintin. Dans ces aventures, jamais réunies en album mais reprises dans le premier volume des *Archives Hergé*, le héros a déjà la silhouette de Tintin, avec en particulier ce fameux visage lisse surmonté d'une houppette. Il s'agit essentiellement d'une succession de « gags scouts » avec des décors qui évoquent parfois le futur *Tintin en Amérique*. On peut considérer que *Soviets* représente une transition, du point de vue graphique surtout, entre *Totor* et les albums de *Tintin*.

La sensibilité du héros s'inspire directement de la pensée scout chrétienne : on n'insistera pas sur l'aspect débrouillardise et l'apprentissage de l'esprit pratique, qui permet à Tintin de se sortir de situations périlleuses, pour ne retenir que les valeurs dominantes de fraternité, de charité, de sens de la justice. Pour simplifier, chercher à « faire le bien », à faire triompher le juste, est la ligne directrice de base du petit reporter. Même si les albums « post-Tibet » se révéleront beaucoup moins manichéens, le personnage de Tintin demeure le garant de la continuité narrative et de la progression du récit dans une marche résolue vers le triomphe du Bien, dont rien ni personne ne saurait le faire dévier. Au-delà de ses exploits manifestes et parfois hors du commun, il est avant tout un héros moral.

1. Hergé, *Correspondance*, op. cit., p. 180.

Tintin a un côté défenseur de la veuve et de l'orphelin, un aspect exagérément vertueux qui peut agacer le lecteur et qui agace l'auteur lui-même. Mais d'un point de vue anglo-saxon, cela contribue grandement à son succès : « Tintin a un caractère légèrement “petit saint” (*priggish*). Son code éthique est relativement simple, rechercher la vérité, protéger les faibles et résister aux tyrans. Son côté “bien comme il faut” aide à expliquer le grand secret de l'audience commerciale de cette bande dessinée : le fait qu'elle était et qu'elle reste l'une des rares que les adultes sont heureux d'acheter pour leurs enfants² ». Hergé aurait en quelque sorte raconté les « mémoires d'un jeune homme rangé ».

L'éducation reçue par Hergé l'a déterminé à créer Tintin comme l'incarnation du Bien, dont le courage éminemment moral fonde cette exemplarité de héros qui fascine tant les enfants. La plupart des albums peuvent se lire comme le long cheminement semé d'embûches, la difficile ascension vers la victoire de la justice, même si cette justice se révèle de plus en plus « privée » (sauver un ami en danger) dans les derniers épisodes. Par rapport à la vertu absolue incarnée par Tintin, les ennemis représentent clairement le vice, tandis que les personnages auxiliaires sont souvent tiraillés entre les deux pôles, comme en attestent les nombreuses scènes de rêve où Haddock et Milou balancent entre la tentation du diable et le surmoi moral, quand ce surmoi n'est pas directement représenté par l'image de Tintin lui-même (par exemple, dans *Sceptre*, 58, I, 1 à 4, lorsque Milou hésite entre un os et le symbole royal).

2. The Economist, « A very european hero », 20 décembre 2008, p. 47.

N'exagérons pas cependant la « sainteté » de Tintin. Je dirais plutôt qu'il tend vers une forme d'ataraxie, une tranquillité de l'âme qui se lit sur son visage souvent impassible. Rien de contradictoire, bien au contraire, entre cette attitude stoïcienne et l'influence des philosophies orientales qui intéresseront beaucoup le dessinateur dès sa rencontre avec Tchang. Néanmoins, au contact de Haddock, les repères éthiques de Tintin se brouillent quelque peu : les difficultés apparaissent au sein même des proches du héros, qui agissent ainsi comme des freins, voire des obstacles à la réussite de l'enquête. Tintin est sensible aux failles des autres, il est lucide sur l'existence du mal, il réussit à prendre sur lui tout en étant conscient d'être sujet au mal. On le voit d'ailleurs parfois très en colère (lorsque Haddock sort de la fusée lunaire, *On a marché* p. 11, III, 2), pratiquant le mensonge et le double langage (pour pousser le capitaine à accepter de partir à la recherche du trésor de Rackham le Rouge, *Trésor* p. 12, III).

Certes, lorsque Tintin « triche » ou « dérape », c'est généralement pour la bonne cause : s'il incite Haddock à boire, c'est pour lui donner le courage de continuer la route, n'ayant qu'un objectif unique à atteindre, fixé dès le début de l'aventure. Mais ces ruses du héros prouvent néanmoins que Tintin joue parfaitement, malgré son prétendu jeune âge, sur les ressorts les plus vulnérables du caractère humain afin de parvenir à ses fins.

Voici sans nul doute une des explications essentielles du succès universel des *Aventures* : la valeur morale dominante de Tintin (le Bien), dont le triomphe est recherché sans relâche, est présente sous toutes les latitudes et dans l'éducation de tous les enfants, même si elle revêt des

apparences et des contenus très divers. Mais comme le personnage qui l'incarne reste humain, cela permet à tout un chacun de s'identifier à lui. Tintin est un héros d'une moralité exemplaire certes, mais pas un saint inaccessible.

La catharsis du Tibet

On a beaucoup écrit sur le sentiment de culpabilité qui semble hanter Hergé et sur la signification que représenteraient pour lui la création et l'animation d'un héros « pétri de pureté ».

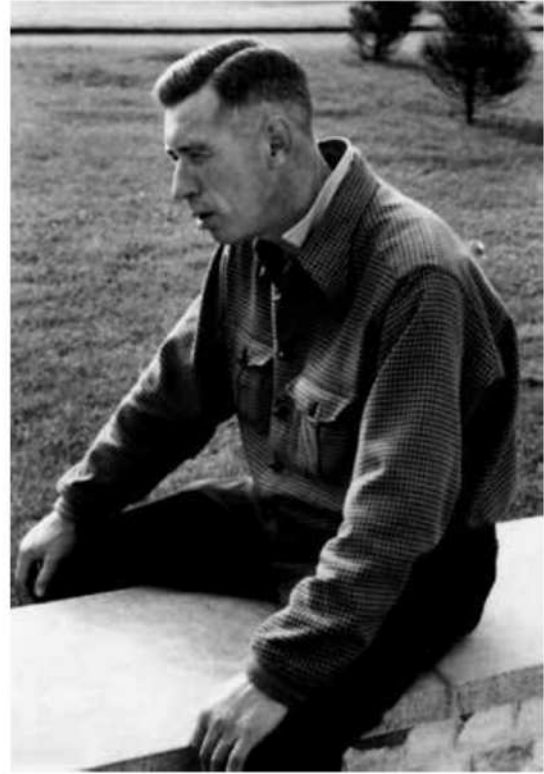
J'ai indiqué ne pas souhaiter m'étendre sur la vie de Georges Remi, son parcours sentimental, ses névroses et ses dépressions, souhaitant concentrer mon étude sur l'œuvre elle-même. Je me contenterai simplement de rappeler brièvement ici le contexte de *Tintin au Tibet*, que la plupart des commentateurs s'accordent à reconnaître comme l'aboutissement du travail de l'auteur, dans la mesure où ce contexte a une influence directe sur cet épisode et les suivants.

Hergé traverse à la fin des années 1950 une double crise, crise d'inspiration d'une part (il met de plus en plus de temps à réaliser ses albums), dépression personnelle d'autre part (il entretient une relation « sérieuse » avec Fanny Vlamynck, coloriste aux Studios, et il peine à achever la rupture avec Germaine, son épouse depuis 1932). Éprouvant la nécessité de se faire aider par un thérapeute, Hergé part à Zurich en 1959 consulter le professeur Riklin, disciple de Jung, qui lui donne deux conseils :

– faites une pause salutaire, car vous ne pourrez retrouver votre équilibre personnel si vous continuez votre travail,

– tuez en vous le « démon de la pureté ».

Hergé n'écoute pas le premier conseil et n'interrompt pas la réalisation de *Tintin au Tibet* qui sort en album en 1960. À la remarque de Numa Sadoul : « Il me paraît évident qu'un créateur trouvera son équilibre exclusivement dans l'œuvre qu'il accomplit », Hergé répond : « Et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles je n'ai pas fui. Au contraire, j'ai réagi, je me suis acharné à mon travail et j'ai fini par mener à bien cette histoire³. »



Hergé en 1957

Contre l'avis de tous (le dessinateur contre l'avis de son médecin, le héros contre tous les arguments rationnels de Haddock, des sherpas et du Grand Précieux), Tintin-Hergé va donc retrouver et sauver Tchang. En faisant preuve d'une espèce d'aveuglement dans le dévouement et l'amitié, Tintin pousse le boy-scoutisme jusqu'à son paroxysme ; non content de risquer sa vie, il risque également celle du capitaine. Mais il permet ainsi à Georges Remi de s'alléger de la culpabilité qu'il éprouve depuis près de vingt-cinq ans à l'égard du « vrai » Tchang, son ami de jeunesse, bien conscient qu'il n'a pas tout fait pour renouer leurs liens après son départ de Belgique en 1935.

3. *Op. cit.*, p. 180.

Trois anecdotes méritent d'être citées à ce propos : le fait qu'Hergé soit arrivé trop tard à la gare de Bruxelles pour faire ses adieux à Tchang le jour de son départ, son refus de se rendre en Chine à l'invitation de Tchang-Kaï-Chek en 1939 et – plus fort encore dans la catégorie « actes manqués » – le fait que l'adresse où résidait Tchang à Shanghai (finalement indiquée par un restaurateur asiatique de la capitale belge) était celle-là même qu'Hergé avait conservée dans un vieux carnet et qui n'avait pas changé depuis 1937 !

La dette ressentie par Georges Remi vis-à-vis de Tchang est exprimée dans de nombreuses interviews et correspondances et le dessinateur a souvent insisté sur sa reconnaissance envers celui qui lui avait permis d'accomplir des progrès considérables sur le plan technique, en lui apprenant à calligraphier et à dessiner comme on le fait dans les écoles de Shanghai. Cette dette est non seulement artistique mais aussi spirituelle (élargissement de la vision du monde, intérêt pour des philosophies ou des religions différentes).

Tintin au Tibet peut effectivement être lu comme une forme de rédemption pour Hergé. Par l'intermédiaire de Tintin, il sauve son ami et peut ensuite s'accepter avec ses défauts. Il sait qu'il ne sera jamais un « cœur pur » comme son héros, mais c'est en achevant son travail, contrairement à la première recommandation du psychanalyste, qu'il parvient à tuer en lui le démon de la pureté et donc à satisfaire la seconde recommandation⁴. Il admet

4. « Ne pas être pur et se saisir pourtant de ce qui est pur est en effet, il faut le craindre, une chose interdite, » nous dit Socrate dans le *Phédon*, 66 b-67 b. Tintin, baptisé « cœur pur » par les moines, délivre Hergé de cette contradiction.

alors qu'il n'est pas parfait, il laisse de côté la notion de péché et nuance sa vision manichéenne du monde.

En 1959, en même temps qu'il met la dernière main à *Tintin au Tibet*, Georges Remi prend la décision définitive de la rupture avec sa femme, comme si le « salut » opéré par l'issue positive de l'album lui permettait de franchir le pas et de commettre cet acte longtemps considéré par lui comme une trahison.

Les trois albums suivants confirment cette prise de conscience : *Les Bijoux de la Castafiore* dont les méchants sont totalement absents, *Vol 714 pour Sydney* par le brouillage des catégories de Bien et de Mal, *Tintin et les Picaros* qui mettra en évidence le manque de motivation du personnage principal. Comme son créateur, Tintin n'a plus rien à prouver et aspire à un repos somme toute bien mérité. En même temps que le démon de la pureté a été exorcisé, la vision manichéenne de la période où Tintin vivait et agissait seul s'est largement nuancée.

Hergé éprouve beaucoup de difficulté à créer après l'épisode de l'Himalaya, difficulté concrétisée par l'allongement de la durée de gestation des albums (trois ans pour *Bijoux*, cinq ans pour *Vol 714*, huit ans pour *Picaros*), alors que, mis à part la période agitée de la fin de guerre, cette durée n'excédait habituellement pas deux ans. On peut expliquer ce phénomène par une certaine lassitude, puis par la maladie, mais il est tout aussi plausible d'avancer qu'Hergé ne ressentait plus, après *Tibet*, la même nécessité de produire, ayant la conviction du devoir accompli, d'avoir en quelque sorte bouclé son œuvre. Après « l'ultime » voyage en Asie, Tintin n'éprouve plus l'envie de parcourir le monde, ni Hergé le besoin de produire à tout prix.

Avec *Tintin au Tibet*, Hergé a éliminé ses regrets et remboursé sa dette vis-à-vis de celui qui fut son ami de jeunesse, et accessoirement le témoin des premières années de son mariage avec Germaine. Georges Remi s'est en quelque sorte guéri de sa culpabilité (il prononce même le mot « expiation »)⁵. À travers les différentes biographies de l'auteur et sa correspondance, on sent bien que les tentatives ultérieures pour reprendre contact avec Tchang, même si elles sont réelles, manquent de conviction. S'il fallait s'en convaincre, il n'est que de rappeler le séjour d'Hergé à Taïwan en 1972, un tel voyage interdisant *ipso facto* l'obtention d'un visa pour la Chine communiste.

Je ne crois pas que l'écriture de *Tintin au Tibet* ait ranimé le désir d'Hergé de reprendre contact avec Tchang. Je serais plutôt enclin à penser l'inverse : l'écriture de l'album a *apaisé* en lui cette obligation, comme si Hergé avait déjà retrouvé Tchang en 1959-60. « [Après le Tibet], nous dit Hergé, je me suis accepté. [...] La vie est beaucoup plus agréable, infiniment plus simple, plus facile⁶. »

Et de fait, les retrouvailles se feront dans l'autre sens, Tchang accomplissant le grand saut intercontinental pour retrouver la Belgique en 1981. Mais la longue présence de Tchang en Europe est vécue par Georges Remi, malade, comme une charge. Le créateur ne retrouve pas le compagnon de jeunesse qui lui avait tant apporté en matière artistique et dont les sculptures, très académiques, sont à mille lieux de ses goûts en matière d'art moderne. En sauvant Tchang des griffes du yéti, Tintin

5. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 182.

6. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 58.

délivre Hergé qui, à compter de ce moment-là, n'a plus le même besoin impératif de reprendre contact avec un souvenir dont il sait forcément qu'il ne ressemblera en rien au passé. C'est le vieux Monsieur Tchang Zhong-Ren qui a désormais besoin de Georges Remi.

On s'est rarement interrogé sur l'absence de courrier adressé par Tchang à Georges Remi – la crainte de la surveillance maoïste est parfois invoquée – jusqu'à ce que celui-ci retrouve son adresse et le contacte au milieu des années 1970. Il est pourtant probable que Tchang avait conservé, lui, les coordonnées de son ami, comme le suggère la lettre qu'il envoie à Tintin à la page 3 de *Tintin au Tibet*, expédiée au 26 rue du Labrador ! Doit-on y déceler un appel du pied, voire un reproche, de la part du dessinateur en direction du sculpteur ?

2. UNE QUÊTE SPIRITUELLE ?

L'influence d'une vision orientale du monde

Boy-scout belge, éduqué dans les valeurs catholiques traditionnelles, Hergé aurait pu se contenter d'une spiritualité chrétienne et Tintin, sa créature, exprimer sa capacité à se confronter au mal et à le vaincre, sans perdre sa pureté identitaire originelle.

Penser cela ne prendrait pas en compte la grande disponibilité d'esprit du dessinateur, ni l'ouverture à d'autres modes de pensée que lui offre son ami chinois dans les années 1930. Hergé commence à appréhender dans le regard oriental la sérénité que la vision occidentale du monde ne lui apporte pas. Avant d'avoir lu les écrits du philosophe chinois Lao-Tseu, dont il entend les préceptes plus comme un art de vivre que comme une

religion et qui lui permettent de mieux s'accepter et de profiter de l'instant présent, Hergé bénéficie de l'aide de Tchang pour comprendre positivement les différences entre deux écritures, deux langues, deux civilisations. « Le Tao, nous dit Hergé, c'est la Voie royale, ou la voie tout court si vous préférez. C'est en tout cas le chemin à suivre pour atteindre ce que nous appelons l'absolu⁷. » Nous mesurerons à quel point cette notion de « voie », de « cours des choses », est essentielle dans le déroulement des albums, comme si la progression de l'intrigue se concrétisait quasi géographiquement dans le « cheminement », « l'ascension » des héros vers le triomphe du Bien. En suivant Tintin dans son obstination à lutter contre les injustices et à aider son prochain, on pense forcément à Confucius qui veut faire de l'homme un être parfaitement vertueux.

Les réminiscences littéraires ou musicales sont légion : lorsque *La Flûte enchantée* de Mozart nous apparaît comme le récit d'un parcours initiatique qui conduit Tamino de l'obscurité à la lumière, de l'agitation de l'adolescent à la stabilité de l'adulte, de la vie solitaire à la vie de couple, du préjugé à la sagesse, la tentation n'est-elle pas grande de comparer ce cheminement à l'évolution progressive de Tintin vers la maturité et la sérénité ?

On pourrait multiplier ces références qui permettent de mieux comprendre comment certains auteurs ont pu « spiritualiser » l'œuvre d'un dessinateur qui n'a pourtant cessé, tout au long de sa vie, de dire et de répéter que son seul but était de divertir. Mais quelle que soit la réalité de l'intérêt de Georges Remi pour les philosophies

7. Hergé, *Correspondance*, op. cit., p. 37.

orientales, et tout en reconnaissant son souci de trouver une sérénité qui lui permette de surmonter les difficultés psychologiques d'une vie personnelle tiraillée entre plaisir et devoir, je ne tomberai pas dans cette surenchère qui consiste à expliquer l'immense succès de l'œuvre par une « initiation » qui plongerait plusieurs milliers de lecteurs dans un éblouissement quasi mystique.

Il convient en outre de ne pas occulter une spécificité essentielle de *Tintin* : contrairement à ce qui se passe dans beaucoup de romans ou légendes, le héros d'Hergé ne lutte pas pour le bonheur de l'humanité, ni même pour le salut d'un pays ou d'une collectivité quelconque⁸. La plupart du temps, Tintin cherche – en s'abritant derrière la nécessité d'éradiquer le Mal – à faire triompher un « bien » privé (sauver un ami, trouver un trésor, venir en aide à un émir ou à un roi injustement menacés, etc.).

L'amour du Bien et de la sagesse colle aux pieds du petit reporter, mais ces valeurs restent immanentes et accessibles à tout un chacun. La réalisation d'Hergé est suffisamment riche sans qu'il faille à tout prix la « surinterpréter » en y cherchant un sens caché, trop extérieur à l'œuvre elle-même. Contentons-nous du plaisir offert par le dessin, le texte et l'histoire, c'est déjà beaucoup, et cela suffit à susciter une quantité impressionnante de découvertes et d'interprétations.

La quête du Graal

Que l'on puisse trouver dans les albums de multiples symboles de la franc-maçonnerie par exemple n'est

8. James Bond 007 se met au service, si ce n'est de l'Occident, du moins des intérêts britanniques ; Astérix résiste et lutte pour sa communauté.

pas gênant en soi, bien qu'il ne soit fait nulle part mention, dans les biographies les plus fouillées d'Hergé, de son appartenance à une quelconque obédience. Ce qui surprend plus, c'est la facilité de certains commentateurs à extraire du récit tintinesque un arrière-fond métaphysique qui aille aussi exagérément et artificiellement au-delà de ce que nous dit le texte.

Sans adhérer à ces lectures bien éloignées des préoccupations qui animaient l'auteur lorsqu'il élaborait ses planches (et le mot « planche » est à prendre ici dans son sens profane !), il est cependant intéressant de se demander pourquoi *Tintin*, plus que toute autre bande dessinée, se prête aussi fréquemment à ce genre d'analyses parfois délirantes.

L'explication est sans doute relativement simple : à l'image des *Aventuriers de l'Arche perdue* ou d'autres grands succès populaires, il est tentant de voir dans la démarche des personnages d'Hergé (découverte d'un trésor ou d'un fragment d'étoile, conquête de la Lune, résolution d'une énigme, etc.) une sorte de recherche de la pierre philosophale. Comme dans de nombreux contes pour enfants, on trouve dans *Tintin* une dimension non seulement romanesque mais magique, les héros devant surmonter un certain nombre d'épreuves, affronter de multiples dangers et risquer leur vie pour obtenir la récompense promise. Comme dans les légendes qui prennent pour thème la pierre philosophale, le chemin emprunté pour atteindre le but, avec toutes ses embûches, est aussi important que le but lui-même.

Or, la poursuite de la pierre philosophale comporte une composante spirituelle essentielle ; sa quête n'est pas la recherche d'une recette, mais la tentative de par-

venir, au bout d'un long labeur patient et méticuleux, à une purification de la matière et de l'officiant. La distance n'est donc pas considérable avec les propos d'Hergé relatés plus haut sur son obsession de la pureté : la pierre philosophale est parfois assimilée au Graal, censé apporter sagesse, richesse et immortalité. Le personnage de Tintin n'apporte-t-il pas au lecteur et à l'auteur la sagesse (*Tibet*), la richesse (*Trésor*⁹) et l'éternelle jeunesse, comme dans la légende initiatique de Gilgamesh ? En relisant indéfiniment *Tintin*, ne cherche-t-on pas à lui ressembler et à s'imprégner du fait qu'il n'a pas ou peu vieilli ?

Contrairement au monde réel dont le sens et la fin ne nous apparaissent pas d'une clarté aveuglante, le monde de Tintin a un sens, chaque album nous proposant un objectif et un dénouement. L'immersion dans cet univers donne sens à notre propre vie, chaque relecture contribuant à une sorte d'apaisement : tout se passe comme si, en relisant un album, on refaisait le chemin qui mène à la découverte de la pierre philosophale.

La notion de Graal fait référence à un objet sacré aux pouvoirs puissants, que seul un être pur pourra trouver et dont il prendra possession. Transposé dans une perspective exempte de préoccupation métaphysique ou de recherche de transcendance, le Graal renvoie à ce désir de l'homme d'aujourd'hui de trouver une justification à son existence. Tintin-Hergé l'atteint à la fin de *Tibet* – l'image forte d'un Tchang extirpé de l'obscurité d'une grotte est particulièrement évocatrice¹⁰ – et peut-être les

9. La richesse apportée par le trésor de Rackham le Rouge satisfait évidemment davantage des valeurs morales comme l'amitié – installation dans un gîte commun – que la cupidité.

10. En poursuivant cette thématique, on identifiera l'abominable

lecteurs s'abritent-ils derrière le héros. Lorsque Galaad se penche pour conclure, il dit : « Tout m'est révélé, je n'ai plus rien à découvrir, comme si le monde ne pouvait être encore découvert. Dans la plupart des descriptions de l'aventure, la résolution d'une énigme ou d'un ami sont suivis d'un « repos bien mérité » matérialisé par un retour dans le havre du héros.

Si on prend l'œuvre dans sa globalité, les héros principaux ont enfin l'esprit en paix. Le récit *de la Castafiore*, récit qui se déroule à Moulinsart, loin de toute préoccupation, à l'ouverture de cet épisode, il y a déjà eu un héros qui a gagné le Graal (et ramené Tchantchan) à l'énergie maximale dépensée pour résoudre les multiples problèmes posés sur le chemin de l'accomplissement. La sévérité et la sévérité de son courage, éminemment

3. LES MOBILES « SECONDAIRES », T

Héros s'est exprimé à plusieurs

Un mobile transversal unique (la quête du Bien) est la raison éthique profonde qui justifie les *Aventures*. « Cause première » de l'action de Tintin, il est présent à des degrés plus ou moins prégnants en arrière-fond de tous les épisodes et il se décline en quelques « sous-mobiles », plus clairement lisibles, qui provoquent la mise en marche de l'intrigue. C'est à ces déclencheurs, ou « mobiles secondaires », que le héros s'efforce de répondre et auxquels il trouvera une issue positive constituant le dénouement du récit. Si les *Tintin* ont un sens pour nous lecteurs, c'est justement parce qu'ils se concluent par une fin correspondant à la satisfaction de ces mobiles.

Derrière le souci fondamental de faire triompher la justice, la volonté du jeune reporter est aiguïlée selon les circonstances par quatre mobiles distincts :

- le reportage commandé,
- la résolution d'une énigme,
- la poursuite d'une cause scientifique,
- le sauvetage d'un proche.

Après *Tintin au Tibet* et la victoire la plus chargée de symbole, la motivation s'estompe, les héros sont « dé-mobilisés ».

Énigme, cause scientifique et sauvetage d'un proche apparaissent couramment dans tous les récits d'aventures classiques. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un nombre très important de lecteurs s'y retrouvent. L'un ou l'autre de ces mobiles oriente le cours de la narration dans tous les albums que je qualifierai de *canoniques*. Le reportage commandé en revanche, peut sembler plus formel, plus artificiel, d'où une structure et un contenu plus simplistes, inhérents aux albums qui ne sont animés que par ce seul mobile.

Il est fréquent que plusieurs mobiles coexistent et se chevauchent au sein d'un même volume (par exemple, Tintin peut avoir à la fois un ami à sauver et une énigme à élucider), l'œuvre d'Hergé évoluant vers un degré de complexité croissant en matière de récit. Les albums seront classés ici en prenant comme critère le mobile principal (cf. tableau p. 171).

Le reportage commandé (Soviets, Congo, Amérique et, à un degré moindre, Cigares, Lotus)

L'apparition des différents mobiles ne suit pas une chronologie rigoureuse. Le reportage commandé fait exception : il est l'apanage exclusif des premiers épisodes.

Ce mobile se distingue des trois suivants en ce qu'il est imposé de l'extérieur ; il ne correspond pas à une motivation « désintéressée » de Tintin, susceptible de le pousser à se lancer de son propre chef dans l'aventure. C'est sa profession de reporter qui amène le héros à voyager, à combattre des bandits, voire à élucider un mystère ou à venir en aide à une personne en difficulté. Tintin est envoyé en mission, sa liberté de choix est beaucoup moins grande qu'elle ne le sera par la suite, lorsque, affranchi de son métier de journaliste, il agira pour son propre compte.

Les trois albums initiaux, que j'appellerai *albums de jeunesse*, sont très représentatifs d'une action déterminée par la raison sociale et professionnelle de Tintin. Le voyage en URSS en est l'exemple le plus pur avec une première case qui annonce l'envoi du héros en mission dans un encadré sans dessin.

Dans le cœur de l'épisode soviétique, on ne trouvera pas d'autre mobile qui viendrait relancer l'aventure ou la

diriger vers des voies de traverse : tout n'est que succession de gags sans fil directeur et affrontements avec ce qui fait office de bandits, la police soviétique. L'impression de juxtaposition de saynètes perdurera avec *Tintin au Congo* et *Tintin en Amérique*, de façon moins marquée dans ce dernier cas, si on prend en compte l'élimination finale des malfaiteurs, objectif fixé dès l'entame.

Les deux albums qui suivent chronologiquement (*Cigares et Lotus*) sont des *albums-charnière* : ils portent déjà la marque d'une élaboration plus recherchée qui se concrétise dans une structure davantage complexe, où le reportage commandé n'est plus le seul ressort de l'action, finissant même par passer au second plan. Plutôt que de parler de rupture, je dirais que le diptyque « Orient » opère une *transition* entre les trois albums de jeunesse du début des années 1930, caractérisés par une certaine naïveté, et les épisodes où la résolution d'une énigme comme moteur principal donne une véritable colonne vertébrale, une ligne directrice beaucoup plus structurée à l'histoire (à partir de *L'Oreille cassée*).

Cette apparition d'une ligne directrice est d'emblée symbolisée par un titre qui s'impose de lui-même (*Les Cigares du pharaon*), contrairement aux albums précédents. Même si on peut supposer être toujours dans le cadre d'un reportage lorsque Tintin, au début du voyage, explique à Milou les différentes étapes de leur périple, le récit se mue rapidement en une lutte contre un réseau de bandits, dans laquelle le jeune reporter est entraîné par sa curiosité. De la page 3 à la page 8, une série d'indices commencent à intriguer le héros : c'est la succession de petits éléments mystérieux (papyrus, arrestation par les Dupondt, signe du pharaon sur le cigare, cer-



Mobile « résolution d'une énigme »

cueils dans le tombeau), qui achève de transformer, pour la première fois dans la saga, un simple reportage en une véritable enquête de détective.

L'apparition discrète du mobile « résolution d'une énigme » fait la nouveauté des *Cigares*, le mystère n'étant d'ailleurs pas totalement levé à la fin, puisqu'on ignore l'identité du chef des malfaiteurs qui chute dans le ravin.

Le Lotus bleu s'articule comme l'épisode précé-

dent : le reportage est estompé, le héros étant « invité » à se rendre à Shanghai par les paroles mystérieuses d'un homme victime du poison qui rend fou (*Lotus*, 3, IV, 1). Le voyage professionnel, décrit sur le bateau à la première page des *Cigares*, a changé de nature. À partir du double album oriental, Tintin sera de moins en moins un reporter qui travaille et de plus en plus un héros libre, tenu de remplir sa mission non plus pour des raisons matérielles ou professionnelles, mais à cause du personnage qu'il représente (« on a besoin de vous », lui dit le visiteur énigmatique au début de *Lotus*).

« Te lancer dans une carrière soi-disant de journalisme, en réalité de chevalerie : cela, j'en avais le droit », déclare Hergé à Tintin sur les ondes d'*Inter Variétés* en 1964, dans une sorte de dialogue imaginaire entre l'auteur et son personnage.

Même s'ils ne constituent pas le mobile premier pour Tintin, deux « sauvetages » viennent se greffer sur l'intrigue, celui de Tchang tiré de la noyade et introduit dans une famille adoptive (pages 43 à 62), celui de Didi, fils de M. Wang Jen-Ghié, lui aussi frappé par la folie (pages 29 à 60). Cette imbrication des intrigues et des mobiles est une illustration supplémentaire d'une évolution de l'œuvre vers des récits moins linéaires, munis d'une structure plus complexe.

La résolution d'une énigme (Oreille, Île noire, Sceptre, Crabe, Or noir, Secret, Sept boules, Coke, Alph-Art et, dans une certaine mesure, Bijoux¹¹)

Ce mobile est prépondérant dans la série des *Aventures de Tintin* puisque, non content d'apparaître comme la raison principale de l'histoire dans les dix albums cités, une énigme est présente également à des degrés différents (parfois très discrets) dans la plupart des autres. Ce constat confirme que le rôle de détective est celui qui définit le mieux l'action du héros d'Hergé.

L'Oreille cassée marque une évolution sensible dans l'œuvre du dessinateur belge, la résolution d'une énigme devenant, à compter de la version définitive, le seul mobile déterminant. Tintin y est comparé par Milou à Sherlock Holmes (*Oreille*, 3, IV, 1), comparaison réitérée dans *Le Secret de la Licorne* (p. 12, I, 2), tandis que dans *Les Sept boules de cristal* (p. 47, IV, 2) et dans *L'Alph-art*

11. D'un point de vue formel, *Les Bijoux de la Castafiore* fonctionne comme un album animé par un mystère à élucider, une énigme à résoudre. C'est seulement après coup que le lecteur se rend compte du caractère décalé de l'épisode.

(p. 21, I, 3), c'est le capitaine Haddock qui fait la même observation en lieu et place de Milou.

Dans la série des albums où la résolution d'une énigme est le mobile secondaire dominant, le degré de complexité du mystère à élucider est très variable, tout comme les rebondissements et détours qu'il entraîne. Aux deux extrêmes, on trouve *L'Île noire* et *Coke en stock*.

L'Île noire apparaît comme un épisode relativement simpliste où l'énigme succincte des faux-monnayeurs est éventée dans la première moitié de l'histoire (p. 27, III, 2-3-4), laissant la place à une course-poursuite entre Tintin et les bandits, à peine entrecoupée par le « combat » contre le gorille.

Le diptyque *Sept boules de cristal / Temple du Soleil* est nettement plus complexe : on assiste dans le premier épisode au passage progressif d'un « mobile-énigme » classique (les explorateurs plongés l'un après l'autre dans un coma inexpliqué), qui détermine l'action des personnages jusqu'aux deux-tiers de l'album, à une intrigue tout à fait nouvelle. La disparition de Tournesol (page 42) devient la motivation essentielle qui pousse Tintin, Haddock et les Dupondt à partir à sa recherche jusqu'au Pérou. Ils sont alors déterminés à agir par le mobile « sauvetage d'un proche ». Ce rebondissement justifie donc (et nécessite) l'écriture d'un deuxième épisode d'où le mystère initial est complètement occulté pour ne réapparaître (et n'être résolu) qu'à deux pages de la fin, juste après le sauvetage de Tournesol.

Les deux intrigues avancent parallèlement : à la page 49 des *Sept boules de cristal*, Tintin se rend à la clinique pour observer la transe collective des explorateurs, alors qu'il est essentiellement préoccupé par la disparition du

professeur. À la page 57, après avoir rencontré par hasard le général Alcazar sur le port de Saint-Nazaire, il commence à faire le rapprochement entre les deux affaires. Hergé maîtrise désormais parfaitement le procédé consistant à mettre en place deux ou plusieurs intrigues qui semblent sans rapport entre elles au départ, mais qui finissent par se rejoindre quelque part dans le déroulement du récit.

Coke en stock est l'album où cet enchevêtrement de mobiles atteint sa complexité maximale. Ce ne sont pas moins de trois raisons différentes qui poussent Tintin et Haddock à se rendre au Khemed : résoudre l'énigme du trafic d'avions introduite dès la page 3 avec les photos trouvées dans le portefeuille du général Alcazar, sauver un « ami » en danger (en l'occurrence l'Émir Ben Kalish E zab) et, mobile moins glorieux mais probablement prépondérant pour le capitaine, fuir les turbulences introduites à Moulinesart par la présence d'Abdallah (*Coke*, 14, IV, 1). Situation on ne peut plus paradoxale : ne pouvant être tranquille au château, Tintin fait miroiter à son compagnon la perspective de retrouver la quiétude en s'expatriant dans un pays en guerre !

Par ailleurs, une cause humanitaire intervient vers la moitié de l'album : la découverte d'un trafic d'esclaves dans la région. Le mystère des avions est assez vite expliqué par l'Émir (page 30), mais le combat contre les marchands d'esclaves prend immédiatement le relais pour inciter Tintin à poursuivre l'aventure. Une fois l'énigme initiale éclaircie, elle est remplacée sur le champ, ce qui évite tout temps mort et toute interruption dans la poursuite des bandits.

Si *L'Alph-Art* se situe chronologiquement dans la période des albums « post-Tibet », il doit être mentionné ici, puisque la « résolution de l'énigme » est le mobile unique du récit. Cette affaire de faussaires incarne un exemple très pur d'album-énigme, une sorte de retour au classicisme, avec un mystère qui s'insinue progressivement avant d'être découvert page 39, et une série de courses-poursuites avec des bandits.

Énigme à résoudre, lutte contre des bandits, voyage, éléments-clés des albums traditionnels dont l'un au moins était absent des trois épisodes précédents (pas de bandits ni de voyage dans *Bijoux*, pas d'énigme résolue par Tintin dans *Vol 714* ni dans *Picaros*), sont à nouveau réunis autour d'un thème cher au dessinateur belge, le faux en art. L'intérêt manifesté par Hergé pour la peinture, grande passion de la fin de sa vie, ne pouvait s'accommoder d'un manque de motivation de la part de son héros ?

La poursuite d'une cause scientifique (Étoile, Objectif, On a marché)

Ce mobile est minoritaire dans les *Aventures*, même si des prises de position humanitaires ou, plus largement, culturelles, peuvent apparaître épisodiquement au cours de certains récits, sans être déterminantes. Dans les épisodes où le mobile secondaire dominant du récit est une cause scientifique, et contrairement à ce qui se passe dans tous les autres albums jusqu'à *Bijoux*, Tintin n'est pas le moteur principal de l'action, les expéditions étant organisées et dirigées par des scientifiques, Hippolyte Calys dans un cas, Tryphon Tournesol dans l'autre.

L'Étoile mystérieuse est la première occurrence d'une aventure où le récit n'est pas déterminé par un reportage ou par une énigme à résoudre entraînant dans son sillage une lutte contre des bandits. La progression de l'action est pour une large part entravée par des obstacles naturels (icebergs), mécaniques (avarie de machines), voire surnaturels lorsque Tintin se débat avec les propriétés étranges de l'aérolithe. Si la rivalité avec le navire *Peary* n'est pas sans conséquences, il n'y a pas de lutte frontale avec des bandits comme dans la plupart des albums précédents.

La position en retrait de Tintin est très frappante : le professeur Calys lui propose (p. 13) de « l'aider à organiser l'expédition » et, à la page suivante où sont énumérées les fonctions des membres du voyage arctique, il est dit que « le jeune reporter Tintin représentera la presse d'information » (*Étoile*, 14, II, 3). Curieuse réminiscence de son premier métier, qu'on croyait définitivement oublié depuis plusieurs années. Sans doute l'auteur éprouve-t-il quelque difficulté à justifier le rôle de Tintin dans cette aventure d'un type nouveau. Le héros retrouve néanmoins de son lustre à la fin de l'album, lorsqu'il s'agit de mettre le pied sur l'aérolithe et de sauver un bloc de minerai, bref d'atteindre l'objectif initial.



Mobile « cause scientifique »

Peut-être cette discrétion relative du personnage principal s'explique-t-elle aussi par le fait que, depuis l'épisode précédent (*Le Crabe aux pinces d'or*), Tintin n'est plus « seul au monde ». L'intégration rapide et totale du capitaine dans la famille tintinienne – il a le commandement du navire à bord duquel s'embarque l'expédition – nécessitait sans doute ce léger changement de statut de son jeune compagnon.

Dans le diptyque *Objectif Lune / On a marché sur la Lune*, on retrouve, encore plus que dans *L'Étoile mystérieuse*, des exposés à caractère technique et le rôle de Tintin apparaît également en retrait, dans la première partie du récit surtout. Celui-ci est « convoqué » en Syldavie par un télégramme de Tournesol sans explications et, aux pages 9 et 10, lorsque le professeur propose à ses amis de se joindre à l'expédition lunaire, le héros reste totalement passif, quasiment muet.

Dans le second épisode (*On a marché*), comme sur le navire polaire, il est chargé de la communication, mais cette fonction prend une importance plus stratégique, puisque c'est lui qui assure la liaison entre la fusée et la base terrestre dans les moments les plus cruciaux. À bord de l'engin spatial, il retrouve pas mal d'autorité vis-à-vis des « perturbateurs » que sont les Dupondt et Haddock, allant même jusqu'à commander Tournesol au moment dramatique où le capitaine s'échappe dans l'espace (*On a marché*, 9, I, 3).

Le jeune héros est évidemment le premier homme à marcher sur la Lune, le premier en quelque sorte à « toucher le Graal » (p. 25) : y compris dans les albums où son rôle est plus effacé, c'est toujours Tintin lui-même qui atteint le but fixé au départ.

Le sauvetage d'un proche (Fin de Sept boules, Temple, Affaire, Tibet)

Ce mobile secondaire n'apparaît comme moteur de l'aventure qu'à partir de la seconde moitié de l'œuvre (après-guerre). Il sera présent (à titre dominant ou pas) dans un album sur deux à partir de 1948. Ceci s'explique facilement, Tintin n'ayant vraiment d'amis proches qu'après la rencontre avec Haddock et Tournesol, réunis en un lieu de résidence commun, Moulinsart, d'où partiront sept des derniers récits (*Sept boules, Objectif, Affaire, Coke, Bijoux, Picaros, Alph-Art*).

Cette tendance se fera au détriment des énigmes, présentes au sein de l'histoire, mais rarement motrices. Peut-être faut-il y voir le signe d'un embourgeoisement de Tintin, moins enclin à enfourcher son habit de détective qu'à sauvegarder l'équilibre domestique et la paix du foyer.

Le Temple du Soleil représente la première occurrence d'une histoire entièrement déterminée par la recherche d'un compagnon mystérieusement disparu, une série d'obstacles naturels et l'intervention des Indiens visant à empêcher par tous les moyens la progression des héros vers leur objectif, le professeur n'étant définitivement sauvé qu'en page 59.

L'Affaire Tournesol s'inscrit dans la même lignée, le mobile « sauvetage d'un ami » étant le moteur incontestable de l'histoire jusqu'à la fin. Il est à noter que, depuis son entrée dans le monde de Tintin (*Trésor de Rackham le Rouge*), c'est le cinquième récit consécutif (après *Sept boules, Temple, Objectif, On a marché*) où Tournesol joue un rôle central.



Une couverture qui réunit les trois éléments de l'intrigue

La couverture de l'album est une des plus réussies de la série puisqu'elle résume en une même image les trois éléments de l'intrigue : Tournesol sauvé par Tintin et Haddock, la police bordure à leurs trousses, le tout visionné à travers le prisme d'un éclat de verre !

C'est dans *Tintin au Tibet* que le mobile « sauvetage d'un proche » apparaît de la façon la plus exemplaire et la plus pure. Non seulement il détermine toute l'action des personnages

de la page 5 (« Ce qu'il faut, c'est sauver Tchang ») à la page 58 où Tchang est définitivement sorti de sa grotte, mais de plus aucun mobile « parasite » n'interfère dans la recherche de ce but unique, ni bandits, ni énigme à résoudre. Le seul élément de mystère qui accompagne les protagonistes est la menace, présente dès la page 22, du yéti, mystère sur lequel Tchang lèvera le voile en fin d'album, s'attachant à atténuer le caractère « abominable » de l'homme des neiges. En dehors de cela, les entraves à la progression des héros seront uniquement des obstacles naturels (froid, crevasse, chute dans le vide, tempête de neige, avalanche) entraînant fatigue physique et découragement psychologique.

Après les retrouvailles avec Tchang, le « sauvetage d'un proche » n'apparaîtra plus comme un mobile suffi-

sant pour motiver Tintin à se lancer dans de nouvelles aventures.

« *L'album-ornithorynque* » (*Le Trésor de Rackham le Rouge*)

L'originalité du but recherché – la découverte d'un trésor – rend difficile de ranger ce mobile spécifique dans l'une des quatre catégories décrites précédemment. Ni reportage, ni énigme, ni recherche scientifique, ni sauvetage d'un ami, *Le Trésor de Rackham le Rouge* apparaît inclassable justement parce qu'il est un peu tout cela à la fois : à l'image de l'ornithorynque, mammifère ovipare et amphibie possédant un bec corné d'oiseau, une queue plate de castor et des pattes munies de cinq doigts palmés, la quête du trésor fonctionne un peu comme la résolution d'une énigme (trouver le lieu de l'épave de la *Licorne* d'après les indications données par les trois parchemins dans l'épisode antérieur), comme la poursuite d'une cause scientifique (expédition maritime nécessitant des moyens matériels importants) ou comme le « sauvetage » d'un proche au sens métaphorique et symbolique du terme, puisqu'il s'agit pour Tintin d'apporter un soutien psychologique au capitaine en l'aidant à retrouver une généalogie et une identité.

Le Trésor de Rackham le Rouge est donc un album hybride, peut-être justement parce que, constituant un tournant dans l'évolution de l'œuvre, il réunit plusieurs éléments composites appartenant aux épisodes passés et préfigurant les épisodes futurs : il fonctionne comme une énigme à l'ancienne mais avec un objectif de nature différente ; il ressemble à une démarche scientifique mais à des fins personnelles (pages 12 à 55) ; il place pour la

première fois Tintin dans une optique « affective » qu'on avait entrevue dans *Le Lotus bleu*, puisque la recherche du trésor est pour lui un alibi – on n'en entendra plus jamais parler ensuite – derrière le souci plus fondamental d'aider Haddock à se « retrouver ». D'où cette phrase particulièrement éclairante qui suit l'achat de Moulinsart et précède la découverte du trésor (page 59, III, 1) : « Tout est bien qui finit bien !... Vous n'avez pas découvert le trésor, mais vous avez retrouvé le château de vos ancêtres !... ».

Il est intéressant de souligner en outre, pour la première fois dans l'œuvre, l'absence totale de bandits. Loin de diminuer l'intérêt et le suspense attachés au récit, cette absence constitue, en creux, un élément supplémentaire à ajouter au caractère original et composite de l'album.

L'après-Tibet ou la « dé-mobilisation » (Bijoux, Vol 714, Picaros)

Même si *Les Bijoux de la Castafiore* emprunte aux « albums-énigme » le prétexte de son intrigue – après une série de faits mystérieux alimentant le suspense, on assiste à la page 43 à une disparition bien réelle, celle de l'émeraude de la cantatrice –, il n'en reste pas moins vrai que les épisodes qui ont été créés après *Tintin au Tibet* doivent relever d'un traitement spécifique, tant ils se distinguent de l'ensemble de l'œuvre par le ton, par le sort réservé aux personnages, par le style du dessin ou par le changement profond de comportement des héros¹².

