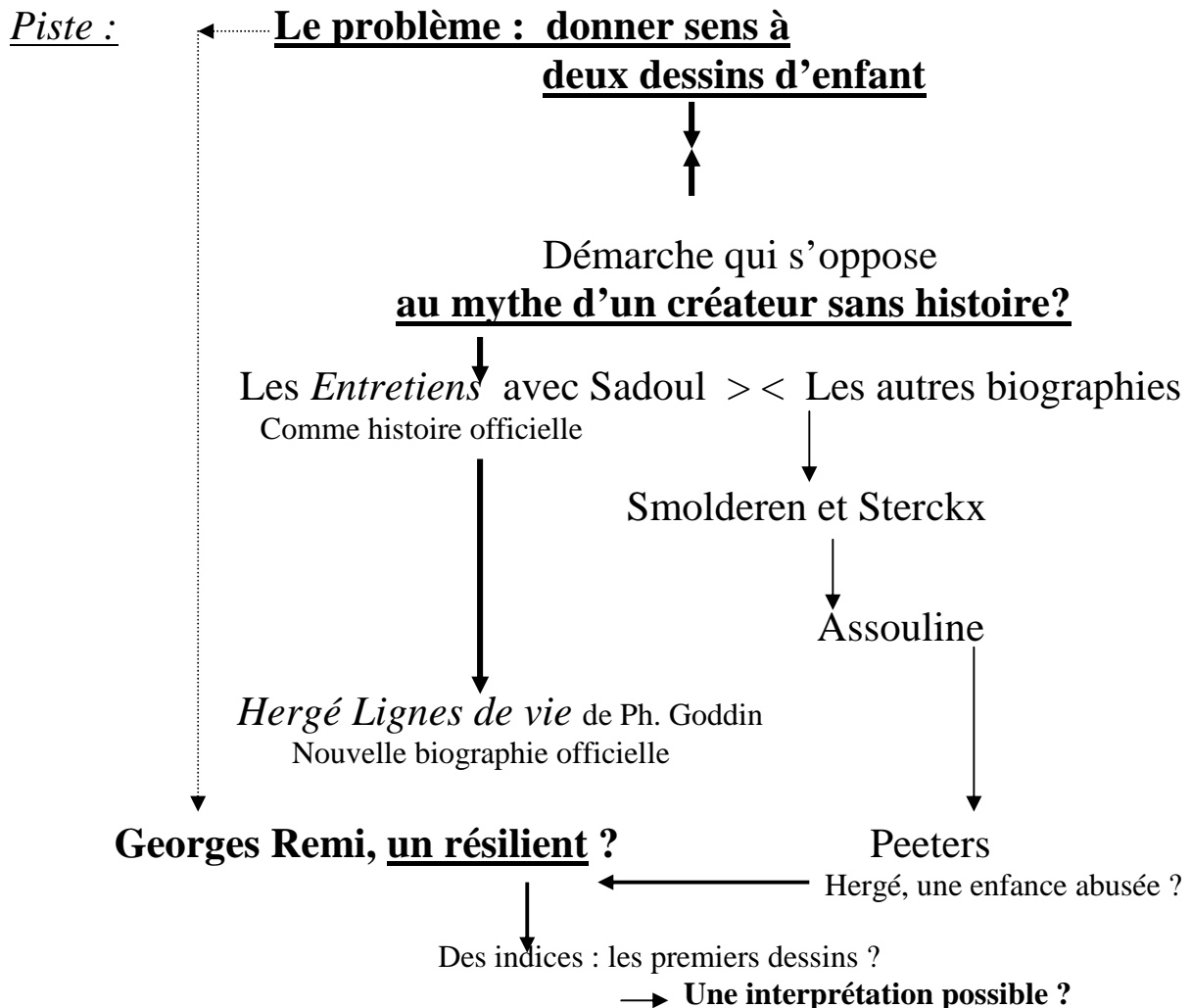


Keywords/ mots clefs : Hergé, Milou , Van Cutsem, Cyrulnik, résilience, trauma, crypte, biographie, Sadoul, Smolderen, Sterckx, Assouline, Peeters, Springael, Goddin, carnet de poésie, interprétation de dessins d'enfant, Freud, Wildlocher, , McCarthy, dépression, somatisation, rêve-balançoire.

Chapitre 7

Hergé, un résilient de génie ?



Chapitre 7

Hergé, un résilient de génie ?

Piste :

Donner sens à deux dessins d'enfant

Ou

**Comment repérer les grandes étapes d'une résilience réussie¹
mais toujours fragile ?**

L'œuvre d'Hergé est avant tout celle d'un héros, Tintin, jeune au cœur pur, défenseur de la veuve et de l'orphelin, et de l'autorité bafouée. Ce héros est aujourd'hui devenu un mythe² de la culture mondiale. La genèse de cette Œuvre reste un secret.

Nous avançons l'hypothèse que l'œuvre « tintinesque » serait le résultat d'une résilience peut-être « titanesque »³, à savoir la reprise du développement psychosocial d'un individu qui aurait subi un traumatisme.

Autrement dit, l'œuvre d'Hergé serait le travail d'un homme blessé au départ par la vie, qui tente par ses histoires dessinées de réintégrer la communauté des humains en dévoilant le moins possible l'histoire d'un drame initial.

« La faute est au cœur des mythes, la transgression, l'initiation et la mort aussi. Tous les enfants qui ont connu des situations extrêmes sont contraints à devenir auteurs de mythes. Ayant commis le crime fabuleux d'avoir assassiné leurs parents ou d'avoir transgressé la sexualité, ils doivent très tôt affronter la torture de la culpabilité et de l'expiation qui apaise. »⁴ Extraite du livre *Les vilains petits canards* de Boris Cyrulnik, cette affirmation est un étrange paradoxe pour le sens commun. Comment comprendre cette citation ? S'applique-t-elle à Hergé ?

Que Hergé soit le créateur d'un mythe, d'un héros devenu un mythe, on nous l'accordera facilement, mais qu'il y ait à la base de ce récit mythique une « faute » chez l'auteur, voilà ce qui paraît plus discutable... Ne serait-on pas là devant une généralisation abusive ?⁵

Hergé ferait-il partie de ces enfants qui, ayant connu des situations extrêmes, « sont contraints à devenir auteurs de mythes » ? C'est cette hypothèse que nous voulons vérifier en allant à la source des premiers dessins de Georges Remi, en particulier les deux dessins figurant dans le carnet de poésies de Milou, son premier amour...

Méthodologie pour résoudre le problème.

¹ « Quel est donc cet écrivain français à qui l'on disait de quelqu'un : « C'est un homme arrivé », et qui répondait : « Oui, mais dans quel état ! » ? Non, je ne me considère pas du tout comme un homme arrivé. On n'est jamais arrivé, on n'a jamais terminé sa propre évolution. » in Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, Casterman, Tournai, 2000, p.93-94.

² « Constamment dépassé par son propre succès, le père de Tintin a bel et bien construit, avec ses vingt-deux albums (auxquels s'ajoutent, de part et d'autre, les deux ébauches restées en noir et blanc), un des plus puissants et plus éloquents *réécrits mythiques* de la littérature mondiale » Cyrille Mozgovine, « Préface » in Collectif *L'archipel Tintin*, Paris-Bruxelles, éd. Les impressions nouvelles, 2003, p.10.

³ « Les exploits tintinesques ressemblent fort aux travaux titanesques de la mythologie et des contes » in Jean-Marie Apostolides, *Les métamorphoses de Tintin*, op.cit, 2006, p. 177.

⁴ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, Paris, éd. Odile Jacob poche n°132, , 2003, p. 148.

⁵ Les statistiques données par B. Cyrulnik, *Le murmure des fantômes*, Paris, Editions Odile Jacob, janvier 2003, p.140, semblent indiquer une bien étrange fréquence : « Cinquante pour cent des écrivaines et 40 % des écrivains ont subi de graves traumatismes dans leur enfance. C'est bien plus que la population générale et infiniment plus que les 5% qui s'orientent vers la politique et les grandes écoles ».

Nous allons procéder par étapes. Ces étapes pourront apparaître comme autant de couches protectrices déposées lors de la mise en place, de la constitution même de l'œuvre. Il s'agit de les repérer une à une avec précaution et bienveillance, comme si on procédait à l'investigation d'une momie égyptienne, comme si on approchait d'une crypte. Il nous semble que l'analyse est comme le réel qui « peut faire surgir un événement qui touche le blessé dans la partie cryptique de sa personnalité »⁶.

Mais ce que nous cherchons à approcher, n'est pas tant quelque souvenir sordide, mais de comprendre comment s'est mise en place la matrice⁷ de la création hergéenne par le biais d'un phénomène de résilience.

Une des premières étapes de notre effort de clarification sera de préciser le concept de résilience et de voir s'il peut s'appliquer à Hergé.

Quelques précisions théoriques

Dans le monde francophone, le concept de résilience a été vulgarisé grâce aux publications nombreuses de Boris Cyrulnik. Parfois un peu redondantes, les analyses de B. Cyrulnik peuvent paraître comme une accumulation de cas plus passionnants les uns que les autres. Et parfois, on pourrait avoir l'impression que l'auteur – sans mauvais jeu de mots⁸ – « rebondit » sans cesse sur ce fameux concept de résilience⁹ à coup de métaphores plus belles les unes que les autres..., la résilience se définissant parfois comme « l'art de rebondir » après un trauma. En fait, l'abondance des métaphores dans le discours de Cyrulnik se justifie par le sujet même dont il parle : au lieu d'offrir une analyse clinique froide dans des termes univoques, Cyrulnik prend le parti d'approcher l'indicible, la monstruosité, celle en particulier de l'enfance bafouée, martyrisée avec des mots et des images poétiques, et c'est là déjà prendre le parti d'une optique de guérison, d'un dépassement possible. Parler de l'enfance que tout individu a eu à vivre sans connaître le lecteur qui va lire ses propos, c'est prendre le risque de rencontrer des blessés guéris ou toujours en souffrance. En offrant au lecteur une forêt d'histoires, de situations, de références artistiques et de détours conceptuels, Cyrulnik propose une connaissance de la complexité humaine qui donne au lecteur une possibilité de participer à une mise en ordre. En effet, dans le chef d'un thérapeute, dire les choses telles qu'elles sont, c'est enchaîner le patient à ses causes, c'est prendre le parti de la fascination pour l'horreur. Citons Cyrulnik : « Seul un monstre peut dire les choses telles qu'elles sont. Par bonheur, c'est impossible. Le simple fait d'avoir à choisir les mots qui racontent l'épreuve témoigne d'une interprétation. Essayez donc de raconter une scène d'horreur en termes glacés, vous la rendrez encore plus terrible. »¹⁰ En somme, accepter la transfiguration par rapport au fait

⁶ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op.cit., 2003, p.197.

⁷ Riffaterre écrit dans son article *L'illusion référentielle* que « le poème [...] est le résultat de la transformation d'une matrice, transformation d'une phrase littérale minimale en périphrase plus étendue, non littérale et complexe [...] La matrice et le texte sont des variantes d'une même structure ». in Coll., *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, Collection Points n°142, 1982, p.100.

⁸ Cyrulnik n'est pas dépourvu d'humour à l'égard de ses propres expressions. Par exemple, dans *Les vilains petits canards*, op.cit., p. 223, à propos de la crise de 29, on peut lire « si quelques financiers se jetaient par la fenêtre, je ne puis m'empêcher de penser de croire que c'était dans l'espérance fallacieuse de rebondir »...

Ou encore dans *Le murmure des fantômes*, op.cit., p.143, il écrit : « J'aime à dire que ce qui ne peut être dit peut toujours être para-dit. Ce minable jeu de mots permet de signifier le défi de la transformation [...] »

⁹ Il est vrai que les métaphores dans le chef de Cyrulnik pour préciser la résilience sont nombreuses, les plus importantes étant celle du tricot, de la perle dans l'huître ou celle de naviguer dans les torrents. Par ailleurs, il y a aussi des emprunts conceptuels faits à des disciplines scientifiques. Par exemple, les concepts de la théorie du chaos comme celui de bifurcation sont fréquents. Mais à notre avis, ce n'est pas un hasard : il y a une problématique commune, à savoir de montrer comment à partir d'un chaos, d'un désordre peuvent se reconstruire, émerger un ordre, une œuvre ou une attitude inédites.

