

BENOÎT PEETERS

## *Tintin l'inconcevable*

Entretien réalisé par Michel Crépu

MICHEL CRÉPU – *Tintin a suscité maints essais et commentaires, souvent passionnants. Vous-même avez publié naguère Hergé, fils de Tintin (Flammarion, 2002) parmi d'autres essais et articles. C'est auprès de Roland Barthes que vous avez entrepris les premières approches du phénomène, en lisant case après case Les bijoux de la Castafiore. Le personnage de Tintin vous fascine donc depuis longtemps et pourtant, il demeure un mystère. À quoi cela tient-il? Comment appréhender ce « personnage » qui appartient à la fois au monde quotidien des humains et en même temps pas du tout? On dirait qu'il y a une part inhumaine dans l'univers familier de Tintin, une forme d'étrangeté unique en son genre.*

BENOÎT PEETERS – Le mot d'« étrangeté » peut en effet venir à l'esprit, pour diverses raisons. La première chose qui me frappe et continue de m'étonner en pensant aux *Aventures de Tintin*, c'est le « devenir-œuvre » de quelque chose qui n'y semblait nullement destiné. Il ne faut pas se représenter Hergé comme un auteur qui aurait développé peu à peu une œuvre d'emblée pressentie en tant que telle. Ni même comme quelqu'un qui, à la façon de Balzac ou de Simenon, aurait fait ses classes sous divers pseudonymes. Hergé est parti de très peu de chose, de presque rien, mais ce peu de chose, c'était déjà Tintin. Il est rare, je crois, qu'on par-

vienne en une cinquantaine d'années à bâtir un ensemble aussi solide à partir d'un point de départ aussi faible que les premières pages de *Tintin au pays des Soviets*. Lorsque cette histoire commence, le jeune Hergé n'a pas la moindre formation artistique ou littéraire, il sait à peine dessiner, et travaille dans le contexte d'un journal catholique d'extrême droite, sous la coupe de son patron. En 1929, à vingt et un ans, il crée presque du jour au lendemain le personnage de Tintin. Mais ce n'est même pas lui qui en a réellement eu l'idée : il s'est contenté d'obéir à une suggestion de l'abbé Wallez, le directeur du *Vingtième Siècle*, qui a été frappé par un gag (assez médiocre) où Hergé mettait en scène un jeune garçon et son chien blanc. Norbert Wallez lui a suggéré de reprendre ces deux « personnages », et de les envoyer au pays des soviets pour fendre les bolcheviques. Mais ce Tintin né du hasard, en quelque sorte *inconçu*, va accompagner Hergé toute sa vie et donner naissance à vingt-quatre albums qui continuent à enchanter des lecteurs, partout dans le monde. Trente-trois ans après le décès de son auteur, on l'expose au Grand Palais, on parle de lui jusque dans la NRF.

M. C. – *La personnalité graphique de Tintin est d'abord un peu hésitante. Le jeune reporter bondissant n'arrive pas immédiatement, même si l'on sent qu'il y a dans ce personnage une sorte d'énergie stupéfiante... Qu'est-ce qui va lui permettre d'exister ?*

B. P. – L'acte de naissance de Tintin, c'est le *départ*, la gare du Nord de Bruxelles. Il y naît même deux fois. La première au début de *Tintin au pays des Soviets* : il quitte Bruxelles et s'élanche vers l'aventure, comme si la Belgique n'existait que pour être quittée. La seconde naissance se situe à la fin de ce premier épisode, en une étrange situation où se mêlent fiction et réalité : le jeudi 8 mai 1930, Tintin – ou plutôt un scout de quinze ans que l'on a grimé dans le train – arrive à la gare du Nord de Bruxelles. Des centaines d'enfants enthousiastes l'y accueillent. Combien sont-ils ? C'est diffi-

cile à dire. Suffisamment en tout cas pour décider Hergé à prolonger les aventures du reporter du *Petit Vingtième*.

M. C. – *Et pourtant ce Tintin initial existe à peine...*

B. P. – Dans les premières pages des *Soviets*, sa silhouette est lourdaude et sa personnalité inconsistante. Mais très vite, comme vous le disiez, l'énergie va le définir. Tintin est enfant de la vitesse : c'est un coup de vent, dans une voiture de sport à la Lartigue, qui permet à sa houppe de se dresser. Si élémentaire soit-il, son visage commence à prendre forme. Au Congo comme en Amérique, le personnage se cherche encore. Parfois, il agit comme un petit gangster, d'autres fois comme un pur boy-scout. Il est à la fois omniscient et immature : au début de *L'oreille cassée*, lorsqu'on voit Tintin prendre son bain ou faire sa gymnastique, il a l'air d'un adolescent malingre plus que d'un grand reporter doublé d'un redresseur de torts.