12. Je n'inclus pas *Alph-Art* dans cette rubrique, d'abord parce qu'Hergé revient, avec cet ultime album, à un récit des plus classiques, mais aussi parce que le caractère inachevé de l'épisode (qui ne permet pas de se forger un jugement trop catégorique sur les in-

Rien ne sera plus comme par le passé après *Tintin au Tibet*, et c'est tout sauf un hasard si l'auteur répète souvent qu'il s'agit de son album préféré. En 1960, Georges Remi a franchi un cap dans sa vie personnelle et dans son œuvre, à tel point qu'il n'est nullement exagéré d'affirmer qu'à partir de ce moment-là, la boucle est bouclée : le dessinateur belge résume dans *Les Bijoux de la Castafiore* les dix-neuf épisodes pré-



Clin d'œil au lecteur

cédents par une sorte d'autopastiche génial – l'attitude complice de Tintin face au lecteur sur la couverture résume en un « clin d'œil » l'esprit de l'album (sourire complice, signe amical de la main gauche et index de la main droite posé sur les lèvres) – *Vol 714* et *Les Picaros* n'amenant pas grand-chose de plus à la gloire de l'auteur.

Mais par-delà leurs qualités très inégales, ces trois productions possèdent un trait commun qui a des conséquences non négligeables sur le déroulement du récit : le mobile secondaire servant de moteur à l'histoire est soit totalement absent (*Vol 714*), soit insuffisant pour réellement motiver le héros principal (*Picaros*), soit volontairement travesti par l'auteur pour rendre impossible le

tentions définitives de l'auteur) impose un minimum de prudence méthodologique.

déclenchement d'une aventure au sens traditionnel du terme (*Bijoux*).

Le triomphe de la justice et du Bien cesse d'être éclatant après *Tintin au Tibet*. En raison de son inachèvement, *L'Alph-Art* (et l'œuvre d'Hergé) se termine même par la victoire des forces du Mal !

Les Bijoux de la Castafiore ou les « faux mobiles »

Il s'agit incontestablement d'un album majeur, qui résume, en 62 pages, la totalité de l'œuvre. Grâce au respect scrupuleux de tous les éléments structurels présents dans les autres *Tintin*, Hergé parvient à donner le change et à faire passer cet épisode pour une aventure (presque) comme les autres.

S'il est vrai que Georges Remi réussit, avec *Bijoux*, à se « libérer de sa création¹³ », cette libération est la conséquence, le résultat du « travail » (au sens thérapeutique) de *Tintin au Tibet*, véritable point de non-retour.

Dans *Bijoux*, la sérénité retrouvée des personnages est telle qu'ils n'éprouvent plus aucunement le besoin de voyager, même si cette évolution casanière touche principalement « Tintin-Hergé » ; le capitaine, s'il ne s'était fait une entorse, aurait été prêt à partir pour l'Italie afin d'éviter l'intrusion à Moulinsart de la Castafiore (*Bijoux*, 8, I et II), tout comme il avait fui Abdallah dans *Coke en stock*.

À l'inverse du schéma habituel où la disparition d'un proche enclenche le départ vers l'aventure, c'est l'arrivée d'un « familier » qui a failli entraîner la fuite ; finalement, c'est l'immobilisation de Haddock à cause de sa chute qui permet au récit (ou plutôt à l'anti-récit) de se dérou-

13. Serge Tisseron, *op.cit.*, p. 18.

ler. Contrairement aux albums où domine le mobile « sauvetage d'un proche », ce n'est pas l'absence d'un ami qui est à l'origine de l'intrigue, mais sa présence, quelque peu envahissante.

La totalité de l'histoire se déroule à domicile. Les héros ne sortent plus parce qu'ils n'y sont pas déterminés par un mobile suffisamment motivant. Les personnages (et le lecteur) sont ainsi confrontés à une succession de mystères qui n'en sont pas, de prétendus indices, de leurre, de fausses disparitions qui finissent par les laisser « de marbre », c'est le cas de le dire s'agissant du capitaine et de ses déboires avec la marche d'escalier (cf. sa réaction blasée lorsqu'il entend à nouveau la Castafiore crier après un hypothétique voleur de bijoux, p. 43, IV, 1-2 : « Ne vous dérangez pas : elle les aura retrouvés dans cinq minutes »).

Comme une voiture dont le moteur s'étouffe et qui ne parvient pas à démarrer, l'histoire connaît une avalanche d'amorces d'intrigues (romanichels, cris nocturnes, bruits au plafond, traces de pas, attitude louche de Wagner, panne de courant, disparition du photographe, etc.). Ce n'est qu'aux trois-quarts de l'album qu'un « vrai événement » survient, la disparition de l'émeraude de la diva.

Et la victoire du Bien dans tout cela ? Dans cette partie de cache-cache avec le lecteur, dans ce jeu de fausses pistes d'où le Mal et les méchants sont totalement absents, y a-t-il encore une place pour des valeurs éthiques ? Si les mobiles secondaires sont des mobiles factices, qu'en est-il du mobile transversal ?

Bien sûr, on est loin des grandes causes telles que l'élimination du banditisme en Amérique, l'éradication du trafic d'opium en Chine ou même l'exfiltration

de Tournesol des geôles d'une puissance belliciste. Mais la justice est toujours présente lorsque Tintin s'attache, contre l'avis de plusieurs de ses proches, à disculper les romanichels du vol des bijoux, à faire la lumière sur les agissements du pianiste de la cantatrice et, finalement, à démasquer la vraie coupable.

La quête spirituelle est définitivement restée dans la lamaserie du Grand Précieux, mais la pensée boy-scout anime toujours le comportement de l'enfant d'Hergé.

Vol 714 pour Sydney ou l'absence de mobile

Tintin n'est pas en reportage commandé, il n'a pas été confronté aux indices d'une énigme à résoudre, il ne poursuit pas une cause scientifique, il n'a pas d'ami à sauver.

L'aventure prend place (comme une grande parenthèse) entre les pages 12 et 59 de l'épisode, du détournement au sauvetage en mer par un avion patrouilleur. Mais cette aventure n'est qu'un simple cauchemar pour les personnages principaux ; hypnotisés, ils seront forcés de *l'oublier* intégralement. Finalement, Tintin, Haddock et Tournesol vivent une histoire réduite à une quinzaine de pages (les douze du début plus les trois du dénouement). Seuls Milou (hélas muet) et Ezdanitoff (reparti) – ainsi que les lecteurs ! – ont le privilège de suivre le récit dans sa totalité. Dans les « grands » albums, on a au contraire l'impression, grâce à l'épaisseur de l'intrigue et à l'implication des personnages, que c'est Tintin lui-même qui nous raconte l'histoire.

Tout ce qui pourrait constituer une énigme est chassé du récit, Rastapopoulos dévoilant d'emblée ses intentions vis-à-vis du milliardaire Carreidas : connaître le

numéro de son compte en banque (*Vol 714*, 20, III, 3). Reste l'affrontement avec les bandits, mais cet élément doit être considéré comme une *péripétie* et non comme un *mobile*, sa fonction étant de retarder la progression vers le dénouement ou de la rendre périlleuse.

L'élimination des bandits n'est jamais un but en soi (sauf peut-être dans *Amérique* mais dans le cadre d'un reportage-mission) ; il s'agit plutôt d'un moyen pour parvenir à un objectif. On pourrait même dire que lorsque la lutte contre les bandits est le ressort quasi-unique de l'action (*Île noire* à partir de la page 27, *Crabe* à partir de la page 14, *Vol 714* après la page 12), le récit apparaît plus pauvre, peut-être à cause du manque de diversité des niveaux de lecture.

Si les mobiles secondaires sont absents, avec des héros qui subissent les événements, c'est *a fortiori* également le cas du mobile transversal : non seulement le Bien ne gagne pas complètement, puisque l'incertitude plane sur ce qu'il advient des bandits à la fin de l'histoire (et Rastapopoulos réapparaîtra dans *Alph-Art*), mais encore la volonté de la part d'Hergé d'atténuer le manichéisme habituel en représentant des ennemis plus ridicules que méchants estompe du même coup l'opposition traditionnelle entre bons et mauvais, d'autant que la « victime » (Carreidas) ne se montre pas sous un jour tellement plus flatteur que ses bourreaux.

Décidément, la catharsis tibétaine a bien changé les aspirations d'Hergé et les motivations de Tintin ; l'intention n'est plus de faire triompher le Bien, mais plutôt, dans ce cas précis, de poser une question : n'y aurait-il pas d'autres mondes habités dans notre univers ? On a glissé avec *Vol 714* du plan éthique au plan spéculatif.

« TINTIN ET LE CORPS MÉDICAL »

Les médecins ne sont guère mieux traités chez Hergé que chez Molière : outre l'infâme Docteur Krollspell de *Vol 714*, le Docteur Müller, directeur d'un asile psychiatrique, est un dangereux malfaiteur qui fait perdre la raison à certains « patients » internés dans son établissement (*Île noire* p. 15) et le patron de l'asile d'aliénés d'Arboujah (*Cigares* p. 44-45) enferme Tintin sans le moindre examen préalable, en lieu et place de Philémon Siclone et de l'écrivain Zlotzky, pourtant victimes, eux, du poison qui rend fou. Quant au céléberrime docteur Rotule, il se permet un pronostic très pessimiste sur l'état de santé du capitaine (*On a marché*, p. 61, IV, 2), lequel se réveille pourtant en pleine forme dès la vignette suivante.

Tintin et les Picaros ou le mobile insuffisant

La gestation de ce dernier album achevé sera particulièrement longue (plus de dix ans), voire laborieuse. Comme le déclare Hergé lui-même quelque temps avant le démarrage de l'écriture de *Picaros*, « mon travail n'est plus un véritable besoin. Parce que, justement, je suis devenu plus adulte, parce que mes problèmes, je les ai résolus, que je me suis accepté, que je n'ai plus besoin d'être un héros par procuration¹⁴. »

Cette évolution du créateur se ressent dans la moindre motivation constatée chez ses personnages, Tintin au premier chef. Tandis qu'Hergé aspire au repos, Tintin a besoin de calme. Et, de fait, il faut vraiment beaucoup insister pour que l'ex-jeune reporter se décide enfin à prendre l'avion, l'auteur étant obligé de mobiliser toute l'armada des « amis » plus ou moins proches pour parvenir à le faire enfin bouger : les Dupondt, la Castafiore, Wagner et Irma dans un premier temps – ceux-ci ne fai-

14. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 66.

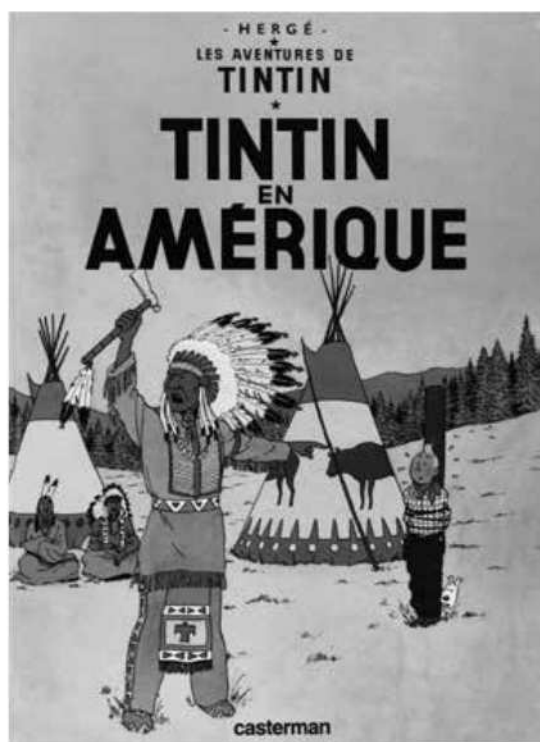
sant pas partie du tout premier cercle d'amis, cela s'avère insuffisant –, Haddock et Tournesol ensuite. Pour la première fois dans la série, un *Tintin* se déroule en l'absence du héros pendant dix pages (p. 12 à 21). La critique s'est d'ailleurs montrée parfois sévère envers l'attitude de Tintin, estimant, pour faire simple, que si le héros n'avait plus envie d'aventure, mieux valait arrêter les *Aventures* !

Quand il franchit enfin le pas, c'est pour déclarer au capitaine « qu'il s'ennuyait de lui et qu'il s'était reproché de ne pas l'avoir accompagné » (*Picaros*, 21, III, 1 et 3). Motivation bien faible que cette mauvaise conscience ; peut-être est-ce pour cela que Tintin ajoute immédiatement après : « J'ai pensé à tous nos amis en prison *qu'il fallait essayer de sauver* ». On est désormais bien loin de la détermination sans failles de la fin des *Sept boules de cristal* ou de *L'Affaire Tournesol*. Tintin apparaît à présent démotivé, dé-mobilisé, à l'image de son créateur lui-même : « Il fallait que vienne un déclic, une bonne raison de partir en Amérique du Sud. Alors, envoyer Tintin sauver un ami ? *Pourquoi pas ?* Sinon, je ne vois pas pourquoi il aurait fait ce voyage¹⁵. »

Dans la jungle, Tintin justifie son soutien à Alcazar par un seul motif, le danger qui plane sur ses amis, faute de quoi il serait tout près d'adhérer au « tous pourris » du capitaine Haddock et d'affirmer lui aussi : « On s'en fiche royalement, de la révolution » (*Picaros*, 46, I, 2).

Ce n'est que dans le dernier tiers de l'album (à partir de la page 43) que Tintin prend réellement l'histoire à son compte en proposant d'aider Alcazar à reconquérir le pouvoir. Déclencher un coup d'État pour sortir cinq

15. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 192.



Le mobile de l'album est le reportage

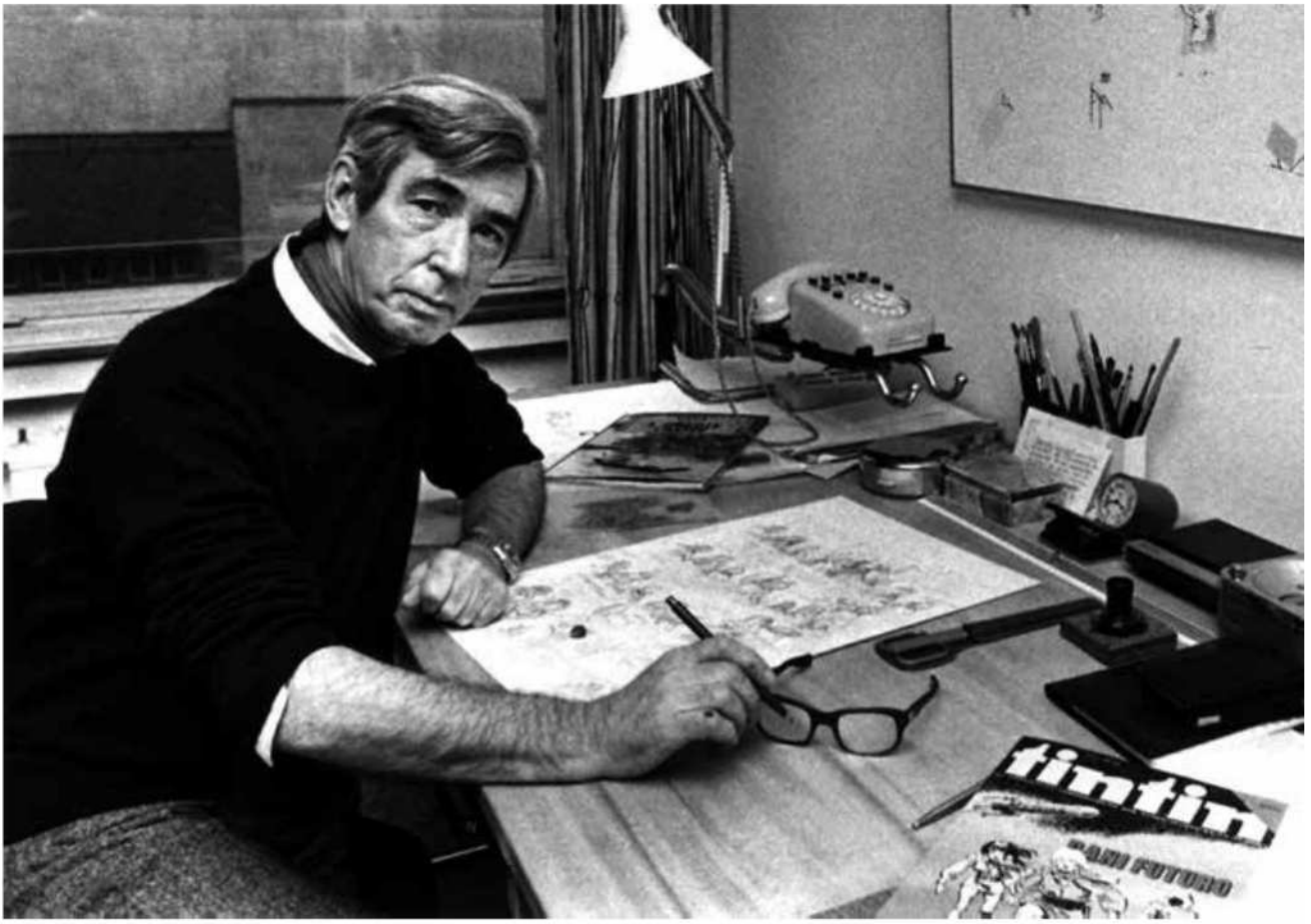
proches de prison, il faut avouer que la hiérarchie des valeurs de Tintin peut surprendre et que la « privatisation » de ses mobiles va très loin au soir de l'œuvre d'Hergé¹⁶ !

16. Tintin deviendrait-il un personnage « camusien » ? Vers la fin de sa carrière, et bien que sans famille au sens strict, il pourrait sans doute adhérer aux propos de l'auteur de *La Peste* qui, dans une interview demeurée célèbre, déclarait « préférer sa mère à la justice ».

LES DIFFÉRENTS MOBILES DE L'INTRIGUE

Albums \ Mobiles	Reportage commandé	Énigme	Cause scientifique	Sauvetage d'un proche
<i>Tintin au pays des Soviets</i>	1			
<i>Tintin au Congo</i>	1			
<i>Tintin en Amérique</i>	1			
<i>Les Cigares du pharaon</i>	1 puis 2	1		
<i>Le Lotus bleu</i>	1 puis 3	1		2
<i>L'Oreille cassée</i>		1		
<i>L'Île noire</i>		1		
<i>Le Sceptre d'Ottokar</i>		1		
<i>Tintin au pays de l'or noir</i>		1		2
<i>Le Crabe aux pinces d'or</i>		1		
<i>L'Étoile mystérieuse</i>			1	
<i>Le Secret de la Licorne</i>		1		
<i>Le Trésor de Rackham le Rouge</i>		équivalent	équivalent	équivalent
<i>Les Sept boules de cristal</i>		1		1 (à partir de la p. 42)
<i>Le Temple du Soleil</i>				1
<i>Objectif Lune</i>		2	1	
<i>On a marché sur la Lune</i>		2	1	
<i>L'Affaire Tournesol</i>		2		1
<i>Coke en stock</i>		1	3 (humanitaire)	2
<i>Tintin au Tibet</i>				1
<i>Les Bijoux de la Castafiore (faux mobile)</i>		1		
<i>Vol 714 pour Sydney (pas de mobile)</i>				
<i>Tintin et les Picaros (mobiles insuffisants)</i>				1
<i>Tintin et l'Alph-Art</i>		1		

- Le chiffre 1 correspond au mobile dominant.
- Dans *Cigares* et *Lotus*, le reportage perd progressivement de son importance.
- Le mobile énigme est moins prégnant dans la seconde partie de l'œuvre.
- Pauvreté des mobiles après *Tibet* (dans les trois derniers albums achevés).



Hergé en 1973. Photo : © Jean Guyaux

SECONDE PARTIE

UNE STRUCTURE RASSURANTE DONT TINTIN EST LE GARDIEN

MÉTHODE D'ANALYSE : « FAIRE PARLER LA STRUCTURE »

La lecture de Tintin m'a donné depuis longtemps la conviction que derrière une première impression de fantaisie, voire d'improvisation parfois, produite par le rythme effréné de certaines scènes et le foisonnement des thèmes abordés, l'œuvre d'Hergé était très solidement construite. Mais une chose est de pressentir de façon intuitive, comme la plupart des lecteurs réguliers de *Tintin*, que la structure est là, tout près, derrière le texte, autre chose est de le démontrer en la mettant à nu. Certains signes m'avaient alerté : j'avais constaté, par exemple, que Tintin se laissait aller, dans la plupart des albums, à une manifestation de *joie*, plus ou moins exubérante, lors du dénouement. De la même façon, je percevais avec étonnement, sans l'avoir confirmé de manière systématique, qu'apparaissait dans une grande majorité d'épisodes, une image du héros *en train de courir* ou

d'accélérer le pas, qui me semblait correspondre à l'entrée du récit dans une phase nouvelle. Restait à vérifier si on trouvait régulièrement dans l'œuvre ce type de marqueurs, utilisés plus ou moins consciemment par l'auteur, exerçant une fonction identique d'un album à l'autre et finissant par constituer une armature quasi-constante.

J'ai supposé que les *Aventures de Tintin* présentaient un minimum d'homogénéité, des traits récurrents, un style aisément reconnaissable, une architecture suffisamment solide pour rendre possible une analyse systématique comparative des vingt-trois albums et demi. Partant de cette intuition qu'il existe une « stylistique hergéenne », je me suis attaché, en amont de l'écriture de cet essai, par le découpage le plus neutre possible des 1543 pages du corpus (de la première planche de *Soviets* à la dernière image connue d'*Alph-Art*) à essayer de détecter les parentés, les analogies, les constantes, les différences, voire les ruptures, présentes au sein de l'œuvre.

Le vérisme, la facilité à s'identifier au héros grâce à son indétermination, les nombreux niveaux de lecture et la diversité des mobiles au service d'un objectif moral clair contribuent au succès universel de *Tintin*.

Ces quatre caractéristiques, présentes simultanément dans l'œuvre d'Hergé, constituent un faisceau d'apports, essentiels à la richesse de l'œuvre. Grâce à elles, le public peut faire sienne une aventure qu'il s'approprie. Mais elles ne seraient pas suffisantes pour expliquer un tel succès si elles ne s'accompagnaient pas d'un atout supplémentaire déterminant : le cocon d'une structure familière, sous-jacente à la quasi-totalité de la série.

C'est la mise en place d'une structure cohérente et fiable qui permet à ces thèmes d'émerger et leur donne

corps. La lisibilité de l'intrigue et la crédibilité du monde de Tintin sont renforcées par elle ; les indéterminations du personnage principal comme les niveaux de lecture multiples nécessitent un encadrement pour éviter au public de se perdre ; le cheminement vers le Bien a besoin d'être balisé.

Cette structure qui facilite le déroulement des *Aventures* accompagne le lecteur pendant toute sa découverte des albums et finit par le rassurer. Elle est essentielle au « confort » du public, de cinq à cent-cinq ans. On peut même dire que le public *attend* de retrouver les éléments qui lui sont devenus familiers.

Tintin est mis à contribution par Hergé pour mener à bien le difficile cheminement vers le but à atteindre. Il doit lutter contre les obstacles naturels, la cruauté des ennemis ou la maladresse des proches pour parvenir à un dénouement heureux. Le jeune reporter est délégué par son demiurge pour être le garant d'une issue positive qui passe par un certain nombre d'étapes et d'épreuves obligées. Tintin doit veiller à ce qu'aucun dérapage irréversible ne vienne empêcher la victoire du Bien, il est le gardien de la structure, le « berger » de ses proches et, par là-même, l'allié et le berger d'Hergé.

La nécessité de l'analyse préalable de la totalité du corpus s'est imposée à moi pour éviter de tomber dans « l'impressionnisme » de certaines caractérisations. L'œuvre, toute l'œuvre, rien que l'œuvre, telle est ma devise. L'analyse classificatoire systématique à laquelle j'ai procédé, et dont je tire les enseignements ici, est le moyen de respecter les articulations et les caractéristiques propres au corpus hergéen et *in fine*, de faire émerger ce que la structure nous dévoile du contenu.

Le jeu en vaut-il la chandelle ? À cette question, je réponds par l'affirmative, ne serait-ce que pour éviter un écueil répandu dans le commentaire littéraire et dans celui de la bande dessinée en particulier, qui consiste à généraliser à partir d'un seul exemple, à tirer des conclusions globales en comparant deux ou trois cas, bref, à conclure à partir d'une seule rencontre que « toutes les Françaises sont rousses ». Inversement, une autre tendance peut consister à effectuer un rapprochement prétendument signifiant entre deux épisodes alors qu'on est en présence d'une constante de la totalité de l'œuvre.

On pourrait multiplier les exemples d'assertions qui nécessiteraient d'être passées au crible d'une vérification systématique. Mon propos est ici d'éviter que certaines affirmations ne soient que la généralisation de simples impressions. Lorsqu'on lit, à propos des *Bijoux de la Castafiore*, que « le processus de déconstruction touche aux structures narratives¹ » et que, dans *Vol 714* au contraire, « ce sont les personnages [et non la structure] qui vont faire l'objet de cette nouvelle dérision un peu cruelle² », on ne peut s'empêcher de se demander si le décorticage des albums en question le confirme. Je montrerai, à l'inverse de ce que prétendent les deux commentateurs, que *Bijoux* respecte scrupuleusement la structure classique des *Tintin*, alors que *Vol 714* y déroge fortement, ce qui n'est pas sans conséquence sur notre manière d'appréhender les deux épisodes.

1. Ludwig Schuurman, *L'ultime album d'Hergé*, Cheminements, 2001, p. 187. Frédéric Soumois (*op. cit.*, p. 289), parle de « perversion des structures narratives ».

2. Frédéric Soumois, *op. cit.*, p. 281.

Est-il juste d'affirmer que *Soviets*, *Congo* et *Amérique* ne sont pas construits ? Peut-on prendre pour argent comptant l'idée selon laquelle c'est avec *Le Trésor de Rackham le Rouge* que les structures sont complètement abouties et fonctionnelles, ce qui laisse à penser qu'elles ne l'étaient pas auparavant ? La réponse à ces questions a son importance pour expliquer le succès de l'œuvre dans sa totalité.

M'en tenir à la première partie de ce livre eût été présenter une exégèse de plus, qui n'aurait reposé que sur mes seules intuitions de lecteur. À l'inverse, me limiter à un pur décortilage serait courir le risque de décrire sans expliquer, de découvrir une structure sans en dégager le sens. Entre les deux écueils de l'impressionnisme subjectif et du formalisme déshumanisé, je fais le choix de confronter mes hypothèses initiales au verdict du texte et de l'image.

Ce qui est intéressant dans un type de récit comme *Tintin*, très encadré par un nombre limité de pages toujours identique (62, à l'exception de *Soviets*) et un rythme régulier imposé par les contraintes de publication, c'est cette proximité, cette consanguinité entre la structure et le sens. L'étape de l'analyse immanente du texte ne saurait suffire, même si elle est la base et la garantie de l'exégèse. Dans la perspective adoptée ici, la *description* – nécessaire – n'a d'intérêt que si elle conduit à faire apparaître une *explication*. Dans *Tintin*, la structure met au jour le sens parce que, guidant l'intrigue, elle permet l'évolution de l'aventure. Les phases successives de la construction de l'histoire, qui apparaissent à des moments plus ou moins comparables du développement de l'action selon les épisodes, sont indissociables du

contenu même du récit, elles accompagnent la progression des personnages vers le dénouement.

Se laisser « bercer » par la structure est la meilleure façon de profiter de ce qu'elle nous révèle du contenu. Pour rendre compte du cheminement de Tintin vers son objectif, je m'efforcerai, après avoir suivi préalablement le déroulement de chaque album, de dévoiler l'articulation du mouvement fondamental du récit, afin de mettre en évidence la « téléologie » de chacun des éléments, la pulsation irrésistible qui aboutit à la victoire du Bien.

C'est à partir de l'analyse des différentes phases repérées lors de notre travail préalable qu'ont émergé des conclusions sur la structure de l'ensemble des *Aventures de Tintin*, à la fois dans ce qu'elle a de constant et dans ses variations. Cette analyse fait apparaître six étapes-clés de la narration :

- *la situation initiale* (voyage ou vie quotidienne), dans laquelle le lecteur découvre les personnages,
- *le fait anodin* : perturbateur du quotidien, il interrompt ce que Tintin était en train de faire, origine, dans la plupart des cas, de l'éveil du héros à l'aventure,
- *le basculement définitif dans l'aventure* : c'est le seuil à partir duquel le récit s'articule intégralement vers un objectif. Dans la majorité des albums, ce basculement est matérialisé par deux « indicateurs », *une image du héros se mettant à courir* et *une phrase-signal*, le plus souvent prononcée par Tintin, montrant que sa décision est prise de « s'engager »,
 - *le départ* vers le lieu principal de l'intrigue,
 - *le cœur de l'action*, ponctué de mouvements ascensionnels et d'accélération,

– *la conclusion*, composée du *dénouement*, qui signe la victoire de l'objectif recherché et de *l'épilogue*, témoin d'un relâchement de la tension accumulée au fil des pages.

Après avoir effectué le travail préparatoire de découpage, il importait de ne pas rester bloqué à un stade purement descriptif et quelque peu austère qui se serait limité à dire que l'on retrouve dans quasiment tous les épisodes, entre telle et telle page, un certain nombre de marqueurs structurels comme le fait déclencheur, un départ en voyage, des parenthèses-gags, une conversation éclairante, un retour au foyer, etc. Encore fallait-il examiner si la *fonction* exercée par ces marqueurs est toujours identique. L'intérêt de ce découpage est dans la réponse à la question de savoir *pourquoi* le départ a lieu parfois tout de suite, parfois tardivement, et ce que cela signifie dans l'économie globale de l'œuvre ; ce qui importe, c'est de voir, par exemple, si la structure propre aux albums caractérisés par le mobile « reportage commandé » fait apparaître un contenu et un sens différents des épisodes suivants ou, réciproquement, si une structure spécifique s'explique par un contexte et des motivations particulières.

C'est la mise en évidence de la solidarité entre la structure et les objectifs qui permet de ne pas se cantonner à mettre à jour une « charpente dénudée » ou, à l'inverse, à énumérer quelques divagations, au mieux amusantes, au pire infondées³.

3. Pour ne pas alourdir le propos, je m'abstiendrai de passer en revue chaque épisode pour chaque étape-clé du récit. Je me limiterai à mettre en évidence les exemples les plus représentatifs des quatre catégories d'albums présentant entre eux des caractéristiques communes.

Les Aventures de Tintin empruntent à de nombreux contes un schéma narratif assez traditionnel, au déroulement quasi immuable : présentation d'un état initial, élément perturbateur, action proprement dite constituant le corps de l'aventure, dénouement, épilogue se rapprochant plus ou moins de l'état initial⁴. L'ensemble décrit ainsi une sorte de boucle qui passe par un mouvement ascensionnel semé d'embûches vers une conclusion heureuse, avant de redescendre dans la quiétude du quotidien.

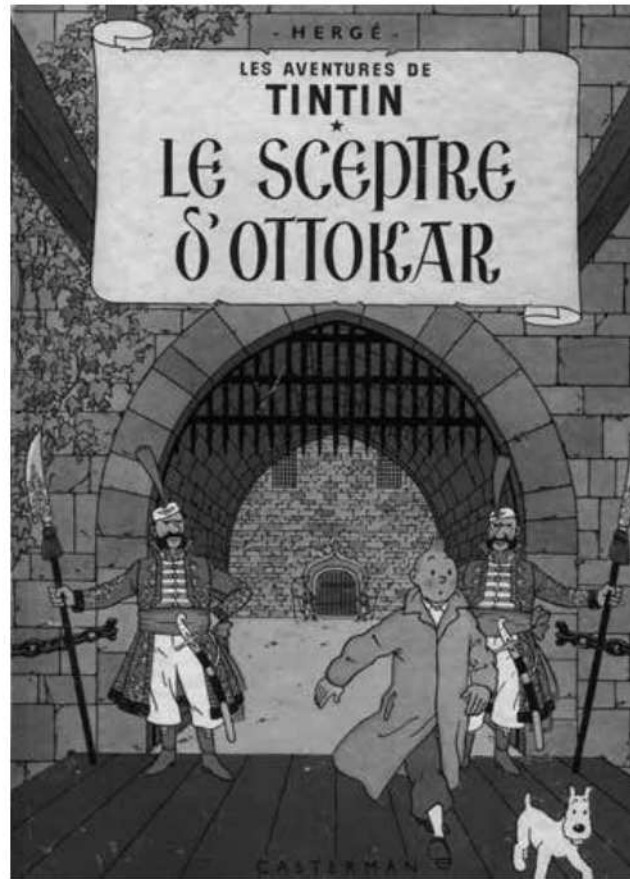
Mais tous les albums de *Tintin* n'ont pas une structure rigoureusement identique. Le contraire eût été surprenant s'agissant d'une œuvre étalée sur un demi-siècle durant lequel les progrès techniques de l'auteur et l'intervention de nouveaux personnages ont nécessairement exercé leur influence. Il est néanmoins légitime de réunir plusieurs albums dans des catégories présentant des similitudes formelles indiscutables. Les analogies de construction sont suffisamment récurrentes pour identifier l'émergence d'une *structure canonique* présente dans la grande majorité des épisodes, où les six étapes du récit exercent une fonction identique. Cette structure accompagne la démarche de Tintin pour la victoire de ce qu'il considère comme bien et juste. Dans les cinq premiers épisodes (« albums de jeunesse » et « albums charnière »), on assiste à la mise en place progressive de ces fondations.

Pour plus d'exhaustivité, le lecteur pourra se référer aux tableaux synthétiques placés en annexes, transcription détaillée du travail de découpage préparatoire.

4. Algirdas-Julien Greimas (*Sémantique structurale*) et Vladimir Propp (*Morphologie du conte*) ont analysé en détail ces constantes de structure.

Une fois la structure solidement installée, Hergé introduit de nouveaux personnages, utilisant les compagnons du héros pour tenter de « désorganiser » ce système bien huilé, afin d'éviter que la routine ne s'installe⁵. Par rapport à ces turbulences, à ces éléments « perturbateurs », Tintin apparaît de plus en plus – du moins jusqu'aux *Bijoux de la Castafiore* inclus – comme le « gardien de la structure ». Dans les deux derniers albums achevés (*Vol 714, Picaros*), la structure lui échappe.

5. Benoît Peeters (*Le Monde d'Hergé, op. cit.*, p. 74) qualifie ce double mouvement de « centripète » et « centrifuge ».



Modèle d'album canonique

CHAPITRE 1

LES ALBUMS CANONIQUES : LE RETOUR DU MÊME

*(Oreille, Île noire, Sceptre, Or noir, Crabe, Étoile,
Secret, Trésor, Sept boules, Temple, Objectif, On a
marché, Affaire, Coke, Tibet, Bijoux)¹*

Dans ces seize albums qui constituent le cœur de l'œuvre, les différentes étapes du récit correspondent au même schéma, selon une construction « classique », inconsciemment familière au lecteur.

Deux épisodes « modèles » seront pris comme référence : *Le Sceptre d'Ottokar*, fil rouge de l'analyse, cet album recélant, de manière très pure, l'ensemble des éléments structurels propres aux épisodes canoniques, et *Les Bijoux de la Castafiore* qui, en dépit des apparences, s'appuie sur une armature classique quasi-parfaite. Ponctuellement, il sera fait appel à d'autres récits présentant telle ou telle caractéristique particulière.

1. *Alph-Art*, inachevé, fera l'objet d'un traitement spécifique. On constatera néanmoins qu'après *Vol 714* et *Picaros*, albums « déviants » au point de vue structurel entre autres, il renoue avec le classicisme, comportant la quasi-totalité des éléments de la structure traditionnelle, dénouement et épilogue mis à part, bien évidemment.

1. SITUATION INITIALE : L'AVENTURE PART DU QUOTIDIEN

La situation initiale est l'état où se trouvent les héros – Tintin et Milou dans la première moitié de l'œuvre, la « famille » plus élargie par la suite – lorsque le lecteur ouvre l'épisode. L'apparition du jeune reporter se produit toujours en page 1 sauf pour *Trésor* (p. 2) et *Or noir* (p. 3). La plupart du temps, cette incursion dans la vie privée des personnages principaux révèle une harmonie et un ordre qui, s'ils se prolongeaient, empêcheraient l'aventure. Le fait perturbateur, provoquant « l'éveil » des protagonistes, les sortira du cadre où nous les saisissons, mettant ainsi fin à la situation initiale ; la durée de cette stabilité originelle varie de façon sensible d'un album à l'autre, de même que la manière dont cette stabilité est mise à mal.

Dans *Tintin*, l'aventure saisit les personnages au dépourvu. Il arrive parfois que des éléments de l'intrigue soient posés *avant* la première apparition de Tintin (*Oreille*, *Or noir*, *Trésor*). Mais dans la majorité des épisodes, le décor d'ouverture exerce la fonction de passerelle d'accès entre le monde quotidien du lecteur et l'univers d'action où l'auteur va bientôt l'entraîner. Pour mettre progressivement le public en condition, la transition par un état initial ressemblant à notre environnement permet une entrée en douceur dans le récit, la vie quotidienne apparaissant ainsi comme l'antichambre de l'aventure.

Plus on avance dans l'œuvre d'Hergé, plus l'aventure prend racine dans la vie quotidienne. Les personnages n'étaient pas préparés à une action qui leur « tombe dessus », au contraire, ils aspiraient plutôt au repos. Cette spécificité peut nous suggérer que « l'aventure n'arrive

pas qu'aux autres » et que nous pourrions, nous aussi, être entraînés dans un corps à corps épique avec de dangereux bandits ou dans un déplacement périlleux au fin fond d'une jungle hostile.

Le fait que le récit débute par une scène de la vie quotidienne accentue l'effet de réel, la description d'une activité banale du héros le rapprochant de notre univers familier. Nous avons ici un exemple du lien entre une des explications du succès universel de Tintin et un élément structurel : la situation initiale telle qu'elle est conçue par Hergé – elle constitue l'un de ses traits stylistiques représentatifs – est mise au service de l'effet de réel.

En ouvrant un album, le lecteur entre de plain-pied dans l'intimité des personnages. Il n'est pas en présence d'une histoire qui commence, mais de la vie qui suit son cours ; il constate une continuité de la quotidienneté à l'aventure. L'auteur met en place son histoire dans la vie banale, l'action s'insinue progressivement.

Cette dimension de la situation initiale est insuffisante, car elle passe sous silence la valeur qu'Hergé attribue à la représentation de la quotidienneté pour elle-même, l'idée que *le quotidien en tant que tel exerce une fonction dramatique*.

La description de la « vie normale » des héros est essentielle au style du narrateur, elle a une véritable autonomie, ce qui représente une spécificité du dessinateur belge par rapport à la plupart des auteurs de BD d'aventures (étant entendu que je ne parle pas ici des auteurs dont l'objet est *essentiellement* la vie quotidienne comme Brétécher, Greg, Franquin ou Schulz). Chez Hergé, la quotidienneté fait plus que préparer l'action ou mettre le public en condition.

La description de la quotidienneté a sa vie propre dans le récit et un intérêt en soi ; elle est un facteur de dépaysement, voire de pittoresque². Je me souviens avec précision du plaisir que je prenais, enfant, à suivre les personnages familiers déambulant dans les chemins environnant Moulinsart, à saisir une part de leur intimité, par exemple lorsque Tintin prend son petit déjeuner, tout seul rue du Labrador en lisant le journal (*Sept boules*, 17, II, puis 48, III, 3), ou avec son ami le capitaine, au château (*Affaire*, 11, II, 3).

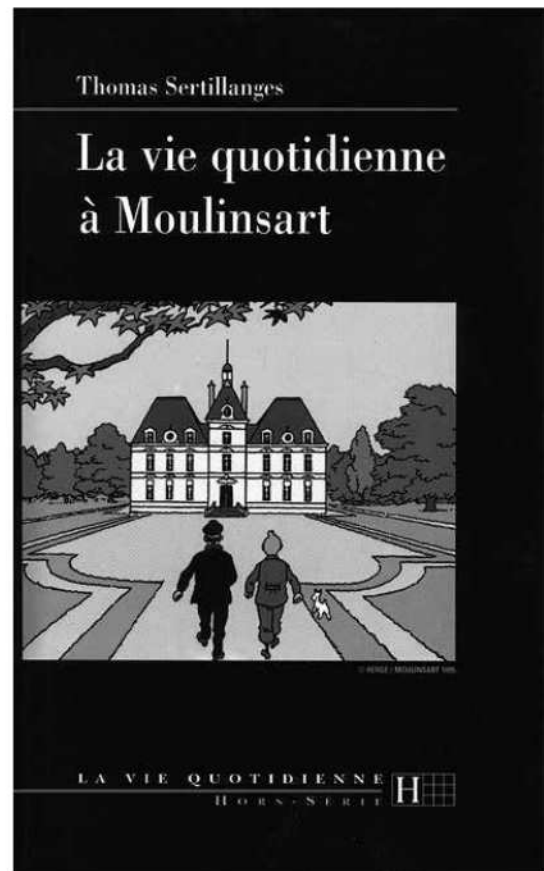
Les Bijoux de la Castafiore en sont l'illustration : avec cette « anti-aventure », Hergé réussit le tour de force d'accrocher le lecteur, de créer une forme de suspense, de maintenir un parfum de mystère, alors que les héros ne quittent pas leur domicile. Moulinsart n'est sans doute pas exotique, mais il est dépayasant, au sens où les films de Claude Sautet ou les romans de Simenon, pourtant majoritairement situés dans la grisaille de nos villes les plus familières, sont profondément dépaynants. Ils le sont parce que chargés d'une atmosphère épaisse, d'une ambiance spécifique, convaincante, qui mélange une pincée de nostalgie et des souvenirs vécus à un halo romanesque permettant l'évasion. Moulinsart distille une offre de rêve et d'évasion qui n'ont rien à envier à l'exotisme des mers du Sud ou du Sahara.

Lors de pérégrinations en Amérique latine, là où je ressens le plus fortement une sensation de dépayse-

2. D'où la limite d'un film comme celui de Spielberg qui occulte justement la vie de tous les jours, ce pan essentiel de l'œuvre. Le véritable héros, dans la conception américaine du stéréotype, n'a pas d'existence normale en dehors de l'aventure ? Les personnages d'Hergé au contraire, sont des héros dans tous les actes de leur vie.

ment, ce n'est pas forcément à San Cristobal de las Casas, Ayacucho ou La Paz, mais à Buenos-Aires, pourtant la moins exotique, la plus proche de l'Europe des villes du nouveau continent. Le « porteño », habitant de la capitale argentine, est dépaycé (et dépayçant) aux deux sens du mot : en un sens négatif, il est exilé, déraciné, d'où sa recherche constante d'un dépaysement au sens positif de capacité considérable de rêve et d'évasion. Il transmet au voyageur, ne serait-ce que par son discours, mais surtout par la musique et la danse, un peu de cette fascination d'un ailleurs qu'il n'a pourtant en général pas connu directement. Buenos-Aires ne diffuse pas une sensation de dépaysement géographique, mais temporel, la sensation, dans certains cafés à l'atmosphère délicieusement rétro, de se projeter dans le passé.

Hergé parvient à dépayser le public grâce à son talent, en chargeant de pittoresque la quotidienneté la plus banale, le décor le moins exotique qui soit. À partir des albums où la situation initiale n'embarque pas les héros immédiatement dans la grande aventure – avec *L'Oreille cassée* déjà, mais cette caractéristique se confirme dans *Le Sceptre d'Ottokar* –, le dessinateur propose une dimen-



L'exotisme dans le quotidien

sion supplémentaire au lecteur, qui a désormais le temps d'apprivoiser l'univers familier des personnages avant d'être plongé dans l'Action.

À ce premier stade de la narration que constitue la situation initiale, la différence essentielle est celle qui sépare deux groupes de récits : tandis que, dans une minorité, les personnages, *déjà en voyage*, ont « précédé » le lecteur, la majorité s'ouvre sur une tranche de *vie quotidienne* ; dans ce cas, le lecteur pénètre progressivement dans l'aventure avec les héros.

– Au premier groupe (l'entame découvre les héros en voyage ou sur le point de partir) appartiennent les cinq albums-reportages des années 1930 (« albums de jeunesse » et « albums charnière ») et un cas spécifique, *Vol 714 pour Sydney*.

– À partir de *L'Oreille cassée* (et à l'exception de *Vol 714*), tous les récits ouvrent sur un moment de repos, le plus courant étant la marche, citadine ou champêtre (« albums canoniques »)³.

Ce sont donc les trois-quarts des *Aventures de Tintin* (représentant la structure canonique) qui débutent par un « zoom » sur le quotidien des personnages principaux, soit en promenade, soit à leur domicile.

Dans l'immense majorité de ces épisodes, les héros sont en train de se promener :

3. *Le Temple du Soleil* et *On a marché sur la Lune* ouvrent sur une situation de voyage, mais ces deux épisodes sont la suite d'un récit déjà entamé dans le premier tome. *Tintin et les Picaros*, album « déviant », pour la plupart des éléments structurels, présente une situation initiale classique.

C'est le cas de Tintin et Milou à l'entame du *Sceptre d'Ottokar*, leur attitude détendue dans le jardin public de la ville préfigurant les futures promenades avec le capitaine Haddock dans les allées de Moulinsart.

Avec *Les Bijoux de la Castafiore* – Tintin, Milou et Haddock flânant dans le parc du château – l'expression « au coin de la rue, l'aventure » prend tout son sens : on peut même dire que l'aventure, c'est le quotidien. La fonction dramatique du quotidien, présente dans la plupart des situations initiales, s'étend dans *Bijoux* à l'ensemble de l'album, conférant à celui-ci un effet de réel saisissant.

