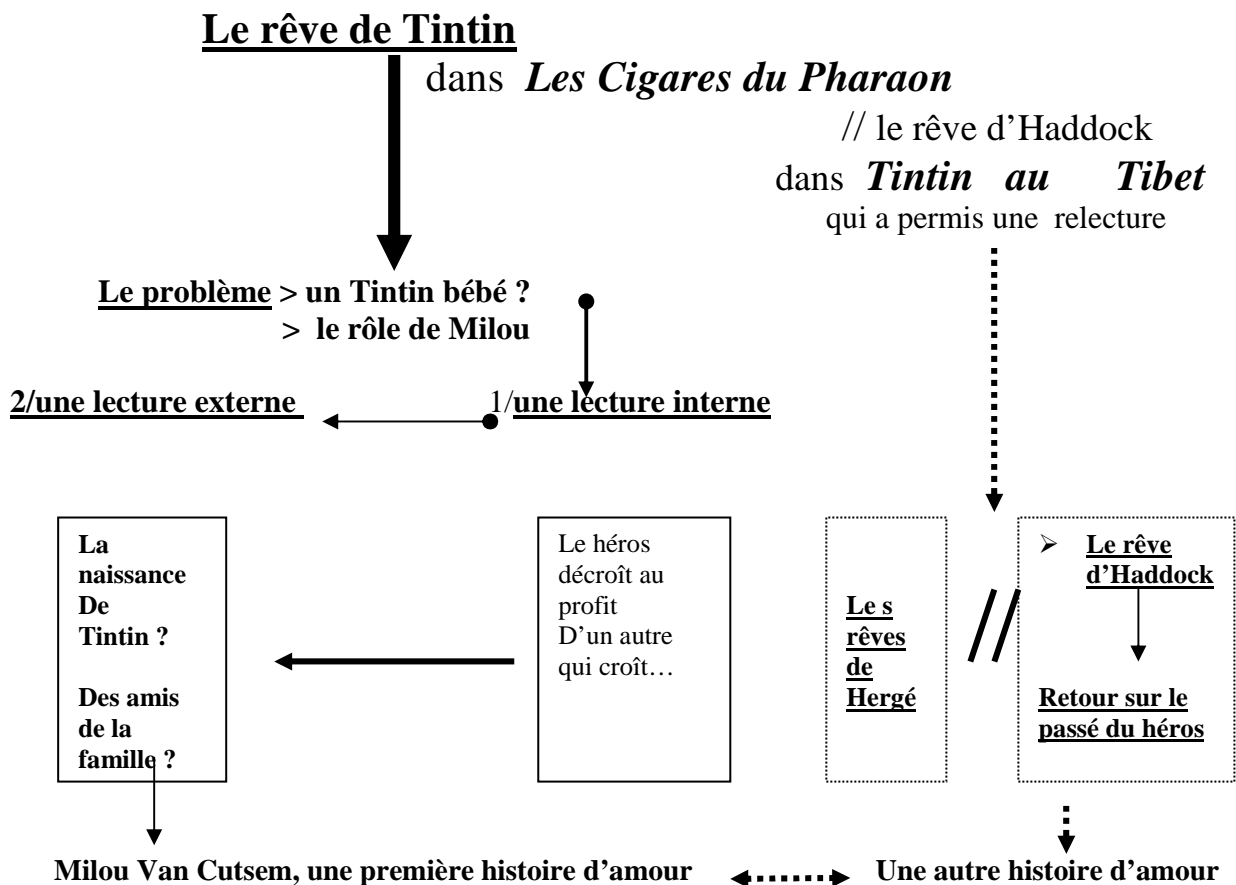


**Keywords, mots-clefs :** *théorie génétique, dynamique créatrice, métapsychologie, interprétation, psychanalyse, Les cigares du Pharaon, rêve, Milou, lecture interne, lecture externe, autobiographie, Hergé, Georges Remi, Freud (S.), Jung (C.G.), Tisseron (S.), Anzieu (D.), Apostolidès (J.M.), Robert (M.), tintinisme.*

## Chapitre 5

### Hergé, inventeur d'un profil psychologique ?

Piste :



## Chapitre 5 :

### Hergé, inventeur d'un profil psychologique ?

Piste :

**Tintin ou la nostalgie d'un amour perdu :  
aux sources de la création<sup>1</sup> d'Hergé.**

***Les Aventures de Tintin* sont une œuvre exceptionnelle. Il y a fort à parier qu'elles sont issues d'un cerveau génial, mais aussi d'un travail extraordinaire de l'auteur sur lui-même et sur un milieu peu accueillant au départ... Le travail du créateur est enraciné dans l'histoire personnelle d'Hergé qui a dû vaincre le mépris de son entourage pour les petits dessins. Le but du chapitre est d'en esquisser la dynamique créatrice.**

Après avoir découvert que l'histoire de *Tintin au Tibet* recouvrait un enjeu amoureux et existentiel pour Hergé, nous voudrions envisager une nouvelle hypothèse sur les racines affectives qui ont soutenu la création hergéenne. Qu'est-ce qui a amené Hergé à élever son goût pour les dessins au niveau d'un Art, celui de la bande dessinée, inséparable de la création de son personnage principal, Tintin ? A la base de l'œuvre hergéenne, il y a une déception amoureuse de jeunesse et donc, à l'encontre des apparences, il y a eu très tôt une jeune femme au cœur de la dynamique créatrice d'Hergé.

#### Deux théories génétiques aux racines de l'œuvre

Avant de détailler les raisons et la méthode que nous suivrons, nous allons donner un rapide aperçu de deux théories développées à propos de la genèse de l'Oeuvre. Les hypothèses sur les racines pulsionnelles du génie créateur d'Hergé sont pour l'essentiel au nombre de deux.

Une des plus connues est celle du psychanalyste Serge Tisseron. Au travers de trois livres, Tisseron avance et reprend une même thématique selon laquelle « le ressort de la mise en scène dans Tintin réside, pour la trame narrative, dans une suite rigoureuse d'opérations sur un ensemble de mots correspondant à un secret familial et sur sa résolution. »<sup>2</sup>. Plus précisément, « en faisant oublier sous un pseudonyme le patronyme adoptif de son père, Georges Remi a effacé le mensonge de la fausse filiation inventée de toutes pièces. Il est maintenant et pour toujours « Hergé », père de Tintin. »<sup>3</sup>.

Au passage, Tisseron met en garde contre un usage stéréotypé de la lecture oedipienne en disant que « vouloir ignorer ce fait ne peut que conduire à proposer des démontages très ingénieux des procédés narratifs de Tintin sans que cela ait aucune incidence ni sur la compréhension de l'œuvre, ni sur celle de son auteur. Tel est en particulier le cas de Benoît Peeters, dans *Les Bijoux Ravis* ».

<sup>1</sup> Sur la distinction entre créativité et création, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage collectif, en particulier la contribution de Didier Anzieu, « Vers une métapsychologie de la création », in D. Anzieu (dir), *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Ed. Dunod, 1974, p.4.

<sup>2</sup> Serge Tisseron, *Tintin et les secrets de famille*, Paris, éd. Librairie Séguier, 1990, p.82.

<sup>3</sup> Serge Tisseron, *Tintin et les secrets de famille*, ibidem, 1990, p.92-93. Notons au passage qu'un peu en opposition au point de vue de Tisseron, B.Peeters dans son dernier ouvrage avec son titre *Hergé, fils de Tintin* veut souligner la contrainte effective que le personnage a prise dans la vie du créateur...

Revenant une fois encore sur sa pertinente analyse transgénérationnelle dans son livre *Tintin et le secret d'Hergé*, Tisseron conclut que « cet abord de l'œuvre hergérienne répond enfin au problème soulevé de l'absence de toute figure féminine dans *Tintin*. Si les femmes sont absentes de l'œuvre d'Hergé (à l'exception de la Castafiore qui, comme nous l'avons vu, n'est pas une femme (sic) mais une mère), c'est parce que cette œuvre ne met pas en scène une collatéralité (un adolescent ou un adulte confronté à sa classe d'âge des deux sexes), mais les échelons successifs d'une généalogie. C'est-à-dire que cette œuvre ne témoigne pas des fantasmes d'Hergé dans sa vie d'homme adulte, mais de ses fantasmes d'enfant gelés par un secret familial indicible. »<sup>4</sup> Cette perspective très intéressante permet de lire de nombreux albums sous un autre angle, en particulier les nombreuses aventures qui comportent des problèmes de généalogie, d'usurpation et des coups d'état.

Il existe une autre analyse génétique<sup>5</sup> qui tente une approche plus globale de l'Oeuvre : il s'agit de l'analyse de Jean-Marie Apostolidès. Elle s'appuie sur la théorie développée à partir de Freud par Marthe Robert, qui « a montré qu'une partie de la littérature occidentale, les contes de fées, la littérature romantique, des œuvres pionnières comme *Don Quichotte* ou *Robinson Crusoé*, étaient directement issues du thème du « roman familial » : l'enfant en grandissant découvre que ses parents ne sont pas aussi grands et forts que cela, et déçu, il va s'imaginer être un enfant adopté, un enfant trouvé, issu de parents prestigieux... ».

« Il résulte de ce fantasme une attitude commune devant l'existence : l'enfant trouvé de la littérature tourne le dos à la vie réelle ; dominé par l'idéal exigeant, il refuse les femmes et la sexualité, car il vise directement l'infini.[...] Il y a, dans cette théorie – indique J.M. Apostolidès – une clef qui permet de comprendre de nombreux traits du personnage de Tintin. »<sup>6</sup>

Apostolidès dans son ouvrage précurseur *Les Métamorphoses de Tintin* effectue une brillante et large démonstration sur une possible genèse de la famille hergérienne ; cependant, le cadre théorique trop restreint de son analyse conduit – nous semble-t-il – à des conclusions précipitées, comme celle d'une très grande fascination préadolescente, voire homosexuelle, dans la dynamique créatrice des *Aventures de Tintin*. S'il est vrai que certaines vignettes du *Crabe aux pinces d'Or* peuvent porter la marque d'une « émergence d'un désir homosexuel », nous ne percevons pas sur quelle base, en se centrant sur la consommation de champagne dans l'album *Tintin chez les Soviétiques*, Apostolidès peut dire que ce désir homosexuel est apparu « en Allemagne (pays du Mal après la guerre de 1914) entre Tintin et son jeune compagnon (Milou peut être lu comme le sobriquet d'un garçon : Emile) »<sup>7</sup>. C'est une hypothèse un peu rapide et hasardeuse.

