

Extrait du livre

Lire Tintin

Benoît Peeters

Cet ouvrage a été publié par
Les Impressions Nouvelles

Pour plus d'informations :
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

DU MÊME AUTEUR (extraits)

Omnibus, une biographie imaginaire de Claude Simon, roman,
Minuit, 1976 (épuisé). Réédition augmentée,
Les Impressions Nouvelles, 2001.

La Bibliothèque de Villers, roman,
Robert Laffont, 1980 (épuisé). Réédition,
Labor, collection Espace Nord, 2004 (épuisé).

Les Cités obscures, bandes dessinées
(en collaboration avec François Schuiten), 16 volumes parus,
Casterman, 1983-2007.

Le Monde d'Hergé, monographie,
Casterman, 1983. Réédition revue, Casterman, 1988.

Le Mauvais œil, récit photographique
(en collaboration avec Marie-Françoise Plissart), Minuit, 1986.

Love Hotel, bande dessinée (en collaboration avec Frédéric Boilet),
Casterman, 1993. Réédition, Ego comme X, 2005.

Tokyo est mon jardin, bande dessinée
(en collaboration avec Frédéric Boilet),
Casterman, 1997. Réédition revue, Casterman, 2003.

Demi-tour, bande dessinée (en collaboration avec Frédéric Boilet),
Dupuis, 1997.

Entretiens avec Alain Robbe-Grillet, DVD vidéo,
Les Impressions Nouvelles, 2001.

Hergé, fils de Tintin, biographie,
Flammarion, 2002. Réédition, coll. Champs, 2006.

Le Transpatagonien, roman (en collaboration avec Raoul Ruiz),
Les Impressions Nouvelles, 2002.

Lire la bande dessinée (case, planche, récit), essai,
Flammarion, coll. Champs, 2003.

Les Portes du Possible, journal imaginaire
(en collaboration avec François Schuiten), Casterman, 2005.

Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains, essai
(en collaboration avec Michel Lafon), Flammarion, 2006.

Villes enfuies, récits et fragments,
Les Impressions Nouvelles, 2007.

Benoît Peeters

LIRE TINTIN

Les Bijoux ravis

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

« RÉFLEXIONS FAITES »
Pratique et théorie

« Réflexions faites » part de la conviction que la pratique et la théorie ont toujours besoin l'une de l'autre, aussi bien en littérature qu'en d'autres domaines. La réflexion ne tue pas la création, elle la prépare, la renforce, la relance. Refusant les cloisonnements et les ghettos, cette collection est ouverte à tous les domaines de la vie artistique et des sciences humaines.

Cet ouvrage est publié
avec l'aide de la Communauté Française de Belgique.

Graphisme : Millefeuille

© Les Impressions Nouvelles - 2007
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

À Michel Serres, en souvenir de *la cantatrice sauve*.

REMERCIEMENTS

À l'un ou l'autre moment de l'élaboration de cet ouvrage,
Valérie Lévy-Soussan, Jan Baetens, Jean-Christophe Cambier,
Thierry Groensteen, Patrice Hamel, Didier Pasamonik et Jean Ricardou
m'ont aidé de leurs remarques et leurs conseils.
Qu'ils en soient remerciés.

« Les augures eux-mêmes
laissaient parfois s'échapper quelques oiseaux... »
Hergé

Avertissement

Ce livre a une longue histoire.

À l'origine, vers 1978, il s'agissait de mon diplôme de l'École Pratique des Hautes Études, préparé sous la direction de Roland Barthes. Inspiré de la méthode que Barthes lui-même avait utilisée dans son livre *S/Z*, pour approcher *Sarrasine* de Balzac, mon projet était celui d'une lecture exhaustive des *Bijoux de la Castafiore* d'Hergé. Je voulais analyser l'album d'Hergé page après page et case après case, en lui portant la même attention qu'à un grand texte classique. Un tel projet était loin d'aller de soi. En dépit de travaux pionniers comme ceux de Pierre Fresnault-Deruelle et d'un numéro marquant de la revue *Communications*, la bande dessinée n'était pas encore un objet d'études reconnu à l'université. Roland Barthes lui-même ne connaissait que de loin l'œuvre d'Hergé, mais sa curiosité et son ouverture d'esprit rendaient le dialogue avec lui constamment stimulant. Sa mort accidentelle en mars 1980 fut, pour moi comme pour bien d'autres de ses élèves et de ses lecteurs, une perte irréparable.

Dans une version nettement remaniée et sous forme d'un album cartonné de grand format, cette étude fut publiée en 1984 par les éditions Magic-Strip, sous le titre *Les Bijoux ravis, une lecture moderne de Tintin*. Pour d'obscurs motifs, cette analyse des *Bijoux de la Castafiore* fut amputée au dernier moment de la plupart des cases de l'album qui auraient dû l'accompagner. Le livre proposait par contre un très bel ensemble de planches crayonnées d'Hergé. Les éditions Magic-Strip disparurent malheureusement peu de temps après, et *Les Bijoux ravis* devinrent introuvables.