Nous renvoyons ici à l'article virulent de Serge Tisseron « *Ces mots qui polluent la pensée : « Résilience » ou la lutte pour la vie* » paru dans *Le Monde diplomatique*, septembre 2003, p.21. Plus intéressant est l'article « La résilience, un concept métaphorique et contemporain » de Yves-Hiram Haesevoets (disponible sur le site www.psy.be)

¹⁰ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op.cit., 2003, p. 129. Ou encore dans *Le murmure des fantômes*, op.cit., 2003, p.139, on peut lire : « Celui qui décrirait le réel obscène sans le transformer serait un auteur indécent, un agresseur supplémentaire ».

initial, c'est accepter qu'il n'y a pas de fait en soi¹¹, et donc que le contexte culturel, l'observation et l'écoute, qu'elle soit bienveillante ou pas, interagissent toujours avec l'histoire traumatique qu'un individu a eu à vivre. Cyrulnik indique ainsi - alors qu'il parle essentiellement du travail de narration des résilients - que « le style devient l'outil de sa communication puisqu'il est indécent de dire les choses telles qu'elles sont »¹². On peut considérer que lui-même s'implique dans la mise au point d'un style pour dire les choses : « Dans la vie, il y a des choses tellement lourdes à porter qu'on ne peut en parler que légèrement. Le théâtre, la peinture, la théorisation participent de ce travail d'allègement »¹³. Ces trois formes de récits conduisent à l'élaboration d'un objet autonome qui existera en-dehors du sujet. Cet objet autonome, qui n'a été réalisable que par un réinvestissement sur soi, va permettre au sujet tout à la fois de se dégager du trauma et de le réorganiser pour qu'il fasse sens pour autrui. « Sans l'intégration du fait dans un récit cohérent et adapté à votre contexte, vous resteriez interloqué, interdit de parole, empêché de vision et vous ne pourriez répondre à ce monde chamboulé. Aucune conduite claire ne pourrait ramener la paix en vous. »¹⁴ Le récit peut devenir un témoignage, une œuvre utile socialement. Mieux encore, ce récit peut devenir une œuvre d'art. Dans le cas où le travail de résilience donne lieu à un objet social, on pourrait dire que le travail de résilience est une forme de sublimation.

La résilience comme cas particulier de sublimation ?

A ce stade, il nous paraît utile de revenir sur ces deux termes. L'essai de les différencier s'insère dans un contexte théorique plus général, celui que Laplanche et Pontalis signalaient dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, à savoir que « l'absence d'une théorie cohérente de la sublimation reste une lacune de la pensée psychanalytique »¹⁵. Or il est indéniable que l'apport des développements récents autour du concept de résilience pourrait avoir un impact sur une théorie de la sublimation.

Au sens le plus général en psychanalyse, sublimer, c'est détacher l'énergie attachée à une pulsion primitive, sexuelle ou partielle, comme la pulsion sadique ou scopique vers un objet extérieur qui aura une existence propre et sera reconnu par autrui. Autrement dit, dans l'objet qui peut être une fiction littéraire, il y aura une dimension projective et narcissique de soi, mais, dans le même temps, cet objet pourra être réapproprié par un autre, car « aucune fiction n'est inventée à partir de rien »¹⁶ : entendez par là que l'objet sera constitué d'une base matérielle et d'emprunts à une culture tout en gagnant une unicité qui en fera un bel objet existant pour lui-même.

C'est par une conjugaison d'éléments selon Cyrulnik que « la fiction possède un pouvoir de conviction bien supérieur à celui du témoignage parce que l'épure du récit entraîne une adhésion que ne provoque pas la simple attestation, trop proche des énoncés obscènes de l'administration »¹⁷ ou de la science...

Concrètement, la sublimation d'une pulsion sadique chez un individu ordinaire pourra le conduire selon les circonstances et ses capacités intellectuelles à devenir soit un boucher, soit un chirurgien, soit encore un écrivain de livres d'horreur. Mais dans toutes ces évolutions pas trop bousculées, on ne parlera pas de résilience.

¹¹ « Il n'y a donc pas d' « événement en soi », puisqu'un morceau de réel peut prendre une valeur saillante dans un contexte et banale dans un autre » in *Le murmure des fantômes*, ibidem, p. 24.

¹² Boris Cyrulnik, ibidem, p.139.

¹³ Boris Cyrulnik, ibidem, p.139.

¹⁴ Boris Cyrulnik, ibidem, p.135.

¹⁵ J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., Bibliothèque de psychanalyse, 1984, p.467.

¹⁶ Boris Cyrulnik, *Le murmure des fantômes*, op.cit., 2003, p.161.

¹⁷ Boris Cyrulnik, ibidem, p.162.

« On ne peut parler de résilience que s'il y a eu un traumatisme suivi de la reprise d'un type de développement, une déchirure raccommodée. Il ne s'agit pas du développement normal puisque le traumatisme inscrit dans la mémoire fait désormais partie de l'histoire du sujet comme un fantôme qui l'accompagne. Le blessé de l'âme pourra reprendre un développement, dorénavant infléchi par l'effraction dans sa personnalité antérieure. »¹⁸ Dans ces conditions, on pourra dire que quand il y a trauma, il y a menace sur la possibilité même d'une sublimation et donc, c'est malheureusement par rapport à des situations dramatiques, des états de rupture que nous pourrions mieux saisir via la résilience les conditions qui permettent une sublimation.

Hergé, fils de Tintin¹⁹ ?

Ce titre est celui d'une récente biographie parue sur Hergé. A première vue, un tel titre aurait tendance à occulter l'histoire personnelle d'Hergé, à élever l'auteur à la hauteur du mythe Tintin... Un tel titre conduirait à penser que tout Hergé est dans Tintin alors qu'il n'en est rien. Il semble qu'il y ait eu une partie sombre dans son enfance : peut-être Hergé cherchait-il à la gommer ? En fait, c'est paradoxalement la récente biographie de Peeters qui autorise l'usage du terme de résilience à propos d'Hergé. Ainsi, nous pouvons lire en page 44 : « selon certaines sources familiales, il se pourrait aussi qu'un traumatisme précis ait marqué sa jeunesse.[...] Il semblerait que le jeune Georges ait été victime d'abus sexuels de la part du plus jeune frère de sa mère, son oncle Charles Arthur, dit Tchake, qui était de dix ans son aîné. »²⁰

A l'évidence, malgré le titre *Hergé, fils de Tintin*, Georges Remi a une histoire personnelle autrement inquiétante, autrement mouvementée que celle de son héros, fils de personne.

Il n'y a pas à s'y méprendre : nous savons tous que c'est Hergé qui a fait Tintin, il en est le père. Maintenant qu'avec le succès, Tintin ait eu une influence sur Hergé au point de le conditionner à nouveau, voire de le « coincer » par une sorte de rétroaction positive, c'est très probable.

Comment un adulte dessinant, sa vie durant, l'histoire d'un boy-scout déguisé en « petit » reporter²¹ à l'attention d'un public d'enfants et d'adultes, aurait-il pu se moquer de l'image publique qu'il pouvait offrir et risquer de ternir l'œuvre ? De façon évidente, les attermoissements face à son divorce d'avec sa première épouse donnent une idée de l'importance morale qu'Hergé attachait à ses gestes et à leurs impacts sur le déroulement et l'inspiration de son travail. C'est probablement le drame de la vie d'Hergé, celui de ne pas avoir pu se débarrasser d'une partie de l'enfance et de la partie de l'œuvre bâtie sur elle. Cette mise à distance aurait probablement signifié la clôture anticipée des *Aventures de Tintin* au profit d'une activité de publiciste²² au début de sa carrière ou de peintre²³ vers les années 60. Bref, Hergé a créé Tintin et n'a pas su s'en défaire parce qu'il gagnait sa vie grâce à lui. On peut cependant se demander dans quelle mesure la sacralisation de l'enfance dans l'œuvre hergéenne est basée sur un impossible deuil. Du reste, qui de nous peut vraiment faire le deuil de son enfance ? Elle nous poursuit, nous devons faire avec. L'oublier, c'est prendre des

¹⁸ Boris Cyrulnik, *ibidem*, p.19.

¹⁹ Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006.

²⁰ Benoît Peeters, *ibidem*, p.44.

²¹ « En janvier 29, j'ai créé Tintin. C'était un peu le petit frère de Totor, un Totor devenu journaliste mais ayant toujours une âme de boy-scout. » in Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, op.cit., 2000, p.52.

²² En 1933, « Germaine Kieckens en était persuadée : si la bande dessinée n'avait pris le dessus, Hergé aurait pu devenir un affichiste et un publicitaire de premier ordre » in Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.124.

²³ Benoît Peeters, *ibidem*, p.531-533. Ou Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, op.cit., 2000, p.94. Ou Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., 1996, p.381-383, ou encore « j'aurais voulu être un grand peintre » p.239.

risques. La venger n'est pas non plus la meilleure solution. Il reste à l'intégrer, à construire avec. C'est ce qu'a fait Hergé sans le dire et l'avouer. Mais alors pourquoi fallait-il construire un mythe Hergé, un Hergé, fils de Tintin ? Probablement pour mieux installer l'œuvre.

Construction et déconstruction du mythe Hergé ou l'enjeu des biographies

« La construction du mythe » est le titre d'un des chapitres de la biographie de B.Peeters. Sur cette voie, Assouline l'avait précédé. Ainsi, nous pouvons lire dans le dernier chapitre de sa biographie parfois au vitriol : « Il est temps d'installer le mythe sur son socle. De figer la statue du créateur en regard du jugement de l'Histoire. Car parvenu au faite de sa carrière, Hergé se montre très préoccupé par ce qu'il restera de lui ».²⁴

C'est un fait. Le premier à avoir eu soin de sa propre image de créateur²⁵, c'est Hergé lui-même. Tout a commencé avec une biographie.

Ce serait plus exact de dire que tout a commencé avec l'œuvre elle-même où Hergé, sans cesse, a repris le travail accompli pour le colorier, le polir, gommer toute mention critiquable au plan universaliste (par exemple, les connotations racistes) ou encore en supprimant toute datation trop marquée afin d'empêcher un vieillissement prématuré.

Une fois l'œuvre consacrée, Hergé s'est préoccupé de sa propre histoire. C'est toute une stratégie de voir Hergé choisir de répondre en octobre 1971 aux questions de Numa Sadoul²⁶ sur sa propre vie: Numa Sadoul est un jeune Français d'origine africaine, né à Brazzaville, passionné par la bande dessinée et les arts. Et c'est tout aussi significatif de savoir qu'Hergé mettra trois ans à relire, annoter, modifier les douze heures de conversation initiale : les entretiens paraissent en 1975. Bref, Hergé s'est construit une image. Quelle image ? Plus que probablement, une image à l'image de son principal héros, Tintin.

Il faut dire qu'aujourd'hui avec cinq importantes biographies sur Hergé, il y a bien des images possibles du dessinateur :

- La première est celle autorisée et composée par Hergé avec la complicité de Numa Sadoul (1975).
- La seconde, celle de Thierry Smolderen et Pierre Sterckx (1988) intitulée « *Hergé, portrait biographique* » : la première à paraître après la mort du dessinateur (1983).
- Puis viendra celle de Pierre Assouline, *Hergé* (1996).
- Et enfin, la plus aboutie, celle de Benoît Peeters *Hergé, fils de Tintin* (2002)
- En 2007, Moulinsart fait paraître la biographie officielle *Hergé Lignes de vie* rédigée par Philippe Goddin²⁷.

Il y a vingt-sept ans d'écart entre la première et celle de Peeters. Ce dernier porte bien naturellement un jugement sur la première, celle du maître. Ainsi, d'après Peeters, « A travers le livre de Numa Sadoul, qui va devenir la Bible des tintinophiles, Hergé sculpte sa propre statue [...] . L'auteur des *Aventures de Tintin* se justifie vis-à-vis des attaques dont

²⁴ Pierre Assouline, *ibidem*, p.353.

²⁵ Ici, nous ne parlerons pas du soin et des retouches apportées aux différents albums où - c'est bien connu - l'auteur aura le souci de supprimer toute mention à connotation raciste ou toutes datations trop marquées. Nous renvoyons pour ce sujet aux analyses de Peeters . Cf. Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., p.537-547.

²⁶ *Ibidem*, p.553-555.

²⁷ Pour une analyse critique, on se reportera à notre article « *A propos du livre Lignes de vie de Ph.Goddin* » sur le site www.onehope.be.

il est régulièrement l'objet – les premiers albums, la Collaboration, la misogynie –, évoque quelques rencontres essentielles - l'abbé Wallez, Tchang, Jacobs - et fait allusion à l'un des moments de crise qu'il a connus. Rien n'est faux, mais bien des choses sont tues ou minimisées. [...] Pas de secret de famille, peu d'enfance, le moins de politique possible, juste ce qu'il faut d'autocritique. [...] Bref, il applique à son propre parcours la stylisation de la ligne claire, en composant un « portrait de l'artiste en père de Tintin ». Comment pourrait-il avouer qu'il est en réalité son fils ? Hergé en tout cas, est satisfait de l'ouvrage : dans la plupart des interviews ultérieures, il ne s'écartera guère de la doxa sadoulienne [...]. »

Bref, puisque Tintin est un héros sans passé familial, à la limite, Hergé, lui aussi, doit paraître sans histoire familiale. Par cette mise en perspective, nous pouvons indiquer combien l'entreprise hergéenne se place sous la marque d'un déni²⁸ que Cyrulnik résume par une expression : « Ne croyez pas que j'aie souffert »²⁹. C'est une des plus fortes défenses du moi et une des plus appauvrissantes : il y en a d'autres comme la culpabilité, etc. Au début de son ouvrage *Les vilains petits canards*, Boris Cyrulnik a cette phrase qui peut nous mettre en garde lorsqu'on s'aperçoit de la puissance du déni : « Quand on étudie la longue durée d'une existence, on peut prédire...des surprises ! ». Par quel mystère Hergé a-t-il pu métamorphoser sa meurtrissure en bande dessinée ? Nous cherchons en fait à approcher la matrice de la métamorphose.