Un des arguments récurrents à l'appui de ce point de vue est bien sûr l'absence de femmes dans *Les Aventures de Tintin*. Ce constat peut être relativisé par les réglementations qui encadrent les publications s'adressant à la jeunesse, mais ne suffit pas, pas plus que le propos - quelque peu apologétique, nous semble-t-il - de B.Peeters quand il écrit : « La jolie femme, grand refoulé de l'univers tintinesque, serait, par un remarquable paradoxe, ce qui donne au

<sup>4</sup> Serge Tisseron, *Tintin et le secret d'Hergé*, Paris, éd. Presses de la Cité, 1993, p.98.

<sup>5</sup> L'analyse de J.M. Apostolidès, sans être celle d'un psychanalyste, est antérieure à celle de S.Tisseron.

<sup>6</sup> Jean-Marie Apostolidès, *Les métamorphoses de Tintin*, op.cit, 2006., p.170.

<sup>7</sup> Jean-Marie Apostolidès, ibidem, p.193.

dessin d'Hergé une sensualité jusqu'alors inconnue »<sup>8</sup>. Mais une telle formulation dissipe peu le malaise que font naître les commentaires précédents. Tout ceci est d'autant plus déroutant quand on lit chez plusieurs biographes un autre élément qui est la présence dans l'entourage d'Hergé d'un grand nombre de connaissances avouant leur homosexualité<sup>9</sup>.

Quoiqu'il en soit, par rapport à ces avancées théoriques intéressantes à plus d'un titre, ce qui fait problème pour nous, est le fait que ces hypothèses ne permettent pas d'expliquer ce que nous avons découvert dans l'album *Tintin au Tibet*.

Au plan méthodologique, nous ne sommes pas loin de rejoindre le point de vue de Pierre Bayard dans son ouvrage *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* où il affirme que « sans nier ni méconnaître qu'une œuvre puisse avoir un ou des sens inconscients – dès lors qu'on la prépare à les produire -, sans contester l'intérêt de les rechercher, la littérature appliquée se demande *ce que cette œuvre peut apporter de nouveau à notre réflexion sur le psychisme et donc de quelle pensée originale elle est dépositaire.* »<sup>10</sup> En écho à cette approche théorique, de notre point de vue, ce qui est premier, ce sont les questions internes au texte : ces questions internes sont des sortes d'étrangetés, d'énigmes, de tensions entre un élément et l'ensemble des autres éléments constitutifs du texte. Ce sont ces questions-problèmes qui commandent une recherche.

C'est ainsi qu'après avoir découvert des éléments non-explicites et un «inconscient» contemporain à l'album du Tibet, nous nous sommes dit qu'il pouvait y avoir un autre « inconscient » plus ancien, mais qui ne serait pas encore celui que vise la psychanalyse avec, par exemple, le concept de structure oedipienne.

En fait, nous sommes d'avis que les *Aventures de Tintin* sont des histoires à part entière, mais aussi une sorte de journal intime où Hergé se réapproprie et se joue de tout ce qui a pu le bouleverser dans sa vie, ces Aventures pouvant faire écho à des périodes temporelles bien différentes de sa vie, les premières ne renvoyant pas nécessairement aux épisodes les plus anciens.

C'est ainsi que si paradoxalement *Tintin au Tibet*, plus qu'aucun autre album, pouvait être perçu comme une histoire d'hommes ou de jeunes hommes, nous avons montré que cette histoire recouvrait un enjeu amoureux éminent et authentiquement féminin, celui d'une lutte entre deux muses, Germaine et Fanny autour d'un enfant qui est l'œuvre. Aussi, si le vingtième album est bien marqué par un enjeu féminin, pourquoi ne serait-ce pas le cas pour l'ensemble de l'œuvre ?

### Questionner l'œuvre autrement à partir d'un élément biographique

L'élément de départ est le prénom Milou. C'est Hervé Springael qui, le premier, a souligné combien le prénom Milou, diminutif de Marie-Louise est surdéterminé<sup>11</sup> pour Hergé.

<sup>8</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.119.

<sup>9</sup> Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., 1996, p. 360 ou Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, Paris, édition Flammarion, Collection « grandes biographies », 2002, p.45 : « Une chose est frappante : le nombre singulièrement élevé d'homosexuels, et plus encore de pédophiles plus ou moins avérés, que l'on retrouvera dans son entourage direct à divers moments de sa vie. » Version 2006 du même propos dans Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.45 : « Sur un plan plus personnel, il est difficile de ne pas être frappé par le grand nombre de pédophiles plus ou moins avérés que l'on rencontrera dans le proche entourage d'Hergé. » La cause ? Peeters évoque la possibilité « qu'un traumatisme précis ait marqué sa jeunesse ».

<sup>10</sup> Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, éd. De Minuit, col. Paradoxe, 2004, p.44.

<sup>11</sup> Hervé Springael, *Avant Tintin*, Bruxelles, éditeur Hervé Springael, 1978, p.27 et p.42. Dans son enquête, l'auteur est parfois trop vite tenté de faire des rapprochements entre l'œuvre et la vie. Cette attitude peut faire découvrir des pistes. Lire aussi : Thierry Smolderen, Pierre Sterck, *Hergé, portrait biographique*, op.cit., 1988, en particulier le chapitre intitulé « le sourire de Milou », p.51-59.

D'une part, Milou est le surnom d'une jeune fille, Marie-Louise Van Cutsem. De deux ans plus âgée qu'Hergé, elle est la fille d'un « décorateur de renom qui travaille notamment pour l'architecte Victor Horta »<sup>12</sup>. Ils se connaissent depuis l'enfance par leurs familles qui partent souvent ensemble en week-end à la Côte. En 1918 et 1920, donc respectivement à l'âge de onze et treize ans, Hergé dessinera dans le carnet de poésies de Marie-Louise : c'est là l'indice d'une affection précoce. En 1924, Hergé et Milou (âgés respectivement de dix-sept et dix-neuf ans) parlent de fiançailles: les parents de la jeune fille mettent leur veto. B.Peeters relève que « ce n'est pas la première humiliation sociale que connaît Hergé. »<sup>13</sup>

D'autre part, Marie-Louise sera aussi le prénom de la cousine d'Hergé, née en 1922 chez son oncle Léon, le frère de son père Alexis. Est-ce là la marque d'une influence des Van Cutsem sur le clan Remi ? Quoiqu'il en soit, pour cette Marie-Louise aussi surnommée Milou par ses proches, Hergé, lui, préférera le surnom de Billebise<sup>14</sup>. A-t-on avec ces deux faits « anecdotiques » de quoi faire un lien avec le personnage de Milou, voire avec le démarrage de l'œuvre « titanesque » de Tintin ? Dire que *Les Aventures de Tintin* avec Milou procède de la perte d'un amour de jeunesse, c'est à première vue énorme ! Et pourtant, il doit bien y avoir un ressort affectif à pareille entreprise.

### Les cinq phases du travail de création d'après Anzieu

Pour comprendre le « décollage » de la créativité d'Hergé, nous nous inspirerons du schéma théorique de l'article *Vers une métapsychologie de la création* de Didier Anzieu<sup>15</sup>, ce qui ne veut pas dire que nous le suivrons de manière académique, à la lettre, le texte pouvant nous en faire dévier.

Dans son approche, Anzieu énonce cinq phases ou étapes par lesquelles se constitue un travail de création. Cet apport théorique est là, avant tout, pour baliser notre recherche.

1. La première phase est « l'accomplissement d'un mouvement régressif lié à une crise intérieure et mobilisant des représentations archaïques. ». Anzieu précise que c'est souvent l'ombre de la mort, un deuil ou une perte qui opère un décollage, un démarrage du travail du créateur.
2. La seconde est « la saisie perceptive nette de certaines de ces représentations, permettant de les fixer dans le préconscient comme noyau organisateur. » Par exemple, chez Freud, Anzieu relève que les rêves ont été l'occasion de saisies perceptives déterminantes. Il semble que ce soit aussi le cas pour Hergé.
3. La troisième est « la transposition élaborative de l'image, de l'affect, du rythme ainsi saisi dans un matériau (écriture, peinture, musique, etc.) dont on acquiert ou possède la maîtrise et/ ou selon un code familier [...]. » Pour Hergé, le dessin et l'art de la narration vont très tôt se conjuguer pour donner lieu à progrès et à invention.

<sup>12</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.53.

<sup>13</sup> Benoît Peeters, ibidem, p.54 ou encore : Thierry Smolderen, Pierre Sterck, *Hergé, portrait biographique*, op.cit, 1988, en particulier, les pages 69 à 74.

<sup>14</sup> Signification possible : « gros baiser » ou « deuxième bille » tête ronde, ce qui ne serait pas sans évoquer un deuxième visage bien rond, après celui de Marie-Louise Van Cutsem ? On consultera les photos de Marie-Louise en annexe.

<sup>15</sup> Cette thématique sera reprise et complexifiée dans son ouvrage *Le corps de l'œuvre*.

4. Dans une quatrième phase, on observe que « les plus grandes créations consistent à innover quant au matériau ou quant au code. » Il s'agit alors « du choix – ou l'innovation – d'un genre, le travail d'un style, un agencement interne des parties dans une organisation d'ensemble entrant en résonance symbolique avec le noyau représentatif archaïque ». Chez Hergé, le style se mettra en place avec *Les Aventures de Tintin*. Le souci de l'agencement interne sera des plus évident quand l'auteur retravaillera ses premiers albums pour les mettre en couleur.
5. Lors de la dernière phase, « l'œuvre achevée, devenue un objet extérieur au créateur, est soumise à une épreuve de réalité d'un type particulier qui est le jugement des lecteurs ». Le déclenchement de la deuxième guerre mondiale<sup>16</sup> et le jugement des lecteurs pèseront particulièrement dans le remaniement des huit premiers albums noir et blanc et plus tard, dans la rédaction des derniers albums.

Didier Anzieu ajoute que « chacune des phases – régresser, percevoir en déchiffrant, transcrire, composer, produire au dehors – comporte sa résistance spécifique. »<sup>17</sup>

Dans une application systématique de cette méthodologie à l'œuvre hergéenne, il nous semble a priori que les trois phases finales seraient les plus aisées à expliciter. Par contre, les deux premières restent plus mystérieuses, mais elles sont aussi les plus cruciales par rapport à ce que Anzieu a appelé « le problème du décollage »<sup>18</sup>.

### Le problème du décollage chez Hergé

Proust ne pouvait mieux situer le problème qui nous occupe quand il écrit – ici nous reprenons en partie une citation faite par Anzieu - que « ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir [...], le génie consistant dans un pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété. »<sup>19</sup>

C'est le cas de Georges Remi. Le milieu familial d'Hergé est triste et peu stimulant. Ce milieu pourrait être caractérisé par les titres judicieusement choisis des trois premiers chapitres de la récente biographie de B.Peeters : les débuts de la vie de Georges Remi sont faits d' « un blanc », « du gris » et « du noir ».

