

Illustration : le trône de Toutankhamon.



Bernard Spee

Bernard Spee est licencié en philosophie.

Tintin ou la nostalgie d'un amour perdu

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 de Hergé qui a dû vaincre le mépris de son entourage pour les « petits dessins ».

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 sa création. 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 ? À la base de l'œuvre, 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 de Hergé.

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'œuvre. Les hypothèses sur les racines pulsionnelles du génie créateur de 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 [...] un secret familial et [...] sa résolution ». 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 ».

Revenant une fois encore sur sa pertinente analyse transgénérationnelle dans son livre *Tintin et le secret de 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 de Hergé (à l'exception de la Castafiore qui, comme nous l'avons vu, n'est pas une femme 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 de Hergé dans sa vie d'homme adulte, mais de ses fantasmes d'enfant gelés par un

secret familial indicible ». 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 qui tente une approche plus globale, celle 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 Crusôé*, était directement issue 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. »

Apostolidès dans son ouvrage précurseur *Les métamorphoses de Tintin* effectue une brillante démonstration sur une possible genèse de la famille hergérienne ; cependant le cadre théorique trop restreint de son analyse conduit à des conclusions précipitées¹, comme celle d'une très grande fascination préadolescente, voire

¹ Par exemple, à propos de l'album *Tintin chez les Soviëts*, Apostolidès avance une hypothèse sur l'origine du prénom Milou : « Milou peut être lu comme le sobriquet d'un garçon Émile », voir p. 176.

homosexuelle, dans la dynamique créatrice de l'auteur de Tintin.

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 il ne suffit pas.

En effet, paradoxalement, *Tintin au Tibet*, plus qu'aucun autre album, pourrait être perçu comme une histoire d'hommes ou de jeunes hommes. Or 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

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 pour Hergé.

D'une part, Milou est le surnom d'une jeune fille, Marie-Louise Van Cutsem. De deux ans plus âgée que Hergé, elle est la fille d'un décorateur de renom qui travaille notamment pour l'architecte Victor Horta. Ils se connaissent depuis l'enfance² par leurs familles qui partent souvent ensemble en week-end à la Côte. En 1924, Hergé et Milou (âgés respective-

ment 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 ».

D'autre part, Marie-Louise sera aussi le prénom de la cousine de 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 ? Quoi qu'il en soit, pour cette Marie-Louise aussi surnommée Milou par ses proches, Hergé, lui, préférera le surnom de Billebise. 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 de Tintin ? Dire que les aventures de Tintin avec Milou procèdent 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.

Nous suivons le schéma théorique de l'article « Vers une métapsychologie de la création » de Didier Anzieu. Il énonce cinq phases ou étapes par lesquelles se constitue un travail de création.

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.

La seconde est « la saisie perceptive nette de certaines de ces représentations, permettant de les fixer dans le préconscient comme noyau organisateur ». Par exem-

² En 1918 et 1920, donc respectivement à l'âge de onze ans et treize ans, Hergé fait deux dessins dans le carnet de poésie de Marie-Louise : c'est là l'indice d'une affection précoce.

ple, 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.

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 familial [...] ». Pour Hergé, le dessin et l'art de la narration vont se conjuguer pour donner lieu à progrès et à invention.

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 évidents quand l'auteur retravaillera ses premiers albums pour les mettre en couleur.

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 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 ».

Dans une application systématique de cette méthodologie à l'œuvre hergérienne, 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 ce sont aussi les plus cruciales par rapport à ce que Anzieu a appelé « le problème du décollage ».

LE PROBLÈME DU DÉCOLLAGE

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 ».

C'est le cas de Georges Remi. Le milieu familial de Hergé est triste et peu stimulant. Il pourrait être caractérisé par les titres judicieusement choisis des trois premiers chapitres de la récente biographie de Benoît 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 de Hergé, le gris sur des conditions matérielles et humaines difficiles, voire d'une promiscuité abusive³, et

³ Peeters B., *Hergé, fils de Tintin*, « Grandes biographies », Flammarion, Paris, 2002, p. 38. Cet abus probable vers six ans permet d'inscrire son amourette précoce pour Marie-Louise comme un élément réparateur essentiel mais dont l'issue négative prendra une dimension hors du commun. Cas possible de résilience.

le noir sur une rupture amoureuse mettant en cause sa passion de scribouillard pour boy-scouts.