Retour sur des éléments biographiques, indices d'un trauma.

Confronté au fait d'avoir repéré le travail d'« auto-mythification » d'Hergé (sans qu'on puisse parler de mystification et à la vraisemblance d'un traumatisme de jeunesse), il nous faut envisager et relire les différentes étapes des travaux biographiques. Nous le ferons dans l'ordre de parution des différents ouvrages, de l'interview de Sadoul au récent travail de Peeters. Cette relecture se centrera sur ce qui peut passer pour être source de la créativité hergéenne. Par ce point de vue, nous relativisons la « perspicacité » de notre démarche qui a le bénéfice de s'appuyer sur tous les travaux antérieurs.

Commençons par la biographie de Sadoul. Hergé ne laisse rien paraître : sa jeunesse est vierge de tout événement menaçant. Citons ce passage : « Tout à fait quelconque, mon enfance. Dans un milieu très moyen, avec des événements moyens, des pensées moyennes...³⁰ » Nous relèverons cependant deux éléments troublants : il s'attribue un caractère insupportable et reconnaît à ses parents d'y avoir trouvé une solution élégante, à savoir lui fournir des crayons et couleurs pour dessiner³¹. Le plus étonnant encore dans le début des *Entretiens*, est d'entendre Hergé, après avoir devisé sur l'évolution de l'art contemporain, indiquer : « C'est peut-être ce qu'il y a de plus important dans l'existence : réussir à vivre en paix avec soi-même. C'est le gros problème. »

²⁸ « Plus qu'une simple négation, le déni est l'attitude de refus catégorique à l'égard d'une perception désagréable de la réalité extérieure. [...] Cette défense associée au clivage est différente du refoulement puisque le sujet n'oublie pas ce qui s'est passé. Ça fonctionne efficacement (comme un avion qui volerait avec un seul moteur) jusqu'au jour où le réel fait surgir un événement qui touche le blessé dans la partie cryptique de sa personnalité. Alors on est surpris par l'effondrement douloureux d'une personne auparavant résiliente. » Citation faite par Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op.cit., p. 196. Dans le refoulement, le souvenir douloureux n'est plus présent à la conscience du sujet.

²⁹ Boris Cyrulnik, *ibidem*, p. 22.

³⁰ Numa Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, op.cit., 2000, p.95.

³¹ Numa Sadoul, *ibidem*, p.21.

Une culpabilité ?

Un peu plus loin, il répète : « Pour moi, le problème a été de me réaliser, de m'unifier, de m'accepter tel que j'étais [...]. De faire abstraction, par exemple, de la notion de péché qui m'a poursuivi longtemps : il n'y a pas si longtemps que je m'en suis libéré... ». Là, le lecteur attentif a quelque difficulté à comprendre : ce n'est pas la seule atmosphère catholique qui peut induire la notion de faute. Il faut un événement particulier qui, réinterprété, bien sûr, par l'ambiance catholique, sera perçu comme une faute.

Sur ce point, nous retrouvons un propos répété par Cyrulnik : pour qu'il y ait traumatisme, il faut qu'il y ait un événement, fût-il minime, mais surtout constitution d'une représentation de cet événement. C'est la représentation qui fait l'événement. Nous le vérifierons avec Hergé.

Ici, l'artiste semble indiquer que s'il a souffert de culpabilité, c'est parce que le contexte culturel était à la culpabilisation. Donc, tout reposerait sur le milieu. Or Cyrulnik est plus nuancé : il affirme que la culpabilité dans son surgissement peut être un mode de défense du sujet, amplifié ou discrédité par un contexte culturel. Ainsi, Cyrulnik écrit : « La stéréotypie de nos discours actuels tend à faire croire qu'il faut se débarrasser de l'empoisonnante culpabilité judéo-chrétienne sans laquelle nous serions heureux, désempoisonnés. Les pervers, dépourvus de culpabilité parce que leur empathie, leur aptitude à se mettre à la place d'un autre, ne s'est pas développée, fracassent n'importe qui avec un grand plaisir. Or l'empathie, seul fondement biologique et psychologique du sens éthique, mène à la morale en même temps qu'à la culpabilité. Se sentir responsable du malheur qui nous est arrivé est une souffrance supplémentaire, bien sûr, c'est un tourment dans la représentation. Il s'ajoute à l'effroi de l'agression réelle, et c'est la conjugaison qui fait le trauma. »³² Un peu plus loin, on peut lire : « Cette défense résiliente est très coûteuse, mais elle tisse du lien. De plus, souffrir de culpabilité, c'est se donner la preuve qu'on n'est pas un monstre »³³ et donc, se déculpabiliser.

Or c'est précisément quand il a l'impression d'être un « monstre », que Hergé déprime. Comme si le poids d'une faute était tel qu'il n'y aurait pas de rachat possible. En somme, la dépression surgirait quand s'installe le poids d'une culpabilité forte et diffuse sans possibilité de s'amender. Cela semble le lot de nombre de nos contemporains qui ne savent que faire du sentiment de culpabilité quand ils découvrent qu'ils ne sont pas à la hauteur...

Deux dépressions ?

Pour Hergé, il y eut deux grandes dépressions³⁴ :

- celle de l'après-guerre où il fait face à l'accusation d'incivisme, qui dure de 46 à 49.
- celle de la rédaction de *Tintin au Tibet en 59* qui prépare son divorce d'avec Germaine, sa première épouse.

Même a posteriori, Hergé n'en reconnaîtra qu'une. La biographie sadoulienne va omettre, gommer la période dépressive, la plus terrible, celle de 1947-48, alors que dans les *Entretiens*, Hergé s'attarde sur l'autre dépression, celle de 58-59. La raison de cette acceptation est simple : elle a été vulgarisée par la référence aux rêves de blanc, période qui correspond à la rédaction de *Tintin au Tibet*, son album préféré, et à l'amorce de sa séparation avec sa première femme Germaine au profit de Fanny. Cette dernière dépression a quelque chose de grandiose dans la mesure où Hergé s'en sort entre autres par un travail majeur, sans suivre les

³² Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op. cit. , 2003, p. 149.

³³ Ibidem, p.150.

³⁴ Le pluriel du mot dépression se justifie par une mention comme celle que l'on trouve en page 44 où Peeters parle « d'une des plus graves phases dépressives de sa vie ».

conseils d'un psychanalyste consulté, le docteur Ricklin. Par contre, celle de 47-48 est moins grandiose, elle est même terrible...

Dépression et somatisation

Dans la biographie de Smolderen et Sterck, le surgissement de cette dépression d'après-guerre est évoquée de façon allusive et avec un décalage temporel significatif. Par exemple, dans le passage intitulé *Voyance* portant sur l'année 1951, nous pouvons lire : « Les terribles accès de furonculose qui l'ont tenaillé pendant des années ont disparu comme par enchantement dès que Germaine eut décidé de suivre à la lettre les instructions de la « sorcière » *, quant à sa dépression. On dirait bien qu'elle s'est résorbée toute seule »³⁵ Il y a , un peu avant, des passages renvoyant aux années antérieures, comme celle de 1950, mais les évocations de cet état dépressif demeurent encore plus évasives : « Depuis trois ans, à l'époque des grandes vacances, Georges a pris l'habitude de se transformer en courant d'air suivant un scénario désormais classique : quelques mois de bon boulot en hiver, un ralentissement progressif au printemps, des pages qui arrivent en dernière minute, puis une virée surprise en Suisse [...] . Pour le pauvre Leblanc³⁶, depuis trois ans, les mois d'été s'appellent « problèmes ». En août dernier, ils ont même dû interrompre purement et simplement la publication de Tintin dans *Tintin*. Pour s'excuser, Leblanc a dû faire paraître un encart intitulé « Hergé a disparu ». ³⁷De cette biographie qui, du reste, est un vrai patchwork , nous retiendrons deux éléments : l'après-guerre est synonyme d'une profonde dépression, plus grave que celle de 58, et cette fatigue psychologique s'accompagne de crise de furonculose. Il y a donc une somatisation³⁸ qui accompagne l'état dépressif d'Hergé.

Si nous relevons ce fait, c'est parce que dans le troisième travail biographique, celui de Pierre Assouline, il passe pour un détail clef. Ainsi, à un moment donné, Assouline se pose la question de savoir pourquoi Hergé n'a pas fondé une famille autre que celle de papier. Voici un aperçu de son analyse : « Le fait est qu'Hergé, deux fois marié, n'a jamais eu d'enfants. Tant Germaine que Fanny auraient bien aimé en avoir, à un moment ou à un autre. Pour la première comme pour la seconde Mme Georges Remi, rien ne s'y opposait. Rien si ce n'est qu'Hergé était stérile. Cette incapacité, non pas génétique mais accidentelle, est due aux effets secondaires d'une intervention bénigne : des rayons³⁹ pour soigner des démangeaisons...C'était son secret. [...] Il semble s'être vite fait une raison. » Assouline poursuit en disant : « Ce serait pourtant une clef fort utile à tous ceux qui se passionnent pour les sources de cette œuvre qui part du monde de l'enfance pour y retourner. »⁴⁰ En définitive, Assouline avance que Hergé a compensé l'impossibilité de fonder une famille réelle par une famille de papier sans trop s'en plaindre.

* Une voyante.

³⁵ Thierry Smolderen , Pierre Sterck, *Hergé, portrait biographique*, op.cit, 1988, p.243.

³⁶ Notez que Leblanc est un résistant qui viendra sortir Hergé de sa culpabilité d'après-guerre pour fonder le journal *Tintin* dont le premier numéro sortira le 26 septembre 46.

³⁷ Thierry Smolderen, Pierre Sterck, *Hergé, portrait biographique*, op.cit, 1988, p.237.

³⁸ Peeters confirme cette concomitance : « Chaque fois qu'il déprime, Hergé se met à somatiser. A nouveau, il a des crises de furonculose, qui lui causent d'affreuses douleurs, ou des éruptions d'eczéma sur les mains qui le rendent incapable de dessiner. » in Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.367.

³⁹ A ce propos, nous avons pris l'avis du Professeur Robert Andrienne, médecin spécialiste en urologie au CHU de l'ULG . Celui-ci nous a indiqué que « quelques années après la diffusion des générateurs de rayons X, ceux-ci ont été utilisés dans de multiples indications dont l'arthrose, l'arthrite mais aussi pour des lésions bénignes cutanées. Les médecins ne connaissaient pas les effets néfastes de ces rayons à long terme (Marie Curie). La localisation de démangeaisons au niveau des bourses et l'usage des RX à ce niveau est une catastrophe même à petite dose. Deux grays suffisent à altérer irréversiblement la lignée cellulaire germinale. Ceci pourrait expliquer la stérilité de Hergé et son secret. D'autres raisons plus invraisemblables pourraient être évoquées mais je doute de leur réalité : cancer du testicule opéré et traité de façon complémentaire par RX... »

⁴⁰ Pierre Assouline *Hergé*, op.cit., p.365-366.

Un nouveau trauma : l'accident médical et son dépassement

Le point de vue d'Assouline est trop court car la créativité hergéenne est déjà opérationnelle quand l'événement de la stérilité survient. Et donc, au vu de l'ensemble des éléments, à notre connaissance, le traitement accidentel des rayons est loin d'être la clef de la créativité hergéenne: il peut tout au plus être un événement qui a renforcé une orientation prise bien antérieurement et donc, cet événement serait tout au plus susceptible de nous fournir des indications précieuses mais redondantes sur la manière dont Hergé réagit face aux coups du sort. Car l'affaire des rayons est loin d'être le premier événement traumatisant...

Plus précisément, voyons comment Hergé a rebondi face à ce malheur supplémentaire. Selon Peeters qui développera fortement et avec raison la déprime de 48, Hergé et Germaine « savent depuis longtemps qu'ils ne peuvent avoir d'enfants »⁴¹. On devrait donc pouvoir situer l'événement des rayons entre leur mariage en 1932 et l'avant-guerre. La période à laquelle Hergé aurait pu prendre connaissance des conséquences d'un traitement par ces rayons, nous la situerions vers 1936. C'est l'époque de la rédaction des Jo et Zette.