Le blanc porte sur le silence qui entoure l'origine du père d'Hergé, le gris sur des conditions matérielles et humaines difficiles, voire d'une promiscuité abusive<sup>20</sup>, et le noir sur une rupture amoureuse mettant en cause sa passion de scribouillard pour boy-scouts.

<sup>16</sup> Benoît Peeters, « Tintin, l'invention d'un mythe », in Collectif, *L'archipel Tintin*, Paris-Bruxelles, éd. Les impressions nouvelles, « Réflexions faites », 2004, p.26-27.

<sup>17</sup> Didier Anzieu, « Vers une métapsychologie de la création », op.cit, 1974, p.14.

<sup>18</sup> Didier Anzieu, ibidem, p.3.

<sup>19</sup> Proust cité dans Didier Anzieu, « Vers une métapsychologie de la création », op.cit, 1974, p.3.

<sup>20</sup> *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.44.

En fait, celui qui va le mettre sur orbite, c'est l'abbé Wallez, directeur du journal *Le vingtième siècle*, quotidien de droite. L'abbé veut un supplément-enfant pour son journal avec des histoires où bientôt apparaîtra un personnage à la découverte du monde contemporain. L'impulsion donnée par Wallez est telle que la paternité du héros principal, Tintin, semble disputée, si on reprend les déclarations de la secrétaire de l'abbé. En effet, Germaine Kieckens, qui deviendra la femme d'Hergé, raconte que « Tintin est né grâce à l'abbé Wallez ; c'est Georges qui l'a inventé, mais c'est l'abbé qui en a eu l'idée »<sup>21</sup>. Là où il y a moins de discussions possibles, c'est à propos de la direction des premières aventures du petit reporter en culotte courte. Ces destinations sont commanditées par l'abbé : il s'agit des Soviets, du Congo et puis – dans une moindre mesure - de l'Amérique qui rencontre à la fois l'antiaméricanisme de l'abbé et la fascination d'Hergé pour les Indiens, fascination héritée du scoutisme.

Le moment où Hergé sera seul et vraiment libre de sa création, se présente avec la rédaction d'un nouvel album, *Les Cigares du Pharaon*, intégré initialement dans une histoire plus large, *Tintin en Orient*. C'est un album où l'imagination et le merveilleux sont rois : on y assiste à la naissance de trois types essentiels de personnages de la fiction hergéenne, celui du savant distrait, voire fou, préfiguration de Tournesol, celui d'un couple de policiers aveuglés par leur gemellité, les Dupondt, et celui de Rastapopoulos, le génie du mal.

Mais ce qui nous intéresse, c'est de relier ces observations courantes à la question du décollage du génie créatif de Georges Remi : cette interrogation est légitime, d'après Anzieu, si nous repérons au cœur même de l'explosion imaginative du dessinateur, une manière de se libérer d'un vieux conflit. Paradoxalement, c'est au cœur du mouvement de création qu'est lové « l'accomplissement d'un mouvement régressif lié à une crise intérieure et mobilisant des représentations archaïques. ». Nous postulons que si c'est bien le cas avec l'album *Les Cigares du Pharaon*, le meilleur endroit où nous pouvons découvrir ce mouvement régressif, est celui où la fiction raconte les rêves de personnages. Or, il s'en trouve un qui est d'une richesse étonnante : il s'agit du rêve de Tintin à l'intérieur de la tombe du Pharaon Kih-Oskh<sup>22</sup>.

### **Le rêve de Tintin, clef du décollage hergéen ?**

Le rêve de Tintin comme lieu d'une possible régression, comporte deux éléments particulièrement énigmatiques : une représentation de Tintin bébé dans un berceau, vue paradoxale pour un héros qui s'affirme sans père et mère ; une représentation d'un Milou qui semble complice de la régression, voire de la disqualification de son maître.

Pour clarifier ce rêve et ses éléments énigmatiques, nous allons recourir à la même méthode que pour le rêve d'Haddock dans *Tintin au Tibet*. Nous partirons d'une analyse interne pour ensuite engager une analyse externe, et finalement, tenter de faire le lien avec une analyse biographique.

<sup>21</sup> Benoît Peeters, *ibidem*, p.74-75 note 1 ou p.330 : « Ce Tintin dont l'abbé a eu l'idée... ».

<sup>22</sup> Relevons la manière dont certains analystes relativisent les rêves créés par Hergé. "The atmosphere is made more unsettling still by the first of Hergé's celebrated dream sequences : Rastapopoulos and Snowy, in egyptian dress, carry Tintin off, while Sarcophagus rocks the baby Tintin in a crib and smokes one of the Pharaoh's cigars. Tintinologists have long tried to find the hidden meaning in these dreams, but if anyone was dreaming then it wasn't Hergé. He merely used the illogic of dreams for comic effect. When Capitain Haddock sat naked in an audience of parrots in The Castafiore Emerald, for instance, Hergé was not interested in any subliminal meaning, only that he found the idea funny." In Harry Thompson, *Tintin, Hergé and his creation*, London, Spectre edition, 1991, p.55.

### En lecture interne

Le rêve de Tintin dans *Les Cigares du Pharaon* est constitué de quatre vignettes (9B2, 9B3, 9C1, 9C2). Dans une lecture limitée à ces quatre cases, nous pouvons repérer une structure narrative. En effet, ces quatre vignettes sont graphiquement unies par un fond verdâtre et la présence du personnage Tintin. L'ensemble est marqué d'une continuité logique et temporelle par le passage d'un Tintin debout, à un Tintin tombant à quatre pattes, ensuite complètement écroulé au sol, et, enfin, le héros inconscient emporté par d'autres. A ce dernier état s'ajoute la vision d'un Tintin-bébé. Cet effondrement est dans un rapport inverse avec l'évocation progressive de la figure de Philémon Siclone. Ce dernier est d'abord dans le tombeau par l'intermédiaire de son parapluie, puis il apparaît comme porteur des cigares, et enfin comme grand maître de toute l'opération, et donc supérieur au chef de bande qu'est Rastapopoulos. Tout indique que Philémon Siclone joue un rôle clef dans le rêve: au fur et à mesure que Tintin s'écroule, Philémon grandit, triomphe....

L'ensemble indique une chute exceptionnelle du héros dans un état d'enfance, sans équivalent dans la suite des *Aventures de Tintin*.

Notons que si ce rêve est bien construit selon une logique freudienne, cette régression doit s'élaborer sur les bases antérieures de la fiction: les vignettes précédant le rêve devraient entrer dans sa composition. Cependant, il faut remarquer dès à présent que la vision d'un Tintin bébé ne renvoie à aucun élément narratif antérieur: serait-elle l'indice d'un en-deçà référentiel à la fiction, un renvoi à un élément autobiographique ?

### Passage à une lecture externe

Avant toute hypothèse sur un lien biographique, seule une lecture externe c'est-à-dire en référence aux bases de la fiction peut attester de la cohérence narrative relevée dans les quatre vignettes du rêve.

Dans **la première vignette**, Tintin se voit et voit Milou embaumés dans les sarcophages qu'il a aperçus en 8A2. Autrement dit, le rêve est construit sur une indication meurtrière qui est annoncée, en quelque sorte programmée par les trafiquants. C'est cette anticipation meurtrière que le héros réalise en rêve quand il commence à être asphyxié. *C'est une angoisse de mort qui est moteur du rêve*. En 8B1, nous pouvions déjà lire ce que le héros promet : « Je ne me laisserai pas momifier ». Et pourtant, ce que nous décrit le rêve, est bien l'écroulement progressif du héros.

Dans **la deuxième vignette**, c'est la mythologie égyptienne qui occupe le devant de la scène. Cette figuration rappelle l'entrée du héros dans la tombe du Pharaon Kih-Oskh. La présence d'Anubis, dieu-chacal, qui préside aux funérailles et à l'embaumement, confirme que le héros dans son évanouissement est engagé dans une opération funéraire. Le fait que le dieu soit affublé du parapluie de Siclone, place ce dernier comme un instigateur possible, encore qu'au-dessus d'eux plane le visage du Pharaon Kih-Oskh, dieu vivant, figure absolue d'autorité qui vient entériner l'écroulement du héros...

Dans **la troisième vignette** du rêve, les figures de la mythologie égyptienne vont être remplacées par des incarnations de la fiction que Tintin a rencontrées avant d'être anesthésié. Ce sont ainsi les Dupondt qui, en tant que policiers, représentants de la Loi, se retrouvent en lieu et place du pharaon Toutankhamon. Extraordinaire reprise iconographique d'Hergé ! Le

pharaon Toutankhamon dont la tombe fut découverte en 1922, a vécu entre 1333 et 1323 avant Jésus-Christ. La scène des Dupondt est une réplique fidèle du couple Toutankhamon-Ankhesenenamoun figurant sur le panneau interne du dossier du trône d'or de Toutankhamon<sup>23 24</sup>. Observons qu'ici, l'image du couple royal est devenue celle d'un couple « fraternel » « bouclé sur lui-même ». En effet, la figure de la gémellité est confortée par une complémentarité sexuelle dans les rôles : Dupont est pharaon, homme par la coiffe, le cigare et le vêtement, Dupond est femme par le vêtement et le geste. Ce couple gémellaire fait peut-être écho au droit divin des pharaons d'épouser leur sœur, culte d'une puissance fermée sur elle-même qui pour montrer son auto-suffisance peut transgresser les lois, les interdits fondamentaux comme celui de l'inceste frère-sœur. En médaillon, ou plutôt regroupés dans un cartouche, quelques hiéroglyphes se décodent comme une extraordinaire métaphore confirmant l'analyse : « les deux Dupondt prennent leur pied »...Mais ici, ce qui est désigné, c'est plutôt l'attitude fusionnelle fréquente chez les vrais jumeaux<sup>25</sup>.

Quant au savant Siclone, il se retrouve ici serviteur apportant les cigares dont la bague comporte le signe de Kih-Oskh et la mention « Flor Fina ». Cette mention de consonance latine peut être traduite par « fine fleur » et renvoyer à une acceptation commune : la « fine fleur » désigne l'élite d'une société, un cercle de particuliers. Étonnant de voir ici les Dupondt sur un piédestal, fumant de l'opium, situation inverse à leur rôle dans la fiction : ils ont arrêté Tintin pour détention de cocaïne (5A3), et, plus étonnant encore, de voir que cette « drogue » qui les fait rois ou pharaons aux yeux du héros, est fournie par le savant Siclone. Décidément, Siclone paraît un personnage-clé dans le rêve.