M. C. – *Cependant, tout se passe comme si ce que l'on pressent, un sens de l'urgence immédiate, prenait le pas, donnait le mouvement...*

B. P. – Oui, les événements obligent le personnage de Tintin à s'affirmer et à se préciser. Mais les hésitations et les contradictions initiales ne sont pas des faiblesses. Comment imaginer d'ailleurs qu'une série qui connaîtra une telle longévité puisse être fondée sur une erreur initiale ? Tintin n'est pas un personnage réaliste, mais une idéalité : un vecteur d'aventure doublé d'un parfait support d'identification. Je pense que Jean-Marie Apostolidès a eu une intuition remarquable en parlant de *surenfant*. Ni surhomme ni superhéros, Tintin associe la toute-puissance imaginaire de l'enfance aux compétences de l'âge adulte. Sans ascendant ni descendant, il échappe aux pesanteurs du réel.

M. C. – *Et pourtant il ne cesse d'évoluer...*

B. P. – Oui, les métamorphoses de la série et de son prota-

goniste sont nombreuses et rapides. Quel chemin parcouru entre *Tintin au pays des Soviets* (1930) et *Le lotus bleu* (1936). Tout cela se passe sous nos yeux en même temps que sous le crayon d'Hergé. Vrai feuilletoniste, il s'invente comme auteur en même temps que ses personnages et sa technique se précisent. Sans préméditation, mais à force d'exigence et de rencontres (à commencer par celle du véritable Tchang), il commence à s'arracher à la gangue idéologique de son milieu. Dès le milieu des années trente, Hergé devient un dessinateur virtuose, un excellent raconteur d'histoires, un dialoguiste brillant. Les nouveaux personnages apparaissent au fur et à mesure des besoins : les Dupond-Dupont dans *Les cigares du pharaon*, la Castafiore dans *Le sceptre d'Ottokar*, Haddock dans *Le crabe aux pincés d'or*, etc. « L'œuvre se développe comme le lierre », dira joliment Hergé. Tout se précise et s'affine, album après album : il n'y a évidemment pas grand-chose de commun entre les récits idéologiques du début, conçus sous l'emprise du très droitier abbé Wallez, et ces chefs-d'œuvre tardifs que sont *Tintin au Tibet* et *Les bijoux de la Castafiore*. Cette évolution s'est faite au prix d'un énorme travail, d'une constante remise en question. Hergé a longtemps travaillé seul, comme un forcené. N'étant pas encombré de références artistiques ou littéraires, il a cru d'emblée à la bande dessinée et il s'y est investi corps et âme. Les crises dépressives d'Hergé dans les années 1946-1952 (par-delà le choc de l'épuration, la folie de sa mère et les difficultés conjugales) sont une conséquence directe de la passion qu'il a mise dans son métier. Même si la bande dessinée est restée privée de légitimité culturelle au moins jusqu'à la fin des années cinquante, Hergé ne l'a jamais considérée comme un art mineur. Il a voulu tout faire entrer dans ses albums : ses curiosités et ses angoisses, ses passions et ses rêves, sa sensibilité aux événements du siècle. Tout lui était bon pour progresser : il a tiré parti de ses rencontres (Tchang Tchong-jen bien sûr, mais aussi Jacques Van Melkebeke, Edgar Jacobs,

Pierre Sterckx...), mais aussi de ses lectures, souvent documentaires mais quelquefois inattendues.

M. C. – *Quel type de lectures ?*

B. P. – Un livre qui a beaucoup compté pour lui, par exemple, c'est le *Balzac et son monde* de Félicien Marceau.

M. C. – *Pour quelle raison ?*

B. P. – L'essai de Marceau, paru en 1955, est une sorte de voyage à l'intérieur de la *Comédie humaine*; il fait découvrir à Hergé l'extraordinaire puissance fictionnelle qui se met en marche grâce au retour des personnages, à leur approfondissement de livre en livre. C'est une chose qu'Hergé pratiquait depuis longtemps, mais qu'il systématise peu après dans *Coke en stock* (1958) où presque tous ses personnages réapparaissent. Hergé a toujours eu un talent extraordinaire pour faire exister de simples silhouettes, comme le garçon de café du *Crabe aux pinces d'or* ou Mme Clairmont dans *Les 7 boules de cristal*. Mais la lecture de l'essai de Marceau lui permet d'aller plus loin. Et Balzac, qu'Hergé avait peu lu jusqu'alors, devient une référence pour lui : « Je ne veux pas me comparer à Balzac, dira-t-il parfois, mais... ». Et quand Gallimard veut consacrer un ouvrage à Tintin, en 1959, Hergé suggère le nom de Pol Vandromme, ami de Félicien Marceau, et le livre s'appelle... *Le monde de Tintin*.