Coke en stock est un exemple très représentatif de cette catégorie, la première planche débutant sur une image de Tintin et Haddock au cinéma, puis dans les rues de la ville. La situation initiale de l'album offre le paradoxe de s'ouvrir sur le mot « fin », ce qui souligne une fois de plus qu'à l'exception des premières années de la saga, les personnages ont une vie avant et hors de la BD : ici, le lecteur les saisit alors qu'ils viennent de passer une heure et demie au cinéma, Haddock nous faisant part, dans les vignettes qui suivent, de ses impressions sur le film.

Dans la plupart des autres épisodes, on trouve une situation initiale constante, toujours caractérisée par la promenade :

– *L'Île noire* avec l'entrée en matière la plus ramassée et la plus rapide de la série, albums-reportages mis à part : dans la dernière édition, la situation initiale (promenade à la campagne avec Milou) est réduite à sa plus simple expression, une case.

– *Tintin au pays de l'or noir*, les Dupondt en voiture, (Tintin apparaît à son domicile en page 3),

- *Le Crabe aux pinces d'or*, Tintin et Milou en ville,
- *L'Étoile mystérieuse*, Tintin et Milou en ville,
- *Le Secret de la Licorne*, les Dupondt, puis Tintin et Milou au marché aux puces,
- *Les Sept boules de cristal / Le Temple du Soleil*, Tintin et Milou, en train vers Moulinsart, pour rendre visite au capitaine, la « balade champêtre » au sens strict (celle du capitaine) n'intervenant qu'en page 2,
- *L'Affaire Tournesol*, Tintin, Milou et Haddock dans le parc de Moulinsart,
- *Tintin au Tibet*, original, puisque Tintin et Milou déambulent sur des sentiers de montagne, hors de leur contexte familial. Mais en réalité, ils sont dépeints sans ambiguïté aucune en vacances, dégagés de toute préoccupation professionnelle ou officielle : Tintin en promenade avec son chien, Haddock lisant le journal en prenant un verre. Ils sont hors de chez eux, mais se livrent à des activités de loisirs qu'ils pourraient pratiquer dans leur vie quotidienne (balade, lecture).

Dans trois récits, les héros sont découverts à leur domicile :

L'Oreille cassée, premier album à offrir une situation initiale centrée sur une scène de la vie quotidienne. Cette spécificité structurelle est intéressante dans le cas d'un épisode caractérisé comme le premier « album-énigme » et souvent considéré comme un tournant dans l'œuvre d'Hergé. Ce n'est pas un hasard si cette rupture correspond à un album innovant au plan structurel : comme la raison d'exister de l'aventure n'est plus le reportage commandé, il est tout à fait logique que le départ de l'action ne décrive pas un Tintin dépêché en urgence par son journal pour une mission bien précise, mais au contraire

débarrassé de ses attributs professionnels et saisi dans le décor le plus privé de son existence, son lit d'abord, sa baignoire ensuite (*Oreille*, 1, III, 1 et 1, IV, 4).

En écoutant la radio annonçant le vol du fétiche, il a envie d'en savoir plus et de résoudre le mystère. Ce n'est plus l'employeur du reporter qui décide de l'envoyer sur tel ou tel champ d'action, c'est le héros lui-même, serein, en train de faire sa gymnastique matinale, qui décide d'intervenir en faveur d'une cause qui lui paraît attirante. En outre, Tintin n'entre en scène qu'à la neuvième case de la page d'ouverture – c'est la première fois dans la série qu'il apparaît si tard –, ce qui signifie que le lecteur a été plongé dans une esquisse de mystère (une ombre au musée ethnographique) avant Tintin lui-même. Le héros, qui a désormais une vie hors de l'aventure, rejoint une énigme qui a commencé à se développer parallèlement à lui.

Le Trésor de Rackham le Rouge, seul épisode à présenter une planche inaugurale où n'apparaît aucun des personnages familiers du monde de *Tintin*. S'agissant du second tome d'un double album, sans doute Hergé a-t-il tenu, avec ce procédé stylistique original, à faire résumer de façon légère par deux inconnus (un marin et le futur cuisinier du *Sirius*) les tenants et les aboutissants du *Secret de la Licorne*. S'il n'est guère étonnant que cet album, qualifié plus haut d'« ornithorynque », se distingue de la structure de base par cette légère variation, tout rentre dans l'ordre dès la page 2, où l'on découvre le capitaine Haddock apportant *La Dépêche* au domicile de Tintin.

Objectif Lune / On a marché sur la Lune, qui présente l'originalité d'ouvrir sur un *retour*, un taxi franchissant la

grille de Moulinsart et ramenant Tintin et Haddock au bercail. Il s'agit de la première occurrence d'une apparition conjointe de Haddock et de Tintin dès la page 1, traduisant un resserrement des liens de la « famille ».

D'après la chronologie de l'œuvre, *Objectif Lune* succédant à l'écriture finale de *Tintin au pays de l'or noir* qui se terminait sur le « repos » des héros au Khemed dans le palais de l'Émir, c'est bien de ce pays imaginaire du Golfe arabe que reviennent le capitaine et son compagnon.

Hergé ne laisse pas le temps à la situation initiale d'*Objectif Lune* (réinstallation annoncée dans la vie quotidienne, au château) de se développer. Tintin et Haddock n'ont même pas eu le loisir de défaire leurs bagages qu'ils repartent pour la Syldavie, répondant ainsi à « l'appel » de Tournesol. Ce constat de structure s'explique : Hergé était sans doute pressé de reconstituer la famille au complet après la reprise et la parution complète d'*Or noir*, dont le professeur était absent physiquement.

2. LE FAIT ANODIN EST À L'ORIGINE DE L'ENGAGEMENT DE TINTIN

Il n'est pas toujours facile d'être sûr qu'à telle page, Tintin soit déjà bel et bien entraîné dans l'aventure, qu'il ait « mordu à l'hameçon » (surtout dans les albums les plus récents), d'autant qu'il faut parfois plusieurs petits faits apparemment sans importance pour que l'action soit lancée sans possibilité de retour en arrière.

La difficulté de l'analyse des différentes étapes de la narration vient de ce que les héros ne tombent pas toujours d'un seul coup dans l'aventure : il est plus juste de parler d'un « glissement progressif », comme si Hergé devait brusquer quelque peu ses personnages (et sans

doute se brusquer lui-même avec les années), afin qu'ils acceptent bon gré mal gré de renoncer à leur tranquillité pour suivre une piste et s'envoler vers une nouvelle destination.

La situation initiale prend fin lorsque Tintin est détourné de son quotidien, de sa promenade, de son repos, par une information ou un fait d'apparence anodine qui vient éveiller sa curiosité et créer une coupure dans son activité. Dans les épisodes les plus anciens, l'éveil de Tintin est très précoce, comme si, par déformation professionnelle, le héros n'attend qu'un petit signe du destin pour se lancer dans l'aventure.

La distinction entre fait anodin et basculement dans l'aventure est importante : le fait anodin, même s'il vient perturber la quotidienneté, ne suffit pas toujours, à lui seul, à faire plonger le héros dans l'action. Ainsi, dans *L'Étoile mystérieuse*, Tintin est instantanément concerné par l'astre inconnu qu'il voit dans le ciel, mais il est alors très loin de se douter – et le lecteur aussi – que cela va l'entraîner dans une expédition polaire. La période de latence entre l'apparition du fait anodin et l'« éveil » véritable de Tintin varie selon les albums (trois vignettes dans *L'Oreille cassée*, 17 pages dans *Les Sept boules de cristal*).

Le fait anodin initial apparaît comme la condition nécessaire, mais non suffisante, du déclenchement de l'aventure. Souvent, l'attention de Tintin est attirée par le fait anodin et il cesse de se promener « au hasard », mais il n'est pas encore mobilisé dans un seul but ; il arrive même que la vie quotidienne reprenne un moment ses droits ensuite, les héros se retrouvant dans une situation qui ressemble à s'y méprendre à la situation initiale. Nous partons du principe que Tintin étant le person-

nage central, il joue, entre les mains du metteur en scène Hergé, le rôle de chef d'orchestre chargé de faire exécuter la partition. C'est pourquoi le fait anodin est analysé en fonction du comportement du héros principal, les autres protagonistes ne faisant qu'accompagner ou suivre le mouvement.

Le fait anodin intervient toujours précocement dans le récit, au plus tard avant la fin de la cinquième page et, la plupart du temps, au cours des deux premières. C'est un élément structurel discriminant : absent des albums de jeunesse, il est à l'origine, à plus ou moins brève échéance, dans les albums canoniques, de l'engagement de Tintin dans l'aventure.

L'introduction de cet élément de structure essentiel bouleverse la nature de la narration, qui cesse d'être la juxtaposition de plusieurs saynètes pour devenir un cheminement logiquement articulé vers un objectif à atteindre. Cette construction, largement ébauchée dans *Les Cigares du pharaon* et *Le Lotus bleu*, est présente jusqu'aux *Bijoux de la Castafiore* inclus. C'est le schéma dominant du cœur de l'œuvre.

Le Sceptre d'Ottokar marque un aboutissement indéniable dans l'élaboration du récit. Après *L'Île noire* où le démarrage de l'intrigue tourne en accéléré, Hergé prend son temps. Certes, le fait initial (découverte d'un cartable abandonné sur un banc public) intervient dès la troisième vignette (p. 1), mais il s'agit vraiment d'un fait anodin au sens fort du terme : il change légèrement le déroulement des occupations de Tintin, l'interrompant dans sa promenade avec Milou, sans constituer en soi un événement annonciateur d'aventures, comme la nouvelle d'un vol au musée (*Oreille*) ou l'atterrissage inopiné d'un avion

non immatriculé (*Île noire*). En outre, les deux planches suivantes (p. 2 et 3) n'ont d'autre raison d'être que de décrire sommairement le contexte et d'introduire la naissance d'une contrée imaginaire, la Syldavie. L'histoire aurait pu en rester là si Tintin, retourné « par hasard » chercher son livre chez le professeur Halambique, n'avait pas été plongé dans l'action par une succession d'indices.

Bien que *Le Sceptre d'Ottokar* soit toujours un album – le dernier – où Tintin et Milou sont encore « seuls au monde », il présente déjà une structure très moderne, avec une mise en place de l'intrigue soigneusement préparée. Ce n'est pas uniquement la création de nouveaux personnages qui rendra Hergé et Tintin plus patients : une maîtrise mieux élaborée de la construction du récit à partir de cet épisode permet à l'auteur de moins précipiter le rythme de la narration, le romanesque prenant de plus en plus le pas sur l'action pure.

Les Bijoux de la Castafiore offre la particularité d'un album atypique quant au contenu, mais qui recèle la quasi-totalité des éléments structurels présents dans la majorité des *Tintin* : les indices sont des leurres certes, mais ils exercent structurellement la même fonction que dans une « vraie énigme ». Comme Hergé se plaît à multiplier les fausses pistes pour le lecteur, il est logique qu'un seul indice ne soit pas suffisant pour mobiliser le héros et déclencher une enquête de sa part⁴.

4. On est en présence d'un schéma comparable dans *L'Affaire Tournesol* où il faut la *répétition* du fait anodin initial (verre qui se brise sans explication à l'intérieur de Moulinsart ou à proximité aux pages 3, 4, 5, 6, 8, 10 et 11), comme si une seule occurrence ne suffisait plus désormais à mobiliser l'intérêt du reporter. Au début, le phénomène ne suscite que de l'étonnement de la part de Tintin. Quant

Le fait anodin initial apparaît – de manière très classique – en page 2, les pleurs d'une petite bohémienne détournant Tintin et Haddock de leur promenade. Cet incident les conduit au campement des romanichels où une tzigane prédit la disparition des bijoux de la Castafiore (p. 4, I, 3). Les personnages sont momentanément déviés de leur chemin sans être immédiatement entraînés dans une aventure au sens strict. Le fait anodin prépare ou préfigure l'intrigue (visite annoncée « d'une belle grande dame étrangère ») plus qu'il ne la déclenche directement.

Pour Tintin, cet élément s'inscrit « en creux » dans le déroulement de l'histoire, puisqu'il est toujours convaincu de l'innocence des nomades dans le vol des bijoux. Lors du premier incident sérieux à Moulinsart (deux individus surpris dans le parc, p. 13), le héros fait inévitablement le rapprochement avec la présence de la diva et on peut raisonnablement penser que la prédiction de la bohémienne lui est restée dans un coin de la tête.

Les Sept boules de cristal constitue l'exemple le plus abouti de récit où le fait anodin initial ne prend son sens que plusieurs pages plus loin. Dès la sixième vignette de la première page, un voyageur assis à côté de Tintin dans le train pour Moulinsart prédit qu'il arrivera malheur aux explorateurs ayant ouvert les tombeaux incas. Tintin semble ne pas attacher d'importance à ces propos ; en page 9, au music-hall, lorsque la voyante annonce à Madame Clairmont que son mari vient d'être frappé

à Haddock, il en rend responsable l'orage, puis Milou. Ce n'est qu'en fin de page 6 que Tintin propose calmement « d'essayer d'élucider le mystère de tout ce verre brisé ».

d'un mal mystérieux, il se contente d'observer qu'il s'agit du cinéaste de l'expédition péruvienne, sans revenir sur sa conversation du train. Il faudra patienter jusqu'à la page 17, soit à la fin du premier tiers de l'histoire, pour que Tintin, tranquillement en train de lire le journal à son domicile, fasse le rapprochement (*Sept boules*, 17, II, 3 et 4).

Dans la continuité du récit, lorsque les Dupondt viennent évoquer l'affaire avec Tintin, celui-ci persiste à penser qu'il s'agit peut-être d'une « simple coïncidence ». Ce n'est qu'à la vue des petits éclats de cristal trouvés à côté des victimes (p. 18), que le héros commence à prendre ce mystère au sérieux.

La lenteur relative de la narration et de ses différentes phases est très marquée dans *Les Sept boules de cristal* : promenade initiale très longue (pp. 2 et 3), intermède comique mobilisant pas moins de trois personnages (Milou, Nestor et Haddock) sur trois planches (p. 4, 5, 6), présence au music-hall de Tintin et Haddock des pages 7 à 17 avec un gag inhabituellement étiré dans les coulisses (pp. 14, 15 et 16).

Tintin, comme Hergé, n'est pas pressé. Tintin, parce qu'il s'est trouvé des compagnons fidèles et même un futur foyer ; Hergé, parce que la technique du double album lui offre la possibilité de prendre encore plus son temps⁵, en utilisant le premier épisode pour planter le décor et instiller un parfum de mystère qui trouvera sa prolongation dans le second tome, où Tintin sera d'emblée immergé dans l'enquête.

5. Dans le premier tome du double album précédent (*Secret de la Licorne*), on notait déjà la présence inhabituelle de Tintin, au lit, à la page 33 !

Cette spécificité structurelle, marquée par la suspension du temps nécessaire à Tintin pour prendre en compte le « signal » que lui adresse le monde, nous indique que nous sommes installés dans le cadre de l'œuvre d'Hergé. Cette période est caractérisée par un réalisme accentué du genre des années 1950 avec la création des Studios et une narration plus élaborée, l'auteur met en scène et place les éléments du récit⁶.

Dans *Tintin au Tibet*, l'article de presse annonce une catastrophe aérienne au Népal. C'est précisément ce qu'il faut entendre par « fait divers » et Haddock ne sont pas encore connus. Le fait est évident ; la cloche du dîner suffit à détecter l'existence de ce qui n'est pour eux qu'un fait divers qui va perturber dans le rythme des vacances. C'est le début de l'article de Tintin (p. 2) qui déterminera rétrospectivement le fait à courir sauver Tchang. Ce rêve se révèle être non prémonitoire) si la lettre du journal annonçant son arrivée n'avait pas conduit

la suite de l'épopée tibétaine. En atteste la joie particulièrement expansive qu'il manifeste en page 4 (le lendemain de son rêve) en parcourant la lettre de Tchang lui annonçant sa venue en Europe.

C'est à la fin de cette même planche que se produit le déclic : en lisant jusqu'au bout la lettre de Tchang indiquant qu'il passerait par Katmandou, Tintin se souvient de l'article de journal, et le lien est effectué avec le fait anodin initial. Il rapproche alors l'entrefilet évoquant la mort de son jeune ami et la vision de Tchang vivant, dans son rêve de la veille. La différence avec *Les Sept boules de cristal* tient essentiellement à la durée qui s'écoule entre l'apparition du fait anodin et le moment où Tintin prend conscience de son importance, seize pages (deux jours) dans le premier volet de l'aventure péruvienne, deux pages (une nuit) dans *Tintin au Tibet*. Ceci se comprend aisément : d'une part, Hergé ne dispose que d'un unique volume dans le cas de *Tibet*, d'autre part, s'agissant pour Tintin de sauver son ami le plus cher, l'urgence est beaucoup plus forte.

3. TINTIN SE MET À COURIR, ÉNONCE UNE PHRASE-SIGNAL : L'AVENTURE DÉMARRE

Lorsque naît l'étonnement de Tintin, lorsque son attention se fixe, c'est le signe que le fait anodin a déclenché son éveil. Mais cela ne signifie pas que sa décision soit prise, irréversible, de s'impliquer dans l'intrigue qui lui est proposée.

Pour en être sûr, il faut prêter attention à deux indicateurs, présents dans tous les albums canoniques, qui font savoir au lecteur que l'histoire, après la mise en place,

a peu à peu changé de nature, l'activité du héros étant désormais totalement orientée vers l'objectif à atteindre :

- une image où Tintin se met à courir (ou à marcher rapidement), qui symbolise une accélération du récit,
- une « phrase-signal », prononcée par Tintin dans la plupart des cas, indiquant que sa décision est prise.

Lors de ces deux moments de la narration, il est intéressant d'examiner l'attitude de Milou, souvent significative.

La course de Tintin, symbole d'une accélération du récit

L'image de Tintin dévalant à toutes jambes une rue, un escalier ou un chemin de campagne est l'une des plus reproduites. Sans doute parce qu'elle est particulièrement représentative d'une attitude familière du héros, on la trouve, par exemple, sur une des affiches du film de Spielberg. Elle est le symbole, l'illustration la plus significative de la détermination du jeune reporter à aller jusqu'au bout pour résoudre une énigme ou sauver un ami. Lorsque Tintin est dessiné dans cette posture (se dirigeant le plus souvent de la gauche vers la droite par souci de lisibilité et pour accentuer l'idée d'une tension vers la suite de l'aventure), nous pouvons être certains que l'action est enclenchée, que le répit de la situation initiale est rompu. Dans certains cas, l'image représentera Tintin marchant rapidement, la sensation d'empressement étant notifiée par le dessin d'une spirale derrière les pieds du héros. Pour le lecteur familiarisé avec le rythme et la construction des *Aventures*, cette vignette – ces vignettes parfois – est perçue inconsciemment comme le révélateur d'une accélération du scénario à partir de laquelle rien ne sera plus comme avant. Bien sûr, d'autres

images de Tintin en train de courir sont présentes ailleurs dans les albums, mais elles n'ont pas la fonction qu'elles exercent à ce moment précis, dans quatre récits sur cinq⁷.

La phrase-signal indiquant l'engagement de Tintin dans l'aventure

Parallèlement à l'image du héros accélérant le pas, on trouve une phrase-signal qui marque le changement de nature du récit et l'implication définitive de Tintin. Cette phrase-signal est prononcée par le personnage principal lui-même ou, dans les rares cas où elle l'est par quelqu'un d'autre, le héros confirme immédiatement qu'il accepte de s'engager. La phrase-signal est toujours proche des vignettes décrivant Tintin en train de courir, les deux indicateurs de basculement dans l'aventure n'étant jamais éloignés de plus de quelques *strips*. Dans tous les cas, les deux indicateurs sont, par définition, postérieurs au fait anodin.

Du point de vue de l'analyse des structures, la fonction de ces deux indicateurs est parfaitement en phase avec les observations concernant le fait anodin. Les récits dans lesquels un fait anodin provoque l'éveil immédiat ou différé de Tintin sont les mêmes où apparaît une vignette du héros en train d'accélérer le pas et une phrase-signal signifiant le basculement dans l'aventure.

À la page 4 du *Sceptre d'Ottokar*, Tintin entend son nom prononcé dans l'immeuble du savant par un Syldave

7. Outre les albums canoniques et *Alph-Art*, ces éléments structurels commencent déjà à apparaître dans les deux albums-charnière (*Cigares* et *Lotus*). Au total, sachant que trois albums doubles constituent un seul récit (*Secret/Trésor*, *Sept boules/Temple*, *Objectif/On a marché*), ce sont 16 récits sur 21 qui illustrent ce schéma.

qu'il va suivre dans la rue ; discrétion oblige, le jeune reporter ne se lance pas dans une course effrénée, mais *l'accélération de son pas* derrière le compteur marque bien le changement de rythme du récit (p. 4, III, 1 et 2). À partir de cet incident, l'action et l'attention du héros sont mobilisées par ce mystère : il déjeune dans un restaurant syldave, se renseigne sur l'histoire de la Syldavie, reçoit la visite d'un individu amnésique, est destinataire de menaces écrites, échappe à un colis piégé.

L'éveil initial de Tintin est marqué par une phrase-signal qui atteste de l'intérêt du héros pour ce qui est en train de se passer : « Tout cela me semble bien mystérieux... suivons-le... » (p. 4, III, 1). C'est lorsqu'il constate un premier dérangement dans son confort de chien (quand Tintin entreprend de rapporter le cartable abandonné à son propriétaire) que Milou proteste : « Tu as tort, Tintin !... Tu sais que ça ne te réussit jamais de t'occuper des affaires des autres » (p. 1, II, 4). Tout se passe comme si le fox-terrier pressentait, dès l'apparition du fait anodin, parfois même plus tôt dans certains cas, que l'aventure allait s'enclencher. En revanche, lors de la phrase-signal marquant l'engagement de Tintin dans l'énigme, Milou demeure impassible : à cet instant, il ne peut plus rien contre la fâcheuse tendance de son maître à pratiquer le « devoir d'ingérence »⁸.

8. Dans *L'Île noire*, l'attitude de Milou varie selon les éditions : son expression est désapprouvante et inquiète dans les deux versions anciennes (1938, 1943), alors qu'il apparaît indifférent, voire serein, dans la plus récente (1965). Cette évolution s'explique sans doute par la date de réécriture de la dernière version : le capitaine Haddock s'étant déjà installé depuis quinze ans dans le monde de Tintin, il a, au fil du temps, rejeté Milou dans un rôle plus passif. Autre hypothèse : Milou est devenu blasé avec le temps ?

Pour que *Les Bijoux de la Castafiore* puisse fonctionner « comme une vraie aventure de Tintin », il faut que le lecteur ne soit pas dépaycé par une structure du récit qui s'éloignerait trop du schéma courant. La différence avec les autres épisodes est uniquement dans la durée qui sépare les différentes étapes de la narration, la spécificité de l'album tenant au fait que les indicateurs du basculement dans l'aventure interviennent *en deux temps*.

La première entrée dans une atmosphère de mystère se produit pages 13 et 14, Tintin surprenant deux intrus dans le parc du château, cette accélération de l'action étant symbolisée par la *poursuite* des présumés bandits (13, IV, 3, 14, I, 1 et 2).

Seul cet incident « sérieux » est susceptible d'engendrer une discrète mobilisation de la part de Tintin, le conduisant à envisager une menace pesant sur la Castafiore, faisant ainsi (inconsciemment ?) le lien avec la prédiction de la diseuse de bonne aventure. Comme dans *Les Sept boules de cristal*, le moment de latence est long avant que Tintin ne se sente véritablement concerné par l'histoire, 17 pages dans le premier cas, 14 pages ici.

Mais *Les Bijoux de la Castafiore* présente une originalité importante : la période d'éveil du compagnon de Haddock se prolonge, sans qu'une véritable action ne soit déclenchée jusqu'à la disparition de l'émeraude (vingt pages avant la fin). En effet, l'apparition d'une énigme digne de ce nom intervient à la page 43 avec le vol du bijou précieux. Cette fois, le héros ne prend pas l'incident à la légère : le signe de ce second changement de rythme est donné par deux images montrant Tintin, alerté par les cris de la diva, *se précipitant* pour vérifier

l'identité de la personne tombée dans l'escalier (*Bijoux*, 43, IV, 3 et 44, I, 1).

Aux deux moments où Tintin se met à courir correspondent deux *phrases-signal* :

La première à la page 14, deux vignettes après que le héros a poursuivi les individus introduits dans le parc. Tintin, pour la première fois préoccupé par autre chose que des soucis domestiques, fronce les sourcils : « Qu'est-ce que cela signifie ?... Et que faire ?... En parler au capitaine ?... » (p. 14, II, 1). Contrairement à son habitude, il fera d'ailleurs le choix de ne pas rapporter l'incident à son ami. Cette phrase-signal intervient, très classiquement, avant la fin du premier quart du récit, dans la moyenne des autres épisodes depuis *Les Sept boules de cristal*. Milou, muet, se contente d'adopter la même expression soucieuse que son maître.

La seconde phrase-signal apparaît page 45. À une question des Dupondt, se demandant si l'émeraude a réellement disparu, Tintin répond : « Il semble bien que oui, hélas ! » (p. 45, I, 3). Cette réplique marque le déclenchement de l'intrigue liée à une *vraie* disparition.

Comme dans des albums moins récents, Milou se montre plus détendu lorsque l'intrigue est vraiment lancée, maniant même l'ironie devant la chute de Tintin dans l'escalier : « Tu te demandais qui était tombé... Eh bien, tu le sais maintenant ! » (p. 44, IV, 4).

Dans *L'Oreille cassée*, la nouvelle de la disparition du fétiche au musée (p. 1) suscite un premier éveil instantané de Tintin, qui *dévale ses escaliers* deux vignettes plus tard (p. 2, I, 2). Il est définitivement captivé par l'énigme à la page suivante, lorsqu'il s'aperçoit qu'un faux fétiche a été substitué à l'original, basculement symbolisé par

une *marche rapide* dans la rue, où il est tellement absorbé dans ses réflexions qu'il heurte un réverbère (p. 3, II, 2 et 3). On se trouve déjà en présence ici du schéma qui se reproduira souvent, où l'accélération de l'action et le basculement progressif dans l'aventure sont ponctués par plusieurs images successives saisissant le héros en train de « changer d'allure ».

Pour la première fois dans l'œuvre, la mise en place de l'intrigue se fait par paliers, le départ vers l'ailleurs ne se faisant qu'en page 12.

La *phrase-signal* prononcée par Tintin atteste que le héros est bien plongé dans l'énigme : « Ainsi, d'après la police, l'affaire est terminée. Eh bien ! Ce n'est pas mon avis... » (p. 3, II, 3). Milou perçoit l'importance de la phrase-signal de son maître, synonyme de menace sur sa tranquillité. Comme c'est souvent le cas, sa réaction est moins vive à mesure que la mobilisation de Tintin se confirme, sans espoir de retour. Ici, il est visiblement contrarié d'être sorti du lit à 7 h. 30 du matin, obligé de participer à la leçon de gymnastique (p. 1), et il se montre légèrement inquiet en page 3, au moment de la phrase-signal : « Qu'est-ce qu'il mijote encore ? ». En page 12, il n'apparaît même pas à l'image quand Tintin prend la décision, irréversible, de partir pour l'Amérique du Sud.

Dans *Tintin au Tibet*, trois planches après avoir vu Tchang en rêve, Tintin, certain que son ami est vivant, décide de voler à son secours, rien ne pouvant plus le faire changer d'avis. Le basculement dans l'aventure est soudain, à la mesure de la détermination du héros d'Hergé, détermination illustrée par trois vignettes suc-

cessives montrant Tintin *marchant d'un pas rapide* pour aller boucler ses valises (p. 5, III, 3, et IV, 2 et 3).

Tintin prononce la *phrase-signal* au moment même où il accélère le pas, montrant ainsi une résolution qui ne souffre aucune discussion : « Ce qu'il faut, c'est sauver Tchang !... » (p. 5, IV, 1). La réplique suivante du héros (« Tchang n'est pas mort », répète-t-il pour la seconde fois), confirme cet engagement irréversible (p. 5, IV, 2). Milou, absent de ces deux vignettes, a compris que « la messe était dite ».

4. LE DÉPART, PASSAGE OBLIGÉ

Le départ est un élément structurel constant dans les albums de cette catégorie, seul le moment où il intervient différant d'un épisode à l'autre. À une exception près (*Les Bijoux de la Castafiore*), toutes les *Aventures de Tintin* voient les héros évoluer vers un « ailleurs », pays étranger réel ou imaginaire, quand il ne s'agit pas d'une autre planète. Une fois de plus, les doubles albums doivent être analysés comme un tout : *Le Secret de la Licorne* ou *Les Sept boules de cristal* n'offrent pas au lecteur de pages « exotiques », mais ils préparent les expéditions qui suivront, dans la mer des Antilles (*Trésor*) ou chez les Incas (*Temple*). S'agissant de récits où le voyage, le dépaysement et l'exotisme – la géographie au sens large – jouent un rôle essentiel, il n'est pas surprenant que le thème du départ y exerce une fonction déterminante.

Contrairement aux albums de jeunesse où le départ est immédiat, dans les albums canoniques, il intervient après les éléments structurels déjà décrits (situation ini-

tiale, fait anodin, indicateurs de basculement)⁹. Il est la concrétisation de la décision irréversible prise par Tintin de s'engager dans l'aventure.

Dès *Le Sceptre d'Ottokar*, la phase préparatoire à l'aventure « exotique » est particulièrement longue. Hergé, inventant un pays avec son histoire, sa géographie, sa culture, sa langue et son régime politique, prend un soin méticuleux à le présenter au lecteur. La première occurrence de ce schéma avait eu lieu dans *L'Oreille cassée* avec la création du San Theodoros et du Nuevo Rico. Il est intéressant de mettre en parallèle la page 7 de *Sceptre* où Tintin se documente sur la Syldavie, avec les pages 2 et 3 d'*Oreille* où il parcourt, assis dans le même fauteuil rouge, *le Voyage aux Amériques* de CH. J. Walker, pour en savoir plus sur les Arumbayas et leur fétiche.

Comme dans l'aventure sud-américaine (départ entre les pages 12 et 13), le départ pour la Syldavie se fait attendre, Tintin, Milou et le professeur Halambique n'empruntant un vol régulier à destination de Prague qu'en page 16.

On mesure, par cet écart de douze pages entre l'implication de Tintin dans le mystère (p. 4) et son départ, la différence de rythme du récit avec les albums précédents, à l'exception notable de *L'Oreille cassée*. En témoignent les retours de Tintin à son domicile (p. 7 à 12) une fois l'énigme déclenchée, qui dénotent une précipitation moindre d'Hergé dans l'évolution de la narration. De plus, l'écart entre le départ de Belgique et « l'arrivée »

9. L'annexe 5 présente un tableau récapitulatif des quatre étapes successives aboutissant au démarrage de l'aventure (situation initiale, fait anodin, basculement, départ).

en Syldavie – Tintin tombe de l’avion dans une botte de foin – est important lui aussi (huit pages), à la suite de plusieurs parenthèses dont une escale à Francfort et la lecture détaillée de la brochure touristique.

Le contraste est saisissant avec *L’Île noire*, épisode précédent, caractérisé par l’accélération de la narration dans le prologue, et un départ quasi immédiat. Dans cet album où l’action prime sur tout (lutte contre des faux-monnayeurs), l’énigme est réduite à sa plus simple expression, l’histoire se résumant à une série de péripéties qui rappelle *Tintin au pays des Soviets* ou *Tintin en Amérique*. Et cela se traduit fort logiquement dans la structure, qui, par bien des aspects, se rapproche de celle des albums de jeunesse.

Le départ est très rapide – le plus précoce de cette catégorie – puisque Tintin saute dans le train (p. 2, IV, 3), parvient à attraper le bateau pour Douvres (p. 3) et gagne l’Angleterre après quelques incidents de voyage. Trois vignettes seulement séparent les indicateurs du basculement dans l’aventure et l’image du train en gare, la phrase-signal du déclenchement se confondant avec l’annonce du départ : « Eastdown... Que faire ?... Tant pis, n’hésitons plus ! Le docteur dira ce qu’il voudra ! » (p. 2, III, 5)¹⁰.

À l’inverse de *L’Oreille cassée* et du *Sceptre d’Ottokar*, *L’Île noire* est l’épisode où la phase préparatoire, la « mise en condition » du public, sont les plus escamotées.

10. On aurait pu être tenté d’inclure *L’Île noire* dans la catégorie des « départs immédiats » propres aux albums-reportages antérieurs, c’eût été une erreur : le départ initial, même s’il intervient très rapidement, découle des événements de la première page et non de la profession de Tintin.

Après un album où l'intrigue et les enjeux géopolitiques pouvaient apparaître quelque peu hermétiques aux jeunes lecteurs, Hergé tenait sans doute à revenir à un registre plus accessible.

Mais la seule lutte contre les bandits semble un support quelque peu limité pour enrichir le contenu de ce septième volume de la série. La structure de *L'Île noire* témoigne de cette pauvreté relative. Sans doute l'auteur en a-t-il pris conscience,

les deux albums suivants présentant deux caractéristiques majeures : une construction du récit beaucoup plus élaborée dans *Le Sceptre d'Ottokar*, qui contraste fortement avec ce qui vient d'être dit, l'introduction d'un nouveau personnage dans *Le Crabe aux pinces d'or*, en la personne du capitaine Haddock.

Deux albums méritent d'être mentionnés pour leur originalité en ce qui concerne l'élément structurel « départ » :

Le Crabe aux pinces d'or présente l'exemple spécifique d'un départ non réellement décidé par Tintin. Fermement décidé à tirer au clair le mystère du *Karaboudjan*, Tintin est pris dans un engrenage qui le conduit à être assommé puis ligoté à fond de cale. Contrairement à tous les épisodes canoniques, il ne choisit pas de partir, étant tout étonné d'entendre la sirène



L'apparition d'un nouveau personnage :
Haddock

du bateau signifiant un départ forcé pour lui et Milou (p. 12, I, 4).

Néanmoins, cet embarquement brutal s'accompagne, comme dans les situations traditionnelles, d'une annonce de départ, prononcée par Tintin : « Nous voilà partis pour une destination inconnue. En attendant, il s'agit de ne pas moisir ici » (p. 12, II, 1). Le héros prend acte de la situation, bien décidé à rester le chef d'orchestre de l'aventure. L'aventure a déjà commencé pour lui lorsqu'il est contraint de « s'embarquer », ce départ étant même une conséquence de son implication dans l'intrigue (par opposition, nous le verrons, à *Vol 714* et *Picaros* où l'action se mettra réellement en branle pour Tintin *après* le départ).

Les Bijoux de la Castafiore, épisode habituellement classé dans les albums canoniques, occupe une place atypique ici : cette histoire est la seule qui offre la particularité de décrire un Tintin et un Haddock totalement sédentaires. Sans doute les héros ne ressentent-ils plus de motivation suffisamment forte pour s'évader. Cela vaut principalement pour Tintin – il n'éprouve plus le besoin de voyager après la salivation tibétaine – Haddock étant contraint à l'immobilisme par une vilaine entorse (p. 7) qui le fait renoncer à son projet de fuite en Italie pour échapper à la Castafiore. Il s'agit bien là pour lui d'un *faux-départ*, ou d'un départ avorté.

On est en présence d'un récit où le héros principal est devenu casanier, où son meilleur ami est immobilisé, où le savant Tournesol cultive son jardin, où l'action est introduite à Moulinsart depuis l'extérieur par des personnages n'y habitant pas habituellement (Castafiore, romanchels, Dupondt, Docteur Rotule, Lampion, Boullu,

journalistes). Le seul vrai départ de membres de la famille proche, qui concerne le professeur et les deux policiers, intervient à l'avant-dernière page (avion pour Milan), « l'aventure » étant terminée.

Finalement, les fausses pistes du récit n'entraîneront pas Tintin hors du château, sauf l'ultime disparition de l'émeraude qui le poussera à se rendre au village en quête de matériel d'élagage (p. 58, III, 2). La bicyclette se substitue à l'avion ou à la fusée, Émile Vanneau occupe la place de M. Baxter.

Si tous les autres éléments structurels classiques des *Tintin* sont bien là, le départ en voyage est le seul chaînon absent des *Bijoux de la Castafiore*, permettant au lecteur de se rendre compte qu'il n'est pas en présence d'un album tout à fait comme les autres.

5. LA LONGUE ASCENSION VERS L'OBJECTIF : UN RÉCIT VERTICAL

Le corps de l'aventure prend place entre le départ en voyage ou en expédition et le dénouement. C'est le cœur du récit, sa durée est variable selon les albums, il peut occuper une quarantaine de pages (*Étoile, Affaire*) ou la quasi-totalité de l'épisode (*Île noire*)¹¹. Cela ne signifie pas que rien ne s'est passé avant le départ, des éléments fondamentaux de l'énigme à découvrir ou de la mission scientifique à accomplir ayant été posés dans les premières planches.

Tous les romans d'aventures ou contes pour enfants – c'est la loi du genre – voient les héros vaincre des obs-

11. *Alph-Art* représente évidemment un cas à part : onze pages seulement entre le départ en Italie (p. 31) et le « dénouement » (p. 42).

tacles, affronter des bandits, élucider des mystères. Il ne s'agit pas ici d'énumérer par le menu les différentes épreuves, les solutions trouvées pour échapper à la mort, les moyens utilisés par l'ennemi, mais de décrire *le mouvement général de la narration* qui, au-delà des péripéties, explique et ponctue la direction prise par les personnages (le cheminement), ainsi que l'évolution du récit (son rythme).

Le cheminement du récit : ascensions et descentes

Hergé est porteur d'un message moral à délivrer, en particulier à ses jeunes lecteurs, plusieurs mobiles secondaires pouvant motiver ses héros pour faire triompher la justice. L'énigme à découvrir, l'ami à sauver, la cause scientifique à défendre ne sont que les variantes d'une structure identique, construite pour conduire au succès du Bien sur le Mal.

Quelle est la démarche suivie par Tintin et ses compagnons pour y parvenir ? Les termes de « mouvement », « démarche », « cheminement » sont choisis à dessein : la lutte de Tintin pour la victoire se matérialise dans toute une série de déplacements, de courses, de plongées, de vols, de chutes, d'ascensions. L'accession à l'objectif recherché s'accompagne d'une progression physique, d'un élan souvent contrecarré ; la trajectoire empruntée pour vaincre l'ennemi se lit dans la direction des pas du jeune reporter. L'aboutissement éthique est le résultat de ce cheminement, démarche morale et marche physique étant indissociables. L'enquête de terrain ne précède pas seulement la résolution de l'énigme et l'accomplissement de l'objectif moral, elle fait corps avec eux, comme la

démarche dialectique de Socrate *conduit* les disciples vers la contemplation des « Valeurs ».

Selon les notions de base du taoïsme, « la “vraie voie” (*zhendao*) n’est pas seulement celle qui conduit effectivement au but, mais à un “but élevé”. Dans le taoïsme, « l’homme vrai... est l’homme au sens le plus élevé du terme¹² ».

Pour comprendre l’approche d’Hergé, il faut, après l’auteur, suivre les pistes arpentées par Tintin pour aboutir au but recherché. L’élucidation du mystère – et plus largement le triomphe de la vertu – ne prend son sens que par l’étude de la manière dont ce résultat a été obtenu. Comprendre l’œuvre du dessinateur belge, c’est mettre à jour la solidarité entre le message éthique recherché et la construction du récit. En pastichant Hegel, on pourrait dire que la victoire du héros est la réalisation de l’idée d’Hergé à l’œuvre dans l’histoire avec un petit *h*.

Les trois-quarts des épisodes sont animés d’un mouvement *vertical* d’ascension vers un objectif. Après l’atteinte du but et la victoire du Bien, les personnages entament un cheminement inverse de redescente, généralement très bref ou à peine évoqué. Ascension et redescente décrivent une sorte de boucle, le point d’arrivée rejoignant le point de départ. Après avoir mis toute leur force pour s’élever jusqu’au Graal, Tintin et ses compagnons, partis d’une vie quotidienne comparable à celle de chacun d’entre nous, y retournent. Mais ils reviennent apaisés, sereins et victorieux, même si cette quiétude est souvent troublée par quelques parasites.

12. Interview de Léon Vandermeersch, « L’Empire du Milieu », in *Tintin au pays des philosophes*, *op. cit.*, p. 27.

Le Graal espéré revêt un caractère sacré malgré des formes diverses : objet d'art (fétiche), symbole de pouvoir (sceptre), objet précieux (émeraude, trésor), ami cher (Tournesol, Tchang). L'ascension vers l'objectif recherché prend parfois l'allure de la découverte d'un mythe (morceau d'étoile pouvant être doté de propriétés extraordinaires, conquête de la Lune), de la rencontre avec une civilisation qu'on croyait disparue (Incas), d'un combat contre un être fabuleux (homme des neiges).

Les récits concernés sont des récits éminemment moraux : ils condensent et racontent la lutte incessante de Tintin pour se « purifier » en se hissant inlassablement, par-delà les intrigues et les péripéties les plus diverses, au niveau du Bien, valeur suprême de sa « pensée boy-scout ». L'intention morale, au sens large, de Georges Remi, se manifeste objectivement – « concrètement » pourrait-on dire – dans la démarche de son héros.

Et si Tintin avait passé la quasi-totalité de ses quarante-sept années d'aventures (jusqu'au Tibet) à s'efforcer de *trouver la Voie* ?

Les albums canoniques sont des albums verticaux : une fois qu'Hergé a définitivement imposé l'armature de ses histoires, Tintin est chargé de la consolider en la préservant de tous les éléments perturbateurs, de conduire l'intrigue à son terme, « d'en sortir par le haut ».

L'essentiel, pour le dessinateur belge, outre la clarté, est qu'une histoire soit dotée d'une « colonne vertébrale ». À partir de *L'Oreille cassée* – mais l'évolution est déjà bien entamée dès *Cigares et Lotus* –, Tintin, mis en scène par Hergé, ne se promène plus au hasard sur des « chemins qui ne mènent nulle part ». Sa démarche ressemblerait plus à l'itinéraire du voyageur d'Épictète : il ne choisit

pas à sa guise de prendre à droite plutôt qu'à gauche ; la route qu'il doit prendre, c'est celle qui conduit au but. Hergé a beau dire qu'il laisse libre cours à sa fantaisie pour raconter ses histoires, l'objectif à atteindre est bien présent dans son esprit, comme ligne d'horizon de son travail, qui détermine nécessairement le cours de la narration. Dans la bande dessinée d'Hergé, tous les chemins ne mènent pas à Rome.

À compter du double épisode oriental, et jusqu'à *Bijoux*, le chemin suivi se « verticalise ». L'influence de la philosophie chinoise y est sûrement pour quelque chose : n'oublions pas que Georges Remi fait la connaissance de Tchang en 1932, pendant la rédaction des *Cigares du pharaon*. Sans doute n'est-ce pas un hasard si les albums qui échappent à cette verticalité (*Soviets*, *Congo*, *Amérique*, *Vol 714*, *Picaros*), ont été écrits avant la rencontre avec Tchang ou après la catharsis tibétaine, *Tintin au Tibet* incarnant justement l'aventure verticale par excellence, aux sens propre et figuré du terme.



Tintin sur le chemin des Arumbayas

« HADDOCK, PERSONNAGE VERTICAL »

L'apparition du capitaine Haddock dans *Le Crabe aux pinces d'or* introduit encore plus de mouvement et de verticalité dans l'œuvre. Cette innovation majeure va achever de modifier profondément l'allure du récit : si *L'Oreille cassée* et *Le Sceptre d'Ottokar* décrivaient déjà un mouvement d'ensemble vertical en raison d'une intrigue aiguillonnée par le mobile « énigme », les caractéristiques du nouveau personnage renforcent cette direction. Le capitaine Haddock est un personnage *explosif* qui passe brutalement de l'enthousiasme à l'abattement, de la tendresse à l'insulte, de la générosité à la colère, de la joie de vivre à la dépression. Cyclothymique, il alterne *les hauts et les bas* et Tintin va jouer un rôle de régulateur d'humeur vis-à-vis de son compagnon.

On a souvent dit que Haddock prenait progressivement la place occupée par Milou auprès du jeune reporter. Cette remarque est juste mais elle n'est pas neutre : si les analogies entre le marin et le chien ont souvent été mises en évidence (égoïsme, paresse, penchant pour l'alcool, compensés par une fidélité à toute épreuve), il convient néanmoins de souligner une différence fondamentale qui n'est pas sans incidence sur notre propos. Milou est un fox-terrier ; à la différence du chat, animal bondissant, à l'aise dans les airs, il vit horizontalement et se déplace au ras du sol, d'où sa répugnance à emprunter les échelles de navire. *A contrario*, le capitaine, dans un passage de *Tintin au Tibet* où il est contraint de marcher à quatre pattes, se montre particulièrement maladroit et affirme : « Pour ressembler tout à fait à Milou, il ne me reste plus qu'à aboyer ! » (*Tibet*, p. 18, III, 1).