**La quatrième et dernière vignette** du rêve fait apparaître son sens final, qui semble être l'exclusion du héros. On voit Tintin évanoui et porté pour descendre des escaliers, ce qui préfigure la régression finale au stade de nourrisson dans un berceau. Cet enfermement dans un berceau semble être l'objectif de tous les protagonistes de la vignette. Il y a tout d'abord, le duo qui transporte le reporter. Celui qui dirige le mouvement, a les traits d'un Rastapopoulos habillé d'un col qui le désigne bien comme un notable masculin. Son acolyte, sans autre signe qu'un masque à l'image de Milou, et situé à la même hauteur qu'une boîte de « Fine Fleur », est associé à un groupe qui doit partager un même intérêt. Pourquoi Milou est-il suggéré comme complice de la manœuvre d'exclusion, de régression ? Rien dans l'histoire ne conforte cette attitude ou n'indique une quelconque duplicité dans le chef du plus fidèle ami du petit reporter... Y aurait-il là un autre indice pour se reporter à un en-deçà de la fiction ?

S'impose ensuite la figure géante du professeur Siclone qui a l'air de surveiller de près la conduite de Rastapopoulos, comme si elle était la reproduction d'une intention ancienne : à Rastapopoulos le grand Tintin d'aujourd'hui, à Philémon Siclone le petit Tintin d'hier...

Ce qui confirme cette inversion des rapports de force partant du début de l'histoire *Les Cigares du Pharaon* est le fait que Rastapopoulos est ici un simple exécutant, alors que le début de l'Histoire le désigne comme un milliardaire, le grand patron de la Cosmos Pictures

<sup>23</sup> Pour une superbe reproduction du panneau du trône, on se reportera aux pages 184-185 de Nicholas Reeves, *Tutankhamun, The complete. The King. The Tomb. The Royal Treasure*. London, édition Thames and Hudson, 1997. On trouvera une reproduction à la fin de l'ouvrage dans la partie *Documents, schémas et lexique*.

<sup>24</sup> Cette collision temporelle entre les héros hergédiens de 1934 et l'histoire de Toutankhamon abolit un écart temporel de plus de 3300 ans ! Ce « télescopage inouï » a un triple effet, celui de « conjuguer présent et passé, réalité et fantasme, présentation et reproduction » selon les mots de Fresnault-Deruelle. Celui-ci a repéré pareil procédé avec la vignette 25C1 dans un album postérieur aux *Cigares du Pharaon*, à savoir *Le Secret de La Licorne*. Cf. Pierre Fresnault-Deruelle, *Hergé ou le secret de l'image*, Bruxelles, Editions Moulinsart, 1999, p.76.

<sup>25</sup> Ce point de vue nous semble plus simple que celui d'Apostolidès qui interprète cette image comme une métaphore acceptable de la scène primitive, entraînant la condamnation du héros. Cette explication trop rapidement oedipienne ne rend pas compte de la totalité du rêve et, en particulier, de la présence du savant Siclone.

(4B2) et comme le commanditaire des condamnations à mort programmées à l'encontre de l'égyptologue\*<sup>26</sup>, de Milou et de son maître en 8A2.

Par ailleurs, ce qui confirme ce rôle central pris par le savant Philémon Siclone est le zoom sur son visage fumant un énorme cigare : tout semble bien une affaire d'hommes.

Ce changement d'échelle est probablement à mettre en rapport avec un autre élément intrigant : avant le rêve, en (8 A2), le sarcophage vide de Milou porte le n° 20A (\*), ce qui le rattacherait au n° 20, celui de Philémon Silicone, et pas au n° 21<sup>27</sup> qui est celui de Tintin, son maître en principe... Ce rattachement est surprenant et inexistant dans la version de 1934 où l'archéologue n'a pas de sarcophage et est donc plus clairement du côté des méchants. Il est inverse à l'ordre attendu qui est retrouvé en 9B2. Ce rattachement surprenant préfigure l'importance du rôle de Philémon et un lien de complicité avec le masque de Milou présent dans la quatrième et dernière vignette du rêve (9C2). L'ensemble des éléments qui majorent ce rôle du savant, ne correspond à rien dans l'ordre de l'histoire. Evoquerait-il une nouvelle fois un en-deçà de la fiction, un renvoi autobiographique ?

Le rêve s'enracinant sur une menace de mort amène le héros à appréhender ce danger par rapport à des commanditaires possibles. Ces commanditaires sont des figures d'autorité au nombre desquelles nous trouvons un couple gémellaire d'agents de la Loi, en dépendance d'une conception élitiste, la « fine fleur » d'une société inspirée par un savant. Ce savant est une figure ancienne et supérieure en malfaisance à Rastapopoulos dans la mesure où il aurait souhaité confiner Tintin dans son berceau.

Cette lecture, en particulier cette mention à une enfance du héros, si elle est correcte, nous conduit à rechercher un en-deçà de la fiction qui peut être situé du côté de l'autobiographie de l'auteur.

### Vers l'autobiographie

Ce renvoi, nous pressentons que nous devons le chercher au niveau d'un conflit entre désir personnel et désir paternel. Comme méthode d'investigation pour dépister ces liens biographiques, nous privilégierons l'étude des noms propres et des prénoms.

Tout d'abord, le plus étonnant, c'est le nom du bateau « Epomeo\* » (1C3) (17B2) sur lequel s'est embarqué le héros. Cette expression à consonance latine « meo epo »<sup>28</sup> peut se traduire par « mon épopée ». Rappelons qu'une épopée est « un long poème où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'Histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait »<sup>29</sup>.

Partant de cette définition, nous pouvons dire que l'histoire *Les Cigares du Pharaon* raconterait une fiction qui pourrait intégrer des éléments de l'histoire personnelle d'Hergé.

<sup>26</sup> Les éléments marqués d'un astérisque (\*) sont ajoutés en 1955 lors de la mise en couleur de l'album, le dernier en souffrance. Cf. Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.341 - soit plus de 23 ans après la version noir et blanc parue en 1934. Cette mise en couleur s'accompagne de la suppression des plus farfelus épisodes (par exemple, celui des serpents à lunettes (109C1), mais surtout d'ajoutes inédites.

Ces éléments nouveaux attestent d'un approfondissement conscient d'options antérieures, plus spontanées et donc, probablement plus inconscientes.

<sup>27</sup> C'était aussi le numéro de la cabine de Tintin dans le paquebot (4C2) : répétition pour attirer l'attention.

<sup>28</sup> La formulation latine exacte serait « epos meum ». Par ailleurs, on trouvera une interprétation onomastique qui ne tient pas compte du contexte en page 26 de l'ouvrage de Horeau Y. (1999) *Tintin, Haddock et les bateaux*, Editions Moulinsart, Bruxelles. Il y est question à la fois, d'une montagne en face de Naples et d'E.P.(R)oméomé désignant E.P.Jacobs...

<sup>29</sup> Dictionnaire, *Le Petit Robert 1*, Paris, Ed. Le Robert, 1984, p.675.

Ce qui autorise d'autant plus ce saut « narratif » du narrateur à l'auteur, ce sont les très nombreuses affirmations d'Hergé à proclamer que « Tintin, c'est moi » ou, à des moments de déprime, « Tintin, ce n'est plus moi. »<sup>30</sup>

A y regarder de plus près, les nombreux éléments merveilleux et invraisemblables de l'album permettraient de dissimuler d'autant mieux la présence d'éléments autobiographiques et historiques.

Passons en revue ces éléments en partant des plus évidents qui sont aussi les plus neutres, aux plus codés, qui sont les plus autobiographiques :

1. L'archéologue Carnawall (8A2) renvoie à l'authentique Lord Carnavon, un des découvreurs de la tombe de Toutankhamon<sup>31</sup>.
2. Le sosie (13B2) d'Henri de Monfreid, écrivain-trafiquant-aventurier<sup>32</sup>.
3. L'« archéologue », E.P.Jacobini représente avec ironie le dessinateur et collaborateur d'Hergé, Edgar-Pierre Jacobs, un peu un concurrent.  
On observera sur la couverture de l'album de 1955 qu'y figure en bonne place à la hauteur de Tintin, le sarcophage de E.P. Jacobini, mais avec une mention supplémentaire qui n'existe pas à l'intérieur de l'album. Comment compléter et interpréter la date (10...929) de décès de l'intéressé partiellement occultée par la queue de Milou ? Il n'y a pas trente-six possibilités : la date complète est très certainement celle de la naissance du personnage de Tintin le 10 janvier 1929, date qui donc ici passerait pour être synonyme de la mort de E.P. Jacobs.  
Ce montage renverrait à une querelle entre Hergé et Jacobs qui atteint son paroxysme en 1953 quand Jacobs en est venu à se représenter « écrasé par un Tintin aux allures de monstre »<sup>33</sup>.
4. Les Dupondt renvoient aux jumeaux Remi, le père et l'oncle de Georges qui s'amusaient, jouaient, voire « dupaient » leur entourage grâce aux ressemblances qu'ils cultivaient.
5. Le personnage de l'archéologue Philémon Siclone est une autre figure d'autorité, proche de la figure paternelle qui appelle une attention particulière.

En effet, nous avons mis en évidence sa présence prépondérante à l'intérieur du rêve comme commanditaire d'une menace de mort à l'encontre du héros, alors qu'on aurait considéré chronologiquement comme première la présence de Rastapopoulos. Cette prépondérance est, semble-t-il, en porte à faux avec l'étymologie grecque du prénom « celui qui aime la lune » et du nom « le cercle » (si on l'entend comme cyclone), le tout renforçant l'image de savant distrait et obsédé par le cercle de Kih-Oskh.

<sup>30</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.329. ou Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, op.cit., 2000, p.66.

<sup>31</sup> Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., 1996, p.78. Pour plus de détails sur la vie de Lord Carnavon, on se reportera aux pages 44-63 du livre *Tutankhamun*, The complete de Nicholas Reeves.

<sup>32</sup> Pierre Assouline, *ibidem*, p.267.

<sup>33</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.428 ; Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, op.cit., 2000, p.149-151.

Mais en définitive, si nous nous appuyons sur la signification globale donnée au rêve en tant que conflit entre des figures d'autorité et un jeune reporter trop curieux, et sur l'écriture exacte du nom à savoir Siclone (et non cyclone), l'expression Philémon Siclone pourrait s'entendre phonétiquement comme « fil(s) aimons si clone » : nous aimons ce fils s'il est une réplique. Cette signification accordée au nom et au prénom du savant permet de comprendre que ce qui est en jeu dans son rôle prépondérant, ce serait le rappel d'un jugement qui aurait condamné la créativité hergéenne à rester dans les limbes... Ainsi, il y aurait eu chez le jeune Hergé un refus de correspondre à une image imposée par des figures d'autorité au nombre desquelles nous trouvons l'image paternelle « sur son trône pharaonique » et d'autres qu'il reste à identifier. Or précisément, il y a eu de tels épisodes d'opposition dans la vie du jeune Georges Remi.