Le présent ouvrage ne constitue pas une simple réédition. Tant de livres sur Hergé sont parus depuis 1984, et mes propres recherches sur le sujet se sont à ce point développées, qu'il aurait été absurde de laisser ces pages en l'état. Mais si le texte a été fortement revu et enrichi, il n'était pas question pour moi de le réécrire de fond en comble.

Dans ses références comme dans sa problématique, et peut-être dans son style, ce livre continue de porter des traces de l'époque où il a été conçu.

Une autre chose reste hélas inchangée : cette étude, qui commente case après case le vingt-et-unième épisode des *Aventures de Tintin*, ne peut toujours pas être illustrée comme elle le devrait. Pour de tristes raisons, sur lesquelles je préfère ne pas m'étendre, il m'a été impossible de reproduire la moindre case d'Hergé dans cet ouvrage qui ne cherche qu'à lui rendre hommage. Il est de toute manière indispensable que le lecteur ait préalablement relu *Les Bijoux de la Castafiore* et qu'il garde l'album constamment à portée de main.

Une lecture moderne de Tintin

S'il fallait résumer en quelques mots le projet de ce livre, je dirais qu'il est d'apporter un commencement de réponse à cette remarque que Hergé nous adressait, à Patrice Hamel et moi-même, lorsqu'un jour d'avril 1977 nous étions allés le trouver : « Je crois qu'il y a moyen à propos de Tintin d'aller 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 celle-là 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 – et cela m'étonne toujours ! – ça dure depuis près de cinquante ans ¹. »

Mettre au jour certaines de ces raisons qui, par delà les circonstances anecdotiques, peuvent expliquer l'étonnante longévité des *Aventures de Tintin* et l'évident plaisir que des millions de gens à travers le monde prennent à les lire et les relire, tel est le premier but de cet ouvrage. L'œuvre d'Hergé est « inusable », a joliment dit Michel Serres ; il ne me semble pas sans intérêt d'essayer de comprendre pourquoi.

« Aller plus loin » à propos de Tintin, c'est peut-être accepter de sortir des généralités dont on se contente habituellement. Aussi, afin d'éviter l'aspect superficiel d'un panorama qui contraindrait à passer trop vite sur chacun des albums, ai-je choisi de centrer cette étude sur les seuls *Bijoux de la Castafiore*, ouvrage tardif (1963) qui déconcerta lors de sa sortie mais est aujourd'hui considéré par beaucoup d'amateurs comme le dernier grand *Tintin*.

Il peut sembler paradoxal d'avoir pris comme point de départ d'une approche minutieuse de l'œuvre d'Hergé la plus atypique des *Aventures de Tintin*. Trois raisons au moins m'ont conduit à ce choix.

¹. Patrice Hamel et Benoît Peeters, « Entretien avec Hergé », revue *Minuit* n° 25, septembre 1977, p. 28. Le texte intégral de cet entretien, qui constitue à certains égards une première ébauche de la présente étude, est reproduit à la fin de cet ouvrage.

À cause de sa différence avec les autres albums, d'abord, *Les Bijoux de la Castafiore* m'est apparu comme le plus à même de nous informer sur l'ensemble d'une série dont – au sens photographique du terme – il constitue une sorte de négatif. Après *Tintin au Tibet* (1960), où il avait voulu « renoncer à toute la panoplie habituelle du dessinateur de bandes dessinées », Hergé s'était efforcé d'aller plus loin. Comme il l'expliqua à Numa Sadoul, « mon ambition était de simplifier encore, de m'essayer à raconter, cette fois, une histoire où il ne se passerait rien. [...] Simplement pour voir si j'étais capable de tenir le lecteur en haleine jusqu'au bout ². » Ironisant sur les codes des albums précédents, radicalisant des effets mis en place de manière ponctuelle dans les autres épisodes, cette vingt-et-unième aventure de Tintin permet de lire ce qui, sans elle, serait resté inaperçu.

Le fait que cet album ait suscité plusieurs commentaires prestigieux, et tout particulièrement celui de Michel Serres, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve » ³, a lui aussi contribué à fixer mon choix. J'ai fait le pari qu'il serait passionnant d'examiner l'album d'Hergé jusque dans son détail le plus infime. Prendre la bande dessinée au sérieux, c'est aussi lui accorder la même attention qu'aux autres formes d'art afin de faire apparaître ses spécificités.

Enfin, et c'est peut-être l'essentiel, *Les Bijoux de la Castafiore* est certainement l'album de bande dessinée le plus dense que je connaisse. Les trames – celles du texte et celles de l'image – y sont si serrées que l'analyse, toujours, trouve dans le livre matière à une nouvelle relance. Après des mois de travail et d'innombrables relectures, je pense être loin d'avoir épuisé la richesse de l'ouvrage.

². Numa Sadoul, *Tintin et moi, entretiens avec Hergé*, Casterman, 1975, p. 48. Cet ouvrage a connu de nombreuses rééditions dont la plus récente en Collection Champs-Flammarion.