Quel est au départ le cadre de cette fiction ? Un couple⁴², un frère et une sœur, se trouve la victime d'un savant fou, possesseur d'un rayon qui perturbe...et par ailleurs, ce savant tente de faire vivre un robot en mettant à mort un enfant... Les deux premiers tomes des aventures de Jo et Zette ont pour sous-titre commun, le rayon du mystère...Titre étonnant : ce mystérieux rayon ne tue pas, il « bouscule », il est renversant. Métaphore possible de l'état dans lequel pouvait se trouver le couple Hergé⁴³ à l'annonce de la stérilité de l'auteur : ils vont devoir vivre sans enfants. Si notre hypothèse⁴⁴ est exacte, Hergé, au travers de cette fiction, aura, tout en répondant à la demande expresse d'un éditeur⁴⁵, transmuté un désarroi conjugal en une histoire pour enfants où un frère et une sœur affrontent l'hostilité du monde...Un peu à l'image de ce que vont devoir faire Georges et Germaine. Ce petit couple fraternel, Jo et Zette, sauve le monde, et leur père qui s'appelle – comme par hasard – monsieur Legrand... La matrice de cette nouvelle fiction retrouve celle de Tintin : des petits sauvent des grands...et se trouvent anoblis.

Le trauma et sa représentation

Il apparaît de plus en plus que ce que nous approchons, c'est bien la matrice créatrice hergéenne qui est à situer au plus près de l'événement traumatisant initial sans que, du reste, nous ayons vraiment besoin de savoir ce qui s'est réellement passé. C'est la représentation du trauma qui fait le trauma, et pas tant la blessure réelle qui l'initie. Cyrułnik se plaît à répéter qu'« il faut deux souffrances pour faire un traumatisme et la deuxième se passe dans la représentation qu'on s'en fait. Elle dépend donc autant du regard des autres (« Cet enfant est foutu ») que d'une aptitude à la créativité : « il faut absolument que j'en fasse une représentation supportable, une œuvre d'art, une œuvre utile. » Cette promotion de la subjectivité est une puissante invitation à l'aventure intellectuelle. Ce processus n'est pas rare

⁴¹ Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.296.

⁴² Ce couple Jo et Zette pourrait provenir de la dissociation de Josette, et faire écho à la situation de Geo (rges) et Ge(rmaine) condamnés à vivre sans enfants presque en frère et sœur...

⁴³ Dans une lettre de 1938 d'Hergé au Père Neut dont Peeters rapporte en page 178 un extrait, on peut lire : « Je ne pourrais assez vous dire combien votre visite nous a fait du bien. Il est difficile pour un ménage seul, sans enfants et très isolé, de vivre replié sur lui-même tout en gardant l'équilibre [...]. C'est si bon [...]. Et si rare »

⁴⁴ Par cette hypothèse, nous nous écartons de l'analyse que Jean-Marie Apostolidès fait autour de Jo et Zette dans son ouvrage *Tintin et le mythe du surenfant* : nous y voyons les projections des peurs d'un couple qui ne pourra grandir même s'ils voyagent à travers un monde souvent hostile. Ces personnages ne peuvent s'éterniser et prendre la dimension d'un mythe comme Tintin. Pressentiment du difficile équilibre futur du couple Georges et Germaine : la série sera abandonnée en 1954 après cinq volumes.

⁴⁵ Nous ne contestons pas le fait établi d'une demande adressée à Hergé de produire une aventure familiale. Pour ce, nous renvoyons à l'extrait cité dans Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.166. Cependant, on ne peut exclure que cette demande se soit construite avec les difficultés contemporaines du couple Rémi.

à condition que l'enfant ait la possibilité d'apprendre qu'il peut se faire aimer. Il faut ensuite qu'après le trauma, l'entourage lui propose des lieux d'expression.»⁴⁶ Le scoutisme jouera ce rôle chez Hergé qui trouvera à caser ses premiers dessins dans la revue *Le boy-scout belge*. « Alors on pourra assister à une « brusque éclosion des capacités intellectuelles insoupçonnées qui permet au sujet d'accomplir des super-performances, d'évaluer la situation avec une grande clairvoyance totalement inconsciente, et de faire très exactement ce qu'il faut pour assurer sa survie. Un trauma peut donc marquer à vie le développement d'un être humain et ne pas obligatoirement mener à la névrose. Ce qui n'empêche que l'agression reste la référence intime du blessé et gouverne en secret la plupart de ses choix. »⁴⁷ C'est nous qui soulignons car il nous semble que cette dimension est majeure chez Hergé⁴⁸ : elle s'imposera comme une évidence au terme de cette recherche.

Outre ses analyses sur l'enjeu de la stérilité accidentelle d'Hergé, Assouline aura, au grand dam de nombreux lecteurs de Tintin, l'audace de souligner sa tendance droitiste, et surtout le fait opportuniste⁴⁹ d'avoir assuré le développement des Aventures de son héros en s'appuyant sur le large tirage du plus grand journal belge contrôlé par les Allemands, appelé « *Le Soir volé* ».

C'est là que pour Assouline réside la cause de la première et profonde dépression d'Hergé. Avec les procès de l'épuration, Hergé prend conscience d'une erreur, peut-être d'une faute. « Au fur et à mesure qu'Hergé s'enfonce dans la dépression, ses proches et ses médecins commencent à comprendre. Son état n'est pas dû uniquement à la tension accumulée par un surcroît de travail depuis près de vingt ans. Elle se conjugue avec un autre élément tout aussi décisif : l'angoisse née de sa situation incertaine durant l'après-guerre. » [...] « Hergé ne se remet pas d'être toujours considéré comme un incivique »⁵⁰. Face à cette situation d'après-guerre, Tintin, qui était la bonne conscience d'Hergé, pourrait devenir sa mauvaise conscience : comment as-tu pu compromettre dans « *Le Soir volé* » *Tintin*, « le parangon du civisme »⁵¹ ? Tintin pourrait demander des comptes à son dessinateur.

Mais le plus paradoxal n'est pas là. Il est dans l'argumentation qui sera développée par la Justice, ici en l'occurrence l'Auditeur Vinçotte, pour abandonner les poursuites contre Hergé : « J'estime que cela serait de nature à ridiculiser la Justice que de s'en prendre à l'auteur d'inoffensifs dessins pour enfants. »⁵²

C'est dans la quatrième biographie, celle due à Peeters, qu'on trouve cet extrait. Même si Hergé n'a pas eu connaissance du contenu de cette lettre, il devait se douter que c'est ce type d'arguments qui pouvait le « sauver ». Mais accepter cette argumentation comme possible, eût été pour Hergé la réouverture et la reconnaissance d'une autre blessure secrète que la doxa sadoulienne ne signale pas, celle d'une époque où il s'est vu refuser des fiançailles avec Marie-Louise Van Cutsem parce qu'avec ses petits dessins, il avait été jugé comme « un garçon sans avenir »⁵³. Cette rupture sentimentale aura une résonance énorme dans la vie et l'œuvre d'Hergé, résonance particulièrement perceptible dans l'album *Les Cigares du pharaon*⁵⁴. ..Mais revenons à notre ordre chronologique, celui de la dépression d'après-guerre.

⁴⁶ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op. cit. , p.165.

⁴⁷ Boris Cyrulnik, *ibidem*, p.165-166.

⁴⁸ Nous renvoyons à la lecture du chapitre 3 *Tintin au Tibet, une histoire d'amour*.

⁴⁹ « Le dessinateur Hergé touchait plus de 10.000 francs par mois, on ne poursuit pas l'auteur de Tintin, cependant celui-ci a collaboré au succès du *Soir volé* ! » *Le Soir* , 3 juillet 1946 en page 3 in Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit. , p.210.

L'incivisme notoire d'Hergé peut par exemple se démontrer à propos de l'affaire Poulet dans laquelle le roi Léopold III est loin d'être aussi loyal qu'Hergé... Cf. Pierre Assouline, *ibidem* , p.206-207.

⁵⁰ Pierre Assouline, *ibidem*, p.228.

⁵¹ Pierre Assouline, *ibidem*, p.211.

⁵² Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.299.

⁵³ Benoît Peeters, *ibidem*, p.53-54.

⁵⁴ Cf. le chapitre 5 , *Tintin ou la nostalgie d'un amour perdu*.

Fragilisation des défenses et retour du souvenir du trauma

Pour bien mesurer l'ampleur de la crise dépressive qui surgit dans l'après-guerre, il s'agit de reprendre et de rassembler l'ensemble des éléments qui peuvent interagir. Nous prendrons ces éléments dans leur ordre chronologique.

1/ Le 9 juin 1944, après avoir été arrêté et interrogé à plusieurs reprises, il passe un jour en prison avec des collaborateurs notoires.⁵⁵

2/ Le 8 mars 1945, l'instruction judiciaire arrête ses investigations en le situant comme un dessinateur pour enfants, et non comme un caricaturiste politique.

3/ Le 5 juin 1945, son frère Paul, le préféré de la mère, officier, est de retour après avoir été emprisonné en tant qu'officier pendant cinq ans dans les camps nazis – ce qui creuse un fossé entre les deux frères –, alors que lui, Hergé, prospérait...

4/ Le 23 avril 1946, survient la mort de sa mère internée pour délire⁵⁶ depuis qu'elle a cru perdre ses deux fils, l'un dans l'Épuration, l'autre dans les combats de la Libération...

5/ En juillet 1946, les journalistes du quotidien « *Le Soir* volé » sont condamnés.

6/ Le 2 février 47, l'Auditeur Général Ganshof se doit de reconfirmer la position de la Justice : « Eu égard au caractère particulièrement anodin des dessins publiés par G.Rémi, des poursuites devant le Conseil de guerre eussent été à la fois inopportunes et aléatoires. »⁵⁷ Ce fait se produit devant le succès de l'hebdomadaire *Tintin* lancé le 26 septembre 46.

Son œuvre le sauve, mais cet argument d'un art qui n'est pas à la hauteur des adultes, devait lui rappeler un bien mauvais souvenir, celui du refus de ses fiançailles avec Milou Van Cutsem...

7/ En juin 47, Hergé écrit à sa femme qu'il est « cassé » : « Je ne dessine plus comme je respire, comme c'était le cas il n'y a pas tellement longtemps. Tintin, ce n'est plus moi. Je dois faire un effort terrible non seulement pour inventer, mais pour retrouver mon ancien moi, pour me remettre dans l'état d'esprit qui était le mien, et qui n'est plus le mien. »⁵⁸

A ce moment, chez Hergé, il pourrait bien y avoir comme réaction défensive, une sorte de clivage entre un Tintin, personnage représentant l'idéal, et Hergé, le dessinateur figurant un traître...⁵⁹

8/ En juillet 1948, l'année terrible comme la désigne Peeters, Hergé esquisse une exceptionnelle confiance sur son enfance, sa jeunesse. En s'adressant à Marcel

⁵⁵ Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.288.

⁵⁶ Benoît Peeters, *ibidem*, p.295-296.

⁵⁷ Benoît Peeters, *ibidem*, p.314.

⁵⁸ Benoît Peeters, *ibidem*, p.329.

⁵⁹ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op.cit., 2003. Pour divers passages à propos du clivage, p.146 « Il suffit que je me taise pour être protégé. » ou encore, on lira la page 158 : « Ce mécanisme est déconfusionnant », et enfin, en page 195 « Un programme d'actions était donc possible : partir, se cacher, se taire afin d'éviter les agresseurs ». Et de fait, en se rendant fréquemment en Suisse, Hergé, d'une certaine manière, disparaît... Plus tard, le 4 août 1949, ce sera même le titre du journal Tintin : « Hergé a disparu ! ». Cf. Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.372.

Dehaye, il écrit : « Tu ne me connais pas, Marcel. Tu ne sais rien de ma jeunesse, de mon hérédité, de mon atavisme. Crois-tu qu'il suffise d'un effort pour annihiler l'effet de cette hérédité ? Pour faire en sorte que les images enregistrées dans la prime jeunesse et dans l'adolescence s'effacent entièrement ? Sans laisser la moindre trace ? »⁶⁰ Alors quid de son enfance moyenne dans les *Entretiens* ?

C'est ce passage mis en exergue par Peeters, joint à des sources familiales déjà citées et un déménagement⁶¹ qui concourent à estimer que « le jeune Hergé ait été victime d'abus sexuels du plus jeune frère de sa mère ».⁶²

Si nous prenons l'ensemble de ces éléments, on peut comprendre que c'est la dynamique même de la construction artistique d'Hergé, et ses défenses diverses avec le silence et le déni, qui sont fragilisées puisque le trauma fait retour...

Sans entrer dans le détail, repérons ce qui va lui permettre de sortir de cette dépression d'après-guerre. Une série d'éléments vont apparaître comme de véritables tuteurs de résilience, à savoir :

- L'aide matérielle à ses compagnons d'infortune civique. Assouline a ce mot terrible : « Hergé, la providence des inciviques »⁶³.
- Le projet de Raymond Leblanc, un vrai résistant et royaliste de surcroît, qui décide Hergé à fonder l'hebdomadaire *Tintin*.
- Lors d'un de ses nombreux séjours en Suisse durant cette période difficile, il fait une visite au roi Léopold III exilé.
- Le projet (artistique) d'envoyer Tintin sur la Lune, loin de la Terre...