### « Un garçon sans avenir »

Dans la vie de Georges Remi, son père a exercé une « certaine pression » pour diriger sa vie, mais toujours sous l'influence d'un tiers. Ainsi, son père le change d'école et de troupe scoutie sous les conseils de son patron ... Plus tard, il le verrait bien dans l'entreprise de confection qui l'occupe, plutôt que de le voir s'adonner à ces « enfantillages » qu'étaient ces histoires dessinées. Mais la prise de distance vis-à-vis des parents s'est faite très certainement durant l'année 1924.

En effet, dans le jeu de relations qu'a le père d'Hergé, un épisode de 1924 a une résonance particulière: il tient aux liens qui sont construits entre la famille Van Cutsem et les Remi dès 1918<sup>34</sup>. Paul Van Cutsem est un décorateur qui a eu son heure de gloire à la sortie de la première guerre mondiale. Il semble jouir du prestige de la réussite matérielle et de la réputation d'un grand séducteur. Les Remi semblent sous influence. Ils vont passer des journées de vacances à la Côte belge ensemble jusqu'en 1924, date de la rupture sentimentale entre Georges Remi et Marie-Louise Van Cutsem, surnommée Milou.

Ce sont les parents Van Cutsem qui mettent un terme à l'idylle amoureuse de leur fille, voyant dans le futur Hergé « un garçon sans avenir ». Le jugement fera date dans l'esprit du jeune Georges Remi qui, de surcroît, n'a probablement pas rencontré le soutien paternel espéré face à ce désaveu des Van Cutsem. Ce contexte expliquerait sans doute le fait qu'en décembre 1924, Georges Remi use pour la première fois de sa signature R.G ou Hergé<sup>35</sup>. Une inversion dans l'ordre des initiales du prénom et nom apparaît comme un signe d'un rejet du jugement du cercle familial et amical: un vrai défi ! Si Georges change de nom, c'est aussi parce qu'il change de famille, les boy-scouts au lieu de la famille paternelle...

La réussite de sa vie semble bien s'inscrire dans le pari fait sur cette orientation. A la sortie de ses humanités en juillet 25, Georges Remi s'inscrit à des études supérieures artistiques à Saint-Luc mais n'y reste pas.

C'est un ancien directeur, l'abbé Wattiaux qui va lui trouver en septembre 1925 un premier emploi au service des abonnements du journal *Le Vingtième siècle*. C'est là que Hergé créera *Les Aventures de Tintin* à partir du 10 janvier 1929. Lors de la publication de chacun de ses albums, Hergé aura soin d'en offrir un exemplaire à Milou Van Loo-Van Cutsem jusqu'en 1939, date à laquelle elle part pour l'Afrique.

<sup>34</sup> Cette date est attestée par le carnet de poésie de Marie-Louise Van Cutsem où on trouve deux dessins signés Georges Remi. Ces dessins sont reproduits dans l'ouvrage *Avant Tintin, dialogue sur Hergé* de Springael en page 28-29.

<sup>35</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.52.

Bref, nous croyons qu'on ne peut sous-estimer cet amour contrarié que le jeune Remi de dix-sept ans avait pour Milou Van Cutsem, et que par conséquent, le jugement du père qui refuse sa fille, a été repris et transformé en un défi au cercle « artistique » que représentaient les Van Cutsem et leurs amis, dont les parents Remi. D'une certaine manière, le jugement du père Van Cutsem poursuivra Hergé toute sa vie: comment rejoindre par la B.D. le rang, le cercle des « grands artistes peintres »<sup>36</sup>, thème enfin abordé de front dans l'album posthume de *Tintin et l'Alph-Art* ?

Le rêve de Tintin dans *Les Cigares du Pharaon* est en somme un retour, une figuration, une condensation de cette humiliation de jeunesse, une figure « archéologique » au sens étymologique du mot., une histoire des débuts... Un voyage en Egypte s'y prête bien. Pour reprendre l'expression d'Anzieu, le rêve de Tintin est probablement ici « la saisie perceptive nette de certaines de ces représentations archaïques, permettant de les fixer dans le préconscient comme noyau organisateur. » Nous tenons là, très probablement la deuxième des phases dans le processus de création chez Hergé, une phase consciente où le créateur s'assure de son inspiration.

### La revanche du dessinateur

Si l'hypothèse est bien exacte, la figure de Philémon Siclone pourrait représenter une figure déguisée ou hybride du père de Milou Van Cutsem et d'un de ses amis. La consultation de l'album de la famille Van Loo permet d'envisager cette hypothèse<sup>37</sup>. Cette hypothèse permettrait de comprendre à son tour le rapprochement du sarcophage de Milou de celui de Philémon Siclone en 8A2, indiqué ci-dessus comme une transposition imagée de l'affection d'un père qui veut garder sa fille par delà le temps.

Plus encore, cette hypothèse permettrait de donner sens à une séquence ajoutée en 1955 à la version de 1934 : celle d'une conversation déformée par le bruit des vagues entre Tintin et Philémon Siclone pendant la dérive des sarcophages en pleine mer Rouge...

Si on tente à propos de cette séquence, contre les premières apparences et dans le droit fil des messages codés et jeux de piste pratiqués par les scouts, une traduction phonétique des échanges de propos des vignettes\* (11B2, 11B3 et 11C1), on obtient des phrases qui ne sont pas anodines dans notre perspective. Notre décryptage s'inscrit, après ceux de Soumois et de Baetens, dans la ligne des recherches linguistiques réalisées par Daniel Justens et Alain Préaux, en particulier le décryptage syllabique mentionné dans leur ouvrage *Tintin, Ketje de Bruxelles*.

Ce décryptage<sup>38</sup> a pour résultat :

- En 11B2, Philémon crie à l'adresse de Tintin : « té... oua... our... pa... ote ...ère » équivaldrait à « tu es où (t')aura pas ot(é) (h)ère ». En clair, « là où tu es, tu n'auras pas ôté ma fille ».

<sup>36</sup> Une mention parmi beaucoup d'autres « J'aurai voulu être un grand peintre » in Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., 1996, p.239.

<sup>37</sup> Consultation de l'album de la famille de M.Van Loo, album fourni par son épouse, Madame Marichal.

La reproduction de quelques photos se trouve à la fin de l'ouvrage dans la partie *Documents, schémas et lexique* :

- Photo de Milou et son père Paul Van Cutsem.
- Amis de père de Milou, cercle Van Cutsem
- Photo de Milou.

A observer de plus près le visage de Marie-Louise Van Cutsem, on pourrait se demander une nouvelle fois s'il n'a pas inspiré la rondeur légendaire du visage de Tintin !

<sup>38</sup> Signalons que ce décryptage a été partiellement amorcé par Tisseron, et donc, erronément interprété. Cf. Serge Tisseron, *Tintin et le secret d'Hergé*, Editions Hors collection, 1993, p.73.

- En 11B3, Tintin répond : « *elle... ière... son* » se rapprocherait de « elle y est (re) son ». En clair, « elle y est par le son (de son prénom) ».
- En 11C1, Philémon termine « ou *papa é or a er opel a* » « Où papa est, rappelle-la ».

La conversation terminée, Tintin attache l'embarcation sarcophage de Milou à la sienne. Cette issue s'oppose à la vision<sup>39</sup> des numéros des sarcophages, initiée lors de la découverte de la salle des momies.

De plus, cette transcription phonétique rencontre le contexte biographique et fictif : le sort du chien Milou contredit le refus du père de fiancer sa fille. Le dessinateur a trouvé sa revanche phonétique et narrative et le dit à qui veut « bien » le lire...

Car ce Milou, ce brave compagnon d'aventures, porterait un nom féminin, sans être pour autant une chienne ! Foi du professeur Philémon Siclone ! La preuve par un cas typique de « distraction » de savant, écho de son prénom. Cas probable de tournesolisme ! Selon cette expression d'Apostolidès, le tournesolisme serait « la figure de style par laquelle un personnage, sous couvert de dire une bêtise, émet en fait une vérité profonde qui relève de l'inconscient du texte. Tournesol n'est sourd qu'à un premier niveau de lecture. Si on écoute attentivement ce qu'il dit, la plupart du temps il énonce des vérités d'un ordre supérieur, dont on constate la pertinence lors d'une lecture « en profondeur » des albums. Tournesol voit littéralement ce que les autres ne perçoivent pas immédiatement. »<sup>40</sup> La preuve en est dans les paroles du professeur Siclone qui salue Milou en 3C3 d'un « Au revoir, mon petit garçon ». Erreur ou vérité ? Si c'est un cas de tournesolisme, comment faut-il entendre le « Bonjour, Madame ! » adressé à Tintin (5D1) ? Cette logique de fou qui féminise Tintin, se répète à la fin de la version noir et blanc où le héros est interpellé par un « Vive la reine » (134A1) ou encore par un « Salut à toi, o noble reine des pygmées » (134B2). On devrait logiquement conclure que nous avons un couple où Milou, au nom féminin, est masculin, et Tintin, au nom masculin, a un visage féminin...

On peut provisoirement conclure en disant que c'est bien en réaction, dans le cadre d'une revanche, d'une sublimation artistique que Hergé a transformé et déguisé son amour perdu sous un nom attribué à un « chien », le compagnon le plus fidèle du petit reporter.

Par ailleurs, cette même hypothèse a un autre intérêt heuristique certain: elle nous permet de comprendre pourquoi un personnage affublé du masque de Milou concourt à la perte, à la régression du héros, en tenant compte du fait que le port d'un masque semble indiquer qu'il ne s'agit pas de la vraie Milou, mais d'une autre qui pourrait se trouver dans le même schéma, celui de l'obligation de suivre une instance supérieure pour affaiblir le héros.

Or, coïncidence étrange en cette année 1934 qui voit la rédaction des *Cigares du Pharaon*, Hergé a d'incroyables démêlés avec celui qui passe pour son « père » artistique, l'abbé Wallez, dont il a épousé en 1932 la secrétaire Germaine Kieckens. Celle-ci, quoiqu'il arrive, restera toujours dévouée et admirative de son patron.

Alors qu'il est à la veille d'une démission forcée de la direction du *Vingtième Siècle*, l'abbé Wallez « se considère alors non seulement comme l'éditeur, mais aussi comme une sorte de

<sup>39</sup> La vignette 8A2.

<sup>40</sup> Jean-Marie Apostolidès, *Tintin et le mythe du surenfant*, Bruxelles, Editions Moulinsart, 2003, p.63 note 7. Nous ne sommes pas d'accord avec la notion d'inconscient du texte qui, en fait, ne renvoie qu'à la capacité variable de lire du lecteur, et donc, de rejoindre une construction voulue par l'auteur.

coauteur des Aventures de Tintin. L'année précédente, il a revendiqué sa part sur les remplacements des histoires dans *Cœurs Vaillants*, et dans l'hebdomadaire suisse *L'Echo illustré*. Malgré son estime et son amitié pour l'abbé, Hergé a trouvé cette exigence abusive »<sup>41</sup>. Il y a tout lieu de penser que cette situation a dû raviver et remettre en perspective une plaie ancienne chez Hergé, celle d'un Van Cutsem qui ne le tenait pas pour un « auteur » digne du nom, mais pour un scribouillard, et donc encore moins digne des droits attachés à tout travail... Si l'hypothèse est exacte, nous aurions dans la représentation d'un Rastapopoulos<sup>42</sup> emportant le héros avec une « Milou » l'image des manœuvres peu catholiques d'un abbé Wallez et de son ancienne collaboratrice.