Haddock est un homme d'élan, impulsif, capable de tous les excès. Malgré son côté casanier, il apporte aux deux derniers tiers des *Aventures* une dimension « centrifuge » que Tintin aura souvent du mal à contrecarrer. Par rapport au cheminement balisé espéré, Haddock intervient comme une entrave qui fait dévier de la route menant à la victoire : dans *Le Crabe aux pinces d'or*, il *renverse* le canot auquel il a mis le feu (p. 20), il précipite la *chute* de l'hydravion accaparé par Tintin (p. 26) et, déboussolé par le soleil et la soif, il *plonge* dans un mirage (p. 31). Tintin doit contrôler et canaliser la verticalité de Haddock. Comme Platon avec Socrate, Hergé confie les rênes de ses histoires à Tintin pour parvenir jusqu'au dénouement. En exerçant ce rôle « centripète », Tintin met la structure à son service, au service de l'enquête pour la victoire du Bien, et, finalement, au service de son créateur.

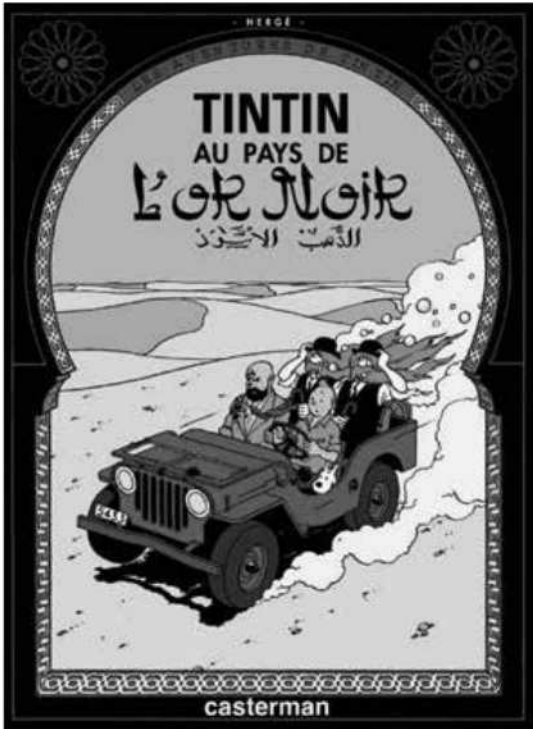
Dans *Le Sceptre d'Ottokar*, pour la première fois dans la série, le départ du héros pour l'étranger se fait – verticalement – par un *décollage*, celui de l'avion pour Prague (p. 17, II, 1).

Tout comme dans *L'Oreille cassée*, la quête de Tintin emprunte des chemins abrupts : *chute d'avion* pour arriver en Syldavie (p. 24), *course dans la montagne* pour récupérer le sceptre (p. 50 à 54), nouveau *saut en parachute*, volontaire cette fois, pour s'échapper d'un appareil en flammes (p. 57). Quant à l'incertitude de Tintin par rapport à la réussite de son entreprise – rapporter le sceptre d'Ottokar au roi et lui permettre de *remonter* sur le trône –, elle est liée à la peur de se perdre : « Si je ne parviens pas à *retrouver mon chemin*, jamais je n'arriverai à temps » (p. 55, I, 1).

Encore plus symbolique de l'importance de la notion de cheminement dans les *Aventures* : pour aboutir à la victoire finale, Tintin devra effectuer une marche de vingt-cinq kilomètres à pied pour rejoindre Klow (p. 57, I, 3-4). Il s'affirme de plus en plus comme un globe-trotter, comme le voyageur infatigable qui ne cessera de parcourir le monde pour faire triompher une cause juste, du moins jusqu'aux *Bijoux de la Castafiore*.

En cours de route, un choix éthique est proposé à Milou entre deux « voies », celle du plaisir égoïste sous la forme d'un os et l'option altruiste incarnée dans le sceptre ; Milou choisira finalement le bien, plus par peur de la colère de Tintin que par sens du devoir (p. 58, I, 4).

Après les cérémonies officielles, son objectif atteint, Tintin redescend tranquillement vers la vie quotidienne par un hydravion assurant la liaison avec Marseille (p. 61). Pour les Dupondt, cette redescente se convertit



Dupond et Dupont spécialistes de l'errance

en une double *chute* dans la Méditerranée (p. 62, II, 3).

Dans *Tintin au pays de l'or noir*, la métaphore du *chemin* est particulièrement riche avec les trajectoires « parallèles », durant seize planches (p. 17 à 33), des Dupondt et de Tintin dans le désert. La trajectoire des deux policiers est l'illustration de leurs personnalités caractérisées par la divagation et l'errance : ils ne cessent de tourner en rond,

allant jusqu'à revenir sur leurs propres pas pour chercher le jerricane d'essence qu'ils viennent de retrouver sans se rendre compte qu'il leur appartient, de la même façon que chacun d'entre eux a l'habitude de revenir sur les paroles de l'autre en ne faisant que les répéter.

Comment ne pas penser de nouveau à Platon : les obstacles les plus divers à la bonne démarche philosophique, les préjugés des sophistes, les réticences des disciples à s'élever jusqu'aux vraies valeurs font dévier la progression dialectique et lui imposent un mouvement circulaire. Ainsi dans *Gorgias* (517, c 6) : « Depuis le début de notre discussion, nous ne cessons pas de tourner en rond, en revenant toujours au même », dit Socrate à Calliclès.

On pense évidemment aussi à Descartes : les Dupondt, anticartésiens par excellence, n'écoutent pas

le conseil du philosophe aux voyageurs perdus dans la forêt : « [Ils] ne doivent pas errer en tournoyant tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, ni encore moins s'arrêter en une place, mais marcher le plus droit qu'ils peuvent vers un même côté, et ne le changer pour de faibles raisons. [...] Car, par ce moyen, ils arriveront au moins à la fin quelque part où vraisemblablement ils seront mieux que dans le milieu de la forêt¹³. »

Paradoxalement, Tintin entame ici une démarche identique à celle des policiers, en suivant à pied les traces de la jeep (après avoir suivi celles de Müller), la différence étant qu'il prend conscience de son erreur (p. 30, IV, 1). Chose encore plus étonnante : Tintin et Milou sont sauvés par les Dupondt, ceux-ci ayant décidé de *faire demi-tour* après avoir entendu le coup de fusil du héros. Et c'est au moment où les chances de se retrouver sont les plus minces (vent de sable interdisant toute visibilité, traces de pneus effacées) que la rencontre se fait comme par miracle (p. 33) et que les détectives, endormis, achèvent leurs *divagations* dans les rues de Hasch El Hemm (p. 34).

L'ascension vers le dénouement final se fait en trois temps. Non seulement Müller, *alias* Professeur Smith, réside dans un palais, « perché comme un nid d'aigle au sommet de la falaise » (description de l'Émir, p. 40, II, 1), mais en outre Tintin est obligé d'accéder à son bureau, situé au premier étage, en *escaladant* le balcon à l'aide d'une corde et d'un crochet (p. 44, III, 1-2). Enfin, c'est en *montant une échelle* que Milou et son maître sortiront de la galerie souterraine où ils étaient enfermés

13. René Descartes, *Discours de la méthode*, 3^e partie, Paris, Flammarion, p. 29.

pour rejoindre l'Émir à la surface (p. 54, III, 4) et foncer délivrer Abdallah.

« LORSQUE *L'OR NOIR* COPIE *LE LOTUS BLEU* »

L'attentat commis par les hommes de Müller qui coupent l'approvisionnement en pétrole en faisant sauter le pipe-line (*Or noir*, p. 25), ressemble étonnamment à celui de Mitsuhirato qui fait sauter la voie ferrée à la page 21 du *Lotus bleu*. Dans les deux cas, il s'agit pour les bandits de créer un obstacle à un *acheminement* normal, transport dans l'épopée chinoise, énergie au Khemed. La similitude structurelle est étonnante : à la page 21 de *Lotus* et à la page 24 d'*Or noir*, il fait également nuit et Tintin, couché sur le sol, est « gelé ». Il assiste aux deux attentats et finit par être démasqué, par Mitsuhirato page 22, par Müller page 27. La nouvelle du sabotage est transmise par radio ; alors qu'elle prend une dimension politique sur les médias japonais (p. 22), elle en reste au plan technique en ce qui concerne le pipe-line (p. 26). À chaque fois, Tintin échappe miraculeusement à la mort : dans *Lotus*, grâce à l'action des Fils du Dragon qui remplacent le poison qui lui était destiné par de l'eau (p. 23), dans *Or noir* parce que Müller est dérangé au moment de le tuer par le passage de la jeep des Dupondt (p. 28). Dans les deux cas, le héros, sauvé, *reprend sa route*.

Avec *L'Étoile mystérieuse*, l'essentiel de l'aventure prenant la forme d'un voyage, il est naturel que l'idée de l'auteur (sa projection imaginaire vers le but espéré) se traduise graphiquement dans le déroulement matériel de l'expédition, ses interruptions, ses changements de cap, ses redémarrages, en un mot, dans la « navigation ». Le voyage de *l'Aurore* est comme l'aspect visible du voyage intérieur de Tintin vers la sagesse, Hergé conduisant le lecteur à rêver avec ses héros d'un Graal, l'aérolithe *venu du ciel*.

La mystérieuse étoile s'étant échouée dans les mers arctiques, la progression vers elle voit sa *trajectoire* per-

turbée par divers obstacles, embûches et autres icebergs. Ainsi, Haddock doit-il mettre la barre « à tribord toute » pour éviter qu'un navire ne vienne percuter l'*Aurore* (p. 26, I, 1). Un peu plus tard, le banquier Bohlwinkel stoppe l'avancée de l'expédition en interdisant à ses agents de l'approvisionner en mazout (p. 28, I, 1), et le professeur Calys décide de *rebrousser chemin* pour venir en aide à un paquebot en détresse (p. 38). On remarquera deux vignettes symétriques, l'une décrivant le *demi-tour* de l'*Aurore* (p. 38, IV, 3), l'autre son nouveau changement de cap pour reprendre la course (p. 41, I, 3).

Le « rocher céleste » est touché une première fois lorsque Tintin met le pied (de justesse) *en haut* de l'aérolithe (p. 47) avant de faire flotter le drapeau du Fonds Européen de Recherches Scientifiques (F.E.R.S.) sur le *sommet* (p. 48, II, 1). À partir de la page 53, l'expédition ayant atteint son objectif, le récit amorce un mouvement en sens inverse, vers le bas cette fois, un tremblement de terre *engloutissant* progressivement l'étoile, scrupuleusement gardée par le héros. Mais un nouveau *sursaut* de Tintin permet le succès définitif escompté, un bloc de minerais étant sauvé avant la disparition totale de l'îlot sous les flots (p. 60)¹⁴.

En ce qui concerne le diptyque *Secret / Trésor*, ce n'est qu'à la fin du second tome que l'objectif convoité est atteint, après de nombreuses phases de découragement et de multiples rebondissements.

14. Le métal inconnu présent dans ce minerais étant modestement baptisé « calystène » par le savant qui l'a découvert, des internautes ont beaucoup disserté sur l'homonymie entre ce terme et le nom de l'historien grec *Callisthène d'Olympe*, petit-neveu d'Aristote.

Dans *Le Secret de la Licorne*, l'accession symbolique à la solution de l'énigme des parchemins vient de la lumière et non pas d'une « ascension » au sens strict. Mais, après tout, la lumière ne vient-elle pas d'en haut ? Tout au long du récit, Tintin entre à plusieurs reprises dans des phases d'exaltation (des *montées* d'adrénaline) lorsqu'il entrevoit la possibilité de découvrir un trésor. C'est le cas p. 26, IV, 3 : « Le trésor de Rackham le Rouge est à nous », p. 59, IV, 4 : « Capitaine, à nous le trésor de Rackham le Rouge » et p. 62, II, 2 (*idem*).

Enfin, n'oublions pas que *Le Secret de la Licorne* est l'album dans lequel Haddock *remonte le temps*, se découvre une ascendance. C'est dans un coffre en haut du grenier (p. 14, III, 1) qu'il met la main sur le manuscrit des *Mémoires* du Chevalier, dont la lecture va s'avérer déterminante pour la suite de l'aventure.

En matière de mouvement du récit aussi, *Le Trésor de Rackham le Rouge* se distingue par son originalité. À plusieurs moments, les personnages croient s'approcher du but et leur enthousiasme s'effondre lorsqu'ils sont confrontés à la réalité. Cette alternance d'allégresse et d'abattement se manifeste après les nombreuses recherches sous-marines infructueuses, lors de la découverte de ce qu'ils croient être le précieux coffret qui ne contient en fait que de vieux papiers (p. 48), ou quand Tintin pense avoir identifié la « croix de l'aigle » (p. 50-52). Le cheminement est chaotique, très lent (à la mesure de la vitesse du *Sirius*), et parsemé de fausses pistes.

Par ailleurs, ce cheminement vers le trésor n'est pas une ascension mais, paradoxalement, il est ponctué d'une série de *plongées*, en scaphandre ou en submer-

sible. La boutique où Tintin et le capitaine se procurent le scaphandre indispensable pour rechercher l'épave est une *cave* à laquelle on accède en descendant des marches (p. 9, II, 2). La verticalité de *Trésor* agit de haut en bas, comme en atteste de manière particulièrement symbolique le chemin ultime suivi par Haddock et Tintin pour approcher enfin le Graal, une *descente de l'escalier menant à la crypte* (p. 60, I, 1).

Bref, c'est en dégringolant au sous-sol que Tintin acquiert la richesse. On peut voir dans cette image du dénouement le symbole d'un Tintin qui *s'enracine* dans une nouvelle vie, fondant au château de Moulinsart un ersatz de foyer, révolutionnaire pour l'époque (1943-1944).

Dans « l'affaire inca », la lente mise en place du premier tome sert de préparation à l'aventure exotique du second, où tout s'accélère. *Le Temple du Soleil*, épisode dans lequel les héros arpentent la Cordillère des Andes à pied, est avec *Tibet* le récit où l'accès au Graal s'accompagne le plus d'images verticales : la progression jusqu'à la victoire du Bien s'incarne pour Tintin dans une série d'ascensions concrètes vers les sommets, la route suivie est une route vers le haut. Le lecteur est en présence d'une histoire où la délivrance d'un ami cher nécessite une succession de montées vertigineuses et de descentes, de progressions par paliers et de chutes, après *l'envol* initial pour le Pérou à la fin des *Sept boules de cristal*. Citons pour mémoire les étapes les plus caractéristiques de ce cheminement exemplaire du point de vue de la démarche tintinienne :

– Tintin et Haddock empruntent la ligne de chemin de fer *la plus haute du monde*, qui passe à 5 000 mètres



Un long cheminement vers le but

d'altitude, avant de sauter volontairement du wagon fou (p. 13 à 16),

– Tintin fait de *l'alpinisme* pour aller sauver Milou, enlevé par un condor (p. 28, 29), avant de se laisser « parachuter » par l'animal, – à l'intérieur d'une entrée abandonnée du temple, les héros *montent un escalier* puis un étroit couloir entre les rochers les menant vers leur objectif (p. 44-46)¹⁵,

– finalement, la jonction de Tintin et du capitaine

avec Tournesol, but de l'épopée, se fait après une ultime montée, par *l'échelle* menant au bûcher (p. 56-57).

Cette progression est plusieurs fois entrecoupée par les *dérapages* de Haddock, qui fait une chute de plusieurs mètres (p. 25, IV, 2 et 3), trébuche en poursuivant le condor de ses invectives (p. 30, II, 1), dévale la montagne dans une énorme boule de neige avant d'être miraculeusement sauvé par une roche (p. 33), se casse à nouveau la figure en se prenant les pieds dans sa robe du sacrifice (p. 56, I, IV) et tombe une dernière fois en dansant sur le bûcher (p. 59, IV, 2). Il arrive même que le moral du capitaine soit au plus bas, comme il l'affirme dans son

15. Paradoxalement, c'est la *chute* de Tintin dans une cascade qui avait permis, par accident, de découvrir une entrée du temple (p. 41 à 43).

cachot : « Jamais je n'ai touché à ce point le *fond du désespoir* » (p. 55, II, 1).

C'est une habitude chez les Dupondt de prendre la *mauvaise voie*, ce qui provoque leurs innombrables chutes. Dans le cas présent, ils empruntent un mauvais itinéraire, mais sans entraver la progression du héros puisque leur « progression » reste parallèle : à partir du moment où, contre toute logique, ils choisissent d'aller dans la *direction opposée* aux traces des ravisseurs relevées par le capitaine (p. 11, III, 1), ils ne croisent plus la route des autres personnages. Contrairement à la démarche ascensionnelle rationnelle de Tintin, leur verticalité est une errance, un « yo-yo », du haut de la Tour Eiffel (p. 53, II, 3) au fond d'une mine (p. 55, II, 2). Ce comportement est pour eux une seconde nature : lorsqu'il s'agit de démasquer un coupable, ils s'orientent toujours sur une *fausse piste*.

À l'issue du dénouement, et après la délivrance obtenue grâce au stratagème de Tintin, le lecteur, soulagé, pourra souffler et accompagner les personnages dans leur redescente marquant la détente succédant au suspense. L'image de Tintin, Milou, Haddock et Tournesol accompagnés par des Indiens et des lamas vers le train du retour fait penser à la page finale de *Tintin au Tibet* : l'histoire est close, l'objectif a été atteint, mais la dureté de l'exploit accompli interdit à Hergé de conclure par un contraste trop grand qui nous montrerait les héros revenus se reposer à Moulinesart.

L'unité du dernier album double de la série (*Objectif / On a marché*) saute aux yeux, autant que sa verticalité : les personnages *décollent* et *s'envolent* pour la Lune, « l'ascension » proprement dite occupant une large place,

de la page 57 d'*Objectif* à la page 24 d'*On a marché*. Le Graal est atteint, les héros sont vivants, et la spécificité de ce récit vient du fait que le suspense se prolonge jusqu'à la dernière planche, la *redescente* de la Lune vers la terre s'avérant tout aussi périlleuse que l'aller. Mais sur le plan physique, le retour n'est évidemment pas plus une « descente » que l'aller. C'est bien, en réalité, de deux décollages, de deux envols dont il s'agit, dans ce récit doublement vertical. Nul doute que pour les acteurs comme pour les spectateurs de ce périple – et pour le capitaine en particulier – l'atterrissage final a au moins autant d'importance que l'alunissage ! On assiste – au sens propre – à une « retombée » de la tension, la portée symbolique de la notion de *redescente* (devoir accompli, objectif atteint), jusqu'à la chute finale de Haddock (p. 62, IV), prenant ici pleinement son sens.

Cette fois, Tintin n'est pas seul à se battre pour assurer le succès de l'opération et ramener l'équipage à bon port. Dans le domaine scientifique au moins, le professeur Tournesol exerce une fonction centripète tout à fait inhabituelle pour lui ; avec le héros principal, il met tout en œuvre pour que cette aventure se termine bien. Il est, lui aussi, l'allié d'Hergé, le gardien du bon déroulement du récit. À deux reprises il intervient pour remettre les choses *dans le droit chemin* : dans *Objectif Lune* (p. 32-33), il préfère faire exploser en plein vol la fusée expérimentale, *déviée de sa route normale* par une puissance étrangère. Dans *On a marché sur la Lune*, alors que la fusée *s'écarte de sa trajectoire*, c'est lui qui diagnostique le dysfonctionnement et rétablit la bonne direction (p. 51, III, 3).

Le mouvement vertical de l'épopée spatiale est brisé à plusieurs reprises par des *chutes*, comiques ou graves : les héros *tombent* dans le coma, Tintin dans la crevasse lunaire, sans oublier l'intervention des trois *parachutistes* d'*Objectif Lune* (p. 17, II, 4), dont l'un tire sur le héros et le blesse (p. 21, IV, 3). Notons aussi qu'en *retombant lourdement* sur le sol (*On a marché*, p. 43, I, 2), la fusée, sérieusement endommagée, a bien failli ne pas pouvoir repartir¹⁶. La chute la plus pénalisante est celle de Tournesol, entraînant une amnésie temporaire (*Objectif*, p. 45, IV, 3-4) et une véritable suspension du récit : la parenthèse dans laquelle est plongé le professeur le rend inapte à mener sa mission à bien et, du même coup, interdit la poursuite du projet¹⁷.

Quant au capitaine, on retiendra son geste fou et désespéré lorsque, retrouvant les penchants alcooliques néfastes du *Crabe aux pinces d'or*, il met la vie de tous ses amis en danger en partant se promener à l'extérieur de la fusée (*On a marché*, p. 7 à 11). Alors que Haddock est entraîné à l'écart dans l'orbite d'Adonis – l'action « centrifuge » du capitaine est à prendre aux sens propre et figuré – c'est Tintin qui tente l'impossible en le récupérant à l'aide d'une corde, occasion pour lui d'offrir au lecteur sa plus grosse colère de l'œuvre tout entière.

16. Dans *L'Oreille cassée*, la victoire du héros sur les bandits s'accompagne pour ceux-ci de la pire des *chutes*, des petits diables les entraînant au fond de l'eau.

17. Les références à l'amnésie ou à d'autres dysfonctionnements psychiques (folie, ivresse), fréquentes dans les *Aventures*, font partie de ces « déviances » qui perturbent le bon cheminement du récit.

« TINTIN SUR LA CORDE RAIDE »

La symbolique de la *corde* mériterait à coup sûr une analyse détaillée. Ici, le capitaine Haddock est littéralement ramené au bercail par Tintin, sans aucune liberté de mettre à exécution le choix funeste qu'il avait opéré sous l'emprise du whisky. Au contraire, p. 37-38, c'est Haddock qui sort Milou, puis Tintin, d'une crevasse à l'aide d'une corde. Déjà, dans *Amérique*, le héros, en passe d'être pendu, est sauvé grâce à la maladresse des cow-boys et à la mauvaise qualité de la corde (p. 36-37). Dans *Lotus*, pour simuler la folie, Tintin fait mine de retomber en enfance en sautant à la corde (p. 23, IV, 3). Dans *Le Temple du Soleil*, Haddock suit la corde tendue par Tintin pour le rejoindre derrière la chute d'eau (p. 43, III). Dans *Tibet* (p. 40, III, 2), Tintin refuse de couper la corde qui l'unit à Haddock dans l'ascension pour se sauver la vie. Quelques planches plus tôt, tout à sa joie de voir arriver Tintin, le capitaine avait failli laisser tomber le sherpa Tharkey dans une crevasse en lâchant la corde à laquelle il était attaché (p. 33, II et III). Quant au *Trésor de Rackham le Rouge*, Tintin et Haddock, en plongée, y sont reliés par une corde sur quatorze planches (p. 36 à 47, 49, 54).

Tintin au Tibet est l'album vertical par excellence, dans tous les sens du terme. Reprenons l'étymologie du mot *voie*, au cœur du taoïsme : « [Sa] graphie est un composé du pictogramme de “la marche” surmonté d'une tête sans corps. [...] En chinois, *dao*, la Voie, désigne avant tout la “voie du Ciel”¹⁸. » En 1978, Hergé écrivait ceci : « J'aime penser à l'orientale. Cet intérêt remonte à 1932, époque à laquelle je fis la connaissance de Tchang Tchong-jen, un jeune sculpteur chinois. [...] La pensée chinoise donne aux événements et aux objets une valeur égale qui est celle du mouvement¹⁹. »

18. Interview de Léon Vandermeersch, *art. cité*, p. 27.

19. Hergé, *Correspondance*, op. cit., p. 37.

Ces citations soulignent l'importance pour le dessinateur belge imprégné de philosophie orientale, des notions de *chemin* et de *mouvement vers le haut*. Hergé « met en scène » ces notions dans son œuvre et tout particulièrement dans *Tibet*, véritable parcours du combattant imposé à Tintin pour accéder au nirvâna, à la sérénité suprême. Ce sera chose faite à l'avant-dernière planche, son sur-



L'album vertical par excellence

nom de « Cœur pur » prenant sa pleine dimension avec la bénédiction finale du Grand Précieux, bénédiction rendue, qui plus est, « pour la ferveur de son amitié²⁰ » (p. 61, III, 1). Il est certain que le compliment adressé à Tintin par le Grand Précieux célèbre en même temps la « ferveur de l'amitié » de Georges Remi pour le sculpteur, Hergé attachant sans doute du prix à être célébré et reconnu par une haute autorité bouddhiste !

C'est avec cet épisode que la quête du Graal est le plus clairement matérialisée graphiquement dans une démarche ascensionnelle. En délivrant Tchang des griffes du yéti au sommet des montagnes, Tintin réussit doublement : son succès personnel est total à la fin de l'his-

20. Benoît Peeters écrit à ce propos : « ... au fur et à mesure que les personnages se rapprochent de Tchang, les planches s'épurent graphiquement. » (*Hergé fils de Tintin*, Paris, Champs-Flammarion, 2006, p. 490)

toire puisqu'il aura eu raison contre tous les scepticismes en faisant triompher sa foi, et il sauve du même coup son démiurge en le libérant du remords qui le taraudait depuis deux décennies vis-à-vis de son ami de jeunesse. Symboliquement, Georges Remi et Tintin parviennent enfin à ramener Tchang en Europe !

Comme pour *Coke en stock*, l'avion prend une place majeure dans l'aventure tibétaine, où tout commence par l'accident du DC 3 Patna-Katmandou qui *s'écrase* dans l'Himalaya. À partir de la page 15, où Haddock a convaincu une équipe de sherpas d'accompagner Tintin dans son expédition, et jusqu'à la découverte de Tchang vivant, page 56, les héros ne cesseront de marcher, de grimper, d'escalader, et, par moments, de redescendre, voir de chuter.

Une longue ascension (p. 15 à 35) ponctuée de onze bandeaux jaunes marque l'écoulement du temps et la durée de cette marche interminable, compliquée par des « déviations » et autres chutes, comme celle de Milou qui tombe dans un ravin après avoir bu du whisky échappé des bagages du capitaine (p. 19, IV, 3). Haddock prend à deux reprises la *mauvaise voie* : page 18, en se trompant de pont pour franchir la rivière, il est contraint de refaire le périlleux chemin en sens inverse. Plus tard, il accepte, un peu à contrecœur, de passer sur la gauche d'un chorten, comme lui conseillent les sherpas ; ayant une fois de plus trébuché sur une pierre, il est entraîné par sa propre vitesse dans une descente et ne peut éviter le tombeau suivant, qui entrave sa route. Heurtant de plein fouet le monument, il est puni par la justice imminente, une lourde pièce de sculpture tombant sur son sac à dos et brisant ses réserves d'alcool (p. 21, IV, 4). Si le

capitaine avait carrément commis le sacrilège de contourner par la droite, peut-être le sauvetage de Tchang n'aurait-il pas eu lieu !

La métaphore droite/gauche, bien qu'inversée par rapport au cas présent, est très souvent utilisée par Platon : «... Même quand la notion définitionnelle semble imprécise ou semble comporter plus de deux interprétations possibles, il y a toujours, en dernière analyse, une alternative qui correspond à la droite et à la gauche »²¹. Socrate entraîne souvent sciemment ses disciples sur la voie de gauche (celle de l'opinion fausse), afin qu'ils optent ensuite pour la voie de droite (celle de la science).

Plus tard dans le récit, Tintin et Haddock ont déjà entamé un retour définitif vers la vallée, quand la lévitation de Foudre Bénie redonne du courage au jeune reporter qui entreprend une nouvelle ascension (la quatrième de l'épisode), bientôt suivi par le capitaine (p. 52 à 56). À l'atteinte du Graal (p. 56) succède une double *redescente*, de la montagne vers la lamaserie (p. 58 à 61), puis de la lamaserie vers la ville (p. 62). L'image de la caravane à cheval escortant lentement Tintin, Haddock et Tchang, traduit l'apaisement de la tension dramatique.

Que le retour au pays s'incarne significativement dans une redescente, au sens propre et au sens figuré du terme, n'est pas innocent : après la délivrance sur la cime des montagnes, la caravane mène progressivement Tintin vers une réalité plus terre à terre, moins chargée de spiritualité, mais empreinte de la sérénité du devoir accompli. Sans doute Tintin (et Haddock) reviennent-ils à la maison quelque peu « changés » après chaque redes-

21. Victor Goldschmidt, *op. cit.*, p. 57.

cente, marqués par les événements qu'ils ont vécus. C'est à la fin du *Crabe aux pinces d'or* que, pour la première fois dans l'œuvre, une planche entière est consacrée à la réinstallation de Tintin à son domicile, célébrant ainsi sa « redescente au pays ».

Poursuivons la référence à Platon : le mouvement dialectique des *Dialogues* accompagne l'*accession* difficile à des Valeurs, suivie d'une *redescente* : « Nulle part moins que dans le *Criton*, l'ascension ne ressemble à une échappée, à une évasion : on s'élève juste aussi haut qu'il faut pour redescendre où l'on doit²². » De même, dans cet autre passage qui fait irrésistiblement penser à la démarche tibétaine de Tintin-Hergé : « [La fin de la *République*] nous suggère comment cette attitude, avec ce qu'elle comporte d'actes, de sérénité et de certitude, découle de la vision du Bien et ce qu'est, ce que peut être l'authentique redescente²³. »

Retour sur terre avec *Les Bijoux de la Castafiore*, album sédentaire, enraciné en pays brabançon. Si l'avion est évidemment absent de cet épisode sans voyage, les oiseaux y jouent un rôle essentiel, que ce soit la pie, auteur du délit, la chouette, suspect innocent, ou le perroquet, chargé des intermèdes comiques, les trois volatiles étant réunis à la page 62, encadrant la dernière vignette. Quant à la diva, personnage essentiel du récit, son surnom de « rossignol milanais » achève de prolonger la métaphore.

Les Bijoux de la Castafiore est une affaire de vol commis par un oiseau (dont le mode de déplacement ordinaire est le *vol*). La verticalité est très présente ici, comme

22. *ibidem*, p. 333.

23. *ibidem*, p. 304.

l'atteste le dénouement de l'intrigue, qui voit Tintin grimper le long du tronc d'un peuplier (arbre vertical par excellence) jusqu'au nid de la pie voleuse. Et le dessinateur utilise à nouveau le procédé de l'image allongée vers le haut pour mieux faire ressentir au lecteur l'impression d'élévation (p. 59, III, 1-2-3). Comme dans *Le Temple du Soleil* ou *Tintin au Tibet*, la délivrance finale (ici la clé de l'énigme) se trouve « en altitude », altitude toute relative bien sûr, à la mesure du plat pays où se déroule l'histoire ! La *redescente* est immédiate, Tintin, au bas de l'arbre, remettant l'émeraude au capitaine et les Dupondt insistant pour la porter en mains propres à sa propriétaire (p. 60).

Dans le cœur du mystère (après la disparition de l'émeraude), Tintin *grimpe* au premier étage au moyen d'une échelle (p. 50, II, 1 et 2) pour accéder à la salle de concert – il entend le piano de Wagner qui ne cesse de *monter* et *descendre* des gammes – puis il *monte au grenier*, de nuit, avec Milou, pour surprendre la chouette ou le hibou, responsable des pas au plafond et des cris ayant réveillé la Castafiore (p. 53, IV, 2). Incontestablement, le mystère vient d'en haut (Bianca entend marcher « à l'étage supérieur », page 15) et l'enquête des Dupondt s'oriente vers un singe dressé par les romanichels : « le vol de l'émeraude n'a pu être commis que par *escalade* ; et encore par un homme d'une agilité prodigieuse » (p. 50, I, 2). Quant aux paparazzis, c'est en *sautant par-dessus* la brèche du mur d'enceinte de Moulinsart qu'ils échappent à Tintin (p. 14, I, 1).

Le capitaine Haddock joue ici un rôle inhabituel : littéralement cloué au sol par son entorse, il est privé de mouvement durant les trois-quarts du récit (p. 8 à 54,

de l'entorse au déplâtrage), empêché d'exprimer sa verticalité. On remarquera que sa seule intervention efficace concerne les « gens du voyage », symboles, eux, de mobilité. Il retrouvera cependant très vite, après sa guérison, sa propension au dérapage, avec une chute finale sur la marche fraîchement réparée (p. 62), se refermant en boucle sur la *chute* initiale de la page 7.

Image de verticalité par excellence, *l'escalier* joue un rôle prépondérant dans *Les Bijoux de la Castafiore*. Si la diva n'y trébuche jamais – sans doute est-elle habituée à le bien descendre ! – il fait de nombreuses victimes, dont, au cœur de l'énigme, un habitant du château, que Tintin soupçonnera un instant d'être le voleur d'émeraude (p. 45, I, 1). L'album contient dix-neuf *chutes* au total (évanouissements compris), dont dix dans l'escalier. Dans cette pseudo-aventure, le chemin du dénouement est plusieurs fois entravé par la marche brisée. Au total, soixante-six vignettes font apparaître, de près ou de loin, ne serait-ce qu'une petite partie du grand escalier intérieur ou du perron de l'entrée principale, soit plus d'une case par planche en moyenne !

« DES HAUTS ET DES BAS »

L'Affaire Tournesol offre un bel exemple symbolique de verticalité dans les deux sens, lorsque Haddock, Tintin et Milou sont sur le point de récupérer Tournesol en prenant un ascenseur *montant* qui croise l'ascenseur *descendant* du professeur entre deux étages (p. 18, II, 1). L'échec de la rencontre provient du fait que les personnages prennent une *direction* contraire : à un mètre les uns de l'autre, ils ne se retrouvent que trente-huit pages plus loin.

Le cheminement positif vers le dénouement de l'aventure est gêné par une succession de *chutes* et de dérapages (je ne mentionne que ceux ayant une incidence sur le récit et non les simples gags) :

- p. 19, le croc-en-jambe de l'espion fait tomber Haddock, ce qui a pour effet de lui faire rater le train pour Nyon,
- p. 20, la queue de poisson de la « Citroën 15 » fait déraiper le taxi conduisant Tintin et le capitaine, qui *plongent au fond* du lac Léman,
- p. 42, Haddock *trébuche* sur des valises dans l'aérogare de Genève au nez des bandits qui cèdent leurs places d'avion pour la Bordurie,
- p. 57, nouveau dérapage en voiture. Tintin, voulant éviter un char qui lui barre la route, termine sa course *dans le fossé*, les héros s'en sortent par miracle et prennent possession du char abandonné par la police,
- pour le sauvetage final, Tintin doit littéralement « abattre les frontières » en *effondrant* le poste de douane avec son véhicule militaire (p. 60, I, 3).

***Le rythme du récit (ralentissements et accélérations) :
récapitulations et conversations éclairantes***

Avant l'entrée en scène du capitaine Haddock (*Crabe*), Tintin jouait le rôle d'auxiliaire de son créateur pour mettre en place et consolider la structure qui allait s'imposer définitivement avec *L'Oreille cassée* et *Le Sceptre d'Ottokar*. À partir du *Crabe aux pinces d'or*, le déroulement du récit connaît des ralentissements plus conséquents, des ruptures. En raison de l'humeur versatile du nouvel ami de Tintin, ses « coups de cafard » et ses dérapages donnent lieu à de véritables arrêts de l'action, beaucoup plus significatifs que les brefs moments de doute des premiers albums. En effet, les périodes de découragement sont essentiellement le fait de Haddock – à l'exception notable de *Vol 714* et *Picaros* – et c'est à Tintin qu'incombe la lourde tâche de relancer l'aventure

en remettant le capitaine dans le *droit chemin* par toute sorte de moyens.

Aux obstacles naturels et aux pièges tendus par les ennemis s'ajoutent désormais, pour Tintin, les réticences et les sautes d'humeur de proches souvent caractériels. La progression « naturelle » de la narration va être freinée, obligée à prendre des détours pour surmonter les influences perturbatrices de personnages remplis de bonne volonté certes, mais ne présentant pas la perfection morale du héros principal, dont toute l'activité vise à la réalisation de l'objectif éthique qu'il s'est fixé. L'action de Tintin doit faire contrepoids en imposant à son entourage une démarche tendue vers le but recherché. Si le récit prend parfois une allure dramatique, c'est parce que Tintin doit lutter de toutes ses forces, y compris contre ses amis, pour que l'aventure se poursuive jusqu'à son terme. Lorsque Haddock las, parfois épuisé, fait mine d'abandonner la partie, Tintin doit ranimer son ardeur et lui indiquer la route à suivre.

Il arrive fréquemment dans les *Dialogues* de Platon qu'une première partie se termine par une aporie qui marque le désarroi de l'interlocuteur, désarroi suivi d'un encouragement de la part de Socrate, sous la forme d'une nouvelle définition de la notion recherchée, d'une flatterie ou d'un mensonge. « La dialectique est un art de tromperie. [...] Au service du Bien, la dialectique ruse par mille procédés, se déplaçant petit à petit, pour que l'esclave ne prenne pas ombrage²⁴ ». La démarche tintinienne ressemble à la méthode socratique où la fin justifie les moyens. Le disciple grec, comme l'ami du héros,

24. Victor Goldschmidt, *op. cit.*, p. 343.

peut parfois se révolter, voire refuser catégoriquement d'aller plus loin et Tintin emploie souvent la tromperie pour renverser un découragement temporairement bloquant.

À l'exemple des dialogues platoniciens où l'ascension vers les Valeurs (le Beau et le Vrai) apparaît à l'élève de Socrate comme un marché de dupes que la dialectique doit consommer, Haddock, dans *Tibet* par exemple, ressent comme une duperie l'obstination de son ami à risquer leur vie pour retrouver un fantôme. L'ascension est rude et heurtée, c'est un combat entre les deux personnages, où les exigences de Tintin pour la victoire finale nécessitent pour le capitaine une succession de *red-ditions*. En témoigne ce moment où Haddock, épuisé dans la neige, répond à Tintin qui tente une nouvelle fois de le subvertir avec une gorgée de cognac : « Vous pourriez aussi bien me faire avaler du kérosène, je ne fais pas un pas de plus » (p. 43, II, 3). Une différence essentielle toutefois : chez Platon, la résistance des élèves est parfois si forte que le dialogue ne peut s'achever, il est alors qualifié « d'aporétique ». Chez Hergé en revanche, la ténacité de Tintin finit toujours par triompher sauf, il est vrai, en deux occasions : dans *Alph-Art*, qui se termine sur une impasse dramatique et dans *Vol 714* où la dernière planche est un retour au point de départ sans progression aucune.

Hergé ne définit pas des valeurs éthiques de manière dogmatique et il est rare que Tintin assène des leçons de morale. Poursuivant sans relâche l'objectif qu'il s'est fixé, son attitude est caractérisée par le mouvement, la quête. Le déroulement de l'action est un combat difficile contre des obstacles de toute nature, l'action étant relancée par



Le récit de Haddock comme conversation éclairante

plusieurs facteurs positifs, qui vont du courage ou de la ruse de Tintin à l'aide d'auxiliaires, quand ce n'est pas le hasard le plus inattendu qui sort les personnages de situations inextricables. Les facteurs de frein et de relance déterminent le mouvement du récit.

Deux marqueurs contribuent à la fois à orienter le cheminement de Tintin vers son but et à accélérer le rythme de la narration :

- les *récapitulations*, destinées à faire le point sur l'état d'avancement des réflexions de Tintin par rapport à l'énigme qu'il est en train d'élucider,

- les *conversations éclairantes* avec un tiers, qui permettent au héros de découvrir un nouvel indice, voire de favoriser le dénouement. Il arrive qu'elles prennent la forme d'*aveux*, l'exemple le plus caractéristique s'étirant sur les planches 45 et 46 d'*On a marché sur la Lune* avec la confession de l'ingénieur Wolff. Ces conversations peuvent apparaître à différents stades de la narration : placées en fin d'album, elles servent de déclencheur à l'élucidation d'une énigme ; en plein cœur de la narration, leur fonction est de faire rebondir l'action. Parfois, c'est un échange d'un type particulier qui exerce cette fonction : structurellement, le récit que fait Haddock dans *Le Secret de la Licorne* (p. 14 à 26) du combat sans

merci qui s'est déroulé en 1698 entre son ancêtre et le pirate Rackham le Rouge fait office de conversation déterminante (p. 14 à 26).

Monologues ou dialogues, ces deux éléments structurels surgissent à intervalles réguliers comme un moteur du mouvement d'ensemble de l'aventure. Éléments-clés de la structure canonique, récapitulations et conversations éclairantes, ponctuations obligées du récit, sont le propre des albums verticaux.

Dans *Le Sceptre d'Ottokar*, le héros (en compagnie de Milou) confie ses conclusions temporaires au lecteur, à qui il s'adresse directement (p. 22, I, 2-3). Comme dans *L'Oreille cassée* (p. 4, IV, I, 2), l'expression de Tintin, soucieux – il a compris qu'il voyageait en compagnie d'un imposteur –, semble écrasée par l'épaisseur du texte. Cette *récapitulation* apparaît tardivement dans le récit, mais il ne faut pas oublier que *Le Sceptre d'Ottokar* contient un long prologue et que les protagonistes viennent à peine de s'envoler pour la Syldavie.

Dans cet album, Tintin travaille et enquête seul. Il aura trois conversations avec des tiers : le commandant de la gendarmerie – un traître qui lui attirera de gros ennuis (p. 26, II, 1-2) – le roi Muskar XII (p. 40, II et III) et les Dupondt (p. 42, II et III), qui ne parviendront pas à expliquer la disparition du sceptre. Dans chaque cas, c'est Tintin qui fournit les informations et ces échanges ne le font pas progresser, mis à part le contact avec le roi qui permet au héros de gagner sa confiance.

La seule *conversation utile* à Tintin est celle qu'il aura avec le directeur de cabinet du ministre de l'Intérieur sylvave, celui-ci lui révélant l'existence de deux jumeaux,

Nestor et Alfred Halambique (p. 60, III-IV et p. 61, I), ce dialogue élucidant le mystère initial.

Une fois de plus, *Les Bijoux de la Castafiore* se révèle d'une facture classique en ce qui concerne les éléments de structure examinés ici.

La *récapitulation initiale* de l'énigme est faite par Tintin à la page 16, le « détective » énumérant pour lui-même les responsables possibles d'une intrusion au grenier de Moulinesart : « Mais de quel adulte ? Voilà le hic ! Quelqu'un du château ? Un des deux mystérieux bonshommes que j'ai aperçus hier ? Un romanichel ? » (p. 16, I, 4). L'expression de visage de Tintin est tout à fait traditionnelle à ce stade, les sourcils froncés traduisant sa perplexité et son inquiétude.

La place des *conversations* dans *Bijoux* est très révélatrice de cet album souvent qualifié d'autopastiche. Au lieu qu'un tiers éclaire Tintin et le fasse avancer dans l'élucidation du mystère, deux conversations avec les Dupondt voient les acteurs jouer un rôle inversé, le héros fournissant les informations et l'état de ses réflexions aux deux policiers :

– lors de la première fausse disparition des bijoux, les Dupondt, dépêchés à Moulinesart pour veiller à la sécurité de la Castafiore, ignorent tout de la situation : « Entrez donc, leur dit Tintin, nous allons vous expliquer ce qui s'est passé » (p. 37, III, 2), l'exposé du jeune reporter se faisant *off the record* ;

– lors de la disparition de l'émeraude (réelle celle-ci), le schéma est rigoureusement identique, l'explication des faits étant apportée par Tintin aux « frères siamois », là aussi hors image (p. 45, entre les vignettes I, 4 et II 1). Le fait que Tintin prenne la peine de téléphoner à Dupond

et Dupont pour les informer du vol (au lieu de s'adresser à la gendarmerie) peut paraître surprenant. Sans doute Hergé éprouve-t-il à ce moment du récit le besoin de faire place à des éléments « centrifuges » destinés à perturber une enquête réservée jusqu'ici au seul personnage principal. Le résultat dépasse les espérances tant la méthode employée par les Dupondt, loin de faire avancer l'action, donne lieu à une série de méprises et de gags impliquant successivement Irma, la diva et Tournesol (p. 46-47).

On assiste à une troisième conversation un peu plus tard, entre Tintin et le pianiste Wagner cette fois. Celle-ci exerce une fonction plus classique en levant le voile sur plusieurs interrogations : ce dialogue est réellement *éclairant*, puisqu'il élimine, dans l'esprit de Tintin, un coupable possible (pp. 52-53).

Le déclencheur de l'élucidation de l'énigme n'est pas favorisé, comme c'est souvent le cas, par un échange verbal, mais par un entrefilet de journal agissant comme un révélateur pour Tintin (p. 57, III, 3). Cette spécificité confirme l'originalité de cet album où le héros agit seul de bout en bout pour éclaircir l'énigme, Haddock n'étant préoccupé que de sa santé, Tournesol de ses fleurs et les Dupondt totalement « à côté de la plaque ». La *récapitulation finale* de l'énigme est faite unilatéralement par Tintin, qui explique au capitaine et aux deux policiers ce qui l'a mis sur la piste de l'émeraude (p. 60, III, 1).

Les Bijoux de la Castafiore est le dernier épisode achevé où Tintin est le moteur de l'action.

Les Sept boules de cristal voit se juxtaposer deux énigmes, celle des explorateurs victimes d'attentats et celle, plus tardive, de la disparition de Tournesol. À ces



Deux énigmes juxtaposées

deux énigmes correspondront *deux conversations éclairantes* qui permettront de progresser.

– La conversation éclairante concernant le mystère des sept explorateurs frappés de léthargie se déroule avec le professeur Bergamotte, dans sa villa (p. 32, I, 3).