En somme, ce sont tout à la fois les faits de rendre un coup de main à ceux qui l'ont aidé dans sa réussite professionnelle, d'avoir comme admirateur et fondateur un résistant, ce qui minimise sa faute (il n'est pas un « monstre » sinon Leblanc aussi), et d'avoir le roi, premier des citoyens comme compagnon d'infortune, qui l'aident. Ces trois éléments se conjuguent à un projet artistique : le projet « fou » d'arracher la famille hergéenne à la Terre, métaphore d'une fuite lointaine, une conquête de l'astre lunaire, symbole du rêve, une fuite mythique et technologique. L'ensemble forme une sorte de matrice créatrice, mais dont la complexité structurelle est difficile à préciser.

Mais les faits sont là : Hergé va s'en sortir. Nous avons donc bien ici les éléments d'une reprise de la résilience d'Hergé. Il serait bon de savoir si ces éléments peuvent être mis en rapport avec les éléments de la résilience initiale qu'a dû réaliser le gamin Georges Remi après son traumatisme. Si c'est possible, nous aurions à notre disposition une matrice de la créativité d'Hergé, une matrice plus simple et plus condensée. Est-ce possible ?

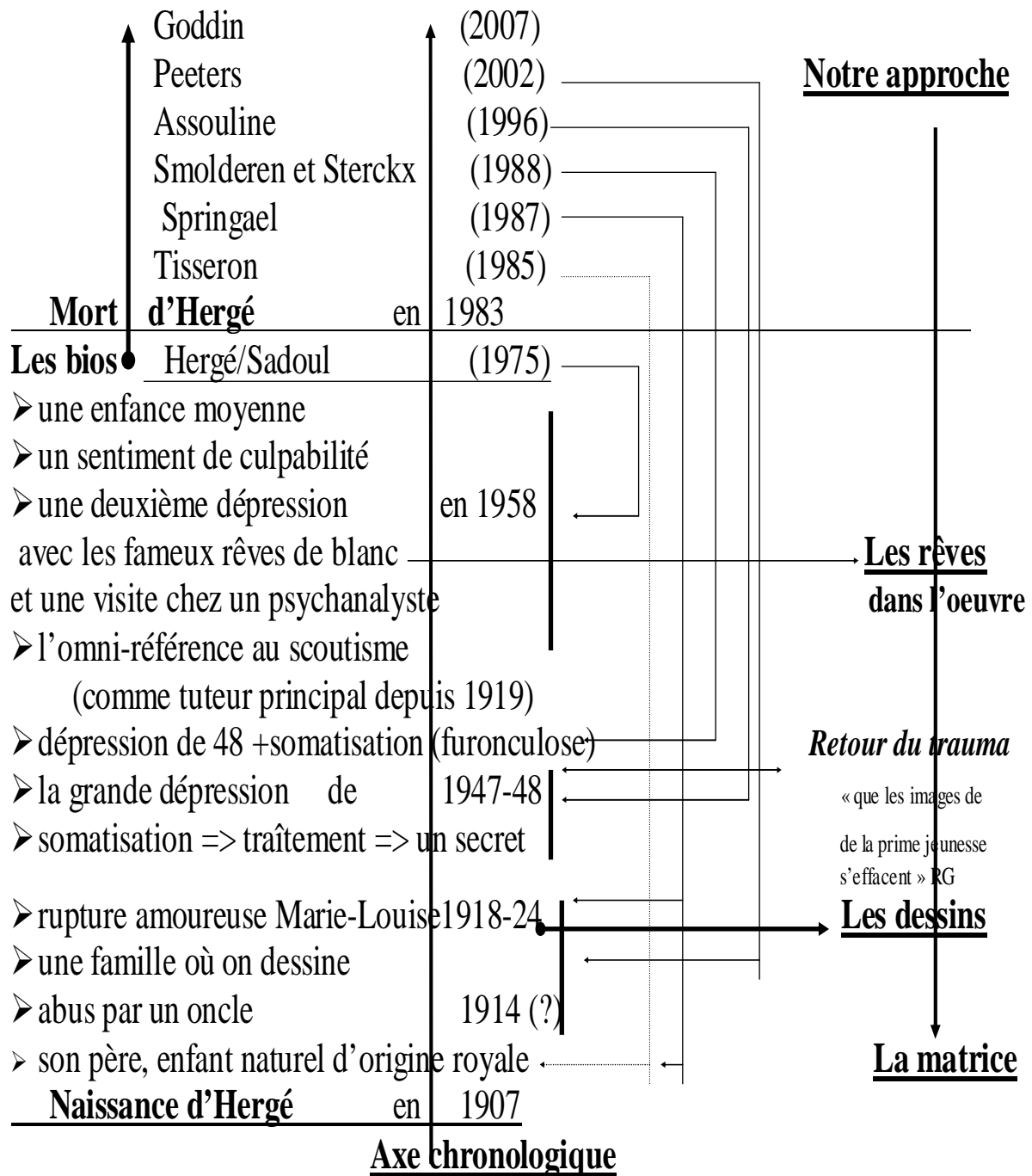
⁶⁰ Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.45. On pourrait reprocher à Peeters ne pas avoir resitué ou réinséré cet extrait dans son chapitre judicieusement intitulé *L'année terrible*.

⁶¹ Nous renvoyons à l'analyse des déménagements de la famille de Georges Remi faite par Hervé Springael dans son ouvrage *Avant Tintin. Dialogue avec Hergé* (1988). Cette analyse permettrait de situer le trauma dans l'année 1914, époque où la famille Remi vivait avec d'autres familles dans la maison de la grand-mère maternelle.

⁶² Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.44.

⁶³ Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., p.189.

A ce stade, nous proposons un schéma récapitulatif et préfigurant la suite de notre analyse :



Note de lecture pour le schéma : les flèches partant des biographies renvoient à des parenthèses (des barres en gras) qui précisent les éléments nouveaux apportés par ces textes. Les biographies les plus récentes vont loin dans le passé de Georges Remi.

L'idée nous est venue que ce serait possible si nous trouvions quelques éléments préverbaux où les enfants ont la faculté de se représenter. Ces éléments pourraient être les dessins faits dans le carnet de poésies de Marie-Louise Van Cutsem. Mais avant il s'agit de recadrer l'enfance d'Hergé.

L'enfance de Georges Remi

Cyrulnik écrit que « la fantaisie constitue la ressource interne la plus précieuse de la résilience. Il suffit de disposer autour du petit blessé quelques papiers, quelques crayons, une estrade, des oreilles et des mains pour applaudir pour que l'alchimie de la fantaisie opère »⁶⁴

Il faut rappeler ici que la famille Remi, son père en tant que représentant en vêtements et tailleur, et sa mère comme couturière, a travaillé dans l'industrie du vêtement. Dessiner des vêtements, des patrons et les confectionner ont été des activités certaines des parents⁶⁵. Il est possible que le crayon ait été très tôt un objet saillant, comme dit Cyrulnik, pour l'enfant Georges : Hergé raconte le talent de son père à dessiner des modèles d'avion⁶⁶. « Ce qui donne à un objet son effet de résilience, c'est le triangle. Dans une relation de face à face, l'enfant s'empare de la chose ou la dédaigne. Mais dans une relation triangulaire, le bébé qui désigne une chose la transforme en objet qui va lui permettre d'agir sur le monde mental de sa figure d'attachement.[...] Nos observations cliniques font facilement vivre cette idée : dès qu'un bébé accède au monde de la désignation entre le dixième et le quinzième mois, l'objet qu'il désigne parle de l'histoire de ses parents »⁶⁷.

L'enfant Georges a été plus que certainement couvé, sécure si on épingle, par exemple, les nombreuses projections au cinéma où il était sur les genoux de sa mère. Indice de cette affection : avec « les mentions comme « United Rovers présente un grand film comique : Extraordinaires Aventures de Totor, C.P. des Hanneçons »[...] Avec parfois sa signature : « Hergé moving pictures » [...], marqué dans son enfance par les films burlesques de Charlot et de Harry Langdon et par les premiers westerns, Hergé tente de prolonger par la plume le plaisir de ces projections ».⁶⁸

Deux ombres à ce rapide tableau : le fait avéré que sa mère désirait une fille⁶⁹ (elle l'habilla jusqu'à l'âge de six ans en fille, ce qui est fréquent à l'époque) auquel s'ajoute le fait qu'à l'âge de cinq ans avec l'arrivée d'un petit frère, Georges n'est plus le préféré de sa mère. Ces deux événements peuvent expliquer le caractère insupportable du petit Georges, caractère que ses parents ont tenté de canaliser par le dessin.

Puis survient le trauma d'un abus sexuel qui conduira plus que probablement les parents à déménager et à prendre leurs distances par rapport à la famille maternelle de la mère d'Hergé et d'un oncle en particulier. « En l'absence de documents ou de témoignages directs, la prudence doit rester de mise. Mais le refoulement d'un traumatisme pourrait expliquer cette tristesse que Hergé associait à son enfance »⁷⁰

Comme il est difficile d'aller plus loin – sinon à bâtir des scénarii psychanalytiques – il s'agit de revenir à l'œuvre, aux dessins.

Les dessins de Georges Remi gamin

⁶⁴ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op.cit., 2003, p.141.

⁶⁵ « Mon père esquissait des modèles de vêtements et j'étais émerveillé par la virtuosité avec laquelle il pouvait dessiner un costume marin, par exemple » in Interview dans Peeters, *Le monde d'Hergé* p.27.

⁶⁶ Pierre Assouline, *Hergé*, op.cit., 1996, p.21.

⁶⁷ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op.cit., 2003 p.84.

⁶⁸ Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.60

⁶⁹ Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, op.cit., 2006, p.31.

⁷⁰ Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, Paris, éd. Flammarion, collection « Grandes biographies, 2002, p.45. Il y a une variante dans l'édition revue de Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, Paris, édi. Flammarion, collection Champs n°726, 2006, on peut lire en page 45 : « expliquer cette tristesse et même le sentiment de « dégoût » que Hergé associait à son enfance. »

On rapporte que dès l'école primaire, le petit Georges dessinait abondamment dans ses cahiers d'école. La plupart ont disparu ce qui rend les deux dessins réalisés dans le carnet de poésies de Marie-Louise Van Cutsem encore plus précieux...

Rappelons les faits. Marie-Louise est la fille d'un couple ami des parents d'Hergé, le petit Georges a onze ans, elle a deux ans de plus que lui. Ils font connaissance à la sortie de la guerre. Six ans plus tard, à dix-sept ans, Georges adolescent souhaite se fiancer avec Milou : les parents de la jeune fille qui en a dix-neuf, refusent de voir leur fille avec « un garçon sans avenir », faiseur de petits dessins. C'est un drame pour la jeune fille et pour Georges...⁷¹

Cette rupture est une nouvelle humiliation après le traumatisme d'enfance. En effet, par la durée de leur relation, on peut supposer que Marie-Louise a été une véritable tutrice de résilience pour l'adolescent blessé et réduit au silence dans un milieu bourgeois bien pensant. C'est ce que pourrait nous confirmer l'analyse des dessins de Georges Remi dans le carnet de poésies. Mais que peut-on dire à propos de deux dessins, l'un fait à onze ans, l'autre à treize ? De plus, il semble qu'il s'agit de dessins réalistes, et donc partiellement décalqués... Un rêve peut être interprété, mais un dessin aussi...

Du statut du dessin d'enfant et des rêves dessinés dans les histoires de Tintin

Il est clair que le dessin n'est pas un rêve. Cependant, partant de Freud, Daniel Wildlocher explique et nuance dans son ouvrage *L'interprétation des dessins d'enfants*, ce point de vue. En effet, si « le rêve est un produit psychique parfaitement asocial, il n'a rien à communiquer à autrui [...]. [...] Le dessin d'enfant est une activité sociale, il est destiné à être entendu d'autrui, compris. [...] Dans l'acte de dessiner, comme dans celui de jouer ou de se laisser aller à des rêveries à l'état de veille, l'enfant ne cherche pas à éviter de se laisser envahir par des représentations pénibles, des désirs insatisfaits. Il ne fuit pas le déplaisir comme le rêveur [...]. Ici, l'enfant va au-delà des tensions, il cherche surtout à prendre plaisir au dessin. La satisfaction ne vient pas d'une illusion, d'une hallucination, mais d'un processus d'évocation active. Celle-ci se fait sur un mode allusif : en quelques images se condensent de nombreux thèmes fantasmatiques. Il faut donc inclure dans le mécanisme du plaisir le rôle de l'épargne psychique que représente l'aptitude à figurer, avec une grande économie de moyens, des situations dont l'évocation est désirée. »⁷²

Si Hergé s'est mis à dessiner toute sa vie, c'est qu'il y a trouvé du plaisir. Il dessinait des petites et grandes histoires qui l'amusaient et qui amusaient les lecteurs. Par ailleurs, nous avons remarqué que *Les Aventures de Tintin*, chef d'œuvre d'un style qu'on a appelé *la ligne claire*, ont parfois des côtés obscurs qui laissent perplexes bien des commentateurs : ce sont, en particulier, les cinq rêves⁷³ qui figurent dans cinq albums de Tintin sur un total de vingt-quatre. Dessiner des rêves, c'est toujours dessiner, donc le plaisir y était aussi. L'intérêt de dessiner des rêves ne peut nous échapper depuis les découvertes de Freud : les rêves sont des échos de désirs ou d'émotions cachés.