³. Paru à l'origine dans la revue *Critique*, en 1970, ce texte fut repris dans le livre *Hermès II : l'interférence* (Éditions de Minuit, 1972), puis dans *Hergé mon ami* (Moulinesart, 2000). Signalons aussi l'article de Pierre Fresnault-Deruelle, « Le quotidien par la bande », repris en volume dans *La Chambre à bulles* (collection 10/18). Bien d'autres analyses de cet album d'Hergé sont parues après la première édition des *Bijoux ravis*, dont les plus importantes sont à mes yeux celle de Jean-Marie Apostolidès dans *Les Métamorphoses de Tintin* (Seghers, 1984 ; réédition Champs-Flammarion, 2006) et celle de Jan Baetens dans *Hergé écrivain* (Labor, 1989 ; réédition Champs-Flammarion, 2006).

UN DOUBLE COMMENTAIRE

Cette lecture des *Aventures de Tintin* progressera à deux rythmes très différents.

Un commentaire linéaire suivra *Les Bijoux de la Castafiore* planche après planche et parfois case après case, aussi méticuleusement que possible, relevant, dans leur ordre d'apparition, les figures mises en place dans l'album et tâchant de décrire l'entrelacs complexe qu'elles dessinent peu à peu. Accompagner pas à pas l'ouvrage choisi m'a semblé la seule manière d'éviter les pièges complices de la généralité sans conséquence et de la simple dérive exégétique, jeu d'associations que plus rien ne peut confirmer ni infirmer. Ce commentaire respectera, dans la mesure du possible, la progression du volume : à vouloir tirer tous les fils d'entrée de jeu, c'est l'ensemble du livre qu'il faudrait analyser dès la première case. Ce parti pris de linéarité entraînera, inévitablement, un certain nombre de redites. Le lecteur voudra bien les excuser : ces répétitions ne sont que les corollaires de celles dont l'album est tissé.

Issus de ce commentaire, mais n'hésitant pas à s'en éloigner très librement, des développements plus synthétiques porteront sur les relations du morceau étudié avec le reste de l'album, d'autres *Aventures de Tintin* ou avec des œuvres qui me semblent proches d'Hergé par certains de leurs fonctionnements (celles, par exemple, de Hitchcock, de Jules Verne et d'Agatha Christie). Ces développements rencontreront parfois des problèmes théoriques généraux, prenant par moments l'allure d'une « défense et illustration des œuvres de genre ».

QUESTIONS DE MÉTHODE

Pour son admirable *S/Z*, analyse linéaire d'une nouvelle de Balzac, Roland Barthes avait découpé le texte commenté, *Sarrasine*, « en une suite de courts fragments contigus ». Ces fragments, il les avait appelés des « lexies » (parce qu'il s'agissait « d'unités de lecture ») et les avait revendiqués comme « on ne peut plus arbitraires », les choix étant déterminés par les nécessités du commentaire et non par le texte lui-même ⁴.

⁴. Roland Barthes, *S/Z*, éd. du Seuil, coll. Tel Quel, 1970, p. 20.

Bien que l'analyse de Roland Barthes constitue un modèle à ce jour inégalé, ma stratégie sera un peu différente. Le découpage se fonde ici sur le rythme de l'album d'Hergé dont j'ai cherché à retrouver les articulations (qui ne recoupent pas forcément les césures les plus évidentes, entre scènes d'intérieur et d'extérieur par exemple). Voulant éviter le terme de séquence qui renverrait, inéluctablement, à l'idée d'une naturalité de la découpe, j'ai choisi, à la suite de Raymond Bellour, d'appeler *segments* les fragments de l'album que j'aborderai tour à tour⁵. Le segment dépend donc pour une part de l'œuvre étudiée (et en ce sens c'est une unité narrative), et pour une autre de la démarche de l'analyste (ce qu'il attend du passage en question). J'ai dénombré, dans *Les Bijoux de la Castafiore*, quarante-trois de ces segments.

Je n'hésiterai pas, au cours de ce commentaire, à faire appel aux perspectives théoriques les plus variées (linguistique, sociologique, psychanalytique, etc.), les utilisant comme autant de matériaux pour approcher l'œuvre choisie. Simples instruments, ces différentes grilles de lecture n'interviendront jamais pour établir une position de vérité qui voudrait coiffer les effets de sens épars dans le volume. Un retour régulier à l'album d'Hergé montrera mieux que tout discours leur nécessaire limitation, cependant que les enseignements qu'aura fournis l'analyse des *Bijoux* permettront parfois de relancer certains points de théorie.

Reste un problème pratique qui recouvre une question de première importance. Comment citer une bande dessinée ? Texte et image sont totalement indissociables, surtout chez un auteur complet comme Hergé. Dans *Les Aventures de Tintin*, le récit lui-même progresse autant par le dessin que par les dialogues (nous aurons l'occasion de le vérifier dès la première case de cet album !). Le caractère résolument mixte de la bande dessinée devrait interdire de commenter, ou même de citer, les textes en les exceptant de l'image – et même de la page – qui les contient. C'est donc à titre de simple aide-mémoire que les dialogues d'Hergé seront cités, rien ne pouvant remplacer l'observation attentive de l'album.