– La conversation éclairante relative à l'enlèvement de Tournesol a lieu sur le port de Saint-Nazaire entre Tintin et le général Alcazar, avant que celui-ci ne s'em-

barque pour l'Amérique du Sud (p. 57, I-II-III). Fort des informations obtenues, Tintin *récapitule* ce qu'il pense de l'affaire à la dernière planche : « À mon avis, Tournesol, enlevé par Chiquito, un indien péruvien, est à bord du *Pachacamac*, un cargo péruvien, en route pour Callao, un port péruvien ! » (p. 62, I, 2). Cette récapitulation entraîne la décision de partir dès que possible pour le Pérou afin d'arracher Tournesol aux « bandits ».

Dans *Le Temple du Soleil*, l'explication finale est donnée au cours d'une *conversation déterminante* avec l'Inca, qui lève le voile sur la maladie des explorateurs, provoquée par de l'envoûtement à distance (p. 60, III, 2), explication qui signifie le dénouement de l'énigme et la guérison des sept membres de l'expédition.

Sans doute est-ce dû à sa construction en diptyque et à l'interruption de la publication à la fin de la guerre, le

double album *Sept boules / Temple* se caractérise par des décélérations importantes de la narration et même par des *arrêts* dans le récit.

Entre la constatation de la disparition de Tournesol (*Sept boules*, p. 42, II, 2) et la découverte de son chapeau par le plus grand des hasards (p. 60, IV, 4), on est loin du rythme trépidant des albums de jeunesse. Le lecteur a le loisir de contempler Tintin prenant son petit déjeuner en lisant le journal (nous sommes tout de même à la page 48 !), de le voir rendre visite au capitaine (il ne se passe strictement rien pendant deux planches avec une série de gags impliquant Milou p. 52-53), de le suivre dans ses tribulations avec la capote de sa voiture (p. 54-55). Un peu plus tard, après avoir donné à la police le signalement de Chiquito, les héros sont comme désemparés : « Et maintenant, capitaine, que faisons-nous ? », demande Tintin à Haddock qui répond : « Je n'en sais rien » (p. 58, III, 2). Visiblement désœuvré et à cours d'idées, le jeune reporter propose à son compagnon d'aller voir le capitaine Chester à La Rochelle. Après le constat de l'absence de ce dernier, le paroxysme de l'aporie est atteint, résumé par Haddock, p. 59, II, 2 : « Si au moins nous avions des nouvelles de Tournesol, mais rien, pas la moindre piste, pas le moindre indice », propos que Tintin n'a pas le courage d'infléchir.

Dans *Le Temple du Soleil*, on assiste à un véritable *arrêt du récit* entre les pages 48 et 58, Tintin et son compagnon étant enfermés, prisonniers de l'Inca et condamnés à être brûlés. De l'instant où Tintin choisit l'heure de la mort (p. 53) à celui où les héros sont conduits au bûcher (p. 55), l'action est au point mort, Haddock tournant comme un lion en cage et Tintin faisant un peu de gym-

nastique. Il faut la conjonction de l'opiniâtreté et de la ruse du héros, combinées avec beaucoup de chance, pour faire basculer le destin vers une issue favorable²⁵. Dans cet épisode, les *relances* de Tintin sont essentielles face à un Haddock en proie à plusieurs phases de renoncement temporaires.

Le découragement n'a pas droit de cité dans *L'Affaire Tournesol*, album où Tintin et Haddock suivent à la trace leur ami enlevé par une puissance étrangère aux intentions malfaisantes. L'aventure, d'une rare intensité, laisse peu de place aux parenthèses ou aux ralentissements, d'autant plus qu'Hergé a fait le choix de condenser le récit en un seul tome. Haddock lui-même n'est pas sujet à ses phases de découragement habituelles, toujours entièrement mobilisé par l'objectif de l'aventure : sauver Tournesol.

Cet épisode, où plusieurs intrigues complexes s'entremêlent, est en revanche très riche en *récapitulations* et *conversations éclairantes* comme celle avec le professeur Topolino, dans sa villa de la route de Saint-Cergue à Nyon. Dans un premier temps, Tintin résume les événements qui se sont produits depuis le début du récit (p. 25, III et IV), dans un second temps, c'est Topolino qui raconte sa mésaventure, croyant avoir été assommé par Tournesol, alors qu'il s'agissait d'un imposteur (p. 26).

25. Dans *Trésor*, on assiste à un renoncement imputable aux deux personnages cette fois, lorsque le *Sirius rebrousse chemin* sans avoir abouti. De la page 55 à la page 57, plusieurs semaines se passent sans que l'intrigue n'évolue. Mais si le capitaine fait grise mine, Tintin, toujours calme, s'efforce de se montrer raisonnable et serein.

Peu de temps après, Tintin fait le point de l'énigme avec le capitaine : « Voilà comment je reconstitue l'affaire... » Ce modèle de *récapitulation* au plan structurel dure un strip entier (p. 28, III, 1-2-3) pendant lequel Haddock ne dit pas un mot. Il s'agit en effet de mettre en lumière le lien entre l'invention de Tournesol, son action à distance sur les vitres, l'intervention des services secrets bordures et syldaves, le mystère du blessé dans le parc, etc. Une fois l'énigme initiale bien clarifiée, le mobile « sauvetage d'un proche » devient l'unique préoccupation : « Voilà... Il s'agit à présent de retrouver Tournesol ». Cette récapitulation est tardive – nous sommes presque à la moitié de l'album –, à la mesure de la complexité de l'intrigue.

La *conversation déterminante finale* a ceci d'original que Tintin et Haddock n'y participent pas directement : cachés dans un placard de la loge de la Castafiore, ils apprennent par le plus grand des hasards, de la bouche même du colonel Sponz, le lieu d'incarcération de Tournesol (p. 55, II, 2), ce qui permettra l'heureux dénouement.

« LORSQUE COKE EN STOCK COPIE L'AFFAIRE TOURNESOL »

Il existe un parallélisme formel étonnant entre *L'Affaire Tournesol* et *Coke en stock*, album suivant :

- le prologue à Moulinsart occupe un quart de l'album dans les deux cas ;
- après les premiers indices de mystère, la vie quotidienne reprend ses droits dans la salle de bains de Haddock (*Affaire* p. 10, *Coke* p. 7), avant que Tintin et son compagnon ne prennent le petit-déjeuner ensemble, respectivement aux pages 11 et 8, interrompus dans les deux cas par un bruit suspect ;

- la décision de partir intervient aux pages 16 et 14, le départ proprement dit, pour Genève et le Khemed, aux pages 16 et 15 ;
 - deux conversations déterminantes relancent l'action au même stade de l'aventure (Topolino p. 25-26, Oliveira p. 23-24) ;
 - pendant ces deux conversations, le comportement de Haddock est identique : totalement extérieur au dialogue, son seul souci se porte sur le vin suisse de Topolino et le rosé portugais d'Oliveira ;
 - la victoire sur le Mal est incomplète (Sponz n'est pas inquiété, Rastapopoulos s'enfuit) ;
 - l'arrivée à Moulinsart se situe aux pages 61 et 60, sans description du voyage de retour ;
 - trois gags apparaissent dans les dernières planches : Haddock tombe sur les jouets d'un fils Lampion (*Affaire* p. 61) et sur les patins à moteur de Tournesol (*Coke* p. 61) ; Tournesol brûle la barbe du capitaine (*Affaire* p. 62) et celui-ci fait exploser les pétards d'Abdallah en s'asseyant (*Coke* p. 61) ; Lampion envahit Moulinsart avec sa famille (*Affaire* p. 61-62) et avec son « Volant-Club » (*Coke* p. 62)¹ ;
 - la succession de ces incidents perturbateurs est précédée de la même phrase prononcée par Haddock : « Eh bien ! Ça fait plaisir de se retrouver chez soi ! » (*Affaire* p. 61, I, 3, *Coke* p. 60, II, 1).
- Cet exemple de similitude structurelle entre deux épisodes, particulièrement caractéristiques de la période où Hergé a atteint sa pleine maturité, contribue à offrir au public un « confort de lecture » à nul autre pareil.

1. On peut légitimement se demander si les vacances à la montagne, qui inaugurent *Tintin au Tibet*, ne sont pas la conséquence de l'issue mouvementée de *Coke en stock*.

Dans *Tintin au Tibet*, la récapitulation initiale de Tintin revêt un caractère atypique, le héros résumant son rêve au capitaine (p. 3, II, 1), avant de le confirmer page 5. Cette récapitulation pour lui-même et pour son compagnon achève de convaincre Tintin que Tchang n'est pas mort et détermine la suite de l'histoire.

L'album tibétain présente l'originalité dans la partie de l'œuvre où Haddock est présent (15 épisodes sur 24), d'être entrecoupé par plusieurs « arrêts » de la narration dont deux proviennent d'un renoncement de Tintin :

– Renoncement très bref après la découverte de la grotte où Tchang s'était réfugié : « Je sais, Tharkey, vous avez raison, il faut se rendre à l'évidence... Nous prendrons demain la route du retour. » (p. 35, IV, 1) ;

– Renoncement beaucoup plus conséquent peu après : devant la dégradation des conditions climatiques, Tintin abdique et accepte de mettre fin aux recherches (p. 43, II, 2). L'objectif à atteindre est abandonné pendant huit pages (p. 43-50), lorsque la caravane mise à sa disposition par le Grand Précieux est prête pour le raccompagner au Népal, le jeune reporter, la mine défaite, se contente d'un constat amer : « Sans Tchang, hélas ! » (p. 50, II, 2).

Pourquoi cette spécificité ? Certainement parce que *Tibet* est, certes, l'album où l'enjeu final est le plus important, mais aussi où les difficultés à surmonter sont les plus considérables. La ténacité et la foi de Tintin ont beau être sans égal, il lui est matériellement et physiquement impossible de continuer l'aventure seul, lorsque ses alliés abandonnent la partie. Outre la dangerosité des montagnes himalayennes, le climat extrême et la menace du yéti, Tintin doit se battre contre le bon sens, l'évidence, la raison. Le fait que le héros succombe lui aussi – exceptionnellement – au découragement, ne donne que plus de relief à la noblesse de son entreprise et de prix à son succès.

Comment l'action est-elle relancée ? La « conversation » déterminante est tout à fait originale puisque c'est

une *vision* décrite par le moine Foudrier, qui convainc Tintin à repartir de nouveau. Les entretiens avec le Grand Précieux et les autres sont improductifs, c'est un « échange d'irrationnel qui permet l'issue favorable ».

6. LE SUCCÈS FINAL : JOIE DE TINTIN DÉTENDANT, RETOUR AU PAYS

Deux séquences accompagnent la fin des albums, le dénouement et l'épilogue.

Au théâtre ou en littérature, le *dénouement* termine l'intrigue ou l'action. Le dénouement apparaît lorsque le héros a atteint son but, le motif pour lequel il s'était lancé dans l'aventure. Le reportage est bouclé, quand l'énigme est résolue, quand l'expédition scientifique est terminée, quand l'ami en péril a été sauvé.

Nous considérons comme dénouement le moment où Tintin a définitivement surmonté ses difficultés (bandits énigme et

l'homme des neiges (pp. 58 à 62). La longueur de ce dénouement, rare dans la série, est à la mesure de l'importance de l'enjeu pour le héros comme pour l'auteur.

Poussée jusqu'à ses conséquences logiques, l'intrigue tournerait normalement au drame ou simplement à l'échec. Dans la vie « normale », Tchang ne survivrait pas à l'accident d'avion au Tibet et le château de Moulinsart ne serait pas miraculeusement mis en vente pour permettre à Tintin et Haddock d'y découvrir le trésor de Rackham le Rouge. Mais comme le genre même de la BD pour les jeunes suppose une fin heureuse où les méchants sont punis, où les bons sont récompensés, où Tintin surmonte tous les obstacles, Hergé tient à faire triompher la paix domestique et la morale. Il recourt donc à divers types de dénouements artificiels – surnaturels parfois – pleins de fantaisie, d'invraisemblances et d'illogismes, qui ne nuisent nullement à « l'effet de réel » émanant des albums.

Qu'importe si le plongeur de Rastapopoulos qui vient déposer une mine sous la coque du *Ramona* dans *Coke en stock* est assommé par l'ancre du navire (p. 58), ce concours de circonstances favorable apparaît comme un petit coup de pouce du destin venant récompenser la bravoure et l'opiniâtreté dont ont fait montre les personnages principaux tout au long du récit. Que le hasard et la chance sourient en un clin d'œil aux audacieux, renversant parfois en l'espace d'un instant une situation bien mal engagée, n'a rien de choquant tant leur lutte et leur vaillance ont été longues et patientes pour aboutir à cette issue favorable. On pense à un match de catch où trois secondes suffisent à mettre fin à l'âpreté d'un combat qui dure depuis de longues minutes ; dans *Tintin*, le dénoue-

ment positif est souvent annoncé par une seule vignette où le lecteur comprend que tout est joué : le reporter découvre Tchang allongé dans la grotte où il était prisonnier du yéti (*Tibet*, p. 56, I, 3), Tintin, Haddock, Tournesol et Milou sortent la tête du char avec lequel ils viennent de démolir le poste frontière bordure (*Affaire*, p. 60, III, 2), le capitaine arrache son masque à oxygène en entendant le mot « whisky » au retour de l'expédition lunaire (*On a marché*, p. 61, IV, 3).

Doit-on en conclure qu'Hergé bâcle ses dénouements ? Sans aller jusque là, je dirais que, dans *Tintin*, ce n'est pas l'issue qui est essentielle (personne n'imaginait qu'elle pût être fatale), mais la longue marche pour l'obtenir. Ce n'est pas le Graal en soi qui a de la valeur, mais sa quête. À l'image des grandes comédies (le *Tartuffe* de Molière n'est-il pas l'exemple type d'un chef-d'œuvre qui se termine par une fin artificielle voire « miraculeuse » ?), Hergé se permet souvent de clore ses récits avec une certaine désinvolture. Dans *Le Temple du Soleil* par exemple, il faut à la fois qu'une éclipse intégrale se produise dans la période, que Tintin en soit informé par un vieux morceau de journal conservé par hasard et que les Indiens puissent croire que le jeune Européen commande à l'astre du jour. Mais, à partir du moment où nous acceptons l'hypothèse initiale d'une communauté inca toujours vivante au milieu du XX^e siècle, le reste peut aisément sembler relever d'une certaine logique²⁶ !

Ce n'est pas dans la partie conclusive de ses histoires que l'œuvre d'Hergé a le plus progressé avec le temps.

26. Enfant, je me suis souvent demandé si l'on pouvait rencontrer des chutes d'eau qu'il était possible de traverser pour accéder à un « autre monde » (*Temple du Soleil*, p. 43).

Ceci explique que, contrairement aux autres, le dénouement – et à un degré moindre, l'épilogue –, n'est pas un élément structurel discriminant entre albums canoniques et albums de jeunesse.

Dans tous les épisodes, le dénouement est le résultat de la combinaison de deux facteurs, le courage et la ruse du héros principal tout d'abord, une bonne part de chance ensuite. Souvent, l'aide extérieure d'alliés vient de surcroît assurer la victoire, la police britannique dans *L'Île noire* (p. 58-59), les cavaliers de l'Émir dans *Tintin au pays de l'or noir* (p. 59, II, 1), l'U.S. Navy dans *Coke en stock* (p. 57, I, 2).

La victoire du Bien, véritable aboutissement de la quête tintinienne, n'est pas toujours totale, d'éventuelles incertitudes apportant un bémol à l'enthousiasme général – le concept de Bien sera même de plus en plus relatif avec le temps –, mais il est important que le lecteur (et tout particulièrement le jeune lecteur) garde le sentiment en refermant le livre que la hiérarchie des valeurs éthiques est préservée, que l'équilibre de la famille n'est pas rompu, que la morale a triomphé. Le dénouement est la concrétisation de la victoire du Bien.

Chez Platon, tous les *Dialogues* ne parviennent pas à la même réussite, Socrate n'aboutissant pas toujours à atteindre son objectif avec ses disciples. « Le Phédon ne va pas jusqu'au Bien. Il s'élève vers l'Essence juste assez pour pouvoir démontrer l'immortalité de l'âme²⁷. » Dans les *Aventures*, Tintin ne se hisse pas non plus au même degré de pureté, n'obtient pas toujours le même succès. De plus, l'enjeu n'est pas toujours de la même impor-

27. Victor Goldschmidt, *op. cit.*, p. 202.

tance : quoique le chemin pour parvenir au but soit comparable d'un point de vue formel, on ne saurait comparer l'action de poser le pied sur la Lune et celle de retrouver un bijou volé par une pie.

Le succès est total dans *Sceptre* (énigme résolue, bandits arrêtés, roi légitimé), mitigé dans *Oreille*, où le fétiche retrouve sa place au musée en piteux état, nuancé dans *Coke* : Rastapopoulos, qu'on pourrait croire noyé, s'évade en sous-marin, nul ne sait si le trafic d'esclaves est définitivement mis à mal et, ironie du sort, Séraphin Lampion et son « Volant Club » viennent remplacer Abdallah devant le parvis du château, laissant à penser que nos héros n'ont décidément plus droit à la tranquillité²⁸.

Par ailleurs, les dommages collatéraux de la victoire du Bien sont parfois lourds en termes de vie humaine, la mort touchant non seulement les bandits (noyade des deux Sud-Américains dans *Oreille*, décès violent de Jorgen dans *On a marché*), mais aussi des personnages plus ambigus comme l'ingénieur Wolff qui se suicide à la fin de l'expédition spatiale.

Marqueur structurel régulier à ce moment du récit, *la joie de Tintin* fonctionne comme un signal du dénouement : à la fin de l'immense majorité des albums, on trouve une image dans laquelle le héros exprime son contentement avec plus ou moins d'enthousiasme, marquant ainsi la satisfaction du devoir accompli. Cette vignette, qui apparaît entre les pages 56 et 62 avec une

28. Dans les deux albums « déviants » (*Vol 714, Picaros*), le succès deviendra même très relatif.

grande régularité annonce un dénouement imminent ou confirme le succès obtenu.

Cette joie peut être extrêmement discrète (*Étoile*, p. 61, IV, 1) lorsque Tintin, exténué, rapporte un petit bloc de minerai, teintée d'une émotion immense (*Tibet*, p. 56, II, 1) quand Tchang est enfin retrouvé vivant, explosive et sans retenue (*Secret*, p. 61-62, *Trésor*, p. 60, III, 3, *Bijoux*, p. 60, II, 1). Dans *Le Temple du Soleil*, la satisfaction de Tintin (p. 59, III, 2) tranche par sa sobriété avec la démonstration du capitaine, comme si le héros principal n'avait jamais douté de l'issue favorable.

La structure de *l'épilogue*, qui succède au dénouement de l'intrigue, est particulièrement constante. Toujours placé entre les pages 60 et 62, il se compose le plus souvent de trois éléments, postérieurs à la joie de Tintin :

– *Un hommage au héros* : la plupart des albums incluent dans leurs pages finales un hommage plus ou moins discret à Tintin, très souvent relayé par un média. La victoire du Bien s'incarne dans la réussite du héros. *L'Oreille cassée* offre la particularité d'être le seul épisode jusqu'au *Trésor de Rackham le Rouge* à ne pas se clore par une célébration en bonne et due forme des exploits de son personnage ou un éloge discret. Ici, pas de message radio, pas d'article de presse, pas de défilé, la remise par Tintin du fétiche au conservateur du musée ethnographique se faisant dans l'anonymat le plus complet (p. 62, II, 3). Hergé tient sans doute à affranchir son héros de la publicité faite habituellement par son journal au jeune reporter, pour le faire voler de ses propres ailes.

– *Un gag bref* : ce gag se limite à un strip, voire une seule vignette. Destiné à détendre l'atmosphère, il est

présent dans tous les albums canoniques. *L'Oreille cassée* présente ici aussi une spécificité : les Dupondt n'étant présents que sur cinq vignettes (p. 2 et 3), il n'y a pas de personnage disponible pour la détente terminale. C'est donc un sourire à peine esquissé qui nous est suggéré lorsque le gardien de musée chante *Carmen* devant le fétiche couvert de sparadrap (p. 62, III). Cette répétition de la scène inaugurale exerce la fonction traditionnelle du gag, après l'évocation impressionnante de la mort des bandits à la page précédente.

– *Un retour de voyage symbolisant la « redescente » vers la vie quotidienne* : il symbolise la victoire obtenue et le devoir accompli. Tous les albums canoniques décrivent le retour, même très brièvement, sauf *Tintin au pays de l'or noir* où il est « reporté » à la première page de l'album suivant, *Objectif Lune*.

Dans la plupart des albums de cette catégorie, la conclusion comprend les quatre éléments classiques du dénouement et de l'épilogue (joie, hommage, gag, retour).

Le Sceptre d'Ottokar en est un exemple très pur. Une partie du dénouement s'insère dans l'épilogue : Tintin n'apprend qu'en page 61, de la bouche du représentant du ministère de l'intérieur syldave, le fin mot du mystère, à savoir l'existence des jumeaux Nestor et Alfred Hamambique. Dans cet épisode, l'explication de l'énigme n'est pas donnée par le héros lui-même, mais résulte d'une enquête effectuée en parallèle. Quant à la remise du sceptre au roi, évitant à celui-ci l'obligation d'abdiquer selon une coutume séculaire, elle est acquise dès la page 58 grâce à l'action de Milou. Ce dénouement

en plusieurs temps correspond à la structure relativement complexe de l'album. À l'arrivée de Milou apportant le sceptre au palais de Muskar XII (p. 58, II, 2), Tintin arbore un *sourire radieux* signifiant l'issue de l'aventure.

À l'image de la célébration du Maharadjah dans *Les Cigares du Pharaon*, la réception officielle de Tintin par le roi de Syldavie à la Cour (en présence d'Hergé et de son épouse entre autres !) intervient tôt dans la narration (p. 59, III, 1 et 60, I) avec remise de la médaille du Pélican d'or, qui n'avait jamais été décernée jusque là à un étranger. Pour la dernière apparition de Tintin « orphelin » dans la série, le dessinateur belge se devait de ne pas bâcler *l'hommage* qui lui est rendu. Les médias sont présents au cours de l'épilogue par l'intermédiaire d'un message radiophonique mentionnant la visite d'adieu de Tintin et des Dupondt au roi à l'occasion d'une audience privée (p. 61, II, 2).

Le *retour* des protagonistes se fait à bord d'un hydravion qui assure la liaison Douma-Marseille. Si la description du voyage prend un peu plus de place que de coutume (14 vignettes), c'est qu'elle sert de prétexte au *gag final* qui voit les Dupondt tomber à la mer (p. 62, II, 3).

L'épilogue du *Sceptre d'Ottokar* est plus long que d'ordinaire, quatre planches entre l'hommage à Tintin, l'évocation du retour et le gag final. Indépendamment des conditions de production de l'album (récit original plus court nécessitant pour la version moderne en album l'introduction de vignettes agrandies²⁹), il est patent qu'Hergé commence à prendre de plus en plus de temps

29. Pages 58 et 62, dans ce cas précis.

pour soigner les entrées en matière et les conclusions de ses histoires.

Du point de vue formel, le dénouement des *Bijoux de la Castafiore* est des plus classiques. Tintin, alerté par un article de journal évoquant *La pie voleuse* de Rossini, fait l'hypothèse que le voleur d'émeraude pourrait n'être qu'un oiseau, pari gagné page 60, le héros trouvant le bijou au sein d'un nid. Le mystère est élucidé, le coupable est démasqué, la Castafiore récupère ce qui lui appartient.

La victoire du Bien dans cet épisode est dérisoire. Qui se soucie vraiment de la « bimbéloterie » de la diva ? Et pourtant, Tintin est aussi joyeux que lorsqu'il retrouve Tournesol, sauve un morceau d'aérolithe ou découvre le trésor de Rackham le Rouge : « ET L'ÉMERAUDE !... VOICI L'ÉMERAUDE ! »³⁰ triomphe-t-il du haut de son arbre (p. 60, II, 1). La *joie de Tintin*, élément-clé de tous les dénouements, exerce la même fonction structurale que dans les autres épisodes, signal de l'aboutissement de l'enquête et du devoir accompli. Que le contenu soit un contenu de pacotille, que la menace qui planait sur Moulinsart ne soit qu'une *gazza ladra*, n'amoindrit pas le mérite du personnage principal et le plaisir que nous avons eu à le suivre tout au long de son enquête.

Pour la dernière fois dans l'œuvre, Tintin est l'unique allié du dessinateur pour assurer le suivi du récit et exercer une force centripète qui ramène la narration à son fil directeur. Dans ce qui constitue le dernier album achevé classique dans la forme, le lecteur est le témoin du baroud d'honneur de Tintin qui joue à merveille son rôle

30. C'est Hergé qui utilise des majuscules.

de gardien de la structure, avant de se laisser gagner par une lassitude somme toute bien compréhensible après trente-quatre années de bons et loyaux services.

Pour une affaire dont les conséquences sur l'avenir de l'humanité sont aussi minimes (le vol d'un bijou par une pie), un hommage officiel à Tintin était inenvisageable. Il reçoit tout de même *l'appréciation élogieuse* du capitaine : « Magnifique !... Tintin, vous êtes un as !... » (p. 60, II, 3) et le remerciement dérisoire des Dupondt : « Au revoir ! Et merci pour votre petit coup de main !... » (p. 61, III, 3). Sur ce plan, l'épilogue des *Bijoux* annonce les hommages atypiques qu'on rencontrera dans les deux albums suivants, *Vol 714* et *Picaros*.

En outre, *Les Bijoux de la Castafiore* possède, comme la quasi-totalité des albums canoniques, les deux autres éléments structurels de l'épilogue, le gag final et le retour, Hergé s'efforçant avec habileté de ne pas faire dévier sa narration de la structure familière au lecteur.

Le gag final, qui voit Haddock tomber dans l'escalier enfin réparé par le marbrier, après avoir recommandé à chacun de prendre le soin d'enjamber la marche encore fraîche (p. 62, III, 3 et IV) est des plus classiques : non seulement il intervient en toute fin d'épisode, *comme si* le lecteur avait besoin de sa fonction relaxante après une action trépidante, mais en outre, c'est le huitième cas dans la série où ce gag prend la forme d'une chute dont la victime est, soit les Dupondt, soit le capitaine. Dans la lignée des récits qui l'ont précédé, la dernière page des *Bijoux* illustre à nouveau le fait que, l'aventure terminée et les problèmes réglés, Haddock ne peut décidément pas jouir de la tranquillité à laquelle il aspire. Sans surprise, le gag final vient altérer la sérénité de la « réinstallation ».

La fonction du *retour* est encore plus intéressante parce qu'il s'agit ici d'un retour symbolique à la paix et non d'un retour physique matérialisé par un voyage. Lorsque Haddock s'apprête à monter le perron de son domicile, son attitude et ses propos sont comparables à ceux qu'il arbore dans les mêmes circonstances après avoir risqué sa vie au bout du monde, en particulier dans *L'Affaire Tournesol* (p. 61, III, 3) et *Coke en stock* (p. 60, II, 1) : « Ah ! Quelle bonne promenade ! Et plus de casse-pieds à l'horizon ! C'est le paradis ! » (p. 61, IV, 2).

On assiste à une situation symétrique de celle du début : la situation initiale était troublée par l'intrusion de la Castafiore dans la paix du château, l'entorse du capitaine lui interdisant toute fuite possible ; à présent le départ des importuns, qui devrait logiquement permettre un repos bien mérité, est perturbé par une nouvelle chute sur la même marche du même escalier.

La boucle est bouclée. *Les Bijoux de la Castafiore* boucle l'œuvre d'Hergé et, à l'intérieur de l'album, l'épilogue boucle le récit par une répétition de l'accident des premières pages. On pourrait imaginer une « rechute » de Haddock après sa nouvelle mésaventure et – pourquoi pas – un retour de la Castafiore, évoqué un peu plus tôt par la diva et par l'invitation spontanée du professeur Tournesol.

Cet *ersatz* de retour est à l'image de l'épisode : ce n'est pas un véritable retour puisque les personnages ne sont pas partis, et pourtant sa place dans l'histoire est rigoureusement identique à celle occupée dans les autres albums.

Contrairement à l'apparence, la structure canonique des *Aventures* n'est nullement niée. Bien au contraire, elle

est rigoureusement respectée de façon à rendre crédible un contenu qui est, lui, décalé.

Paradoxalement, un album beaucoup plus ancien comme *Tintin au pays de l'or noir* s'écarte plus du modèle classique qui vient d'être décrit pour trois raisons, l'intervention artificielle d'un *deus ex machina*, l'absence de joie manifestée par Tintin et le retour différé.

On assiste, pour aboutir à une fin heureuse, au scénario le plus artificiel qui soit, le capitaine Haddock surgissant de nulle part pour sauver Tintin (p. 54, II, 2), sans que son apparition ne soit jamais expliquée. Est-ce dû à la tension finale, à la menace qui pesait sur la vie du fils de l'Émir ? Toujours est-il que *Tintin au pays de l'or noir* est le seul album canonique dans lequel le héros n'a pas le loisir de laisser exprimer sa *joie* en fin d'aventure.

Le *gag final* prend sa place désormais habituelle dans les dernières images de la page 62 (III, 3). La victime en est le capitaine Haddock, comme c'est quasiment toujours le cas dans les épisodes conçus entre 1940 (*Crabe*) et 1963 (*Bijoux*), Abdallah ayant introduit un pétard dans les cigares de son père. Mais ce gag n'a pas pour seule fonction de détendre l'atmosphère après l'enlèvement du jeune prince et une course-poursuite particulièrement intense dans le désert, il permet aussi à Hergé une pirouette lui évitant d'avoir à expliquer l'apparition artificielle et incompréhensible du capitaine qui, fâché, refuse d'éclairer le mystère de son arrivée soudaine. Dans *Tintin au pays de l'or noir*, le gag final a une double utilité.

Quant au traitement du *retour*, il est tout à fait original pour la bonne et simple raison qu'il n'y en a pas, Tintin et Haddock restant les hôtes de l'Émir dans son

palais du Khemed. On pourrait penser être en présence de l'unique cas dans toute la série (avec *Vol 714 pour Sydney*) où le dénouement n'est pas suivi d'un retour vers le lieu de résidence. En réalité, le retour est simplement *différé*, il interviendra dans l'album suivant la parution finale d'*Or noir (Objectif Lune)*, sous la forme d'une arrivée en taxi dans l'allée de Moulinsart (p. 1, II, 1 et 2)³¹. Si on voulait forcer le trait de l'unité de l'œuvre et de la continuité entre les albums, on dirait que les premières vignettes d'*Objectif* sont l'épilogue d'*Or noir*.

Alors que Tintin et Haddock vivent séparément au début d'*Or noir*, ils semblent cohabiter à Moulinsart à l'entame d'*Objectif Lune*. Il eût été malaisé à l'auteur de faire admettre au sein du même épisode ce qui serait apparu comme une entorse à la logique.

Dans *Le Trésor de Rackham le Rouge*, album hybride, le dénouement revêt plusieurs dimensions, la découverte du trésor bien sûr (p. 61), qui fonctionne comme la résolution d'une énigme, mais aussi le lien identitaire noué entre Haddock et ses ancêtres, concrétisé par le rachat de Moulinsart. La quête matérielle initiale – le trésor – s'efface derrière la recherche « spirituelle » de Haddock.

L'issue est le fruit d'un concours de circonstances particulièrement heureux, rassemblé entre les pages 57 à 61 : certes, Tintin découvre les pierres précieuses, mais rien n'aurait été possible sans la chance et sans l'aide inestimable du professeur Tournesol qui achète le château.

31. L'allusion faite par Haddock au début d'*Objectif* (p. 1, II, 3) à la « restauration » du château, fait référence à la photo envoyée par Tournesol à la fin d'*Or noir* : Moulinsart endommagé par les expériences destinées à l'analyse des comprimés faisant exploser l'essence (p. 62, I, 1).

Tintin a complètement quitté les habits de reporter, il n'est même plus un enquêteur visant à la défense d'une juste cause ou à l'élimination de bandits. S'il est encore un peu détective, c'est un détective intégralement *privé*, motivé par ses intérêts personnels ou par les intérêts de ses amis les plus proches. Le succès est total dans cet épisode, entaché d'aucun dommage collatéral qui viendrait ternir l'euphorie finale, mais il n'est plus au service d'une grande cause ou de l'éradication d'éléments nuisibles pour la société. Il n'empêche, lors du dénouement, Tintin se laisse aller à une véritable *explosion de joie* lorsqu'il comprend que le trésor se trouve à portée de main, dans la crypte de Moulinsart (p. 60, III, 3).

Dans l'épilogue du *Trésor de Rackham le Rouge*, Tintin abandonne la vedette au capitaine. Pour la première fois, une manifestation quelque peu formelle – la visite publique de la salle de marine de Moulinsart – a pour star principale un autre personnage que le jeune reporter ; en témoigne la carte d'invitation à la cérémonie, rédigée par le descendant du chevalier en personne (p. 62, I, 1). Plutôt que d'hommage, il est plus juste de parler « d'autocélébration ». Avec un mobile de l'action aussi privé que la recherche d'un trésor, il est naturel que Tintin, héros altruiste par excellence, ne reçoive pas d'hommage public.

L'hôte est sans conteste le capitaine en habit d'apparat, Tintin ne prononçant pas un seul mot durant toute la dernière planche. Haddock atteint ici son apogée, retrouvant ses origines, un statut social, de l'argent et le château de son ancêtre. Toutes proportions gardées, on peut comparer la « salvation » du capitaine dans *Le Trésor de Rackham le Rouge* à celle de son jeune compagnon – et de

Georges Remi lui-même – dans *Tintin au Tibet*. À partir de *Trésor*, Haddock se comportera toujours en maître des lieux, Tintin jouant plutôt un rôle discret d'invité.

Tout comme le dénouement, l'épilogue connaît plusieurs rebondissements, un *faux épilogue* apparaissant entre les pages 55 et 57 : on assiste à un *retour* avec le *Sirius*, Haddock s'étant fait une raison de n'avoir pu ramener que la figure de proue de la *Licorne*, retour qui pourrait être qualifié de traditionnel s'il n'était la traduction d'un échec.

En outre, les Dupondt nous offrent un *faux gag final* quand, allant se reposer à la campagne chez un fermier de leurs amis – seule relation connue des deux policiers dans l'univers hergéen ? – ils sont contraints de concasser l'avoine après avoir passé une bonne partie de leur temps de navigation à pomper (p. 57, II, 3).

Faisant suite aux péripéties du dénouement et à la découverte du trésor dans la crypte du château, le véritable épilogue intervient page 62, le *gag* provoqué par la surdité de Tournesol venant alléger l'atmosphère quelque peu compassée de l'inauguration.

Malgré l'interrogation sur le sort qui sera réservé au yéti, le succès de l'opération est total dans *Tintin au Tibet*, l'importance de l'enjeu ne souffrant pas de demi-mesure : on suppose que l'ami chinois reprendra son voyage pour Londres, où il devait se rendre pour travailler chez le frère de son père adoptif, antiquaire. Cette destination est confirmée dans *Les Bijoux de la Castafiore* (p. 5, III, 1), Tchang envoyant une lettre amicale depuis la capitale britannique. Grâce à son courage et à son obstination, Tintin, largement aidé par le capitaine en dépit

de ses protestations, permet à Tchang de se rapprocher géographiquement de Georges Remi, dans le cadre de la fiction tout au moins.

Le bonheur de Tintin est mêlé d'une émotion intense lorsqu'il prend Tchang dans ses bras (p. 56, II, 1). Il s'agit de la manifestation de *joie* la plus précoce de toute l'œuvre, comme s'il fallait laisser du temps aux deux amis pour savourer leurs retrouvailles.

Tintin au Tibet procède à une célébration finale en bonne et due forme des exploits du héros, une procession religieuse ! On remarquera que cet épisode est le seul où un *hommage appuyé* est décerné à Tintin alors que l'objectif qu'il poursuit est purement « privé ».

Certes, la bénédiction solennelle rendue par les moines s'adresse aussi à Haddock et à Tchang, mais on est bien ici en présence de « l'album de Tintin par excellence », et les propos tenus par le Grand Précieux – « Je suis venu à ta rencontre, afin de m'incliner respectueusement devant toi » – sont particulièrement élogieux à l'égard du personnage principal (p. 61, II, 2). Tintin n'avait pas eu droit à un hommage de cette ampleur depuis *Le Sceptre d'Ottokar*, soit vingt ans auparavant. Hergé ne saurait mieux manifester l'importance qu'il attache à la mission accomplie par son jeune héros. Il s'agit du dernier récit où les qualités comme l'action de Tintin sont célébrées de la sorte. Ayant accédé, au Tibet, à la sagesse véritable, il a atteint le niveau où il devait être et n'a plus besoin de reconnaissance. Il se mettra ensuite en retrait, laissant ses amis (*Picaros*) ou le destin (*Vol 714*) occuper le devant de la scène et guider ses pas.

Le *gag* provoqué par Haddock détend quelque peu une atmosphère teintée d'émotion (il souffle inopiné-

ment dans la trompe en bronze d'un moine, p. 61, IV, 3), mais il n'est cependant pas placé à la fin de l'album. Comme dans *Le Lotus bleu*, le gag précède le retour, la tonalité dramatique de l'intrigue dominant la conclusion comme elle a dominé l'ensemble du récit.

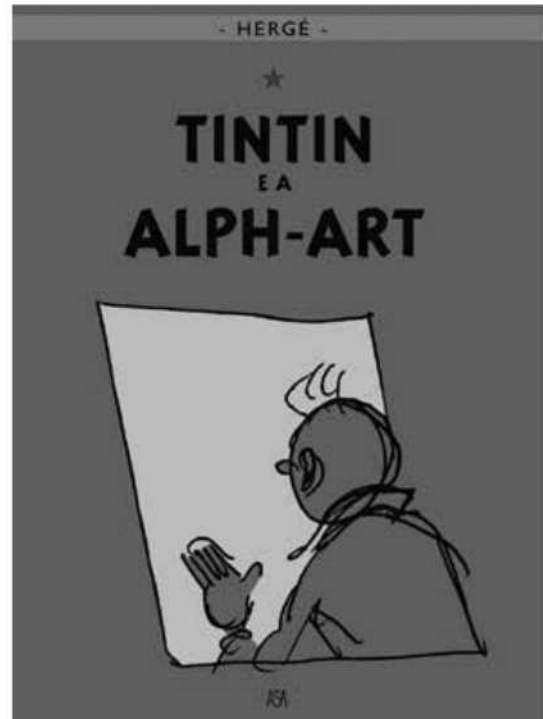
Toute la place est laissée, sur la dernière planche, au *retour conjoint* des personnages, à cheval, vers le Népal puis l'Europe. L'auteur n'a pas souhaité nous montrer Tintin et Tchang reprendre l'avion ou se replonger dans le quotidien prosaïque de leur domicile ; il était important que le livre se fermât devant un décor de cimes enneigées avec en arrière-plan Foudre Bénie en lévitation.

7. *L'ALPH-ART* : RETOUR AU CLASSICISME OU ULTIME PIED DE NEZ ?

Après un récit consacré à l'amitié (*Tintin au Tibet*), et les différents modes de « déconstruction » effectués par Hergé dans *Les Bijoux de la Castafiore*, *Vol 714 pour Sydney* et *Tintin et les Picaros*, l'album inachevé *Tintin et l'Alph-Art* apparaît comme la réhabilitation d'un style de récit plus familier. Suite à la rupture des années 1960-1970, l'auteur renoue avec une narration et un style d'aventure beaucoup plus classiques, dont la précédente occurrence, *Coke en stock*, remonte à 1958, soit plus de vingt ans auparavant.

Ce mouvement de balancier vers un retour au conformisme s'explique sans doute par le fait qu'Hergé n'a plus rien à prouver en matière d'autodérision, ayant successivement joué avec le suspense et l'action (*Bijoux*), démystifié l'image des bandits (*Vol 714*), désacralisé celle de ses propres héros (*Picaros*).

Pour ce qui concerne la situation initiale, *Tintin et l'Alph-Art* appartient à la catégorie des albums débutant à *domicile*, dans la vie quotidienne la plus intime, la chambre du capitaine Haddock. L'indiscrétion du dessinateur est telle qu'il va jusqu'à saisir le personnage aux prises avec un horrible cauchemar. Scène de repos certes, mais repos passablement troublé, d'abord par un sommeil agité, ensuite par un coup de téléphone intempestif de la Castafiore à la page 2. Dès la planche suivante, on retrouve une situation initiale plus ordinaire, avec la *promenade* du capitaine dans les rues de la ville.



Le retour au classicisme

Le fait anodin exerce également sa fonction traditionnelle : il intervient en page 2 avec un coup de téléphone de la Castafiore, évoquant un rendez-vous avec un mage nommé Endaddine Akass, dont elle chante les louanges. Comme dans beaucoup d'albums canoniques, l'information, d'apparence anecdotique, n'a aucun effet immédiat sur Tintin, mais il la garde dans un coin de sa mémoire, à l'image du schéma développé dans *Les Sept boules de cristal*.

Le basculement dans l'aventure a lieu en page 12, lorsque Tintin apprend par le journal la mort de M. Fourcart, directeur de galerie, qui devait lui rendre visite la veille. Petite nuance due à la date de conception de

l'album, l'image de Tintin se mettant à courir est remplacée – modernité oblige – par celle du héros à mobylette (p. 12, IV, 2), image qui symbolise de la même manière le changement de rythme du récit. On notera cependant que, dans la logique de l'évolution du personnage principal d'Hergé depuis quelques années, Tintin se montre nettement plus empressé à se précipiter dans la chambre du capitaine (p. 1) qu'à s'impliquer dans l'énigme de la mort des experts, énigme qui attendra jusqu'au lendemain de l'information dans le journal.

La phrase-signal intervient après la mort de Fourcart, Tintin déclarant à son ami : « Vous avez sans doute raison, capitaine... Mais demain j'irai faire ma petite enquête sur place » (p. 12, IV, 1). Hergé revient dans son dernier album à une distribution des rôles classique, dans laquelle Tintin perçoit un mystère là où Haddock ne voit que le hasard, le héros partant d'ailleurs faire son enquête seul. Et Tintin va même jusqu'à se présenter à l'hôtesse de la galerie Fourcart en qualité de journaliste (p. 13, I, 2), comme il le faisait une cinquantaine d'années auparavant !

Alph-Art est l'exemple extrême en matière de *départ* long à se mettre en place. Parmi les albums simples, l'ultime production d'Hergé est de très loin celle où le départ intervient le plus tardivement (p. 31). *L'aventure* étant interrompue à la page 42, la place occupée par le volet « exotique » de l'histoire (Ischia en Italie du sud) est réduite par la force des choses à la portion congrue. Cette caractéristique structurelle d'*Alph-Art* ne fait que prolonger la tendance observée depuis l'apparition du capitaine Haddock dans la saga, et régulièrement amplifiée avec le

temps, qui voit Tintin de plus en plus réticent à parcourir le monde.

Il est délicat d'analyser le *mouvement général du récit* dans un album inachevé, sans dénouement ni épilogue. Pourtant, avec un mobile-énigme clairement identifié, on constate un retour à une structure plus classique que dans les deux épisodes précédents (*Vol 714* et *Picaros*), Tintin reprenant les rênes du pouvoir pour guider le cheminement de l'intrigue vers son objectif et Haddock retrouvant son rôle traditionnel d'accompagnateur. Plusieurs mouvements verticaux accompagnent la route du héros vers son destin, la villa du bandit se trouvant *au sommet d'une colline* (p. 32, II, 2)³². Lorsque le jour *se lève* (p. 42, I, 2), c'est hélas sur l'image de Tintin conduit vers son destin, l'inachèvement de l'épisode interdisant la *redescente* propre aux autres albums verticaux après l'atteinte de l'objectif.

Conversation déterminante tout à fait particulière dans *Alph-Art*, qui a lieu avec le faussaire Endaddine aux pages 39 et 40, peu avant l'enfermement de Tintin et son départ pour la mort. Si ce long dialogue n'a pas pour effet de faire avancer le héros, bien au contraire, il exerce formellement une fonction similaire aux échanges explicatifs ou aux « aveux » qu'on rencontre à plusieurs reprises dans l'œuvre : le bandit éclaire ainsi son interlocuteur – et le lecteur – sur le rôle de l'artiste Ramo Nash, sur l'objectif véritable de l'Alph-Art, sur les raisons

32. Dans des « pages retrouvées » publiées p. 57 de l'édition Casterman 2004, Hergé envisage des solutions possibles pour tirer son héros « par le haut » de ce mauvais pas : « Comment Tintin va-t-il s'en sortir ? Il est enfermé dans une cave. Il se cache *au plafond* (trou *au-dessus* du mur ???) ».

de la disparition des experts et sur le sort qui l'attend. Pour la première fois dans la série, une conversation donne les clés d'une énigme sans que le héros en tire les bénéfices. Pessimisme fondamental de Georges Remi ? Pour la première fois, les forces du Mal triomphent et Rastapopoulos gagne le combat contre Tintin.

Absence de dénouement ou dénouement ultime ?
L'album à notre disposition se termine sur une impasse, sur l'incertitude maximale, sur le doute le plus extrême, qui envahit le lecteur comme le personnage principal, muet tout au long des quatre dernières vignettes... Quant à la dernière apparition de Haddock, elle se manifeste en page 37, lorsqu'il est conduit à sa chambre sur l'insistance de la Castafiore. Si on s'est beaucoup interrogé sur l'avenir de Tintin, on ne sait pas non plus ce qu'il adviendra de son compagnon, prisonnier lui aussi dans la demeure des faussaires.