En fait, celui qui va le mettre sur orbite, c'est l'abbé Wallez, directeur du journal *Le XX^e 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 de 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 ». 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 de l'U.R.S.S., du Congo et puis — dans une moindre mesure — de l'Amérique qui rencontre à la fois l'antiaméricanisme de l'abbé et la fascination de 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, le quatrième, *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 gémellité, 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. 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 l'un est d'une richesse étonnante: il s'agit du rêve de Tintin à l'intérieur de la tombe du pharaon Kih-Oskh.

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 de Haddock dans *Tintin au Tibet*⁴. Nous partirons d'une analyse interne pour ensuite engager une analyse externe, et, finalement, tenter de faire le lien avec une analyse biographique.

⁴ Spee B., « Le rêve de Haddock dans *Tintin au Tibet* », *La Revue nouvelle*, n° 10, octobre 2002.

Spee B. (2003), « Les rêves d'Hergé et *Tintin au Tibet* », *La Revue nouvelle*, n° 11, novembre 2003.

EN LECTURE INTERNE

Le rêve de Tintin dans *Les cigares du pharaon* est constitué de quatre vignettes (9B2, 9B3, 9C1, 9C2)⁵. Dans une lecture limitée à ces quatre cases, nous pouvons repérer une structure narrative. En effet, elles sont graphiquement unies par un fond verdâtre et la présence du personnage de 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. À 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 embaumé dans les sarcophages, tout comme Milou, 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 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...

⁵ Les vignettes du rêve (et les autres) seront notées respectivement par 9B2, 9B3, 9C1, 9C2. Le premier chiffre renvoie à la planche ou la page, la lettre qui suit, renvoie à la bande, une des quatre séries horizontales d'images, de vignettes ou de cadres qui composent une planche, le dernier chiffre indique l'ordre de placement d'une vignette sur la bande.

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 de Hergé! En effet, 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-Ankhesenamou figurant sur le panneau interne du dossier du trône d'or de Toutankhamon⁶. 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 autosuffisance peut transgresser les lois, les interdits fondamentaux. 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.

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 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, cette « drogue » qui les fait roi ou pharaon aux yeux du héros, est fournie par le savant Siclone. Décidément, Siclone paraît être un personnage clef dans le rêve.

La quatrième et dernière vignette du rêve fait apparaître le sens final, qui semble être l'exclusion du héros. On voit Tintin emporté 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 Rastapoulos 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?

⁶ Cette collision temporelle entre les héros hergésiens de 1934 et l'histoire de Toutankhamon abolit un écart temporel de plus de trois-mille-trois-cents ans! Ce « télescopage inouï » a un triple effet, celui de « conjuguer présent et passé, réalité et fantôme, 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*. Voir p.76, Fresnault-Deruelle, *Hergé ou le secret de l'image*.

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 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 (4B2) et comme le commanditaire des condamnations à mort programmées à l'encontre de l'égyptologue⁷, 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 8A2, 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 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. Évoquerait-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 malice 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 la biographie de l'auteur.

VERS L'AUTOBIOGRAPHIE

Ce renvoi, nous pressentons que nous devons le chercher dans 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 latine « *meo epo* » 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 ».

⁷ Les éléments marqués d'un astérisque (*) sont ajoutés en 1955 lors de la mise en couleur de l'album — le dernier en souffrance, voir. Peeters p. 276 —, soit plus de vingt-trois ans après la version noir et blanc en album 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'ajouts inédits. Ces éléments nouveaux attestent d'un approfondissement conscient d'options antérieurement plus spontanées et donc, probablement plus inconscientes.

Partant de cette définition, nous pouvons dire que *Les cigares du pharaon* raconteraient une fiction qui pourrait intégrer des éléments de l'histoire personnelle de Hergé. Ce qui autorise d'autant plus ce saut « narratif » du narrateur à l'auteur, ce sont les très nombreuses affirmations de Hergé à proclamer que « Tintin, c'est moi ».

À y regarder de plus près, les nombreux éléments merveilleux et invraisemblables de l'album permettraient de dissimuler d'autant mieux la présence d'éléments bibliographiques 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.
- 2 Le sosie d'Henri de Monfreid, écrivain-trafficant-aventurier.
- 3 L'« archéologue », E. P. Jacobini représente avec ironie le dessinateur et collaborateur de Hergé, Edgar Jacobs, un peu un concurrent⁸...
- 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.