Ce qui conforte ce point de vue, c'est d'une part sa fonction de directeur de la Cosmos Pictures qui recouvre les ambitions parfois bien démesurées de l'abbé Norbert Wallez<sup>43</sup> dans le domaine de l'édition<sup>44</sup>. D'autre part, il y a le nom de Rastapopoulos. A l'opposé d'une référence communément admise, celle de « rastaquouère »<sup>45</sup>, ce nom et surtout le prénom « Roberto » qui l'accompagne, en parallèle avec d'autres expressions (epomeo, sereno en 9E1, flor fina), ont aussi une consonance latine possible, si bien que le nom Rastapopoulos pourrait se traduire par « r(e)stare – populos », « rester peuple ». Cette traduction, en tension avec son prénom, désignerait l'orientation populiste et traditionaliste du journal de l'abbé...<sup>46</sup>. Mais il y a aussi au plan narratif et chronologique, le fait que comme dans le cas de Rastapopoulos face au héros, l'abbé Wallez n'apparaît pas tout de suite comme quelqu'un qui peut menacer l'auteur dans sa création même...<sup>47</sup>

### L'énigme ultime : le signe Kih-Oskh.

Voilà bien un signe hergéen à propos duquel beaucoup se sont échinés... Nous pensons en particulier aux recherches minutieuses et graphiques de Van Opstal jusqu'aux analyses récentes d'Apostolidès sur le cercle comme figure archaïque dans *Tintin et le mythe du surenfant*, sans oublier la gnose lacanienne et parfois lumineuse de Michel David qui y voit dans le sigle Kih-Oskh une métaphore du sujet barré...<sup>48</sup>

Dans une simple démarche contextuelle, le sens du sigle Kih-Oskh est lié, à notre avis, à la notation qui l'accompagne « flor fina ».

Le cercle renvoie donc à un cercle d'initiés, une élite (criminelle), la fine fleur. Ce cercle élitiste pourrait être celui que tissaient les Van Cutsem. En effet, la ligne ondulée pourrait évoquer la mer, la Côte belge où ce groupe avait l'habitude de se rendre. Le sigle Kih-Oskh peut être explicité indirectement par un titre-logo de 1937 repéré par Van Opstal<sup>49</sup>. Ce rapprochement avec les Van Cutsem est rendu d'autant plus vraisemblable par deux transpositions phonétiques<sup>50</sup> possibles de leur nom, une première qui n'est pas loin de

<sup>41</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.136.

<sup>42</sup> Le prénom de Rastapopoulos et son tatouage du sigle Kih-Oskh apparaissent seulement dans l'album *Le Lotus Bleu* en 57b2 et 57b3.

<sup>43</sup> A la limite, même graphiquement, par sa rondeur et sa pommette bien ronde au niveau d'un gros nez, Roberto (étymologie : brillant, gloire) Rastapopoulos pourrait bien être une caricature du bouillant et intrigant directeur du *Vingtième Siècle*, Norbert (étymologie : célèbre homme du nord) Wallez.

<sup>44</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.72.

<sup>45</sup> Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., 1996, p.74.

<sup>46</sup> Pierre Assouline, *ibidem*, p.30.

<sup>47</sup> Pierre Assouline, *ibidem*, p.63.

<sup>48</sup> Michel David, *Une psychanalyse amusante Tintin à la lumière de Lacan*, Paris, Editions Epi La méridienne, 1994, p.65-66.

<sup>49</sup> Huisbrecht Van Opstal, *Tracé RG, le phénomène Hergé*, Bruxelles, éd. Lefrancq, 1998, p.57.

<sup>50</sup> Ce jeu autour des langues ne doit pas nous étonner. Le bulletin de dernière année secondaire d'Hergé renseigne l'étude du néerlandais, de l'anglais et de l'allemand. Van Springael p.59.

« kust » en néerlandais signifiant côte maritime et qui offre une connotation positive, et une deuxième qui est proche du terme anglais « cut » couper, qui elle, offre une connotation négative. On peut donc avancer que le signe surdéterminé Kih-Oskh évoque le cercle de la Côte, le cercle des amis des Van Cutsem qui excluront en périphérie le jeune Georges Remi : un des points est à l'intérieur, un autre à l'extérieur, le cercle et la ligne sont tous deux une ligne de partage.<sup>51</sup>

Bref, le signe Kih-Oskh est la condensation graphique de l'humiliation sociale auquel a été soumis le jeune éconduit : il ne fera plus partie du cercle des Cuts, la flor fina<sup>52</sup>...

Reste encore la désignation nominale du sigle, Kih-Oskh. La transcription la plus simple et pressentie par de nombreux analystes est celle du « kiosque ». Si un kiosque peut faire signe dans l'histoire du jeune Hergé, ce serait celui du palais royal où, comme l'indique Assouline<sup>53</sup>, la famille Remi avait l'habitude de se rendre tous les dimanches. Ce « tour » au kiosque du Palais royal participe probablement d'un rituel nostalgique des frères Remi qui se savent fils reniés d'un très grand notable, peut-être fils de roi et qui fantasment en famille au point de pouvoir être représentés assis sur le trône de Pharaon comme le caricature la vignette (9C1) du rêve étudié. L'enjeu des Remi n'est ni plus ni moins la réintégration dans le cercle royal, le kiosque : la désignation nominale désigne un symbole d'appartenance bien supérieur au cercle graphique et fumeux des Van Cutsem. En définitive, le signe Kih-Oskh est tout à l'opposé du symbole du Yin et du Yang, qui intègre les contraires, et dont la référence fréquente est l'effet d'une vision rétrospective<sup>54</sup> inspirée par l'intérêt d'un Hergé plus âgé pour la mystique orientale. Il reste que, dans les faits, de ce cercle royal auxquels ils peuvent rêver tant et plus, les Remi sont exclus : à défaut de manger des grives, on se nourrit de merles... Il semble pour finir que le destin des frères Remi, dont font écho les Dupondt d'après Hergé, et le destin du fils d'Alexis, Georges se rejoindraient et appelleraient une revanche commune ...

La fin des *Cigares du Pharaon* semble la confirmer : le héros d'Hergé et les Dupondt sont associés dans le sauvetage du fils du Maharadjah, mais seul Tintin défilera près de son Altesse. Une vraie épopée !

## L'apparition de Milou

Si l'histoire des *Cigares du Pharaon*, et en particulier le rêve de Tintin ont permis une interrogation et une découverte des incroyables ressorts affectifs et des ressources imaginatives d'Hergé par rapport à son histoire personnelle, il est possible d'interroger encore davantage ce transfert par le détour du moment où apparaît Milou dans les histoires d'Hergé et avant que le rôle de Milou ne soit totalement stéréotypé dans le cycle des *Aventures de*

<sup>51</sup> Rien n'est laissé au hasard. Quand Hergé doit dessiner son héros et Siclone à la dérive, loin de tout, dans la page de garde de l'album, il place deux points à l'extérieur du cercle.

<sup>52</sup> En écho, signalons cette observation de Cyrulnik en pages 8-9 d'*Un merveilleux malheur* : « Le principe du genre est exactement le même que celui de Charles Dickens qui puisait dans son enfance misérable et exploitée le thème de ses souffrances et de ses victoires. « Je ne voyais aucune raison [...] pour que la lie du peuple ne servît pas [...] à des fins morales tout aussi bien que sa fine fleur [...] Elle comprend les meilleures et les pires nuances de notre nature[...] ses plus vilains aspects et un peu des plus beaux. »

<sup>53</sup> Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., 1996, p.13.

<sup>54</sup> C'est aussi l'avis de Harry Thompson : « It has been suggested that the sign of Kih-Oskh, from the Tintin in The East duology, was derived from the Taoist symbol of Yin and Yang. It is doubtful, however, that Hergé had ever heard of Taoism when he began the story, prior to meeting Chang ». In Harry Thompson, *Tintin, Hergé and his creation*, op.cit., 1991, p.63 note 5.

Ce point de vue est contraire à une réaction d'Hergé datée de 1977 et citée par Apostolidès (2006) en page 100 dans la note n°2 : « Lorsqu'ils lui demandent si le cercle représente quelque chose de particulier, Hergé répond : « Non, rien. Sinon peut-être l'unité comme le fameux dessin chinois du yin et du yang, avec le point mâle dans l'élément femelle et le point femelle dans l'élément mâle. Peut-être est-ce ma propre unité que je cherche... »

*Tintin*. En fait, il est probablement plus facile d'interroger la naissance de Tintin en se centrant sur l'apparition de Milou.

Dans *Les débuts d'Hergé*, Philippe Goddin a bien repéré les moments discrets où apparaît un petit chien qui, d'après lui, pourrait annoncer le futur Milou. En page 214, les illustrations 220 et 208 nous donnent à voir les héros de *l'Extraordinaire Aventure* (1928). Est particulièrement intéressant un gros plan sur Pousette, une gamine avec un cochonnet, son animal de compagnie et Nénesse, le héros principal accompagné d'un timide cabot. Il y a de fortes chances qu'à la gamine avec son animal masculin doive correspondre, en chiasme, le garçon avec un animal féminin, une petite chienne.

Ce lien entre le héros et la petite chienne se retrouve dans ce que beaucoup considèrent d'après Peeters<sup>55</sup> comme le chaînon manquant entre Totor, boy scout et le futur Tintin, à savoir un récit humoristique, *La Noël du petit enfant sage* (décem.1928)<sup>56</sup>. Cependant, d'après Goddin<sup>57</sup>, l'observation de la forme des vignettes incite à penser à une exécution intercalée entre les premières planches du premier Tintin. Quoiqu'il en soit, la thématique de cette petite histoire est, elle, primordiale : elle est probablement l'expression d'une résistance dans le mouvement du créateur, comme le postule Anzieu.