M. C. – *Quelles sont les étapes essentielles de l'évolution de la série ?*

B. P. – Un moment décisif est celui du passage à la couleur, pendant la Seconde Guerre mondiale. À la demande de Cas-terman, Hergé accepte de réduire le nombre de pages des albums à 62 et de les mettre en couleur. Cela le conduit à revisiter ses premières histoires, d'abord conçues de manière purement feuilletonesque. Il unifie son style graphique et élimine quelques digressions. Le référent belge s'éloigne, Tintin devient une figure plus internationale. C'est un premier pas

vers le classicisme de la « ligne claire », une première façon de poser l'ensemble des albums comme un cycle. Dans la version mise en couleur des *Cigares du pharaon*, un cheikh dit à Tintin : « Béni soit le jour de notre rencontre. Cela fait longtemps que je lis tes aventures ! » Et il lui montre la couverture d'*Objectif Lune*, un récit beaucoup plus tardif. On se situe dès lors dans un espace-temps paradoxal, un petit monde que le lecteur recompose peu à peu. Plus Hergé vieillit, plus il va privilégier la dimension intemporelle des *Aventures de Tintin*, revisitant, de façon pas toujours heureuse, des albums comme *L'île noire* ou *Au pays de l'or noir* pour éliminer les détails inexacts ou trop datés. Lui qui s'est tellement nourri de l'actualité finit par rêver d'un temps immobile.

M. C. – *Cela nous ramène à ce mélange tout à fait singulier de familier et de non-familier (la fameuse « inquiétante étrangeté » de Freud) qui n'a pas d'équivalent. Astérix relève du pur « cartoon », le personnage d'Alix évolue dans un monde de la romanité tout à fait réaliste, Blake et Mortimer dans le monde du « polar ». Tintin joue d'un certain réalisme et en même temps il s'en dispense, en se donnant des libertés inouïes en termes de vraisemblance...*

B. P. – *L'unheimlich* est au cœur de l'œuvre d'Hergé : le familier et le non-familier s'y mêlent constamment. Par bien des aspects, Tintin appartient à notre monde : s'il a de nombreux talents, il n'a pas de super-pouvoirs. Mais en même temps il sort de nulle part, n'est pas atteint par le vieillissement, n'a ni parents ni véritable identité sexuelle ; il est libre, absolument. Tintin est une énigme de ce point de vue, car il s'entoure peu à peu de personnages beaucoup plus incarnés que lui : Haddock, le marin fort en gueule et parfois bougon, Tournesol, le bricoleur fantaisiste devenu physicien nucléaire, la Castafiore, diva appréciée partout sauf à Moulinsart. Apparu dans *L'affaire Tournesol*, au milieu des années cinquante, Séraphin Lampion appartient à un univers familial et petit-bourgeois, encore plus frappé de

concrétude : celui dans lequel évoluent les lecteurs du journal *Tintin* ; il est aux antipodes des Dupondt, tout droit venus des films muets qui ont nourri Hergé pendant son enfance. La série baigne donc à la fois dans le quotidien et l'extravagance, le réalisme et l'onirisme. À la fin de sa vie, Hergé insistait sur le réalisme et la documentation, mais la part du fantastique et du fantasme me semble largement aussi importante et contribue beaucoup à la séduction des albums. Souvenons-nous de la violence de certains cauchemars, de l'alcoolisme incontrôlable du capitaine Haddock dans *Le crabe aux pinces d'or...*

M. C. – *On pourrait dire que la dimension caricaturale, extravagante vient jouer en contrepoint de l'énigme identitaire de Tintin... Rien ne tient debout et cependant cela tient quand même. C'est un univers en réalité totalement inconcevable au regard des lois du monde normal des humains et qui pourtant « fait monde ».*

B. P. – Oui, et le personnage inconçu et quasi inconcevable du personnage de Tintin y est pour beaucoup. Ce *surenfant* lie l'enfance et l'âge adulte en contournant l'adolescence ; il s'affranchit du réel tout en maîtrisant ses codes. Où et quand a-t-il appris à piloter les engins les plus variés, à comprendre les langues, à déchiffrer les énigmes, à maîtriser les références culturelles ? Tintin peut sembler vide, mais ce vide est le premier moteur de la série. Tintin assure la bonne marche de l'aventure : il est celui qui voudrait aller droit au but, mais en est empêché par des personnages secondaires qui font sans arrêt déraiper le récit, y introduisant drôlerie et fantaisie.