Jean-Marie Apostolidès⁷⁴ est à notre connaissance le premier à avoir tenté de les intégrer dans une compréhension globale de l'œuvre en montrant qu'ils n'ont rien d'anecdotique. Nos

⁷¹ Pour plus de détails, nous renvoyons le lecteur à notre chapitre 5, *Tintin ou la nostalgie d'un amour perdu*.

⁷² Daniel Wildlocher, *L'interprétation des dessins d'enfants*, Paris, éd. Mardaga, quinzième édition, 2002, p.110-111.

⁷³ Liste de cinq rêves : le tombeau dans *Les Cigares du pharaon*, Tintin dans une bouteille dans *Le crabe aux pinces d'or*, le permis de chasse dans *Le temple du soleil*, la cuite de Haddock dans *Tintin au Tibet* et Haddock nu dans *Les bijoux de la Castafiore*.

⁷⁴ Jean-Marie Apostolidès, *Les Métamorphoses de Tintin* dans trois éditions, Flammarion 2006, Exils 2003 et Sheggers 1983.

recherches sont dans le prolongement de cette tentative. Nous avons ainsi mis en évidence que ces rêves, en particulier celui de Tintin dans *les Cigares du pharaon* et celui de Haddock dans *Tintin au Tibet*, sont comme des petits récits de trois⁷⁵ vignettes insérés dans un grand récit et que ces petits récits ont une trame narrative particulière en forme de chiasme. A chaque fois, deux personnages sont présents au début : l'un est grand, l'autre petit ; au milieu, leur position est plus disputée ; à la fin, les positions initiales sont inversées. Ces rêves sont interprétables : ils ont un rapport étroit avec l'histoire. Ils en sont même souvent la clef.

Par exemple, nous avons montré que dans l'album *Les Cigares du Pharaon*, le rêve de Tintin (grand, il devient petit) dans la tombe du pharaon Kih-Oskh reproduit de façon déguisée le récit de l'humiliation de Georges Remi lors de sa rupture amoureuse et que la fiction qui en résulte, Tintin devenant un prince indien, est une réparation, une revanche, voire une inversion de l'humiliation subie par le héros, écho de celle du dessinateur lui-même. C'est là un rêve qui appelle, pour être interprétable, une référence externe à l'album, une référence à la vie d'Hergé. Ce n'est pas toujours le cas.

Autre exemple : dans *Tintin au Tibet*, nous trouvons un rêve du capitaine Haddock⁷⁶ : ce rêve reproduit une humiliation (grand, il devient minable) subie dans l'histoire (au départ, il est premier de cordée, il se retrouve très vite le dernier). Dans la suite de l'histoire, il y a inversion : Haddock, en acceptant d'être second, se retrouve grandi par son dévouement, voire son intention de se sacrifier pour sauver son ami.

D'une manière générale, chez Hergé, dans les *Aventures de Tintin*, les rêves sont toujours des humiliations (grand au départ, l'auteur du rêve, personnage principal dans le rêve, est réduit). C'est dans le déroulement de la suite de l'histoire qu'il y a réparation, compensation : l'histoire est une inversion du rêve initié au début de la fiction.

Pour reprendre l'analyse de Wildlocher, il est certain que Hergé a plaisir à représenter une humiliation qui est souvent condensée dans un rêve en même temps qu'il a plaisir à imaginer une réaction fictionnelle qui n'est plus du registre du rêve, mais une autre création imaginaire pour reprendre pied dans la réalité. En fait, les deux moments que nous venons d'évoquer, constituent – nous semble-t-il - les deux versants de ce que Cyrulnik a repéré dans les rêves-balançoires.

Du statut des rêves dans les élaborations résilientes

Dans la complexité d'un processus de résilience, Cyrulnik s'attarde sur le travail du rêve. Ce travail commence au niveau du rêve biologique, distinct du rêve verbal. Selon Cyrulnik, un événement réel mais non représenté, probablement antérieur à la parole, peut laisser dans le système nerveux une trace de vulnérabilité. Puis, intervient la représentation qu'un individu se fait de l'accident, son identité narrative. Ce qui fait récit de soi, ce sera la signification que prend l'événement éclairé par le discours culturel. Si l'accident et la représentation sont insupportables, l'individu va réagir en « se débattant puis tout de suite après, en testant des scénarios imaginaires.⁷⁷ » Et donc, le rêve est une réaction qui commence au niveau biologique puis au niveau narratif. Dans ce travail du rêve, on peut trouver des « fantasmes grâce auxquels la situation réelle est renversée.⁷⁸ » On va se raconter des histoires fabuleuses,

⁷⁵ Les rêves les plus importants constitués de trois vignettes se trouvent dans *Les Cigares du pharaon*, *Le crabe aux pinces d'or*, *Le temple du soleil*, et dans *Tintin au Tibet*.

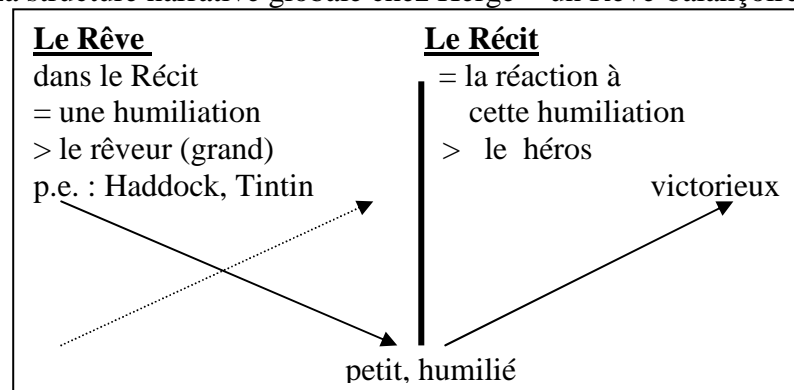
⁷⁶ Notre chapitre 1 *Le rêve d'Haddock dans Tintin au Tibet*.

⁷⁷ Boris Cyrulnik, *Le murmure des fantômes*, op.cit., 2003, p.138.

⁷⁸ Boris Cyrulnik, *ibidem*, p.139. Citation de Anna Freud.

comme celle du roman familial où l'enfant se trouve être fils de roi, etc. Cyrulnik a ainsi repéré une forme particulière de rêve : les rêves-balançoires. « Tant que l'évolution hésite entre le traumatisme et la résilience et n'est pas encore stabilisée dans la mémoire et les comportements du blessé, on recueille des rêves-balançoires où le sujet, tout petit-petit, est écrasé par les objets et les personnages de son rêve, jusqu'au moment où il se débat furieusement, donne un coup au fond de l'eau, et enfle, enfle jusqu'au vertige.⁷⁹ » Les rêves intégrés dans les fictions dessinées par Hergé forment une structure en balançoire. Autrement dit, le rêve-balançoire est cette création imaginaire comportant un rêve d'humiliation suivi d'une réaction imaginaire compensatrice de l'humiliation.

La structure narrative globale chez Hergé = un Rêve-balançoire ?



Notes : > Les rêves à 3 vignettes comportent toujours un chiasme. (rêveur contre un adversaire)
 > Contrairement à un préjugé, le contenu peut renvoyer à un événement (biographique).

Par cette création d'une fiction, Cyrulnik parlera de « falsification créatrice qui met la douleur à distance. » Autrement dit, « Si je parviens à mettre en scène la tragédie qui me torture, si je vous arrache un sourire, une émotion amicale ou une mimique d'intérêt, je cesserai de jouer le rôle navrant du pauvre petit et de donner l'image un peu dégoûtante de la victime perdue, violée, abandonnée, amoindrie.⁸⁰ ». Bref, le traumatisé peut trouver un domaine artistique où il va se remodeler, se reconstruire autre. « Un enfant traumatisé qui ne rêve pas reste soumis au réel délabrant. A l'opposé, un enfant fracassé qui se réfugie dans le rêve au point de se couper du réel se désocialise. Seul, un enfant blessé qui se protège grâce à la rêverie et rencontre quelqu'un qui lui demande de faire l'effort d'une création aura des chances de construire sa résilience.⁸¹ »

C'est ce qu'a fait Hergé : il était « blessé », il en avait conscience, il s'est défendu grâce à son milieu en dessinant un peu partout dans ses cahiers d'école et puis dans le carnet de poésies de Marie-Louise sans qu'on regarde de près ce qu'il faisait. En entrant dans le mouvement scout qui se mettait en place, il a été sollicité pour des petits dessins, il s'est rendu

⁷⁹ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op. cit. , 2003, p.200.

⁸⁰ Boris Cyrulnik, *ibidem*, p.212.

⁸¹ Boris Cyrulnik, *ibidem*, p.143.

indispensable. Puis, il est passé à une plus grande histoire, celle de *Totor, chef de patrouille chez les Hannetons*. Enfin, il a libéré son personnage avec le concours de l'abbé Wallez en un reporter international, Tintin, qui prendra la défense des petits mais aussi des rois bafoués.

Un sous-titre de Cyrulnik résumerait bien cet itinéraire: « Le talent consiste à exposer son épreuve dans une intrigue souriante. »

Après ces mises au point méthodologiques, il est temps d'en arriver à l'analyse des deux dessins du carnet de poésies de Milou Van Cutsem.

Le carnet de poésies de Milou, les deux dessins de Georges et leurs interprétations.

Ces deux dessins découverts par Hervé Springael ont été repris par Philippe Goddin en page 13 du premier tome de la monumentale *Chronologie d'une œuvre* avec un commentaire pour chacun. Le commentaire que fait Goddin du premier dessin, avance que Georges Remi « trace un dessin qu'il recopie vraisemblablement d'une image d'Epinal » qu'il ne situe pas du reste. Pour le second, il affirme qu'il s'agit d' « un portrait de militaire repris trait pour trait et ton pour ton d'une carte postale illustrée qu'il conservait », mais on ne nous en donne pas la reproduction. En fait, ces commentaires réduisent les deux dessins à un simple décalque. Nous ne pouvons le suivre car avec le contexte global, c'est-à-dire avec les contextes antérieur et postérieur à leurs réalisations, nous pouvons dire qu'il y a un enjeu affectif énorme chez Georges Remi. Nous en prenons pour preuve les mots d'accompagnement en-dessous des dessins et leurs enchaînements qui supposent une inférence entre eux.

Aussi, nous proposons une tout autre analyse qui fait place à une créativité en marche chez le jeune garçon.

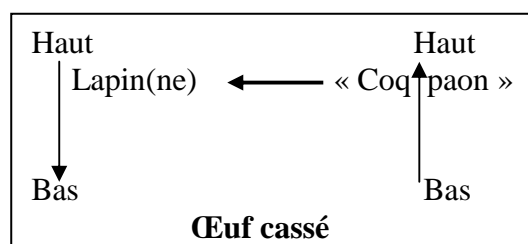
Tentons une lecture interne du premier dessin



Il présente un coq-paon qui se fâche à l'encontre d'un gros lapin. Ce lapin a en face de lui un œuf cassé dont il s'effraie...Une note en bas du dessin : « A ma petite amie Marie-Louise. Georges Remi Mars 1918 ».

Georges a ici onze ans (il est né le 8 mai 1907).

Il importe de souligner la position spatiale des acteurs : le lapin se dirige vers le bas, le coq vers le haut, au sol l'œuf cassé en face du lapin.



Si on tente une interprétation, nous pourrions estimer qu'il s'agit :

> soit, d'une représentation externe se référant à une fable du genre de celle de La Fontaine. Mais on ne trouve rien⁸² à propos d'un coq, d'un lapin et d'un œuf cassé. Du côté des images d'Epinal, le nombre est infini...

> soit d'une représentation interne spécifique à l'individu. « Quand l'enfant blessé ne peut ni jouer, ni dire les épreuves dans lesquelles il baigne, il reste soumis aux perceptions qui le cognent. C'est par la représentation qu'il prend son destin en main. [...] Le dessin prend alors une forme narrative où l'enfant exprime et adresse à quelqu'un son monde intime.⁸³ » C'est l'hypothèse que nous faisons.

Le petit Georges Remi confie quelque chose à celle qu'il souhaite comme sa petite amie. C'est une confidence cryptée... Ici, il pourrait s'agir d'une querelle parentale dont le petit Georges a été l'enjeu...