⁵. Raymond Bellour, *L'Analyse du film*, éd. Albatros, coll. ça cinéma, 1980. Voir particulièrement l'article « Segmenter/Analyser », p. 247-270.

Les Bijoux ravis

SEGMENT 1 : La fraîcheur du nouveau

Page 1, cases 1 à 7.

Passant – non sans se promettre d’y revenir en temps voulu – sur la couverture et la page de titre de l’album, choisissons de commencer notre lecture par la page 1 de l’histoire proprement dite.

Au premier plan de la première case, juchée sur une branche d’arbre comme pour superviser une bande dessinée qu’elle seule est à même de voir de haut, une pie. La suite et surtout la fin du récit diront l’importance de cet oiseau. Qu’il suffise pour l’instant de feuilleter le livre pour apercevoir, au bas de la dernière page, de part et d’autre de la dernière case, une chouette, une pie et un perroquet qui viennent ainsi, regroupés, clôturer explicitement un récit que souterrainement ils n’ont cessé d’animer.

Rien pourtant dans cette première case (sinon peut-être le souvenir d’un précédent album, *L’Île noire*, où une pie, déjà, jouait un petit rôle) ne peut, à ce stade du récit, donner d’importance à un avant-plan qui paraît n’être que décoratif. La pie est bien à sa place sur cette branche, élément vraisemblable d’un décor campagnard « réaliste » où cheminent paisiblement Haddock, Tintin et Milou. Seule la répétition permettra à l’oiseau d’apparaître comme un maillon essentiel de l’album. Ainsi se révèle, d’emblée, l’un des aspects-clés de la manière hergéenne : la discrétion. L’insistance d’un motif reste suffisamment inscrite dans le cadre de la vraisemblance pour ne pas briser le cours du récit. La lisibilité de premier degré est toujours préservée : il est possible de ne jamais remarquer les oiseaux et les fleurs qui pullulent dans *Les Bijoux de la Castafiore* avant que leur rôle n’y devienne explicite.

Si des éléments déterminants peuvent longtemps passer inaperçus, c’est aussi du fait de leur insertion dans un ensemble plus vaste où seuls certains détails sont profondément motivés. Les autres contribuent à l’élaboration progressive de « l’effet de réel », pour reprendre une célèbre formule de Barthes. Si l’on se reporte par exemple à la première

image de notre second segment (case 8 de la page 1), on peut y observer, bien visible à l'avant-plan, un écureuil en train de grignoter. Rien pourtant dans la suite de l'album ne viendra reprendre ce motif ni lui donner de rôle dans le récit. Il semble bien que la fonction essentielle de telles images soit de noyer des informations qui, isolées, se détacheraient avec trop d'évidence. De la même manière, dans un roman d'énigme (comme ceux d'Agatha Christie), un indice fondamental est généralement enveloppé dans une masse d'informations insignifiantes qui ne servent qu'à le rendre invisible.

La pie (ou plus globalement l'oiseau) est l'un des éléments que *Les Bijoux de la Castafiore* ne cessent de répéter, dessinant peu à peu un certain nombre de séries. Ces groupes d'éléments presque identiques, j'ai choisi de les appeler *chaînes* pour les distinguer à la fois de l'idée de thème (derrière le thème se profile toujours le spectre d'un imaginaire, alors que la chaîne n'implique rien de tel) et de celle d'invariant (la chaîne telle que je l'entends constitue plutôt un ensemble de « variations sur un sujet »). La chaîne pourrait se définir comme une sorte de *leitmotiv*, très visible dans certains cas et très discret d'autres fois ; ce sont des variantes d'un même élément, revenant à plusieurs reprises dans la partition de l'album (et la métaphore musicale est tout sauf gratuite, dans le cas des *Bijoux de la Castafiore*).

Au fur et à mesure que nous les rencontrerons, nous indiquerons les apparitions des différents maillons de ces chaînes. Convenons de les noter de la manière suivante :

CHAÎNES : L'OISEAU 2 (un premier oiseau, également perché, était en effet représenté sur la page de titre, nous en parlerons le moment venu). À l'intérieur de la chaîne de l'oiseau, il s'agit de la première intervention de la pie, ce que nous noterons :

CHAÎNES : L'OISEAU 2 : LA PIE A.

Un autre oiseau interviendra un peu plus loin dans la séquence : celui que Milou poursuit, à la case 5 de cette page. Comme il n'apporte aucun élément nouveau, nous n'en tiendrons pas davantage compte.

Le récit proprement dit se met en route à la seconde case. Nous nous rapprochons des personnages, d'assez près pour les entendre parler, tandis que Milou fouille énergiquement un terrier :

1.2

HADDOCK : Ah ! Le printemps !... Le joli mois de mai !... La nature... dans toute la fraîcheur du renouveau !...

1.3

HADDOCK : Le gazouillis des oiseaux !... Ces fleurs des bois !... Et ces parfums !... Cette bonne odeur d'humus !... Respirez à fond, Tintin. Emplissez vos poumons de cet air pur et vivifiant, si fin, si léger, si pétillant qu'on a envie de le boire...