M. C. – *Quand on relit les albums, on est fasciné par ces moments d'intervalles, ces creux (comme dans Les bijoux, où une image le montre plongé dans un livre en attendant on ne sait quoi) qui donnent au lecteur le sentiment que Tintin « tient à un fil », le fil de l'aventure qui pourrait se briser soudain et renvoyer tout cela à un pur*

*néant. Dans Les bijoux, l'intrigue ne paraît avoir aucune importance si on la compare à la solitude vertigineuse du pianiste Igor Wagner, mais Tintin est absent de ce drame, il ne fait que constater, comme un détective, que Wagner fait jouer un magnéto pour aller jouer au tiercé...*

B. P. – Et lancer des S.O.S., comme l'avait bien montré Michel Serres : « Je répète Sarah, Oriane, Sémiramis », dit en effet Wagner au téléphone. Ce petit drame n'est jamais souligné, non plus que d'innombrables autres détails des images et du texte : c'est l'une des marques de l'élégance d'Hergé, de la générosité de son talent... Dans *Les bijoux de la Castafiore*, qui est un retour ironique d'Hergé sur son propre travail, un extraordinaire autopastiche, Tintin a perdu beaucoup de sa puissance. Il est souvent un peu perdu, effrayé par le cri d'une chouette, ému par la musique des romanichels; il ne maîtrise qu'à peine ce qui se passe. Il n'y a pas vraiment d'intrigue, mais plutôt une série de faux-semblants qui relancent la machine mais sans que personne ne sache de quoi il retourne. Les phrases les plus simples se chargent de double sens. Le vrai sujet de cet album, comme j'ai essayé de le montrer dans *Lire Tintin. Les bijoux ravis* (Les Impressions nouvelles, 2007), c'est la confrontation à la féminité, la grande absente de la série.

M. C. – *Que diriez-vous, au final, après tant d'années consacrées à cette œuvre ?*

B. P. – Je dirais que la force des *Aventures de Tintin* est d'être vouées à la relecture. C'est une œuvre qui ne cesse de réserver des surprises, dans le dialogue comme dans le dessin, et s'inscrit profondément dans la mémoire. Elle peut nous accompagner d'âge en âge, ce que peu d'œuvres littéraires réussissent à faire. Chronique précise du vingtième siècle, elle est parvenue à gagner une vraie dimension d'intemporalité. C'est un miracle que *Les aventures de Tintin* gardent une telle présence, si l'on songe combien elles sont liées à l'actualité. Des albums comme *Le lotus bleu*, *Le*



*sceptre d'Ottokar* ou *L'affaire Tournesol* sont nés dans des contextes historiques très précis. On peut dater l'action du *Lotus bleu*, qui relate des événements de la guerre sino-japonaise, et pourtant le livre reste lisible pour des enfants d'aujourd'hui. Hergé a le génie de traiter l'actualité à chaud tout en l'épurant, de s'en nourrir avant de la rendre lisible. C'est sans doute l'une des marques des classiques : Molière est tout imprégné du monde de Versailles et bien des allusions devaient faire rire ses spectateurs de l'époque, mais il n'est pas pour autant devenu impénétrable. Hergé a un rapport magique au temps. Hormis les premières, *Les aventures de Tintin* échappent au vieillissement, alors que même l'admirable *Little Nemo* de Winsor McCay porte son âge.

M. C. – *Comment l'expliquer ?*

B. P. – Hergé a toujours voulu qu'un enfant puisse le comprendre, il s'est donc efforcé d'aller à l'essentiel, en éliminant ce qui n'était qu'accessoire. Ce qui touche dans *Le lotus bleu*, c'est d'abord la rencontre de Tintin et de Tchang, l'amitié au-delà des préjugés raciaux. Et le Shanghai très précis de 1933, avec les complexités de la Concession internationale, devient en quelque sorte l'idée platonicienne de Shanghai. *Le sceptre d'Ottokar*, c'est la transposition de l'Anschluss de l'Allemagne sur l'Autriche, mais c'est surtout l'idée d'un pays faible annexé par un empire puissant, l'idée de la fragilité de la tradition face à des pouvoirs nouveaux : la Syldavie doit beaucoup à la Belgique, mais on peut y voir aussi une métaphore du Liban, du Koweït et d'innombrables autres petits États menacés d'annexion, aujourd'hui comme hier. Comment Hergé, issu d'un milieu étroit, sans formation, sans culture politique, est-il parvenu à faire parler ainsi l'inconscient, à se nourrir des mythes et à en inventer de nouveaux ? Cela reste une énigme pour moi.