Ainsi, à propos de l'interprétation des dessins d'enfants, Sylvie Chermet indique dans son ouvrage *Comprenez votre enfant par ses dessins* que « les animaux peuplent volontiers l'imagination et les dessins des enfants. La représentation animale leur permet souvent de dégager des pulsions inconscientes ou de masquer une réalité humaine. En effet, il est parfois plus facile de représenter une scène d'animaux que de reproduire une scène humaine qui colle à la réalité. Ainsi, la censure de désirs trop violents peut se faire habilement par le biais de la représentation d'un animal. [...] Si le loup du dessin est dangereux, cela est normal en quelque sorte. Mais il faut observer contre qui s'exerce précisément l'agressivité et quel est le personnage menacé... On rencontre parfois quelques surprises. »⁸⁴

Ce serait le cas ici : le lapin pourrait être en fait une lapine chargée de protéger un œuf, elle a manqué à sa tâche et se fait réprimander par son « mari » en colère. La tête de coq avec les grandes plumes de paon surdétermine l'animal comme étant masculin, et donc, le lapin comme féminin. L'œuf représenterait un enfant, le petit Georges. Cet œuf est cassé, il est transformé en omelette qu'on pourrait écrire « homme(lette) ». Dans cette métaphore, se dirait tout le désastre de l'abus dont a été victime l'enfant. Mais ce désastre serait d'abord la représentation d'un adulte, celle d'un père qui ne pourrait se taire de ce qui est arrivé à son fils et adresse un reproche à la mère : « Par ta faute, mon fils a été transformé en « omelette » ».

La scène est traduite en une image codée, celle d'une fable. Le contexte familial que nous avons resitué, celui d'une mère qui habille son fils en fille et l'abus par un oncle, appuie cette interprétation. De plus, l'affection notoire qui a été portée par la mère d'Hergé sur son deuxième fils, pourrait s'expliquer par la difficulté à aimer ce fils abusé et « accusateur » sans le vouloir. Cyrulnik explique à plus d'un endroit cette difficulté : « Tu sais, je suis né d'un viol, c'est pour ça que ma mère m'a toujours détesté ». Comment voulez-vous continuer à sourire ? Votre attitude change, vos mimiques s'éteignent, vous vous arrachez quelques mots pour lutter contre le silence. C'est tout. Le charme est rompu. Et quand vous reverrez l'enfant, c'est à ces origines violentes que d'abord vous penserez. Vous le stigmatiserez peut-être, sans le vouloir.⁸⁵ » C'est probablement ce que Georges Remi a compris très tôt : il vaut mieux se taire sur son passé, il vaut mieux être un héros sans mère, ni père : Tintin... Hergé a répété à l'envi : « Tintin, c'est moi ».

⁸² Hervé Springael, *Avant Tintin*, Bruxelles, éditeur Hervé Springael, 1978, p.29.

⁸³ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op. cit., 2003, p.211.

⁸⁴ Sylvie Chermet-Carroy, *Comprenez votre enfant par ses dessins*, Paris, Editions Sand, 2003, p.142.

⁸⁵ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op. cit., 2003, p.19.

En adressant ce dessin à Milou, le petit Georges dit son drame. Bref, comme le résume bien Cyrulnik, « le rêve, [ici, un dessin de notre point de vue], opère comme une métaphore de ce qui se passe dans la crypte qu'on n'ose pas ouvrir. Mais comme le rêve est aussi un processus d'apprentissage qui fraye des voies dans les neurones, il incorpore dans la mémoire ce que nous avons pensé des événements exceptionnels.⁸⁶ ». Par ce dessin, Georges cherche de l'affection de Marie-Louise pour grandir, pour ne pas être une « homme-lette ».

Il semble bien qu'il ait rencontré cette affection, tutrice de résilience par la présence même d'un deuxième dessin fait dans le même carnet de poésies...

Ici, nous sommes en 1920 : Georges a treize ans.



En lecture interne, le dessin représente un militaire, un caporal en mouvement vers la droite allumant une pipe tout en jetant un œil souriant sur le côté. Un caporal est le premier grade dans l'armée de terre, l'étymologie du mot renvoie au mot tête en italien « capo ». Ajoutons que le portrait est cerné par un trait épais en forme de demi-lune, une sorte de grand C. Le signe C peut être ici surdéterminé. En effet, il peut renvoyer au c de caporal mais plus vraisemblablement au texte qui accompagne le dessin : « A ma chère amie Marie-Louise », le grand C englobant le caporal peut évoquer, amplifier le « c » du mot (C)hère.

On ne prend la pleine mesure de ce dessin que si on le rapproche du précédent, ce qui relativise la part du décalque éventuel qui a pu intervenir. Le second dessin vient conforter la

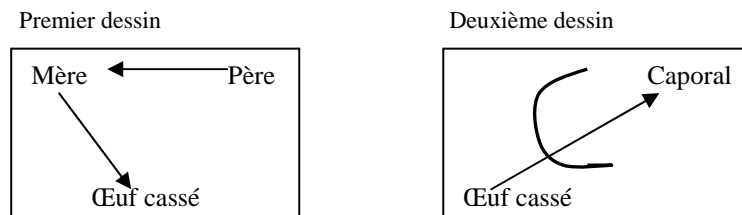
⁸⁶ Boris Cyrulnik, *ibidem*, p.199.

présence et le sens du premier et réciproquement. En effet, avec ce deuxième dessin, nous avons le portrait d'un homme, d'un soldat qui affirme sa virilité en étant gradé et en fumant la pipe.

Cette évolution se place sous l'éclat d'un demi-cercle qui n'est pas sans rappeler la coquille d'un œuf cette fois-ci non pas cassé mais éclos. Cette « demi-coquille » est cette fois le signe de la bienveillance d'une Chérie attentive. L'« homme-lette » est en fait un poussin qui est devenu un coq, et enfin le coq un soldat gradé.

La matrice créatrice de l'oeuvre

Le rapprochement des deux dessins nous donne une structure en balançoire, le premier dessin dit le trauma, le second la réaction, le tout pourrait être représenté de la manière suivante.



Cette structure serait la matrice de toutes les histoires que va construire Hergé avec son petit reporter. C'est un ensemble-balançoire à défaut d'être un rêve-balançoire. Cyrulnik commente les rêves-balançoires par ces mots qui s'appliquent parfaitement aux deux dessins d'Hergé : « Pour être résilient, il faut d'abord être traumatisé. Quand le passage d'un processus à l'autre n'est pas encore installé, on assiste à des mouvements de balançoire où le blessé subit le trauma une nuit et passe à la défense résiliente le lendemain. Souvent même, il met en images ces deux sensations opposées au cours d'un même rêve.⁸⁷ » Ces deux sensations sont au début celle d'être écrasé, puis celle de gagner, d'être victorieux.

La réaction chez Hergé ira plus loin. Dans la création des *Aventures de Tintin*, elle ira jusqu'à épouser la révolte, la quête de son propre père contre les mystères et l'occultation d'une naissance illégitime qui se perd du côté de la famille royale de Belgique⁸⁸. Bref, Hergé se retrouve dans la préoccupation d'une identité personnelle à reconstruire, à reconquérir, mais - autant faire d'une pierre deux coups - et accéder dans le mouvement de conquête à l'identité royale qui a été perdue et tant narrée par son père et son oncle. Si on voulait envisager l'analyse proposée selon le modèle d'Abraham et Torok⁸⁹ auquel a eu recours Tom McCarthy⁹⁰, nous devrions avancer que les *Aventures de Tintin* comportent une double crypte, celle d'une vie personnelle inavouable et celle d'un secret paternel, la première crypte est bien sûr, plus importante que la seconde, contrairement à l'analyse qu'a développé Tisseron. Dans son analyse, McCarthy repère bien qu'il y a cryptonymie avant l'apparition du personnage de Haddock. Il soutient que l'œuvre entière « émet des séquences qui résonnent bien au-delà du niveau de l'individu, se cryptant de nouveau elles-mêmes » et donc que « la crypte soutient un

⁸⁷ Boris Cyrulnik, *ibidem*, p.199.

⁸⁸ Sur ce point, nous renvoyons aux analyses de Serge Tisseron dans son ouvrage *Tintin et le secret d'Hergé*, Paris, éd. Presses de la Cité. Le titre le plus adéquat devrait être *Tintin et le secret du père d'Hergé*. Par ailleurs, les précisions apportées par Philippe Goddin dans sa biographie *Hergé Lignes de vie* en page 39 à propos d'un père Alexis Coismans qui du reste n'a jamais voulu reconnaître les deux garçons, ne changent en rien la donne : Alexis et Léon ont le nom de leur mère soutenue financièrement par la comtesse de Duzeele, ils bénéficient d'une éducation aisée et d'un style « aristocratique » qui les laissera nostalgiques d'une origine « royale ». Ce n'est que onze ans après leurs naissances que leur mère Léonie Dewigne épousera un imprimeur Philippe Remi.

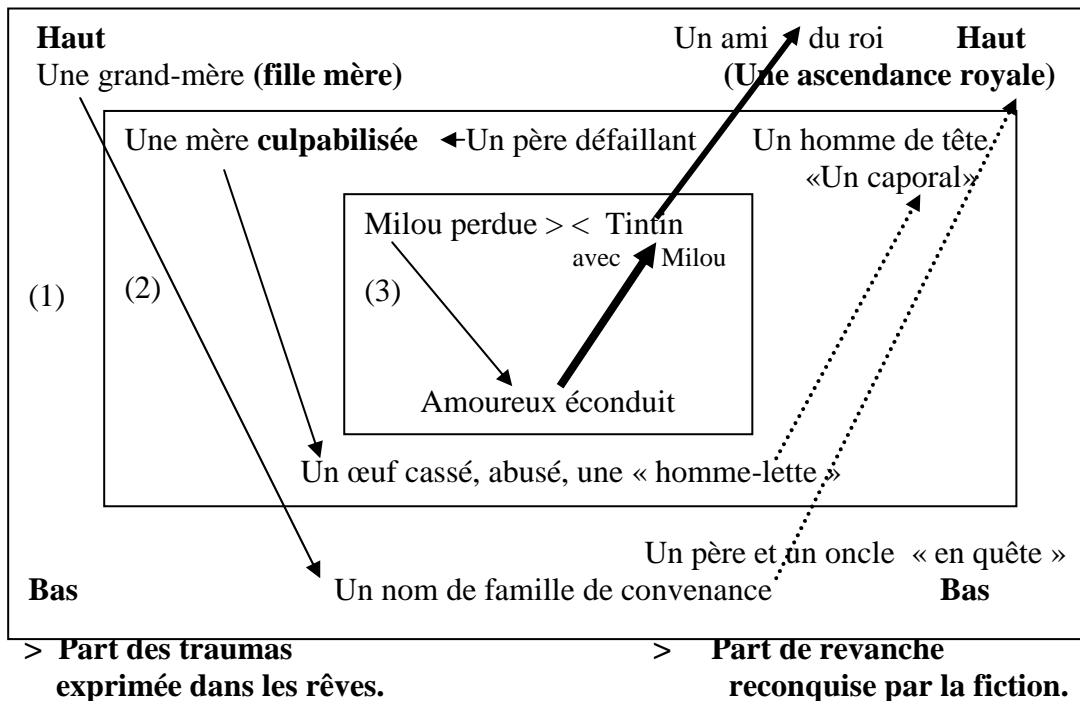
⁸⁹ Nicolas Abraham, Maria Torok, *Cryptonymie: Le verbière de l'homme aux loups*, Paris, éd. Flammarion Collection Champs, 1976.

⁹⁰ « La crypte d'Abraham et Torok est le siège d'un trauma codé – le trauma comme s'accordent à dire Freud et ses homologues même les plus orientés vers l'empirisme, instille chez ceux que le subissent un désir de répétition mêlé à un besoin de déguiser la scène répétée. Par conséquent, les messages émis par la crypte sont à la fois révélateurs et recodés. » in Tom McCarthy *Tintin et le secret de la littérature*, Paris, éd. Hachette, collection « Littératures », 2006, p.110-111.

processus créatif, non analytique »⁹¹. De notre point de vue, nous estimons qu'il y a un processus analytique, même téléologique au sens de Jung, et que c'est ce processus qui permet une évolution au cœur de l'œuvre.

Pour nous, la matrice globale de son œuvre serait de passer, après une série d'humiliations et d'échecs, de l'omelette au boy-scout Totor, du boy-scout au petit reporter Tintin, du petit reporter au héros, ami des maharadjahs et des rois, du héros au mythe mondial et pour son auteur, de faiseur de « petits dessins » au titre de prince, voire de roi de la BD... Après avoir repris confiance grâce à sa relation avec Marie-Louise, l'auteur a surmonté la fin de cette même relation en créant le couple Tintin-Milou. A partir de cette fiction, il va pouvoir réinvestir son propre passé et le passé familial, les cryptes de son père et de sa grand-mère.

Schématisons l'ensemble du processus à bascule avec des différentes strates:



En recollant dans l'invention de la fiction des morceaux, des strates (appartenant à l'histoire paternelle, à son enfance abusée et à son amour contrarié), Hergé fait sien le secret de la filiation obscurcie qui a été analysé par Serge Tisseron. Et il le dépasse : sur le long terme, l'auteur réussira à être ami du roi (Léopold III en particulier) et de la famille royale, mais surtout le roi de *la ligne claire*. Mais il faut bien souligner que la question trans-générationnelle est seconde chez Hergé, ce qui est premier est bien entendu son secret personnel, son trauma. C'est elle qui offrirait en prime la matrice créatrice primordiale de l'œuvre d'Hergé.