TINTIN : ?

Le court monologue du capitaine, en ces cases 2 et 3 de la première page, vient surtout, parlant de « printemps » et de « renouveau », insister sur l'idée de début. Nous sommes à l'orée du récit : c'est cela que, métaphoriquement, Haddock est en train de nous dire. Au sens propre, son discours est inaugural : l'histoire (re)commence. Tout est (à nouveau) possible.

Notons au passage dans ce discours, sans savoir exactement l'importance qu'il convient de leur accorder (la question reste en suspens, comme toutes celles qui touchent au problème des unités minimales : où faut-il s'arrêter dans l'analyse ?), la présence de plusieurs éléments qui seront repris dans la suite de l'album : « le gazouillis des *oiseaux* » (enchantera-t-il toujours autant Haddock ?), « les *fleurs* des bois » (une fleur d'un autre type envahira bientôt le château), les « *parfums* » (on verra, à la page 24 des *Bijoux*, ce qu'il en coûte de respirer à fond certains parfums). Ces mots, la chose est claire, n'ont pas été choisis au hasard, pas plus que ceux sur lesquels se termine ce petit monologue : « cet air [...] si léger, si pétillant, qu'on a envie de le boire ». Gentleman-farmer provisoire, le capitaine n'a pas renoncé à son obsession de l'alcool : un rien suffit à l'y ramener, même sur un mode très discret.

1.4

TINTIN : À vrai dire, comme parfum, ceci ne ressemble pas précisément à celui du muguet !...

HADDOCK : Tiens ! C'est vrai !

À ce bref constat de stabilité, à ce modèle d'ordre décrit par Haddock, Tintin oppose un démenti immédiat qui sera le véritable embrayeur du récit. C'est le couple antithétique Parfum/Puanteur, par la déstabilisation qu'il introduit, qui va permettre au récit de démarrer. Hergé en profite, avec le muguet, pour glisser une nouvelle allusion aux fleurs, très discrète à ce stade, mais promise à un bel avenir.

CHAÎNES : LA FLEUR 1 : LE MUGUET

1.5

HADDOCK : Ah ! Mais voilà : nous côtoyons cet infect champ d'épandage où l'on déverse tous les détritux, résidux et fonds de poubelles de la région !

1.6

HADDOCK : Et, ma parole ! il y a des gens qui semblent attirés par cette puanteur !... C'est incroyable !...

TINTIN : Des Romanichels !

1.7

HADDOCK : Aucun sens de l'hygiène ces zouaves-là ! Inouï !...

Les deux dernières images de ce segment voient apparaître pour la première fois le camp des romanichels. Ce camp, c'est d'abord du bout de sa canne que Haddock le désigne, comme pour insister sur la distance qui l'en sépare (distance également marquée par le trou et les fils barbelés).

Les mots qui suivent sont méprisants à souhait... même si le capitaine a antérieurement utilisé le terme de « zouave » en s'adressant à Tournesol (déclenchant une mémorable colère dans *Objectif Lune*), puis en parlant du yéti, par deux fois, dans *Tintin et Tibet*. Il n'empêche, les Bohémiens sont, dans ce premier temps, vécus comme altérité presque absolue. L'attitude ultérieure de Haddock ne devra pas le faire oublier...

L'AMORCE D'UN RECIT

Nous venons de le voir : dans *Les Bijoux de la Castafiore*, c'est l'immédiate déstabilisation, par les faits, du modèle d'ordre que le discours tentait de mettre en place, qui inaugure véritablement le récit. À lire dans cet esprit la première page d'autres *Aventures de Tintin*, il semble bien que ce type de fonctionnement soit une amorce fréquemment utilisée par Hergé.

Dans *L'Oreille cassée* déjà, c'est par un manque que commence l'aventure. Un fétiche d'une grande rareté a disparu du musée où on le conservait. Le récit s'engouffre dans ce trou et ne s'arrêtera que lorsqu'il l'aura comblé.

Dans *Le Sceptre d'Ottokar* au contraire, c'est par un surplus que la rupture est introduite. Sur le banc où il est allé s'asseoir, Tintin découvre une serviette oubliée par un précédent promeneur.

Le début du premier volet de l'aventure lunaire, *Objectif Lune*, est construit, comme celui d'autres albums, sur le couple Retour/Départ (ou, si l'on préfère Stabilité/Mouvement). Tout commence par une fausse arrivée : les héros disent vouloir rentrer, renoncer aux voyages et aux aventures. Mais à peine ont-ils posé le pied dans le château qu'un télégramme leur impose de partir. C'est comme s'ils ne pouvaient tenir en place : « Nestor, inutile de monter nos bagages. Nous repartons immédiatement ! ».