Doit-on prendre au pied de la lettre le fait que cette quête finale se solde par un échec et par le triomphe des bandits ? Le dessinateur belge ne nous permet pas d'en juger. Restons sur cette interrogation totalement ouverte qui nous donne une raison de plus de penser que l'écriture d'autres *Tintin* serait une trahison de leur créateur.

La structure de base d'un nouvel album d'Hergé est bien à notre disposition, avec les différentes phases du déclenchement de l'aventure, la mise en place du suspense, les accélérations du récit, les récapitulations et conversations qui scandent le cheminement des héros vers leur objectif, les parenthèses, etc. Et cette structure de base nous dévoile sans ambiguïté le retour à une

construction des plus traditionnelles dont Tintin, remotivé, se fait à nouveau le serviteur zélé.

Est-il hasardeux de tirer des conclusions définitives à partir d'un album dont le degré de préparation était encore loin de sa forme finale (trois planches crayonnées et cent-cinquante pages d'esquisses) ? Bien au contraire. La structure classique de l'épisode apparaît *malgré* la précarité du projet. Quelles que soient les incertitudes quant à la forme définitive du scénario, l'armature du récit est déjà présente en filigrane.

Pourquoi ce retour au classicisme après deux albums « décalés » ? Plusieurs explications sont plausibles, compatibles entre elles :

– les esquisses à notre disposition en étant encore au stade des « crayonnés », la dénaturation du dessin par les Studios, que nous évoquerons à propos des deux épisodes précédents, n'a pas encore fait son œuvre ;

– Georges Remi a été sensible aux critiques des tintinophiles, qui n'ont pas épargné *Vol 714* et *Picaros* ;

– convaincu qu'*Alph-Art* serait sa dernière production, il ne souhaite pas pousser plus avant dans la déconstruction ;

– le thème de l'art, seconde passion de sa vie, est sans doute le seul qu'il se doit de traiter avec sérieux, le seul pour lequel il se sent le devoir de remotiver Tintin ;

– Tintin, sachant qu'il s'agit de sa dernière aventure, a décidé de jouer totalement le jeu pour rendre un ultime hommage à son créateur en redevenant son allié après quelques années de résistance.



Les trois albums de jeunesse

CHAPITRE 2

LES ALBUMS DE JEUNESSE : TINTIN FAIT SES GAMMES (*Soviets, Congo, Amérique*)

Les trois récits qui ouvrent la série des *Tintin* ne possèdent pas encore les éléments qui constitueront la structure canonique de l'œuvre, hormis la conclusion (dénouement et épilogue).

1. TOUT PART D'UN VOYAGE

Dans les trois premiers épisodes (*Soviets, Congo, Amérique*), la situation initiale, très courte, ne montre jamais le héros en train de se reposer ou de se promener.

Puisque le reportage tient lieu de mobile dominant, rien de surprenant : Tintin exerçant pleinement sa profession de reporter, l'action est indissociable de sa raison sociale. Dès le démarrage, le lecteur est informé de la destination où le héros est envoyé en service commandé (la « Russie soviétique », l'Afrique, Chicago) et on notera que cette information est transmise sous trois formes différentes selon le cas : entrefilet du « Petit Vingtième » (*Soviets*), conversation des Dupondt en arrière-plan (*Congo*), exposé d'Al Capone depuis le lieu de la mission (*Amérique*). Le lecteur n'aura pas à patienter plus loin

que le deuxième *strip* de la première page pour voir apparaître Tintin et Milou au départ ou à l'arrivée d'un train.

Non seulement le reporter du *Petit Vingtième* entame et termine son aventure en voyage, mais de plus, l'essentiel des péripéties qui constituent la trame de la narration se déroulent au cours de déplacements effectués à l'aide de moyens de transport divers. Dans *Soviets* par exemple, Tintin utilisera successivement le chemin de fer, une moto, une voiture, une locomotive, un chariot (d'abord mécanique puis motorisé), un canot à moteur, un hors-bord, une autre voiture, un fourgon de police, un convoi militaire, un cheval, un avion à hélice, une voiture de la Guépéou, un véhicule acheté en Allemagne, avant de rentrer à Bruxelles par le train. Il s'agit donc d'une sorte de *road movie* débutant à la première page et se terminant à la dernière vignette, devant la gare de la capitale belge. Ce nomadisme extrême est à l'opposé du sédentarisme absolu, trente-trois ans plus tard, des *Bijoux de la Castafiore*, où les moyens de locomotion des héros principaux se limitent à la bicyclette (Tintin) et au fauteuil roulant (Haddock).

Contrairement aux épisodes plus récents, on a toutes les peines du monde, dans les « albums-reportages », à identifier une rupture de ton ou de style entre ce qui pourrait être caractérisé comme une situation de mise en place de l'intrigue et le cœur du récit, le basculement le plus rapide dans l'aventure étant atteint dans *Tintin en Amérique* où le troisième *strip* voit les deux héros prisonniers d'un faux taxi.

Une des spécificités de ces albums de jeunesse est la brièveté – on pourrait dire la quasi-inexistence – de la situation initiale, l'action démarrant dans les tout pre-

miers moments. Ceci s'explique d'une part parce que l'état de voyageur est plus propice à se trouver confronté à des événements perturbateurs que celui de promeneur dans les allées du parc de Moulinsart, d'autre part parce que la notion même de reportage prédispose à un démarrage immédiat de l'action.

2. LE FAIT ANODIN EST ABSENT CAR INUTILE

Les trois premiers albums de la série ne nécessitent pas de fait anodin. La spécificité des « albums-reportages » a déjà été observée en ce qui concerne les mobiles de l'aventure et la situation initiale. Il en est de même s'agissant de cet autre élément structurel qu'est le fait anodin. Cette similitude est tout à fait logique : dans la mesure où Tintin est envoyé en service commandé par son journal, il n'est nul besoin d'un autre déclic pour faire démarrer une histoire qui trouve sa justification dans l'objet même du reportage. L'absence d'unité du récit et de ligne directrice rend d'ailleurs inutile un fait anodin dont la fonction est de poser les prémices d'une intrigue qui ne se résoudra qu'au dénouement.

Dès la deuxième planche de *Tintin au pays des Soviets* apparaît un bolchévique qui fait éclater une bombe détruisant une grande partie du wagon où se trouvent Tintin et Milou. Mais cet attentat n'est qu'une péripétie parmi tant d'autres, la première d'une longue série qui émaillera tout l'album. Il occupe structurellement la même fonction que l'ensemble des dangers et obstacles mis sur la route du reporter jusqu'à son retour, ce n'est nullement un point de départ, un démarrage.

Tintin en Amérique présente des caractéristiques identiques : à peine descendus du train en gare de Chicago, Tintin et Milou tombent entre les mains des gangsters, et, ici aussi, cet incident est à mettre sur le même plan que les multiples menaces comparables auxquelles ils seront confrontés durant leur périple nord-américain. Cet incident précis n'a pas plus de raison de figurer en page 1 de l'album que l'accident volontaire de la voiture de Tintin (p. 4) ou l'enlèvement de Milou (p. 44) par exemple. Sa place à ce moment du livre n'est aucunement significative, ce n'est pas *parce que* les deux héros sont enfermés dans un faux taxi que l'aventure prend son envol.

Remarque identique pour *Tintin au Congo* : certes, contrairement à l'épisode soviétique, cette histoire comporte un semblant d'unité, puisqu'on apprend page 51 que le passager clandestin apparu au début de l'album était en fait un agent d'Al Capone chargé de supprimer Tintin. Cependant, cette intrigue est très secondaire par rapport à la succession d'aventures animalières qui fait l'essentiel de l'histoire, et il serait tout à fait exagéré de parler à son sujet de fil conducteur. Par ailleurs, j'ai posé comme préalable que les éléments structurels analysés dans cet ouvrage l'étaient *par rapport à Tintin* ; or on voit dans ce cas précis que le héros n'est pas confronté au passager clandestin avant la page 14. L'incident survenu dans la soute du bateau à la page 5, dont Milou est le seul témoin (ainsi que le lecteur), n'aura aucune influence sur le comportement de Tintin dans les pages suivantes. Il n'exerce pas la fonction de fait anodin au sens où nous l'avons décrit.

3. PAS D'INDICATEUR DE BASCULEMENT DANS L'AVENTURE

La similitude est totale entre la place du fait anodin et celle des deux indicateurs de démarrage de l'action : de même que les albums de jeunesse ont pour caractéristique l'absence de fait anodin, de même, dans ces épisodes, on ne trouve pas non plus d'image de Tintin en train de courir, ni de phrase-signal annonçant le basculement dans l'aventure.

L'absence d'image de Tintin se mettant à courir

Tintin et Milou sont déjà dans l'action à partir de leur montée dans le train (*Soviets* et *Congo*) ou de leur descente du wagon (*Amérique*). Il n'y a pas de rupture de ton ou de style entre un prologue et le cœur de l'intrigue, pas d'accélération qui serait le fait du jeune reporter. Au contraire, dans *Soviets*, il est amusant de constater que l'action a débuté « sans Tintin » alors qu'il est paisiblement en train de dormir dans le train (p. 5).

Certes, dans *Tintin au Congo*, le héros apparaît, en début de page 3, courant après Milou qui se bat avec un perroquet. Mais cette image n'est pas significative : elle n'a pas une fonction spécifique de signal, elle fait partie des multiples péripéties du périple africain, et elle sera reproduite à plusieurs reprises. Le simple fait de courir après son chien, très répandu dans l'ensemble de la série, ne signifie nullement ici une cassure de la narration ou une accélération du récit.

Dans les trois premiers albums, il n'y a pas à proprement parler de basculement dans l'aventure. Tintin étant envoyé en reportage « pour avoir des aventures », il n'est pas dérangé « dans sa vie normale » par un incident ou un mystère particulier. La vie quotidienne du héros



Le reportage-photo est la trame de cet album linéaire

n'existe pas dans les albums de jeunesse.

L'absence de phrase-signal

Aucune phrase-signal prononcée par Tintin, aucune acceptation par Tintin d'une proposition émanant d'une tierce personne. Les paroles initiales du reporter se bornent à une formule de politesse dans *Soviets* : « Allons Milou, fais tes adieux à tous ces messieurs » (p. 4, I, 2)¹, et dans *Congo* : « Au revoir !... À bientôt !... » (p. 1, II, 1).

Dans *Amérique*, aucune

transition entre la première phrase : « Et nous voici à Chicago, Milou ! » (p. 1, II, 1), et la plongée dans l'action, trois vignettes plus tard.

À la deuxième page de *Soviets*, une menace est proférée dans le train (« off » pour Tintin), par un bolchévique patibulaire : « Il ne faut pas que ce sale bourgeois arrive en Russie » (p. 5, I, 1), plus évasivement dans *Congo*, par le passager clandestin du bateau : « Patience mon ami !... Rira bien qui rira le dernier !... » (p. 9, IV, 2), et très clairement par Al Capone dans *Amérique* : « Il ne faut pas que Tintin reste un seul jour à Chicago » (p. 1, I, 2).

À aucun moment, ces interventions extérieures ne sont le signe de la volonté du héros « d'entrer en aven-

1. Malgré la pagination trompeuse, il s'agit en fait de la première planche du récit.

ture » – il est déjà en mission –, elles sont simplement, pour le lecteur seul, des indications du contexte dans lequel le récit va se dérouler.

4. UN DÉPART IMMÉDIAT

Pas de surprise dans les albums de jeunesse : le voyage étant la raison d'être des trois premiers épisodes de la série, ils s'ouvrent nécessairement par l'évocation du départ de Tintin ou après son départ. Le départ initial ne découle pas de l'action, il la précède.

Dans *Soviets* et *Congo*, Tintin ou Milou commencent d'ailleurs à vivre des aventures dans le train ou le bateau qui les emmènent sur les lieux du reportage. L'action débutant pendant le voyage, ils n'arriveront en Russie qu'en page 12 après quelques péripéties allemandes, et en Afrique qu'en page 9. Dans *Amérique* en revanche, le départ est occulté, les héros faisant leur entrée à *l'arrivée* dans le pays visité (page 1), après un voyage que le lecteur suppose long et sans histoires, en paquebot pour les États-Unis, puis en train jusqu'à Chicago.

5. UN RÉCIT LINÉAIRE

Le cheminement du récit

C'est une minorité d'aventures qui n'épouse pas le schéma vertical propre aux albums canoniques : dans les albums de jeunesse, le récit est beaucoup plus linéaire. L'objectif à atteindre étant moins tangible, le chemin suivi par Tintin est plus proche d'une trajectoire *horizontale*, avec un dénouement et un épilogue abrupts, qui pourraient tout aussi bien intervenir à un autre moment de la narration. Dans ces épisodes horizontaux, Tintin se

laisse porter par le cours des événements. Ceci se comprend aisément s'agissant d'albums-reportages : Tintin « écrit ses papiers » au gré des circonstances, sans ligne directrice bien définie.

L'action se déroule selon une juxtaposition de péripéties n'ayant pas toujours de lien entre elles (*Soviets*), un safari-photo vaguement articulé par une intrigue policière (*Congo*) ou une course-poursuite effrénée avec une ribambelle de bandits (*Amérique*).

Les premiers épisodes étant caractérisés par une succession accélérée d'épreuves, ils ne laissent pas beaucoup de répit pour d'éventuels états d'âme du héros. Les situations quasi inextricables où il se trouve plongé ne sont pas dues à des renoncements de sa part ou à des moments de doute, mais à des contraintes externes. Tout juste Tintin peut-il être en proie à des interrogations sur la façon de se sortir d'un péril, interrogations rapidement interrompues par la chance, l'aide de Milou ou l'intervention d'une tierce personne, si bien qu'elles n'entraînent pas un véritable arrêt de l'action. Dans ces récits horizontaux, le déroulement des opérations ne subit pas de fortes alternances de *hauts et de bas*.

Dans *Soviets*, par exemple, l'essentiel de l'histoire se compose des réactions de Tintin à la multiplicité d'attentats ou d'accidents dont il est victime. Comme l'avoue Hergé lui-même : « ... Les *Aventures de Tintin* formaient une suite de gags et de suspenses, mais rien n'était construit, rien n'était prémédité. Je partais moi-même à l'aventure, sans aucun scénario, sans aucun plan : c'était réellement du travail à la petite semaine. [...] Tenez, *Le Petit Vingtième* paraissait le mercredi dans la soirée, et il m'arrivait parfois de ne pas savoir encore le mercredi

matin comment j'allais tirer Tintin du mauvais pas où je l'avais méchamment fourré la semaine précédente² ! »

On pourrait attribuer cette absence de fil directeur, ce manque d'unité, aux conditions de publication, les nécessités de produire une ou deux planches par semaine donnant inévitablement un caractère feuilletonesque à la narration. L'explication n'est pas satisfaisante compte tenu du fait que ces conditions dureront jusqu'à la guerre, *Sceptre d'Ottokar* inclus. Or, la rigueur de la construction hergéenne, déjà bien présente dans un album comme *L'Oreille cassée*, est particulièrement aboutie dans l'épisode syldave. C'est donc indépendamment des contraintes techniques que le dessinateur belge a fait évoluer la structure de ses récits.

Dans un récit vertical, il est logique que l'histoire s'arrête à la fin de la « redescente ». Dans un récit horizontal au contraire, la narration pourrait s'interrompre n'importe où. À la lecture des trois albums-reportages, on a le sentiment que l'histoire pourrait se prolonger encore longtemps, ou qu'elle aurait pu s'arrêter bien avant. Dans *Tintin au pays des Soviets*, lorsque Tintin et Milou, à l'antépénultième page, tombent accidentellement dans un train qui va à Bruxelles, ils étaient partis pour retourner à Moscou. À l'inverse, à la page 136 (cinq planches avant la fin), quand Tintin reçoit une récompense de 20 000 marks pour avoir capturé un « criminel bolchéviste », Hergé aurait très bien pu clore l'aventure sur ce succès (ce qu'il aurait certainement fait dans un épisode postérieur), plutôt que de terminer sur une maladresse de son héros qui, grisé par la vitesse, dérape sur la route mouillée.

2. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 52.

Il en est de même pour *Tintin au Congo*, où Tintin, après avoir capturé les gangsters en page 53, se prélassé plusieurs jours dans un palace. Aucune exigence logique n'imposait de poursuivre le récit.

Idem pour *Tintin en Amérique* : « toute la bande » est capturée dès la page 56 et le jeune reporter nous annonce vouloir prendre « un repos bien mérité » (56, IV, 2), participant ensuite à un dîner officiel qui pourrait clore l'aventure. Mais l'action est relancée par une riposte des malfaiteurs, qui enlèvent Tintin. À la page 62, après de nouvelles péripéties, un message radio nous apprend que 355 membres du *Syndicat des Bandits de Chicago* ont été arrêtés, ce qui met fin, brutalement cette fois, à une histoire qui aurait très bien pu se prolonger.

De même que la situation initiale est réduite à sa plus simple expression, il n'y a pas non plus de « redescente » vers le repos du quotidien, une fois la mission accomplie : dans *Soviets*, Tintin et Milou sont accaparés par la foule devant la gare du Nord de Bruxelles (141, III), dans l'avion de retour du Congo, le héros pense déjà à son prochain reportage (61, IV), sur le paquebot au départ de New York, il a encore le regard tourné vers l'Amérique (62, II, 3).

Le rythme du récit

Ces trois épisodes ne contiennent pas de *récapitulation* de Tintin ou de *conversation* réellement déterminante avec un tiers.

La nature même du récit suffit à expliquer pourquoi Tintin n'éprouve nul besoin de résumer pour lui-même et pour le lecteur une intrigue linéaire, voire simpliste, qui ne nécessite nulle clarification. On verrait mal le

reporter récapituler la succession de péripéties et de courses-poursuites qu'il est en train de vivre.

La juxtaposition de scènes d'action pure ne se prête pas non plus aux *conversations éclairantes* dont la fonction est d'accélérer le récit en permettant à Tintin de progresser dans l'élucidation d'une énigme ou la recherche d'un ami en difficulté. Le caractère trépidant de la narration ne laisse pas de place à ces moments d'explication qui relancent l'histoire.

L'épisode africain fait figure de légère exception avec une petite intrigue parallèle au reportage animalier. Hergé introduit les premiers *aveux* de la série, proférés par Gibbons, lieutenant du roi des bandits de Chicago : « C'est Al Capone le balafre [...] qui avait décidé, pour augmenter ses revenus, de contrôler la production du diamant en Afrique. Lorsqu'il a appris votre départ, il a cru que vous aviez eu vent de ses projets, et il a décidé de vous faire disparaître. Il a attaché à vos pas un homme qui avait reçu l'ordre de vous supprimer » (p. 52, I, 1). Comme on le constate à la lecture de ces lignes, l'intervention des malfaiteurs repose sur une méprise, le *Petit Vingtième* n'ayant pas missionné son reporter pour combattre la pègre. Mais la réputation de Tintin est déjà telle que la mafia américaine ne peut croire aux intentions purement « touristiques » du compagnon de Milou ! Pourtant, une fois le gangster capturé, quasiment par hasard, et remis aux autorités de police, le reportage animalier reprend ses droits pour une dizaine de pages. Les aveux de Gibbons n'auront été qu'une parenthèse marginale dans un récit dont le thème principal se situe ailleurs.

6. UN DÉNOUEMENT ET UN ÉPILOGUE QUASIMENT AU POINT

Dans les albums de jeunesse, la victoire du Bien est totale ; elle concrétise le succès d'un objectif désintéressé. À chaque fois, la *joie* de Tintin sert de marqueur au dénouement, comme dans les épisodes ultérieurs, l'hommage au héros et le retour au pays étant eux aussi présents.

La fin de l'intrigue de *Tintin au pays des Soviets* se concrétise d'abord par l'arrestation d'un bolchéviste « qui avait l'intention de faire sauter à la dynamite toutes les capitales d'Europe », ce qui représente un succès non négligeable pour le jeune reporter. Le saut miraculeux de Tintin et Milou dans le train pour Bruxelles depuis leur voiture met un terme au reportage à la page 139 (équivalent de la page 60 des albums traditionnels) : la chance la plus invraisemblable permet cette issue heureuse. Dans ce premier album, Tintin se débrouille seul face à l'adversité, sans l'aide d'aucun auxiliaire. Lorsqu'il passe la frontière belge, Tintin exprime sa *joie* de façon tellement démonstrative que Milou lui en fait le reproche (p. 140, II, 1).

La dernière vignette montre une foule immense réunie devant la gare de Bruxelles pour un *hommage vibrant* à Tintin et Milou à leur retour d'URSS (p. 141, III, 1). La raison sociale de Tintin est omniprésente, comme en témoigne une banderole « *Le Petit Vingtième* » au milieu des admirateurs. On peut supposer que la nouvelle de l'événement a été fortement accompagnée par le journal. Le succès de Tintin le dépasse visiblement, si l'on en juge par sa réflexion à la page précédente : « Je me demande si quelqu'un m'attendra à la gare ?... » (p. 140, I, 1). À

moins que ce ne soit l'isolement dans lequel était plongé l'Union soviétique en 1929 qui l'avait empêché d'être renseigné sur l'audience de ses exploits à l'Ouest.

Le *retour* des personnages principaux est particulièrement marqué, puisqu'il occupe un peu plus des deux dernières planches et se conclut par une immersion, en plein centre-ville, dans un bain de foule. Retour ne signifie pas ici « repos ». Tintin ne possédant pas encore de domicile connu à ce stade de l'œuvre, il est en situation professionnelle jusqu'à la dernière vignette. On notera la symétrie entre le retour et le départ, quant au moyen de locomotion utilisé (le train) et à la place occupée dans l'album (deux pages au début et à la fin de l'épisode).

En revanche, *Tintin au pays des Soviets* fait partie des rares albums où l'un des héros n'est pas victime d'un *gag* dans les deux pages ultimes. Mais comme le retour en train est l'occasion d'une série de réflexions humoristiques de Milou, il n'est nul besoin d'une chute comique pour alléger la tension dramatique et laisser le lecteur sur une note apaisée. Autre explication possible à cette spécificité structurelle : à deux exceptions près (*Tintin en Amérique* et *L'Oreille cassée*), les gags terminaux sont le fait de *l'entourage proche* de Tintin ; Haddock en sera onze fois l'acteur, les Dupondt quatre fois, Tournesol trois fois, Lampion deux fois, Nestor et la Castafiore une fois. Dans la mesure où les premiers compagnons de Tintin font leur apparition dans la saga avec *Les Cigares du pharaon* (Dupondt), il est logique que les deux premiers albums soient dépourvus de gag final et que, dans *Amérique*, Tintin en soit l'acteur « par défaut ».

Le dénouement de *Tintin au Congo* est l'exemple-type du *deus ex machina*, un hasard rocambolesque met-

tant fin au reportage de Tintin en Afrique ; poursuivi par un buffle en colère, il monte miraculeusement à bord d'un avion piloté par des aviateurs chargés de le ramener en Europe, avant une nouvelle mission à Chicago (pp. 60-61). Comme dans l'album précédent, Tintin et Milou ne cachent pas leur *joie* de rentrer au pays (p. 61, II, 3).

L'hommage à Tintin (et à Milou) à la fin de *Congo* est tout à fait original puisqu'il a lieu en l'absence des intéressés. Toute la dernière planche est consacrée aux réactions attristées de la population locale après leur départ, certains autochtones allant jusqu'à se prosterner devant la statuette de leurs héros (p. 62). Comme dans l'épisode soviétique, cette célébration ne s'accompagne pas de la présence des médias³ ; comme dans l'épisode soviétique également, et pour les mêmes raisons, l'épilogue de *Congo* ne contient pas de *gag*, le secours des aviateurs ramenant le jeune reporter et son chien en Europe suffisant à rassurer les lecteurs.

L'évocation du *retour* est brève (5 vignettes p. 61), Tintin et Milou s'envolant pour leur pays sans que ce voyage fasse l'objet d'une longue description. Aucune symétrie avec le départ donc (en train et en bateau), le voyage aller occupant les neuf premières pages, avec de nombreuses péripéties déclenchées avant l'arrivée en Afrique.

3. Mais il existe, à l'image du *Trésor de Rackham le Rouge*, un « faux épilogue » : dix planches avant la fin, Tintin, après avoir fait arrêter les bandits, se repose dans un palace et reçoit un véritable hommage médiatique, par voie de presse (p. 53, III, 1).

Tintin en Amérique est l'unique épisode où la lutte contre les bandits constitue le seul objectif du héros. Il sera atteint à la page 61, la mise hors d'état de nuire des derniers gangsters signifiant la fin du reportage. Le succès de Tintin, sans aucune aide extérieure, est total. Sur la dernière planche, *sa fierté et sa joie* sont patentes lorsqu'il défile dans les rues de Chicago.

En Amérique, Tintin reçoit *l'hommage* le plus impressionnant de toute la série. Après un dîner officiel (p. 57, III, 1) où il se trouve curieusement assis aux côtés de Rastapopoulos (inconnu jusque là), le jeune reporter défile dans les rues de Chicago comme un chef d'État, défilé retransmis à la radio. C'est la première occurrence d'une célébration de Tintin appuyée par les médias, qui évoquent « la reconnaissance de l'Amérique tout entière » (p. 62, I, 1 et 2). Certes, l'œuvre d'Hergé n'est pas encore un succès universel, mais le personnage de Tintin est déjà célèbre sur le nouveau continent !

Hergé esquisse pour la première fois un semblant de *gag final* (dont sont victimes les bandits), qui fait retomber la tension : en expédiant les derniers gangsters à l'eau avec des haltères en bois, Tintin assure la victoire définitive sur la bande d'Al Capone (p. 61, III, 2). Comme il ne dispose pas encore de comparses pouvant exercer cette fonction comique, il s'en charge lui-même, ce qui ne se reproduira plus dans la suite de l'œuvre. Dans ce troisième album, le reporter-héros ne pouvait être la *victime* d'une situation risquant de le placer dans une posture défavorable, voire ridicule aux yeux de son jeune public.

Quant au *retour*, il est symbolisé par l'image de Tintin s'embarquant sur un paquebot. Cet épisode se caractérise par la brièveté de l'évocation du départ et du retour

LE MYSTÈRE TINTIN

(aucune image d'Europe, ni au début ni à la fin). Sans doute Hergé tenait-il à laisser le plus de place possible à l'action pure.

Dans les albums de jeunesse, la conclusion a quasiment déjà sa structure définitive.

CHAPITRE 3

LES ALBUMS CHARNIÈRE : L'APPRENTISSAGE DE LA STRUCTURE

(*Cigares, Lotus*)

Les deux récits moyen et extrême-orientaux opèrent une transition entre les trois albums de jeunesse et les albums canoniques.

Les Cigares du pharaon représente une première évolution importante dans l'œuvre d'Hergé : si l'on considère l'absence d'information réellement documentée, la part importante de situations invraisemblables (Tintin enterré vivant puis sauvé par les Dupondt, p. 29, Tintin rebondissant sur le ventre d'un Sikh allongé par terre pour franchir un mur haut de trois mètres, p. 46), les incohérences (transfert d'Arabie en Inde en quatorze vignettes, p. 32-33, à bord d'un petit avion à hélice), cet épisode apparaît comme le dernier des albums primitifs ; en revanche, en raison d'une ligne directrice plus affirmée et de l'apparition d'un mystère à élucider, il inaugure une longue série.

Le Lotus bleu confirme cette évolution : l'action est désormais complètement déterminée par une énigme à résoudre, qui amène Tintin à lutter contre une bande de trafiquants.



Album charnière : l'énigme détermine l'action

1. DU VOYAGE AU REPOS

Comme dans les albums de jeunesse, la première image des héros les saisit *en voyage*, sur un bateau dans le cas des *Cigares du pharaon*.

À l'ouverture du diptyque, Tintin décrit à Milou la succession d'escales commandées par son reportage, s'inscrivant ainsi dans la lignée des albums précédents. À ce stade de l'œuvre, le jeune journaliste n'a toujours pas de domicile, aucune vie privée, son

existence s'identifie aux missions qui lui sont confiées, ne laissant pas de place pour un quotidien qui ressemblerait au nôtre. Pourtant, *Le Lotus bleu* en particulier représente une transition avec les récits postérieurs puisque, si Tintin et Milou poursuivent, au début de l'album, leur périple asiatique – et en ce sens on les découvre bien dans la condition de voyageurs – la page d'ouverture les décrit « goûtant un repos mérité » grâce à l'hospitalité du Maharadjah de Rawhajpoutalah. Pour la première fois dans la série, les héros ne sont pas surpris au départ ou à l'arrivée d'un train ou d'un bateau.

Le Lotus bleu n'étant plus tout à fait un « album-reportage », il est déjà largement doté de certaines caractéristiques des récits aiguillonnés par une énigme et cela se vérifie au niveau de la construction, comme le confirme

cette situation initiale sensiblement différente des épisodes précédents.

L'évolution commençait plus discrètement à se dessiner dans *Cigares*, où les héros, en voyage certes, prenaient tout de même le temps de se prélasser sur un bateau de croisière, au grand désespoir de Milou. On les découvrait dans une position de « voyageurs non encore entraînés dans l'aventure ». Mais la flânerie ne durait pas trop longtemps et le discours de Tintin à son chien était interrompu dès la fin de la première page par un mystérieux « Arrêtez-le ! ».

2. L'IRRUPTION DU FAIT ANODIN

Contrairement à ce qui se passait dans les trois premiers récits, les deux albums charnière voient apparaître un fait anodin à l'origine de l'engagement de Tintin dans l'aventure.

Les Cigares du pharaon représente une transition intéressante entre les albums de jeunesse (où le fait anodin est absent), et les épisodes plus élaborés. Ici, le fait anodin existe – papyrus du professeur Siclone, sur lequel figure le signe du pharaon Kih-Oskh – mais, à l'inverse de la chronologie canonique, il intervient alors que le voyage est déjà entamé (pages 2 et 3).

Contrairement au schéma qui se met en place dès *L'Oreille cassée*, ce n'est pas ce fait initial qui est le mobile premier, la raison d'être de l'épisode, Tintin étant de toute façon déjà embarqué (aux sens propre et figuré) ; en revanche, la tournure que va prendre le reportage en Orient est déterminée par la rencontre avec l'égyptologue. Alors que, dans *Tintin en Amérique*, la mission du jeune reporter était annoncée d'emblée (éradiquer le ban-

ditisme à Chicago), rien de tel ici ; sur le pont du navire qui doit les emmener jusqu'en Chine, Tintin ne mentionne jamais la raison précise du voyage. Désormais, le reportage reste la condition nécessaire de l'aventure, mais n'en est plus la condition suffisante.

Même processus dans *Le Lotus bleu*. Seule la première vignette (un article de presse intitulé « Des nouvelles de Tintin ») est là pour nous rappeler que le héros est toujours en mission. Mais le *Petit Vingtième* semble « rattraper » son reporter oublié en Inde pour donner de ses nouvelles aux lecteurs. Le libellé de l'article est significatif de la distance qui s'est établie : « Nous apprenons aujourd'hui que le sympathique reporter et son inséparable Milou sont toujours les hôtes du Maharadjah de Rawhajpoutalah » (p. 1, I, 1). À lire cet encadré, on a l'impression que Tintin aurait négligé de se rappeler au bon souvenir de son employeur.

La seconde aventure orientale débute alors avec un mystérieux message radio rendant Tintin perplexe (p. 1), suivi en page 3 par la mise en garde du fakir contre trois individus qui veulent sa perte. Ces deux indices jouent très exactement le rôle de faits anodins éveillant l'attention et la curiosité de Tintin, sans être la cause première de l'aventure, qui reste le reportage.

Avec *Les Cigares du pharaon* et *Le Lotus bleu*, Hergé commence à mettre en place la structure canonique qu'il consolidera dans l'album suivant (*L'Oreille cassée*), le reporter affirmant progressivement son autonomie.

3. LES DEUX INDICATEURS DU DÉMARRAGE DE L'AVENTURE SE METTENT EN PLACE

Qui dit fait anodin initial dit indicateurs de basculement de Tintin dans l'aventure (course du héros et phrase-signal). On trouve dans *Cigares et Lotus* ces deux éléments structurels absents des albums de jeunesse.

Dans *Cigares*, l'image de Tintin en train de courir après le papyrus (p. 2, II et III) est le premier signe d'accélération de l'histoire ; à partir de cet instant, le héros cesse d'être paisiblement accoudé au bastingage, son attention est attirée par autre chose. Tintin a basculé dans l'aventure : il est pris dans un engrenage, sa rencontre avec Siclone le conduisant à être arrêté (p. 4) et fait prisonnier (p. 5) par une bande de trafiquants d'opium.

Comme l'objet du reportage n'est pas précisé, Hergé se laisse une totale liberté pour inventer une intrigue qui tombera sur son héros à bord du bateau, la veille de l'escale prévue à Port-Saïd. Mais tout était possible, et rien n'indique que Tintin et Milou devaient séjourner en Égypte, Shanghai étant annoncé comme le but du voyage (p. 1). C'est donc l'intérêt manifesté par Tintin pour le tombeau du pharaon Kih-Oskh qui l'entraîne dans l'action. Il est amusant de noter que les personnages accomplissent par les voies les plus diverses (à dos d'âne, en bateau, à cheval, à pied, en avion à hélice, sur un éléphant, en voiture, en train) et au hasard des péripéties de l'action, le périple programmé au départ qui devait les faire transiter par l'Égypte, l'Arabie et l'Inde, avant d'arriver en Chine (cf. carte, *Cigares*, p. 1, II, 3).

La phrase-signal, prononcée par l'égyptologue Siclone, introduit le mystère qui va guider l'action : « Tous les

savants qui ont entrepris de retrouver cette sépulture ont disparu mystérieusement » (p. 3, II, 3) ; s'ensuit la proposition d'un voyage vers les pyramides : « Si tout cela vous intéresse, rendez-vous demain à Port-Saïd, d'où nous gagnerons Le Caire... », invitation immédiatement acceptée par Tintin. L'intrigue acquiert ainsi une autonomie par rapport au périple initial du reportage, d'où la présence de ces phrases marquant le démarrage de l'aventure, absentes des trois premiers albums. L'engagement de Tintin se résume ici à accepter la proposition d'un tiers.

Comme dans de nombreux albums, Milou marque à plusieurs reprises sa mauvaise humeur (p. 1) : « Encore une escale !... À quand le terminus ?... Ça n'en finira jamais... tu trouves ça gai, toi, ce bateau qui avance comme une tortue ... ». Mais il le fait dès l'entame du récit et reste muet lorsque l'action commence à s'accélérer. Râleur quand rien n'est encore enclenché, il fait preuve d'un certain fatalisme lorsqu'il comprend que sa tranquillité est définitivement remise en cause.

Dans *Le Lotus bleu*, l'image de Tintin en train de courir (p. 3, III, 2) est très significative, la vignette qui décrit Tintin se précipitant sur l'individu qui a envoyé la fléchette empoisonnée marquant une vraie rupture de ton, un changement de rythme du récit.

Comme dans *Cigares*, la requête de l'émissaire chinois faisant appel à Tintin est suivie à la page suivante de la *phrase-signal* symbolisant la décision du héros : « il faut que je parte immédiatement pour la Chine » (p. 4, I, 3). Mais il révèle ici un degré d'autonomie supplémentaire en s'aventurant seul vers sa destination lointaine.

Milou ne manifeste aucun signe d'agacement lors de l'annonce du basculement dans l'aventure ; il se contente de rouspéter au tout début (p. 1) lorsque Tintin le dérange dans son sommeil. De la même façon que Haddock plus tard, Milou souffre principalement d'être dérangé dans son confort quotidien.

4. LES PREMIERS DÉPARTS CLASSIQUES

En ce qui concerne le départ aussi, *Les Cigares du pharaon* emprunte des traits structurels propres aux albums de jeunesse et aux albums canoniques : d'un côté, le départ initial a lieu très tôt – avant l'ouverture de l'épisode puisque Tintin et Milou sont déjà sur le bateau à la page 1 –, ce qui rattache *Cigares* aux trois premiers albums ; de l'autre, le voyage à dos d'âne en direction des pyramides avec le professeur Siclone agit comme le déclencheur à partir duquel les fils du mystère vont se dénouer progressivement (p. 6, I, 1).

Contrairement à *Tintin au Congo* par exemple, où le héros part en voiture avec Coco pour les besoins de son reportage animalier, ici le but premier du voyage (Shanghai) semble complètement abandonné. Tintin, devenu *free-lance*, se laisse accaparer par sa vocation naissante de détective et va remettre son objectif chinois au second tome du diptyque. L'expédition aux pyramides exerce la fonction d'un départ classique pour ce qui constitue l'action autonome des *Cigares du pharaon* ; elle amènera le héros en Arabie puis en Inde.

Le Lotus bleu est en tout point comparable : Tintin ayant déjà quitté l'Europe depuis longtemps, le départ pour la Chine constitue donc le démarrage d'une nou-

velle aventure dont le lien est tenu avec l'intrigue de l'épisode précédent. Le dessinateur ne s'appesantit pas sur le voyage (l'appareillage du bateau et le trajet n'étant même pas illustrés), Tintin et Milou passant en deux vignettes de la voiture affrétée par le Maharadjah à l'arrivée en Chine (p. 5, II, 2 et 3).

Lotus est ainsi le seul récit jusqu'au *Temple du Soleil* (1949) où il ne se passe absolument rien entre le départ du lieu de « repos » et l'arrivée dans le pays où se déroule le cœur de l'action. Cette rapidité du voyage s'explique : le dessinateur ne doit-il pas laisser de la place pour l'exceptionnelle densité de l'intrigue qui va se développer en terre chinoise ?

5. UN RÉCIT QUI SE VERTICALISE

Le cheminement du récit : ascensions et descentes

Les Cigares du pharaon représente une transition entre les albums « horizontaux » et les albums « verticaux ». C'est avec cet épisode que Tintin commence à décider lui-même de la route à suivre, avec en point de mire un objectif bien précis. L'aventure entraîne Tintin dans une lutte sans merci contre une bande de trafiquants qu'il finira par vaincre aux pages 59 et 60. Symboliquement, la poursuite des bandits et la délivrance du jeune prince (p. 60, II, 2) se font au cours d'une ascension périlleuse en voiture, sur une route de haute montagne bordée d'un ravin des plus abrupts, suivie d'une redescente rapide vers un « domicile d'adoption », le palais du Maharadjah (p. 60, II, 3). Les deux malfrats, quant à eux, sont victimes d'une double chute, chute d'une pierre sur le fakir

qui le met définitivement hors d'état de nuire, chute dans le précipice pour le mystérieux chef¹.

Dans *Le Lotus bleu*, l'élucidation finale de l'énigme a lieu lorsque Tintin et Tchang découvrent que la fumerie d'opium servait de quartier général aux trafiquants, après une *montée* par un escalier en colimaçon (p. 59, I, 2-3). Une fois sa mission accomplie, Tintin redescend se reposer au domicile de M. Wang (p. 60-61-62). Alors que Tintin n'a pas encore de domicile – la rue du Labrador n'apparaît que dans l'album suivant – le relâchement après la tension de la victoire est pourtant bien présent ici comme dans l'épisode précédent. C'est simplement un «foyer» de substitution, celui du père adoptif de Tchang, qui exerce la fonction recherchée.

1. Rastapopoulos est coutumier du fait : dans *Coke en stock*, c'est par une fuite verticale vers le bas – il plonge dans la Mer Rouge avec un petit sous-marin – que le malfaiteur échappe à l'arrestation (p. 59, IV, 2 et 3).

« LA LONGUE MARCHÉ DE TINTIN »

Plusieurs images de verticalité sont présentes à des moments-clés de l'épisode : page 38, Tintin parvient à s'évader de prison par une trappe débouchant sur une échelle menant à un souterrain creusé par Monsieur Wang. Un peu plus tard, Tintin et Tchang empruntent un chemin sinueux de montagne pour *grimper* jusqu'au temple où doit être versée la rançon pour la libération du professeur Fan Se-Yeng. L'accession au lieu en question ne se fait pas sans effort, mais en deux temps, la première tentative étant interrompue par un orage obligeant Tintin et son jeune compagnon à entamer une redescente passagère (p. 48, I, 3). Enfin, page 51, Tintin pénètre dans la maison de Mitsuhirato en *escaladant* un mur grâce à Tchang qui lui fait la *courte échelle*.

Le reste de l'album est plus horizontal, mais la métaphore du héros traçant sa route vaille que vaille vers un but demeure très présente. Le cheminement emprunté par Tintin est loin d'être rectiligne. C'est plutôt un mouvement heurté, entrecoupé de ruptures et de déviations qui lui permettent de rebondir pour mieux avancer :

– page 15, après que Mitsuhirato a vivement conseillé à Tintin de *rebrousser chemin* vers les Indes et lui a souhaité le « calme au long de la route » (p. 14, III, 4), le jeune reporter est « détourné de son retour en arrière » (sur le bateau) et remis par les Fils du Dragon dans la direction de la Chine (p. 15 et 16) ;

– page 21, le bandit japonais fait *sauter la voie de chemin de fer* Shanghai-Nanking ;

– page 42, Tintin voit à nouveau sa progression interrompue, par la nature cette fois, le chemin de fer en direction de Hou Kou étant coupé par les inondations. On observe Milou et son maître *suivant la voie à rebours de la population* pour essayer d'arriver quand même à destination (trois heures de marche). Belle image symbolique du chemin dévié avec la vignette décrivant les rails engloutis dans le fleuve (p. 42, III, 2). La métaphore ne s'arrête pas là puisque c'est en suivant cette *voie* que Tintin entend l'appel à l'aide de Tchang à qui il sauvera la vie ;

– pages 49-50, les deux héros prennent en sens inverse le train des deux Dupondt, l'un des deux policiers *chutant* pour ne pas avoir vu le bout du quai en poursuivant Tintin ;

– page 51, Tintin et Tchang échappent au danger en *sautant* du train avant l'arrivée en gare.

Le rythme du récit : récapitulations et conversations éclairantes

Premier album réellement « construit » de la série, *Les Cigares du pharaon* comprend une rapide *récapitulation* de Tintin et quelques *conversations éclairantes* :

L'énigme de départ n'a pas encore la complexité des aventures qui suivront, Tintin n'est pas encore complètement détective, ce qui explique la minceur de sa

LES ALBUMS CHARNIÈRE : L'APPRENTISSAGE

récapitulation initiale : « Qui donc a caché de la drogue dans ce tiroir ? » (p. 10). Un rapide constat à la case suivante : « C'est moi qui ai vu la drogue... Mais dans quel bureau ? » (p. 11).

L'énigme prendra de l'épaisseur au fur et à mesure du déroulement de l'histoire, trois *conversations* indispensables pour éclairer définitivement l'histoire.

– avec l'écrivain Zlotzky, qui présente les faits sous la menace d'un revolver (p. 12) ;

– avec le Maharadjah, qui expose les tenants et aboutissants de la lutte contre le trafic d'opium (p. 52, I et II) ;

– avec les Dupondt, qui innovent à la suite d'informations de la police : le Maharadjah figure sur une liste noire des trafiquants, le tombeau du pharaon Kih-Oskh c'est un trésor (p. II, 3 et III, 1).

Dans *Le Lotus bleu*, l'essentiel de l'histoire à l'enquête vient de M. Wang, au cours d'une *conversation* étirée sur les planches

Étant finalement venu à bout de ses ennemis, Tintin *récapitule* la façon dont il a fait intervenir Tchang et les Fils du Dragon pour aboutir à l'heureux dénouement (p. 58, III, 4).

6. LES ÉLÉMENTS CANONIQUES DU DÉNOUEMENT ET DE L'ÉPILOGUE SONT PRÉSENTS

L'énigme de l'opium est définitivement expliquée à la dernière planche des *Cigares du pharaon* : la drogue est cachée dans les cigares, la *joie* de Tintin se manifestant au moment où le fils du Maharadjah retrouve son père (p. 60, III-IV).

Les trois éléments de l'épilogue qu'on rencontre dans la structure canonique sont déjà présents. Même si les aventures orientales se poursuivent dans l'épisode suivant, *Les Cigares du pharaon* possède un épilogue autonome, seul le *retour* étant différé en conclusion du *Lotus bleu*.

Dans *Cigares, l'hommage* à Tintin est somptueux (p. 61), à dos d'éléphant dans le carrosse du Maharadjah de Rawhajpoutalah. Cette célébration a été introduite par une coupure de presse à la page précédente, relatant la capture d'un des ravisseurs du jeune prince.

Par ailleurs, l'album porte la marque d'une innovation structurelle dans l'évolution de la série : pour la première fois, un *gag* apparaît, dont les auteurs sont des proches de Tintin. Le dessinateur « profite » de la nouveauté introduite par les Dupondt pour leur faire exercer un rôle détendant après la poursuite anxieuse dans la montagne. Chose plus originale encore, la photo du *gag* dont les deux policiers sont victimes – ils tombent de quatre marches – est placée à côté du très sérieux article

de journal mentionnant les exploits de Tintin (p. 60, IV, 2). Le gag est ici parallèle à l'éloge, ce qui préfigure un des procédés qui sera le plus couramment utilisé par la suite, l'alternance des phases de tension dramatique et de comique. On notera le contraste, à trois *strips* d'écart, entre deux types de chutes aux fonctions diamétralement opposées, celle – présumée mortelle – du chef des bandits dans le ravin, et celle – prêtant à rire – des frères siamois dans l'escalier.