Mais en définitive, si 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 ». Cette signification accordée au nom et au prénom du savant permet de comprendre que ce qui est en jeu dans son rôle prépondérant, c'est le souvenir du refus d'une évolution, le rappel d'un jugement qui aurait condamné la créativité hergienne à rester dans les limbes... 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, s'est exercée la pression de son père qui le voyait bien dans l'entreprise de confection qui l'occupe plutôt que s'adonner à ces

⁸ 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 occulté 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 celle de E.P. Jacobs. Ce montage renverrait à une querelle entre Hergé et Jacobs qui atteignit son paroxysme en 1953 quand Jacobs en est venu à se représenter « écrasé par un Tintin aux allures de monstre » (voir p. 346 Peeters.)

« enfantillages » qu'étaient ses histoires dessinées. Mais la prise de distance vis-à-vis des parents s'est faite très certainement durant l'année 1924. En effet, cette année-là, les Van Cutsem mettent un terme à l'idylle amoureuse de leur fille avec 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. 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... C'est un ancien scout devenu journaliste au journal *Le Vingtième Siècle* qui va lui trouver en septembre 1925 un premier emploi au service des abonnements. C'est là qu'il 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.

Bref, 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 bande dessinée le rang, le cercle des « grands artistes peintres », 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 Égypte 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 père⁹ de Milou Van Cutsem et d'un de ses amis. Cette hypothèse permettrait de comprendre à son tour le lien numérique entre le sarcophage de Milou et celui de Philémon Siclone, en 8A2, 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

⁹ Notre hypothèse est avancée sur la base d'une consultation des albums photos de la famille de M. Van Loo. Par ailleurs, à y observer de plus près le visage de Marie-Louise Van Cutsem, on pourrait se demander si son visage n'a pas inspiré la rondeur légendaire du visage de Tintin !

conversation déformée par le bruit des vagues entre Tintin et Philémon Siclone pendant la dérive des sarcophages en pleine mer Rouge...

Si on tente, 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 a pour résultat :

- en 11B2, Philémon crie à l'adresse de Tintin: « té... ou... a... 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 » ;
- 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, rap-pelle-la. »

La conversation terminée, Tintin attache l'embarcation sarcophage de Milou à la sienne. Cette issue s'oppose à la vision (*) des numéros des sarcophages, 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 dans la fiction contraste avec le refus historique 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 est bien 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 l'expression d'Apostolidès¹⁰! La preuve est dans les paroles du professeur Siclone qui salue Milou en 3C3 d'un « au revoir, mon petit garçon ». C'est le contraire qu'il faut entendre: « Au revoir, ma petite fille. » En effet, nous pouvons avancer le cas d'une possible inversion d'identité sexuelle dans la mesure où, un peu plus loin, Tintin, le héros principal aura droit en 5D1 à un « Bonjour, Madame! ».

On peut 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 en « 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.

¹⁰ Apostolidès, *Le mythe du surenfant*, p.63 note 7. « J'appelle tournesolisme 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. »

Or, coïncidence étrange en cette année 1932 qui voit la rédaction des *Cigares du pharaon*, Hergé a d'incroyables démêlées 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 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'Écho illustré*. Malgré son estime et son amitié pour l'abbé, Hergé a trouvé cette exigence abusive ». 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 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 Wallez dans le domaine de l'édition. D'autre part, il y a le nom de Rastapopoulos. À l'opposé d'une référence com-

munément admise, celle de « rastaquouère », ce nom et surtout le prénom « Rorberto » 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 celle de son prénom (étymologie : brillant, gloire), désignerait l'orientation populiste et traditionaliste du journal de l'abbé... Mais il y a aussi, au plan narratif et chronologique, le fait que, comme dans le cas de Rastapopoulos face au héros, l'abbé Norbert Wallez n'apparaît pas tout de suite comme quelqu'un qui peut menacer l'auteur dans sa création même...

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...*

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, 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. Ce rapprochement avec les Van Cutsem est rendu d'autant plus vraisemblable par deux transpositions phonétiques possibles de leur nom, une première qui n'est pas loin de « *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.

Bref, le signe Kih-Oskh est la condensation graphique de l'humiliation sociale à laquelle a été soumis le jeune éconduit : il ne fera plus partie du cercle des Cuts, la *flor fina*...