Le fonctionnement est plus élaboré dans *Coke en stock*. À la première image, le mot FIN s'inscrit sur un écran de cinéma. Mais cette fin du film constitue le début du récit d'Hergé. La bande dessinée cherche à se définir comme réalité, par opposition à l'in vraisemblance de la fiction à laquelle les héros viennent d'assister. Comme le dit le capitaine Haddock :

La fin est vraiment trop invraisemblable ! Le vieil oncle qui n'a plus vu son neveu depuis vingt ans, qui se met à penser à lui... la porte s'ouvre et coucou ! Qui voilà ? Le neveu ! C'est comme si je pensais à... je ne sais pas moi, n'importe... Tenez... par exemple à ce général Alcazar dont vous parliez il y a un instant et qui a complètement disparu de la circulation depuis une éternité. Eh bien ! Croyez-vous que simplement parce que j'ai pensé à lui, il va surgir du coin de la rue, comme ça, boum ?...

Le discours de Haddock va immédiatement se heurter à son référent, c'est-à-dire, en l'occurrence, au général Alcazar. Des propos du capitaine, le récit ne retient que le contenu en oubliant la dénégation. Les lois du réel sont donc les mêmes que celles du cinéma, ou plutôt, puisque tout se passe à l'intérieur d'une œuvre de fiction, ce qui est possible dans un film l'est également dans une bande dessinée.

Mais c'est *L'Affaire Tournesol* qui offre le fonctionnement le plus immédiatement voisin des *Bijoux*. À la première page du livre, se promenant avec Tintin, Haddock déclare :

– Et désormais, il ne me faut plus rien d'autre que cette promenade quotidienne... Finis les voyages, les aventures, les galopades autour du monde... J'en ai assez !
– Vous dites ça, capitaine, mais...
– Non, non, cette fois c'est très sérieux. Tout ce que je désire à présent, moi, c'est le calme, le repos, le silence... Ah ! Le calme. Ah, le silence... Écoutez-le ce silence...

Notons-le : il s'agit ici d'« écouter le silence » comme il était question dans *Les Bijoux* de « boire l'air ». Dans les deux cas, le discours cherche à donner consistance à un objet insaisissable. Rien d'étonnant donc à ce qu'un orage éclate aussitôt, infligeant un démenti cinglant au propos du capitaine Haddock. « En fait de silence, je crois que nous allons être servis ! », dit Tintin après le premier coup de tonnerre. En quoi il ne se trompe pas, à voir les innombrables orages narratifs qui, dans la suite de l'album, secoueront les héros.

Il semble donc bien que ce soit cet état de contradiction initial qui permette au récit de démarrer. Pas plus que les peuples heureux, les héros tranquilles n'ont d'histoire. Stabilité et tranquillité ne sont donc évoquées qu'un instant (la fin, parfois, retrouve cet état d'équilibre) pour immédiatement être dénoncées et détruites par la mise en route de la narration.

SEGMENT 2 : La petite Miarka

De la page 1, case 9, à la page 3, case 8.

1.9

TINTIN : Chut !... Écoutez !... On dirait un enfant qui pleure...

Un premier mystère apparaît à la dernière case de la page 1, inaugurant la série de ces points d'orgue qui, habitude du feuilleton oblige, achèveront presque chaque page. Même si, à l'époque des *Bijoux de la Castafiore*, la construction globale de l'album est l'objet de tous ses soins, Hergé continue d'accorder une importance essentielle à la prépublication de l'histoire dans l'hebdomadaire *Tintin*. On verra que cette contrainte supplémentaire joue un rôle non négligeable dans la composition des planches et dans le rythme de la lecture.

2.1

LA PETITE FILLE : BOU-OUH !

2.2

TINTIN : Une petite Bohémienne !...

LA PETITE FILLE : BOU-OU-OUH !

2.3

TINTIN : Elle se sera éloignée du campement que nous venons de voir...

2.4

TINTIN : Bonjour !... Eh bien ! Pourquoi pleures-tu ? Dis-moi : tu as perdu le chemin ?...

LA PETITE FILLE : ?

Le premier contact avec cette petite fille éplorée, égarée dans la forêt, pose le personnage de Tintin dans un rôle familier. Il est toujours prompt à voler au secours des enfants menacés, qu'il s'agisse de Tchang dans *Le Lotus bleu* ou de Zorrino dans *Le Temple du Soleil*. Mais c'est la première fois qu'il s'agit d'une petite fille, la première fois aussi que ses efforts – et surtout ceux du capitaine – ne vont pas être couronnés de succès.

2.5

TINTIN : Allons, n'aie pas peur ! Comment t'appelles-tu ? Moi, je m'appelle Tintin. Et toi ?...

HADDOCK : Réponds donc, petite !...

2.6

HADDOCK : Mais cesse de te démener, tonnerre de Brest !... Nous n'allons pas te manger !...

LA PETITE FILLE : HI-I-III !

2.7

HADDOCK : AOUH !

LA PETITE FILLE : HANGG !

2.8

HADDOCK : Mille milliards de mille sabords !

2.9

HADDOCK : Espèce de petite tigresse !... Gare à toi si je te rattrape !...

2.10

HADDOCK : Non mais regardez-moi ça ! Elle m'a mordu jusqu'au sang, cette diablesse !