En effet, ce court récit de *La Noël du petit enfant sage* retrouvé par H. Van Opstal met en scène un(e) chien(ne) qui n'est pas encore sur le point d'être un compagnon dévoué de son jeune propriétaire : l'enfant qui croit au Père Noël, a placé une assiette pour un cadeau ; le cadeau sera un pain d'épice que le chien va manger, et le matin, l'enfant découvrira, en lieu et place du pain d'épice, - désigné judicieusement par le chien comme « un pisse d'épain » - une crotte de son chien dans l'assiette. Ce gag énorme avec jeu de mots montre un chien qui est une vraie rosse dans une situation où le sublime est rabattu au niveau le plus trivial. Indice d'un Hergé astucieux mais partagé. Le choix d'un compagnonnage amical pour un héros a quelque difficulté à être intégré par le narrateur. Serait-ce à l'image de la distance que marque, à l'époque, la jeune Germaine Kieckens pour ce dessinateur d'« enfant(s)i(s)sages » ? On aurait peut-être bien là ce que Anzieu appelle « l'accomplissement d'un mouvement régressif lié à une crise intérieure et mobilisant des représentations archaïques. » : le dédain de Germaine faisant réapparaître, revivre la perte de Marie-Louise ?<sup>58</sup>

Le chien du héros reste rebelle, loin d'être domestiqué, loin d'un Milou bienveillant qui épousera toutes les aventures de son maître.

Bref, avant le grand saut dans la conception des *Aventures de Tintin et Milou*, ce gag pourrait être vu comme l'image d'un deuil à vivre, celui où le héros (et quelque peu son dessinateur) qui attend un cadeau d'en haut, se retrouve dans la merde, trahi par ses proches... Ce deuil, il va falloir l'assumer. Hergé fait mieux : il le dépasse en le sublimant avec la création de l'association Tintin et Milou. En somme, Milou est un chien<sup>59</sup> avec un nom féminin, et Tintin est un garçon avec une tête féminine.

<sup>55</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.75 note 1.

<sup>56</sup> Philippe Goddin, *Les débuts d'Hergé, du dessin à la bande dessinée*, Bruxelles, Editions Moulinsart, 1999, illustration n°237.

<sup>57</sup> Philippe Goddin, *Les débuts d'Hergé, du dessin à la bande dessinée*, op.cit., 1999 p.131.

<sup>58</sup> Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., 1996, p.60.

<sup>59</sup> Cette formulation ambivalente s'accorde parfaitement avec l'observation de Soumois sur la manière dont Milou utilise les réverbères à propos d'une vignette du *Secret de la Licorne* (58C4). Cf. Frédéric Soumois « Milou, un vrai mâle ? » in *Le Soir*, du lundi 15 novembre 2004. Cependant, dans un autre album, à savoir *L'étoile mystérieuse*, il se produit que Milou éteint aussi une mèche de dynamite de façon naturelle et dans le même temps, un peu plus loin dans le récit, il (elle) est habillé(e) contre le froid avec un grand nœud rose (27C1)... Pour une courte mise au point sur le sujet, on se reporter à notre *Petite Etude Hergéenne* n°3 « *Milou, une affaire de grandes personnes ou La surdétermination d'un prénom dans le rapport vie/œuvre* », disponible sur le site [www.onehope.be](http://www.onehope.be)

Toute l'alchimie de ce mariage, de ce couple pourrait se traduire par un chiasme langagier où la perte est dite en même temps que déniée, marquant un astucieux déplacement entre réalité et désir au profit d'un nouveau possible, la fiction :

- Milou, c'est tintin<sup>60</sup> : elle est perdue à jamais... ; elle n'est plus qu'un nom, un son pour un chien idéal dans son attachement indéfectible à son maître.

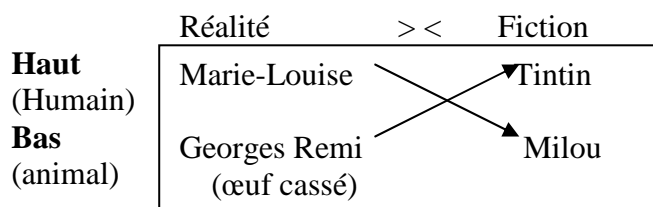
- Tintin, c'est Milou figurée, partiellement imagée avec son visage rond<sup>61</sup>, celui qu'avait Marie-Louise Van Cutsem, et aussi probablement, celui de la petite « Bille-bis(e) ». Etant imagée, Marie-Louise est partiellement retrouvée...

Ce visage rond a tout d'un visage préadolescent marqué par une certaine indétermination sexuelle, visage rond d'un personnage « plein », sans manque. De plus, comme le souligne bien Apostolidès : « Le nom du héros contribue également à faire de Tintin un être à part, non divisé, autosuffisant : il est composé de deux syllabes jumelles, *Tin-tin*, qui ne le rattachent à rien d'extérieur. »<sup>62</sup>

Bref, pour Hergé, Tintin est probablement bien plus qu'« un personnage quasi anonyme, désigné par une onomatopée, rond comme une lune »<sup>63</sup>.

En effet, il est indiscutable que cette rondeur nous renvoie aussi à l'image du cercle, sorte de figure mythique de perfection, héritée des Grecs, mais surtout, elle comporte aussi une profonde charge affective, psychologique par son renvoi aux rondeurs du nouveau-né qui, selon les éthologues, suscitent spontanément une attitude de protection. Bref, cette rondeur<sup>64</sup> est une composante essentielle du « mythisme »<sup>65</sup>, de la capacité du héros Tintin à devenir une figure mythique qui réussit à susciter chez le lecteur par rétroaction la foi, l'adhésion, bref, le désir de protéger, de soutenir (le héros).

A ce stade, nous pourrions retracer de façon schématique le cheminement de l'auteur vers l'invention de la fiction partant de son histoire personnelle, en particulier dans ce moment où sa relation amoureuse avec Marie-Louise Van Cutsem a reconstruit un Georges Remi « cassé »<sup>66</sup>.



Le rapport hiérarchique qui s'indique, s'inverse par le passage à la fiction, formant ainsi une structure en chiasme, une antithèse dont on dispose les termes en miroir. A cette disposition, on peut superposer une dénomination plus significative :

<sup>60</sup> « tintin » existe comme nom commun. Dans le Robert, on peut lire : tintin : *n.m.* (XIIIème, « bruit de verre qui s'entrechoquent » ; onomat.). Fig. et pop. *Faire tintin*, être privé de quelque chose. Ca va être tintin, cela ne sera pas possible. Dictionnaire, *Le Petit Robert 1*, Paris, Ed. Le Robert, 1984, p.1966.

<sup>61</sup> Nous renvoyons le lecteur aux photos de Marie-Louise en annexe.

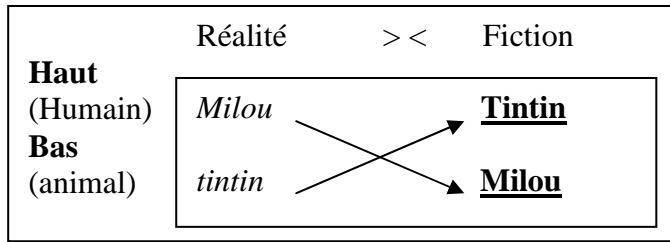
<sup>62</sup> Jean-Marie Apostolidès, *Les métamorphoses de Tintin*, op.cit, 2006., p.100.

<sup>63</sup> Michel Serres, *Le Tiers-Instauré*, Paris, éd. Gallimard, Col. Folio Essais n°199, 1992. p.237.

<sup>64</sup> Tintin partage cette caractéristique avec d'autres héros de la B.D., par exemple, Bécassine.

<sup>65</sup> Expression de Lévi-Strauss.

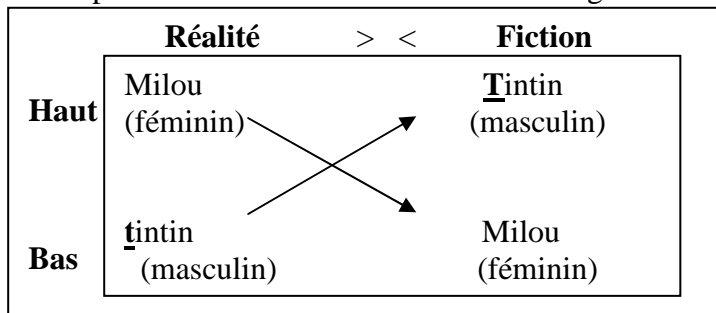
<sup>66</sup> Ce moment sera développé dans le chapitre 7 qui va suivre : le lecteur devrait s'y référer, en particulier les pages p.130-135.



Grâce au passage par la fiction, ce schéma correspond à la formulation selon laquelle ce n'est pas *tintin* pour *Milou* mais plutôt que c'est **Milou** pour **Tintin**. Une belle revanche !

Cette disposition par rapport au premier schéma met en évidence que le nom commun *tintin* peut s'appliquer à un Georges Remi fragilisé et que le passage par la fiction permet de « animaliser » Milou tout en transférant des qualités de la vraie Milou (comme la rondeur de son visage) à Tintin.

Pour être complet, on peut sur le précédent schéma faire correspondre l'opposition conceptuelle Féminin/Masculin aux positions Haut/Bas dans la réalité, ce qui permet de « clarifier » la question de l'identité sexuelle du personnage de Milou. Certains le tiennent pour un mâle<sup>67</sup>, d'autres pour une femelle<sup>68</sup>. En fait, il n'est ni l'un ni l'autre, pas plus qu'il n'est la pure transposition de l'amoureuse initiale d'Hergé.



Cette disposition peut se justifier par le contexte biographique et affectif évoqué ci-dessus où nous avons découvert un Georges Remi transi, « transporté » par Marie-Louise alors que par la suite, dans la fiction qu'il élabore, s'opère un renversement : Milou est tout dévoué(e) à son maître, Tintin.

Même si au niveau des comportements de Milou, il peut y avoir une certaine ambiguïté<sup>69</sup>, ce qui renvoie à ces composantes féminines et masculines que tout individu possède. Il reste que chez l'auteur, ce renversement hiérarchique peut revêtir l'aspect d'une forme de revanche affective par rapport à un échec amoureux : le féminin sera « après » le masculin.

De tous ces éléments, on peut aussi déduire qu'il est faux de dire que Tintin est une figure vide. C'est l'affirmation de Tom McCarthy pour qui « Tintin est un négatif à l'état pur »<sup>70</sup>, « son nom même contient une répétition fatale : Tin-tin. Tintin, le rien, l'effondrement généralisé de toutes les économies. »<sup>71</sup>

En fait, Tintin est une figure primordiale qui contient tous les possibles, une tête de gros bébé en quête de croissance. Tout le monde a envie d'être Tintin parce qu'il contient tout le monde... Tintin n'est pas le rien, il n'est pas le « degré zéro de la composition graphique », ni

<sup>67</sup> Nous renvoyons le lecteur à la note n°58.

<sup>68</sup> Jérôme Dupuis « *Le sexe de Milou* » (2006) in Magazine Lire hors série *Tintin, les secrets d'une œuvre*, Paris, *LeVif-L'express*, numéro spécial, 12 décembre 2006, p.11.

<sup>69</sup> Selon des circonstances, Milou pisse comme un mâle, est déguisé en princesse, a peur des araignées comme une fille.