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, 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 que 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 inspirée par l'intérêt d'un Hergé plus âgé pour la mystique orientale. Il reste que, dans les faits, de ce cercle royal auquel 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 confirmer cette hypothèse : le héros de 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, a permis une interrogation et une découverte des incroyables ressorts affectifs et des ressources imaginatives de 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 de Hergé et donc avant que le rôle de Milou ne soit totalement stéréotypé dans le cycle

des aventures de 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 de Hergé*, Philippe Godin 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 Poussette, une gamine avec un cochonnet, son animal de compagnie, et Nénesse, le héros principal, accompagné d'un timide cabot. Il y a de forte chance 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, comme le chaînon manquant entre Totor, boy scout, et le futur Tintin, à savoir un récit humoristique, *La Noël du petit enfant sage* (décembre 1928). Cependant, d'après Godin, l'observation de la forme des vignettes incite à penser à une exécution intercalée entre les premières planches du premier Tintin. Quoi qu'il en soit, la thématique de cette petite histoire est, elle, primordiale: elle est probablement l'exemple 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'en-

fant, 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) (si) (s)ages »? 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?

Le chien du héros reste rebelle, loin d'être domestiqué, loin d'une Milou bienveillante 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.

Toute l'alchimie de ce mariage pourrait se traduire par un chiasme langagier où la perte est dite en même temps que déniée marquant un astucieux arrangement entre désir et réalité: Milou, c'est tintin¹¹: elle est perdue à jamais, elle n'est plus qu'un nom, un son. Tintin, c'est Milou retrouvée, partiellement imagée avec ce visage rond, celui qu'avait Marie-Louise Van Cutsem et probablement aussi celui de la petite « Bille-bis(e)¹² ». Bref, pour Hergé, Tintin est probablement bien plus qu'« un personnage quasi anonyme, désigné par une onomatopée, rond comme une lune » selon les mots de Serres¹³...

VERS LE TINTINISME

Réalisé dans un contexte où Hergé se trouve affranchi de toute tutelle, y compris de celle de celui qui l'a lancé professionnellement, à savoir l'abbé Wallez, l'album *Les cigares du pharaon* offre au dessinateur 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 il embarque son héros.

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 qui avaient aussi l'Égypte éternelle comme cadre.

Dans cette démarche de 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 archai-

ques 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, Rastapoulous 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.

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 dissimulation que lui offrait la fiction dessinée pour prendre une revanche sublime sur les humiliations sociales auxquelles il a eu à faire face. À 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

¹¹ « Tintin » existe comme nom commun. Dans le *Robert*, on peut lire: tintin: (XIII^e) « bruit de verres qui s'entrechoquent; onomatopée. Fig. et pop. Faire tintin, être privé de quelque chose. Ça va être tintin, cela ne sera pas possible. »

¹² La psychologie préadolescente est très souvent marquée par une ambivalence masculin-féminin qui fait du visage rond et plein de Tintin un fascinant personnage sans manque.

¹³ Serres M. (1992), *Le tiers-instruit*, coll. « Folio Essais » n° 199, Gallimard, Paris, p. 237.

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 un 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. Le travail de ce créateur est enraciné dans la souffrance d'un jeune homme 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 probablement encore plus ancienne. Probable résilience. *Enfantillages*, « enfant(s) (si) (s)ages », sans avenir, gamineries!

Hergé a été probablement traversé par ce tiraillement qui traverse 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 enfants de sept à septante-sept ans », comme le répètera à l'envi le slogan du futur *Journal Tintin*.

À ce titre, nous pouvons repérer dans le personnage de Tintin un profil psychologique caractéristique, et donc mythique au départ avant de pouvoir éventuelle-

ment être défini, conceptualisé comme le sont le narcissisme, l'Œdipe, le donjuanisme ou le bovarysme¹⁴.

Ainsi, nous définirons le tintinisme comme une démarche pré-œdipienne, 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, « réenchanté¹⁵ ».

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... 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.

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... Faudrait-il appeler Tintin à la rescousse? ■

Pour les notes complètes et une bibliographie, prière de consulter le site : <www.onehope.be>.

¹⁴ On peut lire dans Sadoul 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 !... »

¹⁵ Apostolides est celui qui a le plus approché cette conclusion. Ainsi, on peut lire en page 157 : « à 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, Apostolides précise en page 88 : « 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. »