Ce gag apparaît précocement dans l'épilogue – il interviendra en dernière page dans la quasi-totalité des albums suivants –, mais cet épisode comportant une suite, il était important de ménager un suspense en fin de récit, pour assurer la continuité avec le second tome.

Dans *Le Lotus bleu*, le dénouement, plus riche que dans les épisodes antérieurs, est à la mesure de l'épaisseur du récit. Page 60, non seulement Tintin a fait prisonniers les trafiquants avec la complicité de Tchang, mais il a aussi découvert leur quartier général et retrouvé le professeur Fan Se-Yeng, qui mettra au point le remède au poison-qui-rend-fou. Tintin ne se contente pas de faire triompher un bien collectif (éradication du commerce de la drogue) ; il concourt parallèlement à deux bonheurs « privés » en guérissant le fils de Wang et en « offrant » une nouvelle famille à Tchang.

La *joie* de Tintin, signal du dénouement heureux, s'exprime sans retenue au moment où son ami chinois vient le délivrer des mains de Rastapopoulos et Mitsuhirato (p. 58).

L'hommage à Tintin, plus discret que précédemment, se fait uniquement par voie de presse, *Le Journal de Shanghai* allant interviewer le jeune reporter au domicile

de son hôte, M. Wang Jen Ghié (p. 60, I, 1). On n'assiste pas à une célébration en direct de ses exploits, mais le journal expose une photo de jeunes gens « promenant dans les rues des panneaux à l'effigie de Tintin », preuve que des festivités publiques ont bien eu lieu.

Bien séparé de l'hommage à Tintin cette fois, un *gag* survient dont les Dupondt sont à nouveau les auteurs (p. 61, IV, 3). La ressemblance avec la mésaventure des policiers dans *Cigares* est significative de la volonté du dessinateur belge de reproduire la même scène quasiment au même moment de l'album (chute tête la première au bas d'un escalier, pieds en l'air, cannes et chapeaux éjectés dans des positions tout à fait similaires). Le comique de répétition est l'un des ressorts les plus utilisés par Hergé, particulièrement en ce qui concerne les Dupondt qui, non contents de se répéter eux-mêmes dans leurs propos, répètent souvent les mêmes gaffes. Comme les éléments récurrents de structure, le comique de répétition, qui instaure une connivence avec le lecteur, exerce une fonction rassurante.

L'épilogue des premiers albums est presque toujours empreint de nostalgie. Dans *Congo*, où Tintin déclare en partant : « Adieu, Afrique, où il me restait tant de choses à voir », dans *Amérique* (p. 62, II, 1) : « C'est bien dommage... Je commençais à peine à m'habituer », et dans *Cigares*, où Tintin tempère l'enthousiasme du Maharadjah à propos de l'élimination de la bande de malfaiteurs : « Puissiez-vous dire vrai, Altesse !... Seul l'avenir nous l'apprendra » (p. 62, III, 2).

C'est encore plus net dans *Lotus* où le départ de Chine et le *retour* de Tintin et Milou vers l'Europe (symbolisé comme dans *Amérique* par la montée à bord d'un paque-

bot et le bruit de la sirène), s'accompagnent de la tristesse et des pleurs de l'ensemble des protagonistes (p. 62, I, II, III, IV). Pour la première fois, le jeune reporter quitte une « famille », particulièrement signifiante pour la suite puisqu'elle inclut Tchang, qui ne réapparaîtra que vingt-quatre ans plus tard dans l'œuvre et quarante-cinq ans plus tard dans la vie de Georges Remi.

Comment expliquer cette touche de spleen qui disparaît au fil des épisodes ? Sans doute Tintin, « sans domicile fixe » et sans amis les premières années, se montre-t-il plus sensible aux marques d'affection qui lui sont prodiguées et moins pressé de retrouver son pays. Ce n'est donc pas un hasard si le premier album exempt de nostalgie finale – *L'Oreille cassée*, épisode suivant dans la chronologie de l'œuvre – est justement celui où Tintin s'est « trouvé » un domicile, rue du Labrador.



Vol 714, album déviant

CHAPITRE 4

LES ALBUMS DÉVIANTS : LA RÉBELLION DE TINTIN (*Vol 714, Picaros*)

Les deux derniers épisodes achevés se distinguent des albums canoniques pour l'essentiel des phases du récit. Tintin « laisse filer » la structure ou, dit autrement, la structure se révèle désormais impuissante à le faire réagir.

1. UNE SITUATION INITIALE PARTICULIÈRE : *VOL 714 POUR SYDNEY*

Dans cette première étape de la narration, *Picaros* se conforme à la structure classique, la première planche ouvrant sur Tintin et Milou en train de se promener à mobylette, revenant du village (p. 1, I-II). La seule originalité de cette situation initiale est d'être immédiatement suivie d'une scène à domicile, au château. L'album combine ainsi les deux représentations habituelles de la vie quotidienne qui entament la majorité des récits.

Vol 714 en revanche rejoint les albums de jeunesse et les albums charnière, où les personnages sont déjà *en voyage*, dès l'ouverture de l'aventure. L'histoire de *Vol 714* commence à la fois dans un décor étranger et dans un contexte semi-professionnel, la participation au congrès

international d'aéronautique de Sydney, dont les héros sont les invités d'honneur. Peut-être Hergé tenait-il, après un épisode entièrement « tourné » à domicile – *Les Bijoux de la Castafiore* – à prendre le contrepied, en mettant en scène une aventure totalement exotique d'où l'élément quotidienneté est absent.

Structurellement, *Vol 714* se rattache, pour ce qui concerne la situation initiale, aux albums-reportages des premières années de *Tintin*. C'est d'autant plus surprenant que ce récit, qui date de 1968, a été écrit près de quarante ans plus tard, et appartient à une époque où Hergé a atteint la pleine maturité de sa création. Ce retour en arrière dans la construction, qui prend dès la première page le parti de s'écarter du schéma mis en place avec *L'Oreille cassée* et régulièrement confirmé ensuite (démarrage par une scène de la vie quotidienne), est l'une des particularités structurelles susceptibles de désarçonner inconsciemment le lecteur familier des *Aventures*.

En dehors des albums-reportages, *Vol 714* est le seul récit avec *Tintin au Tibet* (mais dans un contexte radicalement différent) à démarrer alors que les héros ont déjà quitté leur lieu habituel de villégiature pour ne plus y revenir pendant tout le déroulement de l'histoire, la dernière page les voyant reprendre leur voyage en direction de sa destination initiale, Sydney. Signe de cette spécificité, l'apparition sur la première vignette d'un petit texte présentatif indiquant au lecteur le lieu où atterrit l'avion de Tintin, Haddock et Tournesol : Djakarta. Dans toute la série, il s'agit de la seule exception (en dehors des suites d'un premier volume et des albums-reportages) à la règle des *Tintin* selon laquelle la minimisation de l'écart entre

la fiction et la réalité exclut ce type de « bandeau » introductif. Habituellement, le monde d'Hergé, tout comme le nôtre, trouve sa force dans une présence qui se passe d'explications.

2. LE FAIT ANODIN N'ENTRAÎNE PAS L'ENGAGEMENT DÉLIBÉRÉ DE TINTIN

Non seulement le fait anodin ne suscite pas l'intérêt immédiat de Tintin, mais, en outre, il n'est pas assez motivant pour le déterminer à se lancer dans l'aventure. Dans un cas (*Vol 714*), il ne provoque qu'un éveil « passif » du héros, dans l'autre (*Picaros*), son engagement, décalé dans le temps par rapport à celui de Haddock, se fait « hors image ».

Vol 714 débute par une succession d'indices qui, s'ils éveillent les soupçons du héros, ne le conduisent pas à prendre les choses en main ou à prévenir les malheurs dont lui et ses amis vont être victimes. Il est vrai que les faits qui se succèdent de la page 3 à la page 11 ne sont pas inquiétants outre mesure et, lorsqu'ils le deviennent, il est trop tard pour agir, les protagonistes étant déjà embarqués à bord de l'avion du milliardaire Carreidas. Tout commence d'ailleurs de manière rassurante par une rencontre inattendue avec une vieille connaissance en la personne du pilote Szut (p. 3, I et II).

Du point de vue structurel, le fait anodin n'exerce pas la fonction qui est la sienne dans les autres épisodes, consistant à amener Tintin à faire le choix délibéré de plonger dans l'aventure. Habituellement, c'est le héros lui-même, détourné de son occupation initiale par le fait anodin, qui prend la décision de courir

au musée (*Oreille*), de ramener le cartable à son propriétaire (*Sceptre*), d'aller visiter le laboratoire de Tournesol (*Affaire*), de rendre son portefeuille à Alcazar (*Coke*), etc. Même dans *Bijoux*, c'est bien Tintin qui distrait un peu de son temps pour enquêter discrètement sur les faits survenus au château. Rien de tel dans *Vol 714* : certes, le fait anodin initial (rencontre avec Szut suivie par l'invitation de Carreidas) détourne les personnages principaux du cheminement prévu, mais sans les entraîner à s'engager volontairement dans l'action. L'éveil déclenché reste purement passif, le basculement dans l'aventure est subi.

Au début de *Tintin et les Picaros*, aucun événement n'est déterminant pour Tintin, dont l'éveil sera tardif et invisible du lecteur.

Le fait initial significatif est l'annonce par la radio de l'arrestation de la Castafiore à Tapiocapolis (p. 4), suivie en page 6 d'un article de journal accusant les locataires de Moulinsart de complot contre le chef de l'État santhéodorien. Mais la réaction de Tintin est très mesurée – surtout si on la compare à celle du capitaine – et même négative, lorsqu'il est question de se rendre sur place à l'invitation du général Tapioca (pp. 10 et 11).

Pour la première fois dans la série, non seulement Tintin n'est pas l'initiateur de l'aventure, mais en plus, il refuse catégoriquement d'y participer, l'invitation étant perçue par lui comme un piège. En termes de structure, je dirais que si le fait initial joue son rôle traditionnel de déclencheur sur Haddock, il s'avère inopérant sur le personnage principal, au point qu'après le départ du capitaine et de Tournesol (p. 11), dix planches complètes de l'épisode se déroulent sans sa présence. Tintin réapparaissant dans le récit à la page 21, son éveil s'est donc produit

dans l'intervalle, sans que le lecteur en soit témoin. Plus que l'arrestation de la cantatrice et des Dupondt, c'est le remords de laisser le capitaine et Tournesol se débrouiller seuls dans une situation dangereuse qui a modifié sa décision.

Les deux derniers albums achevés se caractérisent – nous l'avons vu – par une « faiblesse » du mobile servant de moteur à l'histoire, que ce mobile fût absent (*Vol 714*) ou insuffisant pour motiver Tintin (*Picaros*). Si le fait anodin ne remplit pas son rôle d'aiguillon, Tintin se trouve « dé-mobilisé » pour la suite du récit. Le constat structurel vient confirmer ce qui avait été dit sur l'absence de mobile.

3. UN BASCULEMENT DANS L'AVENTURE INDÉPENDANT DE LA VOLONTÉ DE TINTIN

Les deux indicateurs traditionnels (course du héros, phrase-signal) ne symbolisent pas l'engagement *actif* de Tintin dans l'aventure.

Dans *Vol 714 pour Sydney*, le basculement dans l'aventure (pp. 12-13) n'est pas contemporain d'une image positive de Tintin en train de courir, mais d'un échec. Il est très clairement identifiable lorsque le secrétaire de Carreidas, Spalding, menace les passagers avec un revolver (p. 12, IV, 3). Contrairement à ce qui se passe habituellement (Tintin et ses amis décident de se lancer dans l'action), l'aventure leur tombe littéralement dessus, la totalité des protagonistes, à l'exception du héros principal, n'ayant rien vu venir. Cependant, pour la première fois depuis le début de l'histoire, Tintin prend l'initiative en se précipitant vers l'agresseur pour le désarmer,

initiative sans succès à cause de l'intervention malencontreuse du milliardaire (p. 13, II, 2). L'image est particulièrement révélatrice d'une rupture dans le récit, provoquée par Tintin, mais qui n'aboutit pas : la vignette nous montre, en même temps que son empressement à intervenir (dessin d'une petite spirale derrière son pied droit pour donner l'illusion de la vitesse), le fait qu'il est stoppé dans son élan par la volte-face du bandit (attitude de Tintin penché en arrière). On est en présence de la première occurrence dans l'album d'une réaction offensive de Tintin, mais cette velléité est rapidement étouffée et il faudra patienter quasiment jusqu'à la moitié du récit pour le voir retrouver son efficacité en parvenant, avec l'aide de Milou, à délivrer ses compagnons prisonniers (p. 27, I, 3).

La phrase-signal n'est pas exprimée à haute voix : les soupçons de Tintin ne sont pas extériorisés, ils sont communiqués au lecteur aux pages 8, 9 et surtout 11 (à quatre reprises) sous la forme de réflexions intérieures, symbolisées graphiquement par de petits cercles signifiant qu'il s'agit de pensées et non de paroles. C'est le seul cas dans la série où la phrase précédant le démarrage d'une aventure qui s'impose aux personnages – l'avion est détourné – n'est entendue de personne, pas même de Milou : « Il se passe ici quelque chose de louche » (p. 11, IV, 3). Cette réflexion du héros, qui pourrait exercer la fonction d'une phrase-signal classique, n'est en fait qu'un simple constat, une interrogation intime, qui n'entraîne aucune initiative de sa part. Le basculement dans l'aventure ne résulte pas de la volonté de Tintin.

« BULLES »

Les phylactères reliés aux personnages par des cercles en forme de petites bulles symbolisant la pensée sont rares dans les *Aventures*, ils sont même quasiment absents jusqu'à *Coke en stock*. Certaines situations spécifiques les nécessitent, comme lorsque Haddock joue aux échecs avec Tintin, ne pouvant lui dévoiler sa stratégie (*Tibet*, p. 2, II). Dans *Coke*, quand l'homme-grenouille chargé de poser une mine sous la coque du Ramona est en plongée, Hergé se livre à un double emploi des bulles : d'une part, elles expriment symboliquement la pensée (il n'est pas possible de parler sous l'eau, surtout avec un scaphandre), d'autre part, elles décrivent matériellement la respiration sous-marine (*Coke*, p. 57, III, 3 et 57, IV, 3).

Dans *Vol 714*, ce graphisme est banalisé (l'auteur l'utilise à 51 reprises !), ce qui constitue une originalité supplémentaire de cet album. Sur ces 51 occurrences, 37 se situent avant la page 27, soit avant que Tintin ait pris les choses en main : cette spécificité du dessin illustre la grande réserve dans laquelle se cantonnent les personnages principaux, leur passivité par rapport aux faits. Au lieu d'aller au-devant des événements, ils les intériorisent.

La première décision volontaire de Tintin n'intervient que quinze pages après le détournement, changement d'attitude marqué par une affirmation, dépourvue d'ambiguïté cette fois : « Et maintenant, il s'agit de retrouver ce pauvre milliardaire » (p. 27, III, 1).

L'accélération de l'action s'est imposée à Tintin comme un fait accompli : dans *Vol 714*, la première phrase-signal clairement énoncée par le héros intervient bien après le démarrage de l'action, elle ne coïncide pas avec le basculement dans l'aventure.

Dans *Tintin et les Picaros* non plus, il n'y a pas de lien entre l'image de Tintin se mettant à courir et le démarrage de l'aventure. Le basculement dans l'aventure est



Tintin en retrait : la passivité du héros

très original, déclenché non par Tintin, mais par le capitaine Haddock, qui s'envole pour l'Amérique du Sud avec Tournesol contre l'avis de son compagnon (p. 10). Il est logique, dans ces conditions, qu'aucune image de Tintin en train de courir n'apparaisse à ce moment-là, puisqu'il n'adhère pas à l'idée du voyage. Comme l'écrit Philippe Goddin : « À en croire [Hergé], Tintin a bel et bien cessé de courir¹ », ce qui met

en évidence à la fois le changement de rythme du créateur et celui de sa créature. La construction de l'histoire est tout à fait atypique avec des rôles inversés, Tintin, pas vraiment motivé par les difficultés de la Castafiore, résistant à l'appel de l'aventure.

La première image de Tintin en train de courir (p. 26, III, 2), qui signale une accélération du récit, est, elle aussi, atypique : elle décrit non pas le jeune reporter dans une démarche positive signifiant sa volonté de prendre en main les événements, mais dans une attitude de *fuite* devant le danger. Ce caractère « contraint » du basculement dans l'aventure est accentué par le dessin, qui nous montre Tintin et Milou de dos, courant derrière Haddock et Tournesol. On remarquera d'ailleurs que la

1. Philippe Goddin, *Hergé et les Bigotoudos*, Tournai, Casterman, 1990, p. 284.

couverture de *Picaros* est la seule à proposer une image de Tintin en train de fuir.

La phrase-signal (prononcée par Haddock) n'entraîne pas Tintin dans l'action. Lorsque Haddock, s'adressant au général Tapioca, annonce : « Envoyez sauf-conduits, arrivons par retour du courrier » (p. 10, IV, 2), il s'entend répondre de la bouche de Tintin : « Vous partez peut-être, capitaine ! Mais moi, je ne pars pas !!!... ». Quand Tintin, après avoir finalement rejoint l'Amérique du Sud, déclare à ses deux compagnons (p. 21, III, 3) : « J'ai pensé à tous nos amis qu'il fallait essayer de sauver... Alors, j'ai pris l'avion... », il ne s'agit pas d'une phrase-signal initiant une aventure, mais tout simplement d'une explication *a posteriori* de sa présence au San Theodoros. Désormais las des expéditions lointaines, Tintin est en retard sur l'aventure². Comme dans *Vol 714*, le jeune reporter se révèle à nouveau le jouet des événements, son implication dans les péripéties qui suivent découlant du piège dans lequel il est tombé, à la manière des albums de jeunesse.

Si l'utilisation du procédé graphique des bulles exprimant la pensée n'est pas aussi fréquente que dans l'épisode précédent, on en dénombre tout de même 24, mettant en scène indifféremment Tintin, Milou, Haddock, Tournesol et Pablo, ce qui confirme que sur bien des points, y compris techniques, *Picaros* et *Vol 714* présentent beaucoup de similitudes. On remarquera par exemple que dans ces deux albums, c'est aux

2. Hasard ou pas, la couverture des *Picaros* est la seule des 23 albums achevés à ne pas arborer un bandeau où est inscrit : « Les Aventures de Tintin ».

pages 26-27 (quasiment à la moitié du récit) que le héros principal commence à prendre véritablement l'action à son compte, soit beaucoup plus tard que dans les autres albums. Ces remarques formelles sont significatives : elles révèlent qu'après le tournant tibétain, Hergé et Tintin ne provoquent plus l'aventure.

4. UN DÉPART FORCÉ

Dans *Vol 714* comme dans *Tintin en Amérique*, le départ – cela se reproduira dans *Picaros* pour le héros principal – est invisible du lecteur. Cependant, les acteurs de l'histoire ne voyageant pas pour les nécessités d'un reportage ou parce qu'ils sont entraînés dans une nouvelle aventure, celle-ci n'est pas encore enclenchée lorsqu'ils ont quitté Moulinsart. Le « vrai départ » pour l'aventure a lieu lorsque Tintin, Haddock et Tournesol prennent place à bord du Carreidas 160 pour continuer leur voyage (décollage p. 9, IV, 1). Mais il n'est pas le fruit d'une décision du jeune reporter, celui-ci n'ayant pas le loisir de refuser l'invitation du milliardaire. Pis que cela, ce transfert non voulu se transforme en un « départ contraint » vers un lieu inconnu quand l'avion est *détourné* par les bandits. Ce schéma d'un déclenchement de l'aventure *postérieur* au départ, inhabituel par rapport à la structure canonique, s'apparente à celle des albums de jeunesse.

L'aventure s'insinue dans la vie des personnages parce qu'ils se sont embarqués « par hasard » dans un avion qu'ils n'ont pas choisi.

Tintin et les Picaros représente un cas unique : Haddock et Tintin ne partent pas ensemble à l'aventure.

Cette « anomalie » suffirait à faire de *Picaros* un album original, mais il offre en outre la spécificité d'occulter le départ de Tintin, *invisible* du lecteur comme s'il s'agissait d'un départ caché, honteux. Ce n'est pas un départ réellement voulu, comme dans les albums classiques : Tintin avait affirmé avec force son refus de tomber dans le traquenard, prononçant ce qu'on pourrait appeler une phrase-signal de non-départ : « Je dis que je ne pars pas, capitaine. Libre à vous de tomber dans le piège qu'on essaye de nous tendre : mais pour moi, c'est NIET ! » (p. 11, I, 1).

Certes, nous ne sommes pas en présence ici d'un détournement d'avion sous la menace des armes comme dans *Vol 714 pour Sydney*, mais d'un départ « obligé » généré par la mauvaise conscience de Tintin. Hergé ne pouvait décemment pas laisser son héros principal jouir seul de la quiétude du château pendant que tous ses amis se débattaient face à l'arbitraire tapioquien. La tentation a dû le titiller : imaginer Tintin suivre le développement de l'affaire à la télévision ou dans *Paris-Flash* en faisant du yoga, pendant que le capitaine et le professeur subissaient la vengeance du colonel Sponsz, eût été l'apogée de l'autodérision entamée au début des années 1960.

Est-ce Tintin, définitivement casanier, qui décide de « désobéir », refusant désormais de « jouer le jeu » de l'aventure et considérant qu'en allant risquer sa vie contre vents et marées pour tirer l'ami de jeunesse de Georges Remi des griffes du yéti, il avait suffisamment payé sa dette envers son créateur ? Est-ce le dessinateur belge au contraire qui, lassé d'être constamment assimilé à sa créature, est attiré par l'idée d'un scénario d'où le

jeune reporter serait quasiment absent, les ficelles étant désormais tirées par les personnages secondaires ?

Malgré tout, Tintin ne pouvait pas abandonner ainsi la partie, ni Hergé enfermer à nouveau son héros à Moulinsart. Ce cas de figure s'était déjà produit dans *Bijoux*, mais Tintin y était resté au milieu des siens et avait conservé son rôle de détective. Dans *Picaros*, il finit par repartir, bien qu'à contrecœur.

5. LA PASSIVITÉ DE TINTIN

Dans les deux derniers albums achevés de la série, Tintin et Haddock opèrent à front renversé par rapport aux épisodes précédents. Si le découragement est étranger au capitaine durant ces deux aventures – de même que l'ivresse –, le manque d'envie est reporté sur le « personnage principal ». Après *Tibet* et *Bijoux*, qui voyaient Tintin tenir à bout de bras une intrigue dans laquelle son compagnon, sceptique ou impuissant, pouvait au mieux suivre le mouvement, *Vol 714* et *Picaros* marquent une rupture radicale, particulièrement manifeste lorsqu'on s'intéresse aux facteurs de ralentissement du récit.

Le cheminement du récit

Dans *Vol 714*, l'unique horizon des héros est de sauver leur peau sans avoir de prise réelle sur le déroulement de l'action.

Cet album se caractérise par la passivité de Tintin, entraîné dans une aventure et un affrontement avec des bandits qui lui sont imposés. De ce point de vue, le thème du détournement d'avion est particulièrement révélateur : ce n'est pas à cause de leur réputation ou de leurs connaissances techniques que Tintin et ses amis

sont menacés, c'est par hasard qu'ils tombent entre les mains des ravisseurs du milliardaire Carreidas. Celui-ci les invite à son bord, non pas parce qu'ils ont foulé le sol lunaire, mais parce que Tournesol le fait rire et parce qu'il a envie de jouer à la bataille navale avec le capitaine. Non seulement les héros ne sont pas le sujet agissant de l'action, mais ils n'en sont même pas l'objet principal, puisque l'intérêt des bandits ne se portait pas sur eux à l'origine. Comme le dit Rastapopoulos lors de l'arrivée des protagonistes sur son île (p. 19, III, 1) : « Pourquoi n'êtes-vous pas tranquillement restés dans votre avion pour Sydney ? ».

La symbolique de la *verticalité* vers un but n'apparaît pas dans cet épisode : si les personnages montent l'escalier pour sortir à l'air libre (p. 52 à 54), c'est dans une attitude de *fuite* devant la montée de la lave du volcan provoquée par une explosion et nullement pour faire triompher une cause quelconque. Plus caractéristique encore, lorsqu'ils empruntent l'échelle métallique pour monter dans l'astronef (p. 58), ce n'est pas de leur propre chef mais sous hypnose. Et c'est de la même façon et par le même chemin qu'ils redescendront dans un canot pneumatique où ils seront finalement recueillis (p. 59), cette « redescente » n'étant en rien comparable à celles que nous avons rencontrées dans les albums « verticaux », accompagnant la décompression des héros une fois le devoir accompli.

Vol 714 pour Sydney est un album *linéaire* : les personnages y évoluent comme les enfants d'un manège où il n'y aurait pas de pompon à saisir. Ils n'ont pas à s'élever vers un Graal qui ne leur est pas proposé. Le seul objectif qui les guide au commencement est la participation à un

congrès. Ce but – il serait plus juste de dire cette « destination » – n'est pas atteint durant le récit, Tintin et ses amis ne s'en étant pas rapprochés à la page 62. Comme l'héroïne d'*Alice au pays des merveilles* qui court en faisant du surplace, cet épisode n'évolue pas entre la première et la dernière planche. Le long détour onirique qui constitue la trame de la narration n'aboutit qu'à replacer les personnages dans leur position initiale, sans que cette parenthèse se soit soldée par une quelconque victoire (énigme résolue, recherche scientifique accomplie ou ami sauvé) résultant de leur propre volonté.

La pauvreté de l'album en termes de mobiles rappelle – malgré les progrès réalisés en trente-huit ans sur le plan graphique et dans la conduite de l'histoire – les épisodes du début des années trente (*Soviets, Congo, Amérique*). On assiste en effet à un retour de l'Aventure au sens fort, de l'action pour l'action. Certes, la ligne directrice du récit est plus structurée que dans les albums de jeunesse, mais le lecteur est cependant confronté comme par le passé à une succession de péripéties, bagarres en tout genre entrecoupées de gags, innombrables explosions, éruption, chutes, courses poursuites avec les malfaiteurs, etc.

Le capitaine Haddock, pour la première fois dans la série, n'est jamais saoul au cours des 62 pages de l'album. Faut-il y voir un lien de cause à effet ? Toujours est-il qu'il adopte tout au long de l'histoire une attitude quasi-irréprochable, sans dérapage aucun. Qui plus est, en dépit de quelques vitupérations sans conséquences, il ne cède jamais à la tentation de l'abandon ou du renoncement, tentation à laquelle il nous avait habitués. Le marin ne constituera jamais un frein ou un ralentissement à l'évo-

lution de l'action. Au contraire, Haddock fait preuve d'un dynamisme et d'une volonté à toute épreuve : pour vérifier que Rastapopoulos a réellement perdu connaissance, il lui pique les fesses avec une épine devant son compagnon stupéfait qui n'avait pas soupçonné la simulation (p. 35, II). Il va même jusqu'à tourner Tintin en dérision, sans ménagement (p. 43, I, 3) : « Car "les voix" de Monsieur ont décrit cette statue à Monsieur, naturellement ! Est-ce que, par hasard, "les voix" de Monsieur lui ont également donné la raison de la chaleur qui règne dans ces caves » ?

On assiste ici à un « changement d'alliance », le capitaine Haddock exerçant en lieu et place de Tintin le rôle de soutien d'Hergé pour mener l'histoire à bien. Dans cet album, c'est Carreidas – et à un degré moindre Tournesol – qui jouent les perturbateurs. Le capitaine n'exerce plus sa fonction habituelle d'obstacle ou de frein, parce que, parallèlement, Tintin a abandonné son rôle de leader. Si Haddock *dérapi* aujourd'hui comme il le faisait jadis dans *Le Crabe aux pinces d'or* par exemple, ce Tintin-ci aurait-il encore assez de détermination et d'énergie pour le contrôler ? En faisant évoluer ses deux héros à front renversé, le narrateur joue avec la vérité de ses personnages.

Tintin subit totalement les assauts des bandits, entre les planches 18 et 26, sans véritable réaction, avant d'apparaître complètement découragé lorsque, emprisonné dans un bunker avec Tournesol et Haddock, il déclare, le visage rongé par le chagrin : « Hélas, ce n'est pas ça qui nous rendra ce pauvre petit Milou » (p. 23, IV, 1). Puis, aussitôt après : « Nous sommes des condamnés en sursis,

jusqu'au moment où Carreidas aura parlé... Mais parlera-t-il ? » (p. 23, IV, 2).

Il faudra attendre le retour de Milou pour voir son maître reprendre quelque peu les rênes, avant d'être « guidé » par les pouvoirs surnaturels du télépathe Ezdanitoff. Dès la page 38, Tintin, entendant des voix, sera à nouveau le jouet d'une influence extérieure.

Tintin et les Picaros est un « album à deux vitesses » où Haddock (et Tournesol) jouent le rôle moteur, tandis que Tintin exerce la force d'inertie habituellement réservée à ses partenaires. Le héros d'Hergé se laisse tirer par ses compagnons jusqu'aux deux-tiers de l'histoire. Il n'est plus le chef d'orchestre de l'aventure, ce n'est plus lui qui l'accompagne et donne l'impulsion aux différentes étapes de sa construction. Pour reprendre l'image du manège, Tintin n'a plus envie – contrairement à Haddock – de sauter pour attraper le pompon. La passivité de Tintin se lit dans la faible verticalité du récit.

Soyons honnête : si le cheminement du héros est horizontal durant une bonne partie de la narration – Tintin n'a pas d'objectif qui le pousse à agir, ou l'objectif qu'on lui présente lui apparaît comme un piège – il finira néanmoins par se prendre au jeu, entraîné malgré lui dans une action à laquelle il ne peut plus se soustraire. Mais ce n'est qu'à la page 43 que le jeune reporter prend véritablement les choses en main en proposant à Alcazar de l'aider à reconquérir le pouvoir, seule façon de faire libérer la Castafiore et les Dupondt. À partir de ce moment, le récit retrouve une allure plus verticale, avec une démarche entièrement tendue vers un but à atteindre, une victoire définitive en page 61 – la *montée finale* des « libérateurs », déguisés en *Turlurons*, par l'es-

calier du palais (p. 56, I, 1), se révèle néanmoins d'une facilité déconcertante ! – et un soulagement final à la dernière planche.

En ce qui concerne les rapports Tintin/Haddock, on retrouve un schéma comparable à l'album précédent. Dans *Picaros*, c'est le capitaine qui mène la danse, il est l'interlocuteur du général Tapioca par médias interposés, c'est lui qui reçoit les journalistes à Moulinsart, c'est lui enfin qui décide de se rendre au San Theodoros avec Tournesol. On remarquera que, sur la couverture de l'album, c'est également Haddock qui court en tête de la troupe, agrippant le professeur par le bras avec autorité (cf. image de la couverture, *supra*)³.

Aucun découragement, aucun refus de continuer le combat, aucun dérapage, le marin n'apparaît jamais comme une entrave à l'action. Lorsqu'il est frappé d'amnésie à la suite d'un choc reçu derrière la tête (p. 30-37), cela ne provoque pas l'arrêt de la marche des héros dans la jungle.

Tintin en revanche adopte une posture « distanciée ». Son refus initial d'accompagner ses proches est plus qu'une conduite de doute ou de découragement passager, c'est un renoncement fondamental, un arrêt radical de sa participation à l'aventure. Tintin n'est plus le garant, pour Hergé, d'une structure dont le rôle de gar-

3. Cette couverture représente un cas unique dans l'œuvre. Seule la couverture du *Secret de la Licorne* décrit un capitaine Haddock dominant, effrayant Tintin et Milou avec son sabre, mais, sous l'emprise de l'alcool, il n'est pas dans une posture positive. Dans tous les autres cas, il est, au mieux, sur la même ligne que les autres personnages (*Coke en stock*), sinon en retrait ou de dos (*Temple, Tibet*), voire absent (*Trésor, Or noir*).

dien est dévolu, par la force des choses et par défaut, au capitaine. Mais, de ce fait, on mesure tout au long de cet ouvrage combien *Picaros* s'éloigne, sur de nombreux points, de l'armature hergéenne classique. On ne saura jamais si le dessinateur belge utilise la démotivation de son héros pour parachever la déconstruction « post-Tibet » ou si Tintin, lassé de la responsabilité écrasante qui pèse sur lui depuis près d'un demi-siècle, prend délibérément le parti de désobéir à son demiurge : vexé d'avoir été dépeint dans l'album précédent, *Vol 714 pour Sydney*, comme une marionnette, jouet d'événements extérieurs non maîtrisés, Tintin refuserait de s'embarquer à nouveau dans une galère du même type ? Quoi qu'il en soit, s'il n'y avait eu que le seul Tintin comme personnage à la disposition d'Hergé dans cet épisode, l'aventure n'aurait pu exister !

On imagine sans peine les tractations qui ont dû avoir lieu entre Hergé et sa créature pendant les dix semaines de parution où le héros était invisible, pour qu'il accepte finalement de rallier l'Amérique du Sud. J'utilisais le terme de « reddition » à propos du suivisme souvent forcé de Haddock dans *Tibet* ; ici, c'est Tintin qui refuse de se rendre aux raisons de son ami – et sans doute d'Hergé – avant de céder au remords.

Paradoxe des paradoxes : Tintin est devenu si casanier, il manifeste un comportement tellement pusillanime qu'il en est arrivé à désorganiser la structure habituelle de la narration. En agissant de la sorte, c'est lui, finalement, qui crée la fantaisie, qui surprend le lecteur familier. En poussant à l'extrême son attitude de repli, il participe à la déconstruction du schéma traditionnel ; ce fai-

sant, il devient, pour Hergé, le vecteur d'un mouvement « centrifuge » par rapport au bon déroulement du récit.

Le berger d'Hergé, ne contrôlant plus son troupeau, laisse divaguer ses moutons.

Le rythme du récit

Pas de *récapitulation* de Tintin ni de *conversation éclairante* susceptible de faire rebondir l'action dans *Vol 714*.

Littéralement pris de court par l'aventure, Tintin n'a pas le temps de « s'arrêter » pour faire le point de la situation. La longue explication de Mik Ezdanitoff des pages 45-47-49 élucide (pour le lecteur !) le mystère des voix qu'il entendait depuis la planche 38 et qui l'ont guidé jusqu'au souterrain. Mais si cette conversation lève le voile sur un aspect particulier de l'intrigue, ce n'est nullement une conversation déterminante puisqu'elle ne permet en aucun cas à Tintin, ni de capturer les bandits, ni de se prononcer sur l'existence ou non d'extraterrestres. L'interview télévisée des trois planches finales ne révèle aucun progrès qui proviendrait de la conversation avec Ezdanitoff, cette conversation n'existant pas pour les héros.

Au début de *Picaros*, la « récapitulation » de Tintin, spectateur de l'histoire, n'a pas pour but de faire le point sur les tenants et aboutissants d'une énigme dans laquelle il serait déjà engagé, mais de présenter un contexte historique au capitaine, intéressé par la présence de la Castafiore au San Theodoros. Sa fonction n'est pas de progresser dans l'élucidation d'un mystère, mais de faire l'état des lieux, avant même le démarrage de l'aventure.

Cas original dans la série, la première « conversation » est destinée au lecteur seul. Lorsque le colonel Sponz

dévoile à Alvarez, aide de camp de Tapioca, les raisons du piège qu'il a tendu à Tintin et à ses compagnons, le héros n'en est pas témoin (p. 22, III et IV).

Il faut attendre le dernier tiers de l'album (sa partie « verticale », où Tintin reprend l'initiative) pour assister à une conversation importante : quand Tintin s'assoit dans la case d'Alcazar pour lui proposer de l'aider à renverser son rival s'il s'abstient de faire couler le sang (p. 43-45), cet échange entraîne une véritable accélération de l'intrigue, qui débouchera sur un dénouement favorable. Mais cette issue n'est rendue possible que par l'invention de Tournesol (des comprimés qui dégoûtent du whisky), invention qui aidera à faire triompher la révolution des Picaros et, du même coup, à libérer les otages de Tapioca. Ceci confirme la passivité de Tintin dans cette aventure, même dans les dernières pages : le déclencheur du résultat final est un élément extérieur, un *deus ex machina*, dont le héros n'est en rien responsable.

6. LE SCEPTICISME FINAL

Le « succès » obtenu dans les deux derniers albums achevés est inexistant (*Vol 714*) ou très relatif (*Picaros*). Dans le premier, la quête du Bien et sa victoire n'apparaissent pas, dans le second, la victoire est mâtinée d'un grand scepticisme.

Vol 714 pour Sydney : les marqueurs traditionnels du dénouement et de l'épilogue sont absents

Dans la mesure où *Vol 714 pour Sydney* se caractérise par l'absence de mobile, il est difficile de parler de succès final ou d'objectif atteint, puisqu'il n'y a pas d'objectif recherché ; il ne peut y avoir de dénouement du mobile

s'il n'y a pas de mobile. Pas de victoire du Bien puisque pas de poursuite du Bien au départ, pas de Graal puisque pas de quête du Graal. Le but des héros dans ce récit est simplement d'échapper à la mort promise par Allan et Rastapopoulos.

Il y a certes une issue à la lutte contre les bandits (p. 59), ceux-ci étant hissés dans l'astronef des extraterrestres et Tintin étant repéré par un avion patrouilleur avec ses compagnons sur un radeau pneumatique dans la mer des Célèbes. Ce dénouement met fin à l'histoire mais il n'a pas, comme dans les autres albums, la fonction de résoudre une énigme, de clore une expédition scientifique, de sauver un proche, ni même de terminer un reportage. Pas de satisfaction finale du devoir accompli, *pas de joie* exprimée par Tintin dans les dernières pages : l'interview donnée à la télévision traduit plutôt le malaise des protagonistes qui ne se souviennent plus de ce qui leur est arrivé. Ne reste dans leur esprit qu'un vague cauchemar. Plus que *Les Bijoux de la Castafiore, Vol 714* est vraiment l'exemple d'une anti-aventure, ou plus exactement d'une aventure qui, pour les personnages du moins, n'a pas existé.

La morale pourrait au moins triompher avec la mise hors d'état de nuire des malfaiteurs, hypnotisés par le télépathe Ezdanitoff et emmenés dans la soucoupe volante. On pourrait imaginer que l'affreux capitaine Allan et sa bande soient emprisonnés à jamais sur une planète inconnue et inaccessible. Las, l'indestructible Rastapopoulos réapparaîtra, sous les traits du mage Endaddine Akass, dans le dernier épisode, où, comble de malheur, il condamnera Tintin à mort.

Comme *Alph-Art*, mais pour d'autres raisons, *Vol 714* est un récit sans dénouement.

Les trois éléments traditionnels de l'épilogue sont absents eux aussi. Ce récit ne peut connaître d'épilogue puisque les protagonistes en ont oublié le contenu. Dans l'avenir, lorsque Tintin, tranquillement installé au coin du feu à Moulinsart, se retournera sur son passé en essayant de revivre ses aventures par la pensée, une seule échappera à son souvenir, celle de *Vol 714*, entre les pages 12 et 60. *Vol 714 pour Sydney* est un épisode au sens premier du terme, c'est-à-dire une incidente, accessoire dans la globalité de l'œuvre, une « escale ».

Bien sûr, je force un peu le trait : *Vol 714* existe bien pour Hergé qui l'a conçu et pour les millions de lecteurs qui en ont suivi les péripéties. Mais c'est la première fois que la symbiose est rompue entre le public d'une part, Tintin et ses compagnons de l'autre, qui n'auront pas vécu la même aventure. Le public referme l'album après avoir lu une histoire inconnue de ses acteurs, ce qui crée pour lui une étrange impression de distance avec ses personnages familiers. Peut-être tenons-nous là une explication à la forte sensation de déficit de vérisme ressentie lors de la lecture : l'effet de réel est moindre parce que l'histoire que nous lisons n'a pas de réalité pour les personnages qui en sont les acteurs.

Certes, les héros sont longuement interviewés à la télévision (trois dernières planches) et il s'agit là de l'intervention la plus imposante d'un média à la fin d'un album. Mais il n'est nullement question ici de célébrer une victoire quelconque, l'absence de succès final rendant sans objet un *hommage* éventuel à Tintin.

Dans ce récit sans dénouement ni épilogue, où les personnages sont *en transit*, aucun *retour* ne saurait se concevoir, aucune « redescente » vers le domicile après l'atteinte d'un objectif qui aurait déclenché l'action. Au contraire, c'est à une « remontée » dans l'avion qu'on assiste, l'ultime vignette de la page 62 prenant la suite immédiate de la première planche, comme s'il ne s'était rien passé entre les deux, Haddock ayant eu tranquillement le temps d'acheter *Le Soir*, qu'il tient à la main. *Vol 714* est l'unique épisode simple à se conclure sur un départ, départ qui n'est pas motivé par l'appel d'une nouvelle aventure, mais par la continuation d'un voyage semi-professionnel.

Pas de *gag final* non plus : Hergé ne tient pas à opérer de rupture avec le questionnement sans réponse qui conclut sa narration. L'atmosphère est lourde et la tension palpable, mais le dessinateur souhaite sans doute laisser le public sur cette impression de mystère qui continue de planer, à peine allégée par les difficultés auditives de Tournesol et les commentaires décalés de Séraphin Lampion.

Nous ne suivrons pas sur ce point l'interprétation de Frédéric Soumois qui considère que « [Milou] a le redoutable privilège d'assurer, non pas un gag, mais le dernier clin d'œil décongestionnant, en tirant la langue au lecteur (!), dans l'ultime case de l'album »⁴. En réalité, il ne s'agit nullement d'un clin d'œil, bien au contraire : si Milou fronce les sourcils, c'est parce qu'il est toujours fâché d'être tenu attaché par cette laisse qui l'oblige à

4. *Op. cit.*, p. 288.

tirer la langue, comme il le faisait déjà à l'arrivée (p. 1, IV, 1).

Dans Tintin et les Picaros, le dénouement et l'épilogue sont atypiques

Les Dupondt sont sauvés *in extremis* de l'exécution, la Castafiore, Irma et Wagner sont libérés de prison (p. 61), Tintin utilisant les guérilleros d'Alcazar pour délivrer ses proches. On remarquera la discrétion extrême de Tintin, *qui ne manifeste aucune joie particulière* dans les dernières pages du dénouement.

Comme dans l'épisode précédent, le succès est à relativiser. Du point de vue strictement privé, Tintin obtient ce qu'il souhaitait : réticent dès le début, il se satisfait d'avoir fait son devoir en délivrant ses amis injustement emprisonnés. Mais la victoire du Bien est très nuancée dans cette conclusion qui voit des policiers surveiller les mêmes bidonvilles que sous l'ère tapioquiste, la seule modification concernant l'uniforme et le système pileux. Certes, le coup d'État s'est déroulé sans effusion de sang, mais un pouvoir autoritaire en a remplacé un autre, ce qui laisse transparaître le scepticisme d'Hergé devant ce type d'alternance du pouvoir en Amérique latine, et très probablement vis-à-vis de la politique au sens large.

Dans l'épilogue de *Picaros*, *l'hommage* à Tintin est dérisoire. À la dernière page du récit, Tintin et Haddock sont reçus dans le bureau du nouveau chef de l'État santhéodorien, mais l'accueil qu'ils reçoivent de la part du général Alcazar n'a rien de comparable avec le faste des réceptions passées, chez le Maharadjah de Rawhajpoutalah ou le roi Muskar XII. Au contraire, Alcazar minimise le rôle joué par ses amis : « C'est

un véritable triomphe!... Et ça, c'est un peu grâce à vous... » (p. 62, I, 1 et 2). Il est loin, le temps où le Grand Précieux se déplaçait en grande pompe pour venir rendre un hommage solennel à Tintin dans les montagnes tibétaines ; tout se passe comme si le héros n'était plus reconnu à sa juste valeur. Certes, cette ingratitude s'explique par la personnalité du nouveau dictateur, orgueilleux et égoïste, et par le côté informel des relations de pouvoir dans les pays latino-américains, mais le service rendu est pourtant à peu près équivalent à celui décrit dans *Les Cigares du pharaon* ou *Le Sceptre d'Ottokar*.

Tintin et Haddock sont « dévalorisés » au sens fort par les propos du général : après avoir promis la moitié de la réserve d'or de la banque nationale en cas de victoire, puis le tiers, puis 10 % (p. 43, III, 3), Alcazar évoque à présent furtivement le chiffre de 5 % aussitôt écarté d'un revers de la main par son sauveur. Vingt-sept ans ont passé depuis le temps où l'Inca offrait à Tintin, Haddock et Tournesol des sacs remplis de pierres précieuses en guise de remerciements avant leur départ pour l'Europe !

Le traditionnel *gag final* est dilué sur les deux dernières planches : la Castafiore jette le plat de pâtes à la tête de son geôlier avant d'assommer le capitaine en l'embrassant (p. 61, III, 3), Peggy Alcazar rouspète contre la contrainte que représente l'entretien du palais mis à sa disposition par son mari (p. 62, III, 3) et Tournesol comprend de travers les propos de Haddock dans l'avion (p. 62, IV, 2).

Pour la première fois dans la série, Tintin acquiesce au discours du capitaine se déclarant heureux de retrouver Moulinsart (p. 62, IV, 1). Le dernier album achevé

nous dépeint un héros qui, après avoir refusé de partir, manifeste sa hâte de quitter le lieu de l'aventure pour se replonger dans la quiétude du quotidien. Décidément, un ressort est cassé chez « l'ex-jeune reporter ».