TINTIN : C'est vrai, mais vous l'avez effrayée !

Sommée par Tintin, puis par Haddock, de dire comment elle s'appelle (et l'on verra dans la suite des *Bijoux* qu'un nom – celui de la Castafiore par exemple – n'est pas une chose anodine), la petite fille mord le capitaine. D'emblée, ce drôle de « petit chaperon rouge » s'en prend au vieux « loup de mer ». C'est un des rares moments de violence physique immédiate dans *Les Aventures de Tintin*. Le sang apparaît peut-être pour la première fois dans cette série où les morts ne sont

pourtant pas rares : il est remarquable que ce soit avec une petite fille, habituellement donnée comme l'incarnation de l'innocence, mais ici immédiatement traitée de « tigresse », puis de « diablesse »⁶.

Cette morsure inaugure par ailleurs la série de ces agressions dont Haddock ne cessera d'être la victime.

CHAÎNES : HADDOCK BLESSÉ 1 : MORSURE À LA MAIN.

2.11

MILOU (off) : WOUAH ! WOUAH !

TINTIN : Que se passe-t-il encore ?

HADDOCK : ?

2.12

MILOU (off) : WOUAH ! WOUAH !

2.13

TINTIN : Oh ! La pauvre petite !...

HADDOCK : Pauvre petite ?...

MILOU (off) : WOUAH ! WOUAH !

3.1

TINTIN : Mon Dieu ! Elle a trébuché dans les ronces et elle s'est cogné la tête contre cette racine !

3.2

TINTIN : Tu n'es pas blessée ?... Non, tu ne saignes pas... Tu auras peut-être une bosse, mais ce ne sera rien...

HADDOCK : Pauvre gosse !...

3.3

TINTIN : Allons ! N'aie pas peur, nous allons te reconduire chez tes parents... Peux-tu te lever ?...

HADDOCK : KILIKILIKILI !

3.4

TINTIN : Ça va ?...

La petite fille, qui s'était échappée en courant, est secourue par Tintin. Il n'en faut pas plus pour que le capitaine, fidèle au tempérament que nous lui connaissons, se laisse apitoyer. Mais l'enfant n'est qu'à demi rassurée ; en tout cas, contrairement à nos héros, elle ne prononce pas le moindre mot avant de rejoindre les siens.

3.5

Et quelques minutes plus tard.

LA PETITE FILLE : Mamma !

MAMAN : Miarka !

⁶. On verra, dans l'entretien de 1977 reproduit à la fin de cet ouvrage, avec quel embarras cette séquence est commentée par Hergé.

Après une brève ellipse, marquée par un changement de direction de leurs pas (mais aussi par un *récitatif*, le seul avant la page 15 : « Et quelques minutes plus tard » ⁷), le petit groupe arrive au campement des Bohémiens. C'est la première confrontation des habitants de Moulinsart avec cet autre monde représenté par les Romanichels.

La composition graphique de la case 5 de la page 3 (pourtant d'une taille tout à fait standard) pose parfaitement l'écart qui existe entre les deux univers (même s'il s'est réduit depuis la case 5 de la première planche). En bas à gauche, on voit Haddock et Tintin qui s'avancent tranquillement ; en haut à droite, les Bohémiens au milieu des gravats ; au centre, la petite fille qui s'élance vers sa mère.

3.6

HADDOCK : Dire qu'il y a des gens qui vivent comme ça au milieu d'immondices !

TINTIN : Hélas !...

3.7

HADDOCK : Bonjour tout le monde !

3.8

HADDOCK : Nous l'avons trouvée dans le bois, où elle s'était sans doute égarée. Lorsqu'elle nous a vus, elle... euh... elle s'est enfuie. Mais un peu plus loin elle est tombée la tête la première contre une grosse racine. Alors voilà, nous vous l'avons ramenée.

Sur un plan anecdotique, la rencontre avec la petite Miarka n'a que peu d'importance pour la progression de l'intrigue : la fillette ne réapparaîtra que très épisodiquement dans la suite des *Bijoux de la Castafiore*. Il en va bien autrement d'un point de vue structurel ou si l'on préfère *textuel* : les rapports de cette brève scène avec l'ensemble de l'album sont à cet égard tout à fait déterminants.

Ce segment propose en effet une sorte de raccourci des relations que les héros entretiendront avec la Castafiore : cette confrontation d'un groupe de personnages masculins avec la féminité qui est peut-être le véritable sujet des *Bijoux*. Réel microcosme, la scène de la petite

⁷. Ce terme désigne, dans l'univers de la bande dessinée, les mentions écrites à caractère descriptif. Hergé ne les utilisait que très peu, et presque à regret. Comme il l'expliquait : « Dans mes bandes, il n'y a pas de récitatifs, comme chez Jacobs par exemple, sauf quand c'est vraiment indispensable, et alors je le réduis au strict minimum : "trois jours après", "pendant ce temps", etc. Je n'ai pas encore trouvé le moyen d'éliminer ce genre d'indications et de le remplacer par des dessins. » (*Le Monde d'Hergé*, nouvelle édition, Casterman, p. 205)

filles préfigure l'essentiel de ce qui suivra. Aussi étrange que cela puisse paraître, Miarka et la Castafiore peuvent être considérés comme les deux faces d'un même personnage. Il suffit, pour s'en convaincre, d'anticiper un peu et d'aller comparer le présent segment avec l'un des épisodes-clés de l'album, la scène de la roseraie (segment 25 de notre analyse et page 24 de l'album d'Hergé).