<sup>70</sup> Tom McCarthy, *Tintin ou le secret de la littérature*, Paris, éd.Hachette collection « Littérature », 2006, p.208.

<sup>71</sup> Tom McCarthy, *ibidem*, p.209.

« le degré zéro du personnage, de l'histoire, de la vie même » comme l'affirme McCarthy après bien d'autres comme Tisseron ou Michel Serres<sup>72</sup>.

A vrai dire, de notre point de vue, Tintin est quelque chose de plein, de rond, de parfait qui ne peut pas « ne pas exister »<sup>73</sup>. Mais me direz-vous : « Que contient-il ? ». Réponse : il est *l'être* qui concrètement appelle à être ce qui n'est pas encore ou ce qui est menacé d'être anéanti, écrasé. Par le mot être, nous renvoyons au fait qu'au signifiant s'attache une charge affective importante.

Ce qui exprime le mieux *l'être* de Tintin, est à trouver dans le propos d'Hergé au moment où il doute de ses tintineries. Ainsi en est-il en 1947 lors d'un état dépressif grave, où Hergé écrit : « Avant, vois-tu, il y avait accord parfait entre moi et mes histoires. Ma vraie nature (un boy-scout candide et généreux, avide d'héroïsme, assoiffé de justice, défenseur de la veuve, de l'orphelin et du bon-sauvage-opprimé-par-le-méchant-blanc) s'exprimait spontanément dans mes tintineries. »<sup>74</sup> A la limite, nous pourrions concéder que c'est un « vide » qui comporte des valeurs, et pas n'importe lesquelles. Il n'est pas en tous les cas cette case vide qui permet toujours le mouvement dans une structure et que les structuralistes ont fini par idolâtrer<sup>75</sup> et à poser en absolu moral et épistémologique<sup>76</sup>. Tintin est un appel à être, une aide pour être.

### Conclusion : Vers le tintinisme

Réalisé dans un contexte où Hergé se trouve affranchi de toute tutelle, y compris de celle de l'abbé Wallez, celui qui l'a lancé professionnellement, l'album *les Cigares du Pharaon* offre au dessinateur l'occasion de se remémorer, de retrouver une partie de son passé et de tenter une véritable épopée comme l'indique le nom du navire sur lequel son héros est embarqué.

Le thème de l'antiquité égyptienne permet de retrouver un lieu prédestiné aux songes : la preuve sera faite avec le rêve de Tintin qui hausse la fiction au niveau des songes bibliques de Joseph, eux aussi ayant l'Égypte éternelle comme cadre.

Dans cette démarche d'Hergé, nous avons identifié la deuxième phase du travail de création. Nous assistons là, selon le mot d'Anzieu, à la saisie perceptive nette de certaines représentations archaïques qui organiseront le travail de création. De fait, c'est dans cet album que surgissent des figures essentielles du petit monde hergéen qui ne le quitteront plus : les Dupondt, Rastapoulos et une préfiguration du savant Tournesol. L'analyse du rêve de Tintin nous a aussi permis d'avancer sur les pas de la genèse du personnage le plus lié à l'apparition du héros, à savoir Milou.

Par notre développement, nous pouvons avancer qu'il y a de fortes présomptions que le personnage de Milou se superpose à l'image de ces jeunes filles soumises à une instance paternelle (autoritaire), jeunes filles que le dessinateur a croisées dans ses débuts, respectivement avec Marie-Louise Van Cutsem et puis avec Germaine Kieckens<sup>77</sup>.

Par ailleurs, il s'impose que c'est seulement avec l'album *Les Cigares du Pharaon* que Hergé a pris une conscience nette des ressources incroyables de dévoilement en même temps que de

<sup>72</sup> Tom McCarthy, *ibidem*, p.209.

<sup>73</sup> La perfection appelle l'existence comme le pressentit le philosophe Saint Anselme avec son argument ontologique dont on connaît les limites.

<sup>74</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.329.

<sup>75</sup> « Les jeux ont besoin de la case vide, sans quoi rien n'avancerait ni ne fonctionnerait. [...] Pas de structuralisme sans ce degré zéro. » Nous renvoyons le lecteur à l'article de Gilles Deleuze « *A quoi reconnaît-on le structuralisme ?* » in François Chatelet (dir.) *La philosophie au XXème siècle*, Verviers, Edition Marabout N° MU314, 1979, p.318.

<sup>76</sup> S'il fallait trouver un vide comme « premier moteur », il faudrait choisir ce qu'on appelle la case vide, le blanc, l'intervalle entre deux vignettes ou encore cet espace inter-iconique qui est une ellipse, cet art du raccourci. A ce propos, B.Peeters a pu écrire : « [...] c'est entre les images bien plus qu'au sein de chacune d'elles que la magie opère. » in Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Editions Flammarion, Collection « Champs » n° 530, 2002, p.43..

<sup>77</sup> « Pour Germaine, son patron est une idole et un papa, le seul à qui cette jeune femme de caractère ne peut pas dire non. » in Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., 1996, p.60.

dissimulation que lui offrait la fiction dessinée pour prendre une revanche sublime sur les humiliations sociales auxquelles il a eu à faire face. A cet égard, les détails supplémentaires (que nous avons marqués par des astérisques) figurant dans l'édition couleur de 1955 – la plus tardive de tous les albums d'avant-guerre - en apportent une preuve flagrante : Hergé a conscience des ressorts affectifs qui l'animent.

Si on désire remonter plus loin dans cette genèse du personnage de Milou, autrement dit, toucher la première phase définie par Anzieu, celle de « l'accomplissement d'un mouvement régressif lié à une crise intérieure et mobilisant des représentations archaïques. », il faut quitter *Les Aventures de Tintin* pour découvrir que le chien comme compagnon fidèle du héros n'a pas statut gagné d'entrée de jeu : au début, le lien est conventionnel, plein d'ambiguïté et de méfiance. Nous avons tenté de montrer que c'est dans le dépassement du souvenir de sa rupture affective avec Marie-Louise en 1924, souvenir ravivé devant le dédain de Germaine Kieckens en 1929, que s'impose finalement à Hergé le mariage de Tintin et Milou pour toujours.

En définitive, dans toute cette exploration, on peut lire pour une part l'histoire d'un homme, d'un créateur. Ce travail de créateur est enraciné dans la souffrance du jeune homme Georges Remi qui a eu des problèmes pour être reconnu, pour être pris pour un adulte parce qu'il faisait des petits dessins pour se sauver d'une blessure encore plus ancienne. Probable résilience, concept sur lequel nous reviendrons. Enfantillages, « enfant(s)(si)(s)ages », sans avenir, gamineries !

Hergé a été probablement traversé par ce tiraillement de tout adulte qui s'occupe d'activités touchant à l'enfance, à savoir être pris pour un enfant attardé...Finalement, Hergé a su s'y faire et a dessiné « pour les jeunes de 7 à 77 ans », comme le répètera à l'envi le slogan du futur *Journal Tintin*.

A ce titre, nous pouvons repérer dans le personnage de Tintin un profil psychologique caractéristique, devenu une sorte de mythe, et qui pourrait éventuellement être défini, conceptualisé comme l'ont été le narcissisme, l'Oedipe, le donjuanisme ou le bovarysme<sup>78</sup>. Nous aurions une preuve de plus que la littérature peut inspirer la psychologie, selon le vœu de Pierre Bayard.

Ainsi, au terme de cette recherche, nous n'hésiterons pas à préciser en termes psychologiques le concept de *tintinisme* comme un comportement-type, *une démarche pré-oedipienne, démarche propre au jeune adolescent, qui, face à une autorité paternelle faible, défaillante, prend sur lui de la restaurer, de lui faire rendre justice, parce qu'il y va de sa propre (re)construction et d'une foi minimale en un monde sensé ou, à tout le moins, « ré-enchanté »*<sup>79</sup>

Rien d'étonnant que la discrimination sexuelle ne soit pas une priorité dans le monde de Tintin, il s'agit d'abord de s'assurer que dans le monde des grands, les petits ont une chance de ne pas être écrasés, abusés<sup>80</sup>...La foi en l'humanité découle de ce préalable (peut-être fictionnel ?) : le petit peut se sauver des grands. Ce préalable est bien premier, et ce, par rapport à une sexualisation souvent considérée aujourd'hui comme première, comme commerciale et donc, outrancière.

<sup>78</sup> On peut lire dans Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, op.cit., 2000, p.66 : « Mais faire vivre Tintin, faire vivre Haddock, Tournesol, les Dupondt, tous les autres, je crois que je suis le seul à pouvoir le faire : Tintin (et tous les autres) c'est moi, exactement comme Flaubert disait : « Madame Bovary, c'est moi » ! Ce sont mes yeux, mes sens, mes poumons, mes tripes !... »

<sup>79</sup> Apostolidès est celui qui a le plus approché cette conclusion sans s'y inscrire complètement. Ainsi, dans *Les métamorphoses de Tintin*, (2006), on peut lire en page 173 : « A l'égard du maharadjah, Tintin agit comme il le fera plus tard avec Muskar XII : c'est lui qui rend le pouvoir au Père affaibli. Agissant ainsi, il inverse le processus normal de la création ; ce n'est plus le Père qui engendre le fils mais celui-ci qui permet au Père d'exister et d'énoncer la Loi ».

En écho, dans son dernier ouvrage *Tintin et le mythe du surenfant*, Bruxelles, Editions Moulinsart, 2003, en page 88, Apostolidès précise : « Toutes les aventures de Tintin sont ainsi un étirement infini de l'instant de la découverte de la limite de la puissance du père, une découverte que le garçon fait au moment de l'adolescence. »

<sup>80</sup> Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.44.

La dimension commerciale vient constamment interférer avec l'évolution psychosexuelle des enfants et des adolescents, et donc, court-circuiter le processus éducatif, et ce pour mieux les aliéner au marché : la loi ne les protège plus...Faut-il appeler Tintin à la rescousse ?

Echo ! A la fin de son ouvrage *Un merveilleux malheur*, Boris Cyrulnik écrit : « Quand le réel est fou, il faut s'en protéger. Ne pourront se sauver que les enfants qui savent rêver. Les autres, adaptés au réel, soumis à un monde ravagé, baigneront dans des informations désolées, pauvres, immédiates, donc dépourvues de sens. Le désespoir est la réponse à un tel monde. On ne fait pas de poésie avec des indices et des signaux. Il faut des symboles, des images et des récits pour que la représentation qu'on invente réchauffe un sentiment de beauté, et même de bonheur.»<sup>81</sup>. Qu'il soit donné, et en particulier à tous les enfants du monde, du petit Belge au petit Chinois, de garder une part de rêve dans le brouhaha de la mondialisation !

---

<sup>81</sup> Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Editions Odile Jacob Collection Poches n° 78, 1999, p.8-9, p.183.