Les différences de structure observées entre le « duo » *Vol 714-Picaros* et les autres albums confirment ce constat : dans les deux derniers albums achevés, la fonction atypique des éléments structurels est révélatrice de la passivité du personnage principal. La spécificité de la structure corrobore les analyses de la première partie de ce livre, notamment celle relative aux mobiles⁵.

« Retiré des affaires » depuis l'apogée tibétain, Tintin a cessé d'être le maître et le déclencheur de ses aventures. Il a également perdu la mainmise sur le déroulement du récit, il a délaissé son rôle de gardien de la structure.

Je ne suis pas le seul – malgré les succès de librairie incontestables qu'ont représentés *Vol 714 pour Sydney* et *Tintin et les Picaros* – à éprouver un certain « malaise » à leur lecture et à essayer de comprendre les raisons de cette déception :

– S'agit-il d'une réaction purement subjective due au fait qu'en raison de mon âge, je ne les ai pas lus pour la première fois pendant mon enfance, mais après mes seize ans ?

– Manque-t-il à ces épisodes un ou plusieurs niveaux de lecture présents ailleurs et indispensables à mon adhésion ?

5. Sur le plan structurel, *Vol 714* est un peu plus « déviant » que *Picaros*. Si ce dernier album connaît par exemple une situation initiale classique, au domicile de Tintin et Haddock, dans *Vol 714*, ce sont tous les éléments qui divergent du schéma canonique.

– La pauvreté des mobiles de l'action fait-elle que la moindre motivation des héros rejaillit sur la force de conviction émanant du récit ?

– A-t-on de la difficulté à accepter la « déconstruction » opérée par Hergé de sa propre création, en particulier vis-à-vis de ses personnages ?

– Ces deux épisodes s'éloignent-ils trop de la structure devenue familière au lecteur du reste de l'œuvre ?

Devant ces productions tellement moins « hergées » que les précédentes, j'ai ainsi été amené à me poser cette question quelque peu provocatrice : au vu des différences de fond et de style qui vont jusqu'à modifier le dessin même des personnages, faisant apparaître une véritable rupture d'expression, n'est-on pas en droit de se demander si ces épisodes ont bien été écrits par Hergé ?

Des réponses que j'ai pu obtenir il y a quelques années, par un échange de courrier auprès d'Etienne Pollet chez Casterman, je tire les conclusions suivantes⁶ :

Hergé est bien l'auteur unique des crayonnés des deux derniers albums (et aussi d'*Alph-Art*), et donc du scénario, du découpage, de la « mise en page » des cases, des attitudes, des textes des bulles... Cela représente la plus grande part de la création d'un album. En revanche, les collaborateurs (essentiellement Bob De Moor) ont pris le dessus pour la mise au net (même celle des personnages) et le trait en général, comme c'est le cas depuis la rénovation graphique de *L'Île noire*, en 1965.

« Face à l'album imprimé, force est de constater chez Hergé une très nette baisse de régime... Faut-il attribuer ce fléchissement au dessinateur lui-même ou à ses colla-

6. Ces informations, non confirmées par Hergé, n'engagent que l'opinion personnelle de M. Pollet.

borateurs ? Il est vrai qu'on les devine plus présents qu'à l'accoutumée. Qu'importe. Dans un cas comme dans l'autre, c'est bien sous les yeux de son créateur que la fameuse "ligne claire" s'est effilochée⁷. » On pourrait en conclure un peu rapidement qu'au contact des Studios, Hergé a fini par laisser s'installer une distance entre lui et la créature qu'il a modelée. Mais si cette évolution dans le trait participe à la surprise ou à la déception devant le résultat final imprimé, elle ne représente quand même qu'une faible part dans le jugement qualitatif d'ensemble posé sur ces deux épisodes. Le problème est donc essentiellement ailleurs.

Il est possible que ce ressenti soit dû en grande partie au fait que, pour Hergé, l'écriture d'une nouvelle histoire est de plus en plus difficile avec les années, voire pénible, le temps considérable précédant la sortie des derniers albums en étant un signe évident. Mais cette durée est aussi la preuve que c'est Hergé lui-même qui peinait à la tâche, car si ses collaborateurs l'avaient « remplacé » dans la création, cela aurait plutôt accéléré le processus !

Je maintiens donc l'idée qu'après la « rédemption » de *Tintin au Tibet* et le bouclage ironique des *Bijoux*, Hergé n'éprouvait plus le besoin d'ajouter une nouvelle pierre à l'édifice. Finalement, cela revient peut-être au même : l'auteur éprouve l'angoisse de la page blanche non seulement parce qu'il a vieilli et qu'il est malade, mais surtout, de façon moins négative, parce que la nécessité de prolonger l'œuvre ne lui apparaît plus⁸.

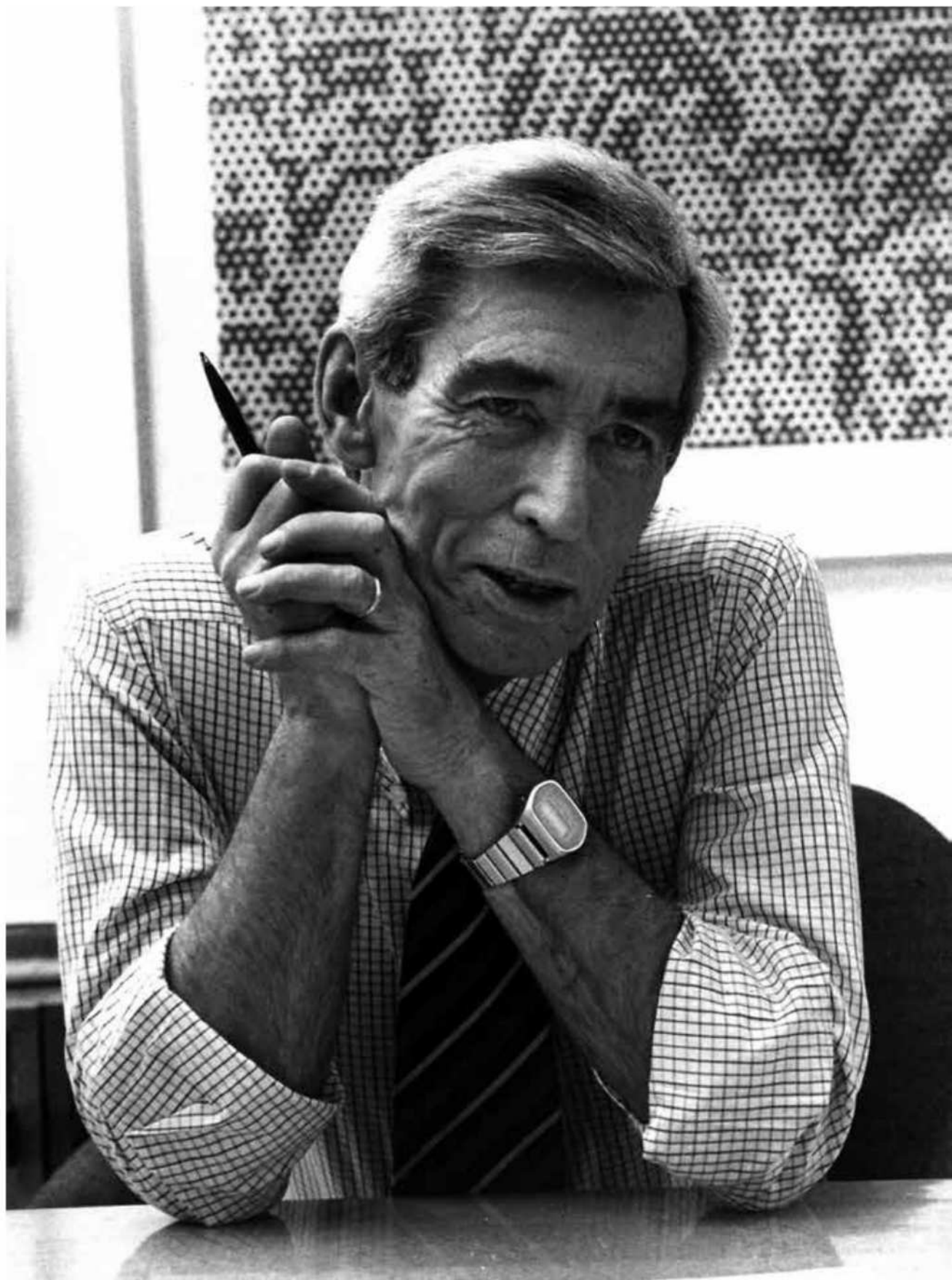
7. Philippe Goddin, *op.cit.*, p. 283.

8. « Hergé aurait pu clore aisément le cycle des *Aventures de Tintin* par *Les Bijoux de la Castaflore*, cet album autrement plus parodique dont le lecteur accepte en souriant l'atmosphère de finitude ». Lud-

Par leur style, les *Tintin* sont immédiatement reconnus. Dans n'importe quel contexte, les traits caractéristiques de la ligne claire font qu'on identifie tout de suite le monde – le mythe – entraperçu. Lorsque ce style se dénature, le lecteur est troublé. C'est avant tout dans la déconstruction – voulue ou non ? – des éléments-clés de la structure narrative que se trouve la raison fondamentale du sentiment confus émanant de la lecture de ces deux épisodes, de ce malaise partagé par de nombreux tintinophiles.

Autant et peut-être même plus que les dérapages du dessin ou le déclin des personnages, c'est la perte de contrôle par Hergé d'un schéma structurel archétypique pourtant consolidé d'album en album, qui crée chez le lecteur – sans qu'il en soit totalement conscient bien sûr – ce « dépaysement » désagréable. Si la structure ne joue plus son rôle de cocon qui rassure, le public éprouve la sensation de perdre ses repères.

wig Schuurman, *op. cit.*, p. 186. « Hergé aurait pu, sans trop choquer, faire de la fin des *Bijoux* la fin du cycle complet des Aventures ». Frédéric Soumois, *op. cit.*, p. 280.



Hergé en 1979. Photo : © Jean Guyaux

CONCLUSION

Les *Tintin* continuent d'être vendus, trente ans après la disparition d'Hergé et plus de quatre-vingts ans après la publication du premier épisode. Même les plus réfractaires en ont lu quelques-uns « quand ils étaient jeunes ». N'importe qui doit être capable de citer le nom d'au moins deux ou trois personnages de la saga, ou deux ou trois titres d'albums. Cette notoriété est rarissime, sans doute partagée avec Molière ou Astérix. Mais le succès des *Aventures* ne se limite pas à la Belgique ou à la France et cela étonnait son auteur. Tintin est mon héros, ton héros, leur héros, notre héros, parce qu'il est à la fois crédible et hors du commun, familier et extraordinaire, moral mais humain. Si l'œuvre d'Hergé dépasse nos frontières et transcende les générations, c'est parce qu'elle rassemble plusieurs atouts, qu'on rencontre ailleurs certes, mais rarement de manière cumulative : lisibilité, clarté, richesse documentaire, souci du détail vrai, humour, suspense.

L'épaisseur des personnages est telle que chacun peut s'identifier à l'un ou à l'autre sans difficulté. C'est facile pour le héros principal, libre et miraculeusement « indéterminé ». C'est facile aussi pour ses compagnons, grâce à des traits de caractère proches des nôtres, à des défauts qui jalonnent notre quotidien. Mais d'aucuns pour-

ront se laisser séduire par des apparitions plus modestes, l'universitaire Paul Cantonneau, le scientifique de haut niveau Baxter, l'artisan en préretraite Boullu, « l'artiste » Filoselle, la discrète concierge Madame Pinson ou, à l'étranger, l'épouse dévouée de Monsieur Wang et le technocrate anonyme du ministère de l'intérieur syldave. Qui n'a pas rêvé un instant de suivre les pas du marginal Ridgewell dans la jungle latino-américaine ? Qui n'a pas été confronté, lors de pérégrinations routardes, au commissaire taciturne de la petite ville péruvienne de Jauga¹ ?

En-deçà des aventures extraordinaires de ses héros, Hergé décrit des situations que nous avons tous rencontrées dans notre vie quotidienne : l'irruption d'importuns au moment précis où l'on aspire au calme, l'orage qui se déclenche quand on vient de fermer son parapluie, le sparadrap récalcitrant dont on ne parvient pas à se défaire, l'élastique qui saute à la figure, etc.

La densité de l'œuvre permet une multiplicité de niveaux de lectures et entraîne de multiples relectures. La force du réel imprimée par la ligne claire interdit toute adaptation théâtrale ou cinématographique réussie. La « patte » de l'auteur – son style – rendrait forcément décevante (dans le meilleur des cas) une prolongation des *Aventures*.

Mais ce qui rend *Tintin* unique est invisible au premier abord, c'est la solidité de cette structure progressivement mise en place par le dessinateur belge, avec laquelle il joue pour s'en écarter ou s'en rapprocher au gré des circonstances. Il est vrai qu'Hergé n'aime pas que sa fan-

1. Dont le vrai nom est *Jauja*, effectivement située sur l'ancienne ligne de chemin de fer Lima-Huancayo.

CONCLUSION

taisie soit contrainte. N'empêche que son travail reste balisé par un schéma rigoureux, plus ou moins conscient, que l'on retrouve d'album en album et qui lui évite de s'égarer. La longueur des différentes phases de la narration évolue avec le temps, en fonction de la richesse de l'intrigue ou de l'envie plus ou moins forte du héros, mais ces différentes phases sont toujours là, comme des garde-fous.

Le fait que tous les albums n'entrent pas parfaitement dans toutes les cases décrites – les différents éléments structurels – est la confirmation par l'absurde de ce que nous avons tenté de démontrer tout au long de ce livre.

Deux groupes d'albums diffèrent sensiblement de la structure de base, les trois albums-reportages des années 1930 d'une part (*Soviets, Congo, Amérique*), albums de jeunesse, les deux derniers épisodes achevés d'autre part (*Vol 714, Picaros*), albums déviants. On remarquera que ces deux catégories se situent aux extrémités de l'œuvre (près de quarante ans les séparent). Ce constat est sans doute moins surprenant qu'il n'y paraît : lorsqu'il avait entre 23 et 25 ans (albums de jeunesse), Hergé ne maîtrisait pas encore un style qu'il ne cessera de peaufiner avec le temps ; à l'âge de 56 ans (*Bijoux*), son dessin et sa narration sont parvenus à un tel degré de perfection qu'il peut se permettre de « jouer avec le récit ». Après 60 ans (*Vol 714, Picaros*), n'ayant plus rien à prouver sur le plan formel, il n'a d'autre ressource que de déconcerter le lecteur en s'amusant à brouiller les repères qu'il a mis plusieurs décennies à lui inculquer, en déconstruisant la structure classique, en dénaturant son propre style.

On distingue donc deux grands ensembles, un ensemble classique, majoritaire, d'un côté (dix-sept épi-

sodes « canoniques » auxquels nous associons les deux albums charnière), un ensemble minoritaire de l'autre, qui regroupe les trois premiers épisodes (albums de jeunesse) et les deux derniers albums achevés (albums déviants).

Dans ce groupe minoritaire, soit la structure du récit n'est pas encore définitivement élaborée, soit elle s'écarte du modèle de référence. L'ensemble « dissident » se caractérise par une liberté d'agir réduite de la part de Tintin, déjà constatée pour les mobiles et confirmée par les autres éléments structurels : dans tous les cas, ce n'est pas Tintin qui décide de s'engager de façon pleinement autonome dans un récit qui lui « tombe dessus ». Dans les albums déviants, Tintin n'est plus maître de son implication dans l'histoire. C'est le dessinateur qui reprend la main en exigeant de son héros qu'il se plie aux caprices de bandits fantasques ou à la volonté d'amis désormais plus obéissants que lui. Mais Tintin a déjà rempli son contrat ; ayant permis à Georges Remi de se déculpabiliser en retrouvant son ami Tchang, il rechigne désormais à « jouer le jeu ».

Pas question de nier le poids de la chronologie, tant les progrès réalisés au regard du dessin comme de la maîtrise du scénario sont immenses en quarante ans. Il suffit d'ouvrir parallèlement *Les Cigares du pharaon* et *Vol 714 pour Sydney* l'espace d'un instant pour s'en convaincre. Mais le tintinophile a pourtant parfois l'impression d'un bond en arrière entre les années 1930 et la fin des années 1960 : progressivement accoutumé à se laisser bercer par le rythme régulier d'une structure familière, il est brusquement déboussolé par les ratés d'un moteur qui lui apparaît moins huilé.

CONCLUSION

Cioran disait « qu'une civilisation débute par le mythe et finit par le doute ». Cette phrase pourrait fort bien s'appliquer à l'œuvre d'Hergé où l'on observe, dans les derniers temps, la disparition progressive du manichéisme originel. En suivant par Tintin interposé, jusqu'au Tibet, la voie de la sagesse, Hergé est parvenu à une forme de scepticisme apaisé, « à la Montaigne ». Mais cet apaisement a comme corollaire de rendre plus difficiles, pour l'auteur l'écriture de nouvelles histoires, pour le héros le départ vers de nouvelles aventures. Paradoxe apparent, c'est lorsque le mythe de *Tintin* est définitivement installé dans les esprits, et au moment où Georges Remi a atteint une certaine sérénité, qu'il se laisse aller à instiller de la confusion et à déplacer les repères au sein de sa création.

La dialectique – complexe – des rapports Tintin/Hergé peut être divisée en quatre moments :

– Dans les premiers albums, Tintin est le serviteur unique de l'auteur pour l'aider à asseoir définitivement sa structure ; avec Hergé comme maître d'ouvrage, il est le « maçon » de la structure.

– À partir de l'entrée en scène de Haddock et de Tournesol, Hergé, sûr de l'armature de ses récits, a besoin de fantaisie et de dérapages pour éviter que le caractère lisse et trop sage du héros principal ne fasse sombrer les *Aventures* dans la monotonie, mais il a besoin aussi de Tintin pour remettre tout le monde dans le droit chemin. *In fine*, Tintin ira jusqu'à ramener Tchang au bercail ! Non seulement, il est le gardien de la structure, mais il est devenu le berger d'Hergé. Dans *Bijoux*, il évite que son démiurge, qui tend de plus en plus à se distancier de son œuvre, ne s'égarer trop.

– Après *Tibet* et *Bijoux*, Tintin, moins tenu que son créateur aux impératifs de la production, préférerait garder Moulinsart plutôt que la structure. Considérant qu'il a droit à une retraite bien méritée, il ne souhaite plus assumer son rôle de berger, sa rébellion s'incarnant dans une désobéissance passive. Hergé, à la limite de la rupture dans *Vol 714*, opère un adroit renversement d'alliance dans *Picaros*, utilisant Haddock pour permettre à sa dernière histoire achevée d'exister. Si la structure apparaît en arrière-plan, elle a plus de prise sur le capitaine que sur le héros principal.

– Sentant la disparition du créateur toute proche, Tintin accepte, dans *Alph-Art*, de « reprendre du service » une dernière fois. Au prix de sa vie ? Comme un autre sage, Socrate, le héros d'Hergé est condamné à mort... L'ultime mouvement de Tintin est définitivement centrifuge. Sans lui, Georges Remi ne peut survivre.

Mais reste l'œuvre, immense, indestructible. Quarante-vingt pour cent des *Aventures* font apparaître une structure canonique que Tintin accompagne pas à pas et qui est la marque du style hergéen. C'est dans le cœur de l'œuvre, entre *Lotus* et *Bijoux*, entre Shanghai et Moulinsart, que je retrouve mes albums préférés.

Proche du roman d'aventures classique, *Tintin* offre dès l'enfance un terrain familier au public, qui s'attend à découvrir ce qui va arriver, selon un canevas inconsciemment intégré, sans que cela nuise au suspense. En allant acheter un nouvel album, chacun sait qu'il va pénétrer dans un univers familier, largement déterminé par la structure récurrente de la narration. Tout le plaisir provient de l'application renouvelée de la construction, grâce à l'originalité de l'intrigue et de son déroulement.

CONCLUSION

Ce « sentiment de sécurité » diffusé par l'auteur (grâce au « retour du même »), je ne l'ai personnellement observé à un tel degré dans aucune autre BD et c'est l'intuition de cette originalité qui m'a déterminé à procéder au décorticage du corpus pour la confirmer.

Cette armature sous-jacente au récit – ces *repères* –, transcende les frontières et les cultures ; elle explique le succès des *Aventures* sous toutes les latitudes, qui étonnait tant Hergé, elle fait que « le courant passe » entre les personnages et le lecteur, que cet assemblage devient une alchimie dont la magie séduit un public universel. Elle dissipe le « malentendu »...

ANNEXES : TABLEAUX RÉCAPITULATIFS

- 1) Les deux types de situations initiales
- 2) Les différentes fonctions du fait anodin
- 3) Les deux indicateurs du basculement dans l'aventure
- 4) Les différents types de départs
- 5) Synthèse des phases successives du démarrage de l'aventure
- 6) Le cœur de l'action : cheminement et rythme
- 7) Dénouements et épilogues

Ces sept tableaux récapitulatifs confirment la similitude structurelle qui caractérise dix-neuf albums sur vingt-quatre, preuve de cet « échafaudage » qui rassure le jeune lecteur et incite les plus anciens à se replonger dans le cocon de l'enfance.

Tableau 1 – Les deux types de situations initiales

	Voyage	Vie quotidienne	
		Promenade	Domicile
Soviets	x		
Congo	x		
Amérique	x		
Cigares	x		
Lotus	x		x
<i>Oreille</i>			x
<i>Île noire</i>		x	
<i>Sceptre</i>		x	
<i>Or noir</i>		x (Dupondt p. 1)	x (Tintin p. 3)
<i>Crabe</i>		x	
Étoile		x	
<i>Secret</i>		x	
<i>Trésor</i>			x (p. 2)
<i>Sept boules / Temple</i>		x	
<i>Objectif / On a marché</i>			x
<i>Affaire</i>		x	
<i>Coke</i>		x	
<i>Tibet</i>		x	
<i>Bijoux</i>		x	
Vol 714	x		
<i>Picaros</i>		x	x
<i>Alph-Art</i>			x

- Dans tous les récits canoniques, l'histoire débute par une scène de vie quotidienne.
- La situation initiale de *Lotus* opère une transition : elle fait apparaître Tintin dans un *domicile* d'accueil, mais à l'intérieur d'un *voyage* déjà entamé.
- La situation initiale des héros est décrite en page 1, *Trésor* mis à part (p. 2).
- La situation initiale fait toujours apparaître Tintin, sauf dans *Or noir* (Dupondt).
- *Vol 714* est le seul album, hors reportages et suites, démarrant par un voyage.

Tableau 2 – Les différentes fonctions du fait anodin

	Identification du fait anodin	Numéro de page	Origine directe ou indirecte de l'engagement de Tintin	Absence de fait anodin	Fait anodin n'entraînant pas l'engagement de Tintin
Soviets	–	–		0	
Congo	–	–		0	
Amérique	–	–		0	
<i>Cigares</i>	papyrus	2	x		
<i>Lotus</i>	message radio	1	x		
<i>Oreille</i>	vol du fétiche	1	x		
<i>Île noire</i>	avion non immatriculé	1	x		
<i>Sceptre</i>	cartable abandonné	1	x		
<i>Or noir</i>	récit explosion moteur Dupondt	3	x		
<i>Crabe</i>	boîte de crabe	1 et 2	x		
<i>Étoile</i>	étoile inconnue	1	x		
<i>Secret / Trésor</i>	achat du bateau	3 (<i>Secret</i>)	x		
<i>Sept boules / Temple</i>	voisin dans le train	1 (<i>Sept boules</i>)	x		
<i>Objectif / On a marché</i>	coup de fil mystérieux	1 (<i>Objectif</i>)	x		
<i>Affaire</i>	verre cassé	3	x		
<i>Coke</i>	rencontre avec Alcazar	1 et 2	x		
<i>Tibet</i>	catastrophe aérienne	2	x		
<i>Bijoux</i>	pleurs bohémienne	2	x		
	prédiction	4			

Tableau 2 (suite)

	Identification du fait anodin	Numéro de page	Origine directe ou indirecte de l'engagement de Tintin	Absence de fait anodin	Fait anodin n'entraînant pas l'engagement de Tintin
Vol 714	rencontre avec Szut	3			(0)
Picaros	arrestation Castafiore	4			(0)
<i>Alph-Art</i>	coup de fil Castafiore	2	x		

– Dans les albums charnière et les albums canoniques (en *italique*), le fait anodin présente une structure identique.

Tableau 3 – Les deux indicateurs du basculement dans l’aventure

	Image de Tintin en train de courir (n° de page)	Phrase-Signal (n° de page)	Indicateurs marquant l’engagement de Tintin dans l’aventure	Absence d’indicateur	Indicateurs ne traduisant pas l’engagement délibéré de Tintin
Soviets	–	–		0	
Congo	–	–		0	
Amérique	–	–		0	
<i>Cigares</i>	2	3	X		
<i>Lotus</i>	3	4	X		
<i>Oreille</i>	2 – 3	3	X		
<i>Île noire</i>	2	2	X		
<i>Sceptre</i>	4	4	X		
<i>Or noir</i>	4	4	X		
<i>Crabe</i>	4 – 5	5	X		
Étoile	2	1	X		
<i>Secret</i>	6 – 7	6	X		
<i>Trésor (suite)</i>	<i>Secret 12</i>	<i>Secret 12</i>	X		
<i>Sept boules</i>	21	18	X		
<i>Temple (suite)</i>	<i>7 boules (42-44-45)</i>	<i>7 boules 42</i>	X		
<i>Objectif</i>	1	2 et 9	X		
<i>On a marché (suite)</i>	-	<i>Objectif 9</i>	X		
<i>Affaire</i>	7	6	X		
<i>Coke</i>	11	11	X		
<i>Tibet</i>	5	5	X		
<i>Bijoux</i>	13-14 ; 43-44	14 ; 45	X		

Tableau 3 (suite)

	Image de Tintin en train de courir (n° de page)	Phrase-Signal (n° de page)	Indicateurs marquant l'engagement de Tintin dans l'aventure	Absence d'indicateur	Indicateurs ne traduisant pas l'engagement délibéré de Tintin
Vol 714	13 (échec)	11 (pensée)			(0)
Picaros	26 (fuite)	10 (Haddock)			(0)
<i>Alph Art</i>	12	12	X		

- Dans les albums charnière et les albums canoniques (en *italique*), les deux indicateurs du basculement dans l'aventure présentent une structure identique.
- Dans *Vol 714* et *Picaros*, le démarrage de l'aventure est indépendant de la volonté de Tintin.

Tableau 4 : les différents types de départs

	Numéro de page	Moyen de transport	Départs classiques	Faux départs	Départs immédiats	Départs forcés
Soviets	1	Train			X	
Congo	1	Train – bateau			X	
Amérique	1	Train			X	
<i>Cigares</i>	6	Dos d'âne	X			
<i>Lotus</i>	5	Bateau	X			
<i>Oreille</i>	12	Bateau	X			
Île noire	2	Train – bateau	X			
<i>Sceptre</i>	16	Avion	X			
<i>Or noir</i>	7	Bateau	X			
<i>Crabe</i>	12	Bateau	X			
Étoile	22	Bateau	X			
<i>Secret / Trésor</i>	12 (<i>Trésor</i>)	Bateau	X			
<i>Sept boules / Temple</i>	62 (<i>7 boules</i>)	Avion	X			
<i>Objectif / On a marché</i>	2 (<i>Objectif</i>) / 59 (<i>Objectif</i>)	Avion / fusée	X			
<i>Affaire</i>	16	Avion	X			
<i>Coke</i>	15	Avion	X			
<i>Tibet</i>	6	Avion	X			
Bijoux	-	-		X		
Vol 714	9	Avion				X
Picaros	Invisible	Avion				X
<i>Alph-Art</i>	31	Avion	X			

- Tous les récits canoniques comportent un départ (départ).
- Dans le double album *Secret / Trésor*, le départ a lieu.
- *Objectif Lune* comprend deux départs, un pour la S (59).
- Dans *Picaros*, le départ de Tintin, son voyage et son

Tableau 5 – Synthèse des phases successives du démarrage de l'aventure

	Situation initiale	Fait anodin	Basculement	Départ
Soviets	Voyage	Absence	Absence des 2 indicateurs	Immédiat
Congo	Voyage	Absence	Absence des 2 indicateurs	Immédiat
Amérique	Voyage	Absence	Absence des 2 indicateurs	Immédiat
<i>Cigares</i>	Voyage	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Lotus</i>	Voyage	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Oreille</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Île noire</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Sceptre</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Or noir</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Crabe</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
Étoile	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Secret / Trésor</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Sept boules / Temple</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Objectif / On a marché</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Affaire</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Coke</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Tibet</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Classique (I)
<i>Bijoux</i>	Quotidien (I)	Origine de l'aventure (I)	Présence des deux indicateurs (I)	Faux départs
Vol 714	Voyage	Pas à l'origine	Indicateurs non pertinents	Forcé

Tableau 5 (suite)

	Situation initiale	Fait anodin	Basculement	Départ
Picaros	Quotidien (<i>I</i>)	Pas à l'origine	Indicateurs non pertinents	Forcé
<i>Alph-Art</i>	Quotidien (<i>I</i>)	Origine de l'aventure (<i>I</i>)	Présence des deux indicateurs (<i>I</i>)	Classique (<i>I</i>)

– Les 16 récits sur 21 en *italique* (chiffre (*I*) majoritaire) représentent la structure canonique, à laquelle sont associés les deux albums charnière (*Cigares* et *Lotus*) et *Alph-Art*.

Commentaires :

Ce tableau fait apparaître de façon claire les similitudes et les différences entre plusieurs groupes d'albums.

Si on considère les trois diptyques *Secret/Trésor*, *Sept boules / Temple et Objectif / On a marché* comme un seul récit, notre analyse porte sur 21 aventures, *Alph-Art* compris.

Le chiffre (*I*) se réfère, dans les quatre colonnes, à la situation la plus couramment rencontrée dans la série. Correspondent à ce chiffre :

- la *situation initiale dominante* (vie quotidienne),
- l'intervention d'un *fait anodin* à l'origine du déclenchement de l'aventure,
- la présence des deux *indicateurs* signifiant le basculement délibéré de Tintin dans l'action,
- le *départ classique* vers l'endroit où va se dérouler l'essentiel du récit.

L'addition de ces quatre éléments correspond à la structure canonique des *Tintin*, présente dans la majorité des épisodes. Treize récits sur vingt-et-un les possèdent tous, seize récits, soit 76 % des *Aventures*, en possèdent au moins trois sur quatre.

Ces seize récits, qui suivent une construction comparable, portent la marque du style hergéen dans ce qu'il offre de plus abouti. Des *Cigares du pharaon* aux *Bijoux de la Castafiore* (nous y rattachons *Alph-Art*), ils constituent le cœur de l'œuvre d'Hergé.

Ces récits sont tous animés par un mobile « positif » – énigme, cause scientifique, sauvetage d'un proche –, l'absence de mobile ou le mobile reportage caractérisant les deux albums déviants ou les trois albums de jeunesse.

Tableau 6 – Le cœur de l'action : cheminement et rythme

	Cheminement		Rythme		
	Albums verticaux	Albums horizontaux	Récapitulations et conversations éclairantes	Pages récapitulations	Pages conversations
Soviets		X	non	–	–
Congo		X	non	–	(52)
Amérique		X	non	–	–
<i>Cigares</i>	X		X	5, 22	42, 52, 57
<i>Lotus</i>	X		X	58	17-19, 49, 57
<i>Oreille</i>	X		X	4	52-53
<i>Île noire</i>	X		X	4	15, 42
<i>Sceptre</i>	X		X	22	40, 60
<i>Or noir</i>	X		X	6	5, 35-36, 43
<i>Crabe</i>	X		X	8	46, 61
<i>Étoile</i>	X		X	26	11
<i>Secret</i>	X		X	27	14-26, 56-57
<i>Trésor</i>	X		X	1 (tiers)	57-58
<i>Sept boules</i>	X		X	62	30-32, 57
<i>Temple</i>	X		X	12	20, 60
<i>Objectif</i>	X		X	2	9
<i>On a marché</i>	X		X	1 (bandeau)	45-46
<i>Affaire</i>	X		X	14, 28	25-26, 28, 55
<i>Coke</i>	X		X	11	10, 23-24, 30-32
<i>Tibet</i>	X		X	3, 5	50, 58-59

Tableau 6 (suite)

	Cheminement		Rythme		
	Albums verticaux	Albums horizontaux	Récapitulations et conversations éclairantes	Pages récapitulations	Pages conversations
<i>Bijoux</i>	X		X	16, 60	37, 45, 52-53
Vol 714		X	non	–	<i>(45-49) oubliée</i>
Picaros	X	X	Très discrètes	–	43-45
<i>Alph Art</i>	X		X	11, 17	39-40

Commentaires :

- La progression du récit vers l’atteinte du Graal confère aux albums charnière (*Cigares-Lotus*) et aux albums canoniques (d’*Oreille* à *Bijoux*) un mouvement vertical (19 épisodes en italique sur le tableau, incluant *Alph-Art*, construit sur le même modèle).
- On trouve essentiellement les récapitulations et les conversations éclairantes dans les albums verticaux. Dans *Tibet*, la « conversation déterminante » qui relance l’action est tout à fait spécifique : il s’agit de la description d’une vision par le moine Foudre bénie. Dans *Le Secret de la Licorne*, c’est le long récit de Haddock qui exerce cette fonction.
- Dans les trois premiers épisodes (albums de jeunesse), le récit, *linéaire*, est caractérisé par l’absence de fil directeur. L’intensité de l’action ne laisse pas de place aux récapitulations ou aux conversations.

Tableau 7 – dénouements et épilogues

	Joie de Tintin	Hommage à Tintin	Retour	Gag
<i>Soviets</i>	140-141	p.141	p.139-141	absence
<i>Congo</i>	61, II, 3	p.53 et p.62	p.61	absence
<i>Amérique</i>	62, I, 2	p.62	p.62	esquisse (p.61)
<i>Cigares</i>	60, III-IV	p.61	dans <i>Lotus</i>	p.60
<i>Lotus</i>	58	p.60	p.62	p.61
<i>Oreille</i>	62, II, 4	absence	p.62	p.62
<i>Île noire</i>	58, III, 3	p.61-62	p.62	p.62
<i>Sceptre</i>	58, II, 2	p.59-60	p.62	p.62
<i>Or noir</i>	absence	p.62	dans <i>Objectif</i>	p.62
<i>Crabe</i>	61, IV, 2 62, I, 4	p.61	p.61	p.62
Étoile	61, IV, 1	p.62	p.62	p.62
<i>Secret</i>	61-62	absence	-	p.62
<i>Trésor</i>	60, III, 3	absence	p.55	p.62
<i>Sept boules / Temple</i>	59, III, 2	p.59-60-61	p.62	p.62
<i>Objectif / On a marché</i>	62, I-II	p.62	p.50-61	p.62
<i>Affaire</i>	60, II, 1	absence	p.60-61	p.61-62
<i>Coke</i>	58, III, 1	p.60	p.60	p.61-62
<i>Tibet</i>	56, II, 1	p.61	p.62	p.61
<i>Bijoux</i>	60, II, 1	p.60	p.61	p.62
Vol 714	<i>ABSENCE</i>	<i>ATYPIQUE</i>	<i>ABSENCE</i>	ABSENCE
Picaros	<i>ABSENCE</i>	<i>ATYPIQUE</i>	p.62	p.61-62
<i>Alph-Art</i>	absence	-	-	-

Commentaires :

- La « conclusion » (dénouement et épilogue) est le seul élément structurel où les albums de jeunesse sont déjà très proches des albums canoniques.
- Contrairement aux *Cigares du pharaon* et au *Secret de la Licorne*, plus autonomes, *Les Sept boules de cristal* et *Objectif Lune*, indissociables de leur suite – ils se concluent par un départ – ne comportent pas de dénouement. Ceci explique l'absence de vignette où Tintin exprime sa joie à la fin.
- Les trois derniers albums se concluent par un échec (*Alph-Art*), une absence de succès (*Vol 714*) ou un succès relatif (*Picaros*).
- Jusqu'à *Bijoux* inclus, seuls *L'Oreille cassée*, *Le Trésor de Rackham le Rouge* et *L'Affaire Tournesol* ne se concluent pas par un hommage à Tintin. Dans *Trésor*, c'est Haddock qui est « célébré ».
- L'hommage à Tintin s'accompagne toujours du support d'un média sauf dans *Tibet*, le caractère intime du récit ne se prêtant nullement à une célébration médiatisée.
- Un bref gag est présent à la fin de tous les albums simples sauf *Soviets*, *Congo* et *Vol 714*. Il est chaque fois le fait d'un proche du héros, à l'exception de *L'Oreille cassée* (gardien de musée). Dans le troisième album de jeunesse (*Amérique*), apparaît la première esquisse de gag final, mais on est en présence du cas unique dans la série où, faute de comparses, c'est Tintin lui-même qui est chargé de détendre l'atmosphère.
- *Le Trésor de Rackham le Rouge* offre l'originalité d'un « faux épilogue » (avec retour et gag) avant un rebondissement final. Dans *Tintin au Congo*, on assiste également à un « premier épilogue », avec hommage médiatisé au héros, dix pages avant la fin.
- Le « malaise » ressenti à la lecture de *Vol 714* et *Picaros* s'explique, entre autres, par deux phénomènes propres à la conclusion de ces albums :
 - a) une note globalement pessimiste, la victoire du Bien apparaissant beaucoup plus relative que naguère, l'hommage rendu à Tintin étant absent ou atypique,
 - b) un « dérapage structurel » – particulièrement marqué dans l'épilogue de *Vol 714* – qui déconcerte les familiers de l'œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

- ALGOUD Albert,
– *Tintinolâtrie*, Tournai, Casterman, 1987
– *Petit dictionnaire énérvé de Tintin*, Paris, L'Opportun, 2010
- ALGOUD Albert, APOSTOLIDÈS Jean-Marie, CERBELAUD Dominique, PEETERS Benoît, STERCKX Pierre, *L'Archipel Tintin*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2003
- APOSTOLIDÈS Jean-Marie,
– *Tintin et le mythe du surenfant*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2003
– *Dans la peau de Tintin*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010
– *Les Métamorphoses de Tintin*, Paris, Flammarion, 2011
- ASSOULINE Pierre, *Hergé*, Paris, Plon, 1996
- BAETENS Jan, *Hergé écrivain*, Bruxelles, éditions Labor, 1989
- BARTHES Roland, « L'Effet de réel », in *Communications* n° 11, 1968
- BOURDIL Pierre-Yves,
– « Tintin, un mythe dans le siècle », Philippe Goddin (dir.), *Hergé et Tintin reporters*, Bruxelles, éditions du Lombard, 1986, p. 213-228
– *Hergé*, Bruxelles, éditions Labor, 1990
- BRUCKNER Pascal, « Une inépuisable jouissance composée », *À suivre*, « Spécial Hergé », avril 1983, p. 43
- CERBELAUD Dominique, ROCHE Olivier, *Tintin, Bibliographie d'un mythe*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014
- DE MOOR Bob, *À suivre*, « Spécial Hergé », avril 1983, p. 85
- DESCARTES René, *Discours de la méthode*, 3^e partie
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985

- FARR Michael, *Tintin, Le rêve et la réalité*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2001
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre,
 – *Hergé ou le secret de l'image*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 1999
 – *Hergéologie*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2011
- GATTEGNO Hervé, *Les personnages de Tintin dans l'histoire*, Sophia Publications, 2011, p. 10-17
- GODDIN Philippe,
 – *Hergé et Tintin reporters*, Bruxelles, éditions du Lombard, 1986
 – *Hergé et les Bigotudos*, Tournai, Casterman, 1990
 – *Lignes de vie*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2007
- GOLDSCHMIDT Victor, *Les dialogues de Platon*, Paris, P.U.F. 1947
- GREIMAS Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966
- GROENSTEEN Thierry, *Le rire de Tintin*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2006
- GROENSTEEN Thierry et LEGARDINIER Claudine, « Tintin à la une », À suivre, Spécial Hergé, p. 48-49
- HAMEL Patrice et PEETERS Benoît, « Entretien avec Hergé », *Minuit*, n° 25, septembre 1977, repris dans *Libération*, 5 et 6 mars 1983, p. 24
- HERGÉ, *Correspondance*, Edith Allaert et Jacques Bertin (dir.), Gembloux, éd. Duculot, 1989
- INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983
- LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de poche, 1990
- LÉVY Bernard-Henri, *Le Siècle de Sartre*, Paris, Grasset, 2000
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964
- MATZNEFF Gabriel, « Ne déculottez pas Tintin », lettre à Hergé, *Combat*, 4 novembre 1964, repris dans Hergé, *Correspondance*, p. 84
- MOUCHART Benoît, RIVIÈRE François, *Hergé, portrait intime du père de Tintin*, Paris, Robert Laffont, 2011
- MOZGOVINE Cyrille, *De Abdallah à Zorrino*, Tournai, Casterman, 1992

- NATTIEZ Jean-Jacques, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 1993
- PEETERS Benoît,
 – *Le Monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, 1990
 – *Hergé fils de Tintin*, Paris, Champs Flammarion, 2006
 – *Lire Tintin, Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2007
- PLATON, *Phédon*, 66 b– 67 b
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970
- RESNAIS Alain, « Un climat d'étrangeté », À Suivre, « Spécial Hergé », avril 1983, p. 39
- ROSSET Clément, « Les aventures du réel », *Philosophie Magazine*, n° hors-série, « *Tintin au pays des philosophes* », septembre 2010, p. 59-62
- SADOUL Numa, *Entretiens avec Hergé*, Tournai, Casterman, 1989
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943
- SCHURMAN Ludwig, *L'ultime album d'Hergé*, éditions Cheminements, 2001
- SERRES Michel,
 – *Libération*, 5 et 6 mars 1983, p. 25
 – *Hergé mon ami*, Bruxelles, éditions Moulinsart, 2000
 – « Hergé est le Jules Verne du XX^e siècle » in *Le Journal du dimanche*, 23 octobre 2011, p. 23
- SOUMOIS Frédéric, *Dossier Tintin*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1987
- The Economist*, « A very european hero », 20 décembre 2008, p. 47-50
- TISSERON Serge, *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier, 1985
- VANDERMEERSCH Léon, « L'Empire du Milieu », *Philosophie Magazine*, n° hors série, *Tintin au pays des philosophes*, sept. 2010, p. 24-27
- VANDROMME Pol, *Le Monde de Tintin*, Paris, Gallimard, 1959 ; éditions de la Table Ronde, 1994
- VANIN Laurence, *Tintin et Hergé, Une aventure de la pensée*, Nice, Ovidia, 2014

L'AUTEUR

Renaud Nattiez est né entre Paris et la Belgique, pendant la gestation d'*On a marché sur la Lune*. Un secret de famille le contraint à un exil varois peu avant la parution des *Bijoux de la Castafiore*. Après avoir exercé le métier d'enseignant en Afrique, il célèbre le 80^e anniversaire de la naissance de Georges Remi par son entrée à l'ENA en 1987. Il occupe alors plusieurs fonctions dans l'administration, au ministère de la jeunesse et des sports et au Quai d'Orsay où il sera en charge de l'épineux dossier du conflit entre le Nuevo-Rico et le San Theodoros. Premier conseiller près l'ambassade de France à Kampala, il exerce un rôle prépondérant dans le réchauffement des relations ougando-syldaves. Docteur en économie, il est aujourd'hui haut fonctionnaire au ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

Les pantalons de Tintin l'ont attiré vers les fairways où il ne se sépare jamais de Gaston, son fidèle terrier blanc. Il héberge également trois félines siamoises, Sarah, Oriane et Sémiramis. Le Don Jose Trujillo de *L'Oreille cassée* a fortement suscité son intérêt pour les civilisations hispano-américaines. Peu doué pour le jardinage, il voue une admiration sans bornes à Émile Vanneau.

Igor Wagner a davantage transmis à l'auteur le démon du jeu que la passion pour le piano : puisse-t-il ne pas finir comme l'ingénieur Franz Wolff...

AUTRES OUVRAGES SUR HERGÉ PARUS AUX IMPRESSIONS NOUVELLES

Pierre Sterckx

Tintin schizo

Essai, 2007

Jan Baetens

Cent ans et plus de bande dessinée

(en vers et en poèmes)

Poésie, 2007

Jean-Marie Apostolidès

Dans la peau de Tintin

Essai, 2010

Lettre à Hergé

Essai, 2013

Albert Algoud, Jean-Marie Apostolidès, Dominique

Cerbelaud, Benoît Peeters, Pierre Sterckx

L'Archipel Tintin

Essai, 2012

Benoît Mouchart

À l'ombre de la ligne claire

Jacques Van Melkebeke entre Hergé et Jacobs

Essai illustré, 2014

Olivier Roche et Dominique Cerbelaud

Tintin. Bibliographie d'un mythe

Essai illustré, 2014

L'Âge d'or de la bande dessinée belge

La collection du Musée des Beaux-Arts de Liège

coordonné par Thierry Bellefroid

Essai illustré, 2015

Benoît Peeters

Lire Tintin

Les bijoux ravis

Essai, 2015