Que l'on observe d'abord les rapports de couleur entre les costumes : la petite Miarka porte ici une veste rouge au dessus d'un chemisier blanc ; à la roseraie, la Castafiore sera vêtue du même genre de vêtements, exactement dans les mêmes couleurs. Le rouge et le blanc ne cesseront d'ailleurs pas de jouer un rôle essentiel dans *Les Bijoux de la Castafiore*. Entre les deux segments qui nous occupent, les rapports sont si complets que même la jupe verte de la petite Bohémienne trouve son répondant : certaines pierres du collier de la cantatrice sont de la même couleur.

La correspondance entre les actions n'est pas moins frappante. Miarka mord la main d'Haddock. La Castafiore lui présente une rose : une guêpe, cachée dans la fleur, pique le nez du capitaine. La ressemblance entre l'image 7 de la page 2 et l'image 6 de la page 24 est flagrante et les deux cris poussés par le capitaine sont identiques, à une lettre près.

La petite fille et la cantatrice sont deux aspects d'une même image – dangereuse – de la féminité. Leurs prénoms, de même longueur et aux sonorités voisines (*Bianca, Miarka*), le disent à leur manière. Et l'on verra bientôt que la menace représentée par Miarka n'était que peu de chose en regard de celle qu'incarnera la Castafiore.

MICROCOSME ET MACROCOSME

Le type de construction que l'on vient de décrire est très fréquent chez Hergé. Une courte scène du début de l'épisode met discrètement en place un motif essentiel qui sera développé ultérieurement. C'est ainsi que dans *L'Étoile mystérieuse* un fragment de séquence qui pouvait sembler n'être que curieux, revêt, si on le replace dans le contexte de l'ensemble du récit, une importance insoupçonnée.

On se souvient que les premières pages de cet album évoquent une situation quasi apocalyptique : une étoile ne cesse de grandir dans

le ciel, cependant que la température s'élève d'heure en heure. Inquiet, Tintin se rend à l'Observatoire. Le directeur l'invite à jeter un coup d'œil dans la lunette : « le spectacle en vaut la peine », assure-t-il. À peine y a-t-il posé les yeux pourtant que Tintin s'en détourne, horrifié : une gigantesque araignée apparaît dans le viseur. Tintin ne tardera pas à trouver l'explication du mystère : une araignée, bien réelle mais de taille normale, se promenait sur l'objectif, en haut de la lunette. L'arachnide monumentale reviendra d'ailleurs peu après, au cours d'un cauchemar : le « prophète » Philippulus montre à Tintin un dessin représentant le monstrueux animal et lui dit : « Voilà le châtement... une énorme araignée... »

Ces deux petites scènes ne prennent tout leur relief que si on les confronte aux dernières pages de l'album. Les héros viennent enfin d'atteindre l'étoile mystérieuse. Resté seul sur l'aérolithe, Tintin s'apprête à manger ses maigres provisions. Cette « pénitence » forcée lui rappelle Philippulus le prophète : « Et ce cauchemar dans lequel il me disait, menaçant : "Le châtement ! Aha !... Voilà le châtement !..." Et le châtement, c'était une araignée, une énorme araignée. Brrr ! J'ai encore froid dans le dos quand j'y pense... » (p. 50).

C'est sur ces mots que Tintin ouvre sa boîte de provisions et qu'une araignée s'en échappe. Transition quasi proustienne : toute la suite de la scène semble générée par ce souvenir. Littéralement, Tintin *rappelle* le début de l'épisode. Tous les détails vont revenir, se disposant d'une nouvelle manière, amplifiée. Le calystène, le métal inconnu que contient l'aérolithe, a en effet la propriété de faire croître dans des proportions incroyables, et en un temps record, les végétaux et les animaux qui y sont disposés. Le trognon de pomme que Tintin avait jeté donne naissance, en une nuit, à plusieurs pommiers. Un ver, qui s'était échappé du fruit, se transforme en un gigantesque papillon. Tintin est à cet instant pris d'angoisse : « Mais alors... mais alors... l'araignée ! L'araignée qui s'est échappée de la boîte hier soir... » (p. 53). Elle grossira également, on s'en doute, devenant pour Tintin et Milou (qui, étrangement, sont préservés du phénomène de grossissement) un ennemi bien réel. L'un après l'autre, les éléments des premières pages du récit font retour dans cette scène : un tremblement de terre avait secoué la ville, un autre ébranlera l'îlot ; Philippulus frappait Tintin à la tête dans le cauchemar, une lourde pomme assommera le héros de la même manière, etc.