En conclusion, ce que nous appelons la matrice créatrice d'Hergé, peut être explicité comme ce dispositif repérable dans une représentation très précoce et qui par la suite sera reproduite avec des variantes dans les fictions de l'artiste. Cette représentation est ici iconique – entendez qu'elle est dessinée – et elle est codée –entendez qu'elle n'est pas parfaitement explicite - : elle comporte un élément de secret⁹², de déni énorme que Hergé ne lèvera –

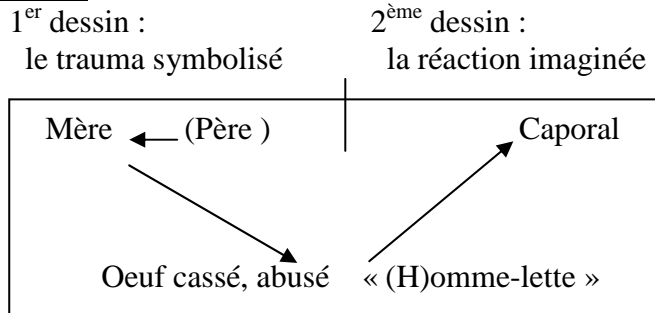
⁹¹ Tom McCarthy, *ibidem*, 2006, p.119.

⁹² Il y a fort à parier que l'œuvre hergéenne eût été différente si le petit Georges avait été emmené par ses parents auprès d'une cellule d'écoute spécialisée. Mais à vrai dire, il y eut sur le siècle un Hergé résilient et créateur pour combien d'enfants brisés et réduits au silence ...La créativité d'un Hergé est-elle à ce prix ? A ce propos, dans une interview au journal *Le Soir* du 16 avril 2005 en page 46, Cyrulnik

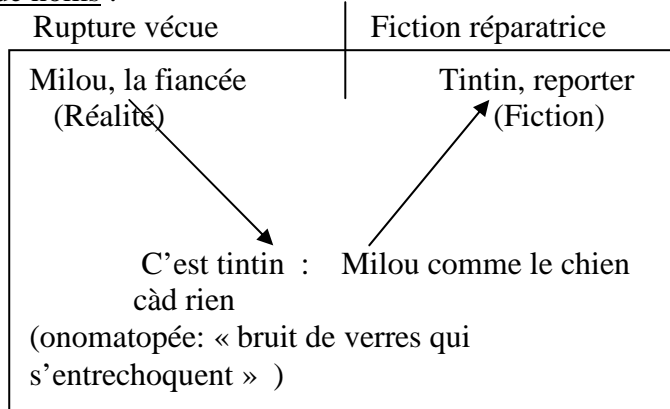
semble-t-il - jamais auprès de personne, même auprès de ses deux épouses⁹³: c'est ce secret qu'on peut déjà relever dans le codage animalier et qui nous semble implicite dans les deux dessins du carnet de poésies. Cette dimension du secret était probablement indispensable pour motiver la poursuite de l'œuvre.

Explicitons cette matrice avec plusieurs schémas :

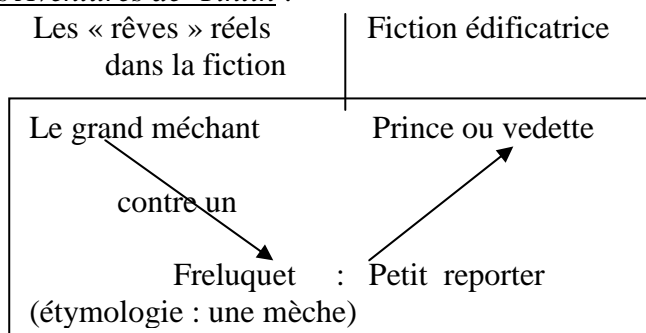
1/ les dessins du carnet :



2/ les systèmes de noms :



3/ le canevas des Aventures de Tintin :



Il nous semble que même le choix des noms peut reproduire le système à bascule des dessins du carnet. En effet, les noms propres condensent les forces principales des histoires autant pour soutenir l'effort du créateur que l'attention du lecteur. Dans ce cas - nous l'avons montré⁹⁴ par ailleurs -, la rupture amoureuse, dont Marie-Louise ne voulait pas du reste, a eu

déclare : « Mais on ne peut faire parler les gens immédiatement après un traumatisme. Certains le veulent, mais la majorité ne le veut pas. Ils sont recroquevillés sur leur douleur et ils parleront plus tard. C'est là qu'intervient l'écriture. »

⁹³ Dans un accès complet à la correspondance et notes de Germaine Kieckens, nous pourrions en obtenir la certitude.

⁹⁴ Nous renvoyons au chapitre 5, *Tintin ou la nostalgie d'un amour perdu*.

un effet catastrophique sur Hergé, mais cette catastrophe ne pouvait être pire que la première (son trauma), car la matrice de reconstruction était en place grâce à Marie-Louise, elle pouvait subsister dans l'œuvre avec Milou et se consolider dans une fiction attrayante.

Un dernier élément : les rêves d'Hergé en 1959

Lors de la rédaction de *Tintin au Tibet*, Hergé est entré dans une nouvelle phase dépressive dont il sortira entre autres en notant et relisant ses propres rêves. Nous avons étudié ces rêves dans notre chapitre 4 *Hergé, disciple de Jung*. Dans ces rêves, on peut retrouver des rêves-balançoires comme le fameux rêve de la Tour carrée d'Hassan où le rêveur descend puis remonte. Mais l'aspect le plus étonnant que nous ayons mis en évidence, porte sur la dynamique globale des rêves d'Hergé. Cette dynamique fait apparaître le rêve comme ce qui « joue un rôle important dans l'apprentissage, la familiarisation, la métabolisation des événements⁹⁵. »

Une fois de plus, l'inconscient n'apparaît plus tant comme un lieu diabolique, mais un lieu possible de solutions. L'approche de Jung, à l'opposé de celle de Freud trop manichéenne voit avec raison l'inconscient comme un lieu possible de réorganisation positive des processus cognitifs. Parallèlement, Sandor Ferenczi, le disciple le plus perspicace de Freud, a sur ce sujet dans ses « Réflexions sur le traumatisme » une vision anticipatrice de tout le propos de Boris Cyrulnik. Il propose de redéfinir ainsi le rôle du rêve : « Tout rêve, même le plus déplaisant, est une tentative d'amener des événements traumatiques à une résolution et à une maîtrise psychique, au sens, pourrait-on dire, de l'« esprit d'escalier [...] »⁹⁶. Précisons qu'avoir l'esprit d'escalier, c'est avoir « un esprit de répartie qui se manifeste à retardement, quand il n'est plus temps »⁹⁷, après l'événement traumatique.

Aujourd'hui, en reprenant la terminologie de la Physique des états proches de l'équilibre initiée par Ilya Prigogine, on pourrait dire que l'inconscient peut être un lieu de néguentropie, c'est-à-dire d'amorce d'un ordre inédit partant d'une situation de désordre et de confusion.

Conclusion générale

Si on parcourt l'ensemble de notre développement⁹⁸, il est évident que l'histoire de Georges Remi est celle d'une résilience réussie mais toujours - ô combien tragique - fragile et douloureuse. Il y a bien résilience.

Au départ, cette résilience s'enracine sur l'affection sécurisante, certaine mais équivoque d'une mère à la santé physique et psychique fragile, et sur la protestation d'un père contre un principe générationnel occulté. Les deux parents ont mis en avant, par leur activité et leurs conseils l'expression graphique, ce qui a permis à l'enfant Georges (dont le prénom est celui d'un roi), de faire face à un traumatisme indicible dans le milieu bourgeois bien pensant.

Puis, la rencontre avec une jeune gamine de treize ans, Milou Van Cutsem, a été pour Georges celle d'une tutrice de résilience. Les deux dessins réalisés par Georges dans le carnet de poésies de Marie-Louise en attestent. Ces dessins sont, à notre avis, emblématiques : ils sont une véritable matrice iconique de toute l'œuvre à venir.

En effet, ils ont la forme et la fonction des rêves en balançoire qu'a explicité Cyrulnik dans son ouvrage *Les vilains petits canards*. Ce qui justifie un tel rapprochement épistémologique,

⁹⁵ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op. cit., 2003, p.192.

⁹⁶ Ferenczi S., *Psychanalyse 4*, Paris, éd. Payot (Œuvres complètes Tome IV, 1927-1933, réédition 1982, p.142.

⁹⁷ On se reportera au Petit Robert pour cette expression.

⁹⁸ A la fin de l'ouvrage dans la partie *Documents, schémas et lexique*, le lecteur trouvera un schéma reprenant l'ensemble de la démarche à partir du chapitre 1.

c'est la récurrence des rêves de type balançoire dessinés par Hergé dans *Les Aventures de Tintin*. Ces rêves n'ont rien d'anecdotique. Ils sont la base – nous avons tenté de le montrer par ailleurs – d'une inversion sur laquelle la fiction hergéenne va se construire. Par conséquent, il y a lieu de penser d'une manière plus générale que le rêve prépare le terrain de toute sublimation.

Par la suite, dans l'évolution d'Hergé, l'événement qui comptera, sera la rupture sentimentale intervenue avec Milou Van Cutsem. Cet échec amoureux ne sera pas fatal dans la mesure où l'inscription de Georges Remi chez les scouts et l'opportunité de dessiner dans les revues du mouvement naissant ont permis au jeune homme de créer, de mettre au point et de publier des histoires dessinées comme celle de Totor.

Il s'en suivra très logiquement que son engagement dans des journaux comme *Le Vingtième Siècle* de l'abbé Wallens et *Le Soir* volé, contrôlé par des gens très à droite politiquement, lui ont permis, avec l'appui de l'industriel Casterman, d'assurer l'envol de son talent et de donner la pleine mesure d'une créativité débordante. Cette créativité peut se percevoir comme un besoin pressant de réparation d'une profonde blessure narcissique qui trouvera des catalyseurs dans une stérilité accidentelle et dans la reprise du problème transgénérationnel de son père. Il lui fallait réussir à imposer son héros chevaleresque et civique au risque de l'infamie : indéniablement, le besoin de réparation narcissique l'a emporté sur toute considération politique parfois la plus élémentaire, une fidélité en amitié n'ayant pas malheureusement amené la distance critique qu'on était en droit d'attendre...

Plus tard, vers les années 59, lors de la composition de *Tintin au Tibet*, Hergé a pris un autre risque, à savoir le parti d'une continuité et d'un renouvellement de l'œuvre, au prix d'un déchirement conjugal avec Germaine Kieckens, celle qu'on pourrait considérer comme la mère de Tintin.

Cette évolution globale avec toutes ces conséquences s'est faite, chez Hergé, avec une conscience claire, souvent triste et partagée de toutes les tensions encourues.

Cette conscience presque tragique et cependant volontairement discrète de se reconstruire lui-même par des « petits dessins » contribue à faire d'Hergé, pour reprendre une expression de Michel Serres « le Jules Verne des premières sciences humaines⁹⁹ ». En fait, nous devrions parler d'un « Jules Verne des sciences humaines » car il est non seulement question d'ethnographie mais aussi de la psychologie des profondeurs, la psychanalyse.

Notes de la rédaction :

> Le texte initial de cette étude a été l'objet d'une conférence à l'UQAM à Montréal le 17 mai 2005, et ce avec le soutien de la Communauté Française de Belgique (CGRI, appellation actuelle WBI).

> **Remerciements particuliers** à Madame Michèle Van Loo Schoeters, propriétaire du carnet de poésie de Marie-Louise Van Cutsem qui nous a autorisé à dater du 30 avril 2009 à publier sur le site Internet www.onehope.be en accompagnement du présent article les dessins de Georges Remi, dit Hergé.

> La reproduction et la mention de ces documents ne figurent pas actuellement dans l'historique que retrace le Musée Hergé à Louvain-La-Neuve mais on les trouve reproduits dans le premier tome de la *Chronologie d'une œuvre* de Philippe Goddin. Un souci de historicité devrait l'emporter sur toute autre considération. Nous savons que trois femmes ont compté dans la vie d'Hergé. En résumé, nous pourrions dire que la première Marie-Louise Van Cutsem est au fondement de l'œuvre, la seconde Germaine Kieckens est au fondement de son élaboration, et la troisième Fanny Vlamincq au fondement de sa diffusion via le superbe Musée. Chacune a une place capitale, le savoir peut rendre justice et permettre une plus belle concordance entre l'œuvre et la fortune de l'œuvre.

⁹⁹ Michel Serres, *Le tiers instruit*, Paris, éd. Gallimard Collection-Folio Essais n°199, 1992, p.238.