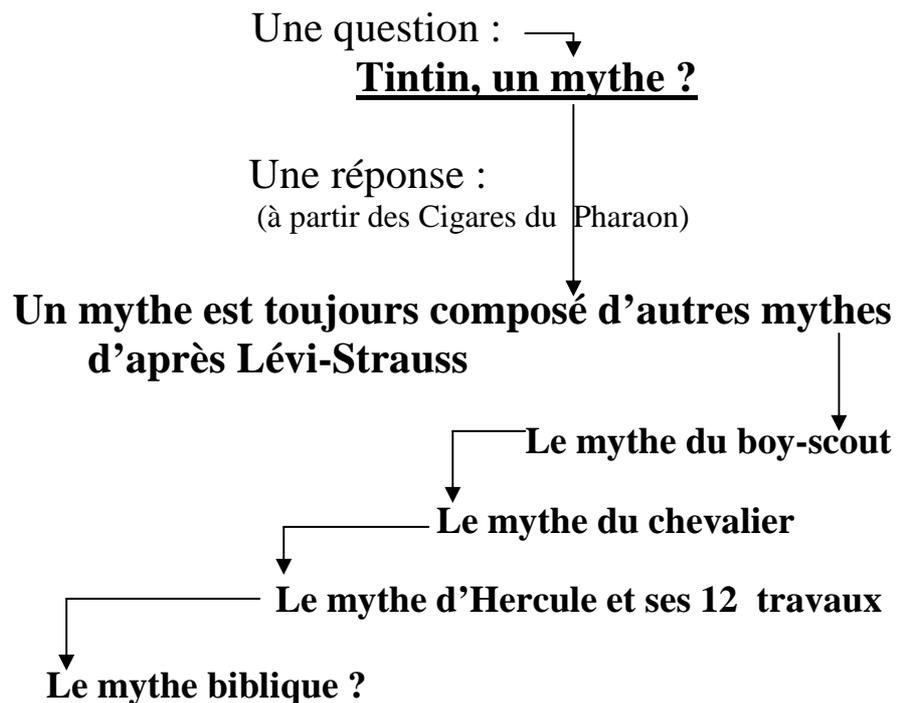


Keywords/ mots clefs : Hergé, mythe, lecture structurale, Lévi-Strauss, Freud, boy-scout, chevalerie, bible, intertextualité, Les cigares du pharaon, isotopie, onomastique, David et Goliath, inversion, transformation, fiction.

Chapitre 6

_____Hergé, mythologue, disciple de Lévi-Strauss ?

Piste :



Chapitre 6

Hergé, mythologue, disciple de Lévi-Strauss ?

Piste :

Hergé et le mythe du boy-scout ou la bonne conscience de l'Occident

Lire Tintin avec Lévi-Strauss

Le problème

De l'Europe à la Chine, on connaît Tintin. Tintin est devenu un mythe, « un des plus puissants et des plus éloquents récits mythiques de la littérature mondiale »¹... Si le fait semble acquis, l'explicitation de ce qu'est un mythe et de ses conditions d'apparition reste des plus problématiques. Nous voudrions montrer que *Les Aventures de Tintin* sont bien de l'ordre du mythe ou, à tout le moins, une forme dérivée comme la littérature.

Pour tenter d'esquisser une solution à cette question complexe, nous nous appuyons, pour l'essentiel, sur l'approche des mythes que Lévi-Strauss a renouvelée. Lévi-Strauss a assimilé la pensée mythique à une forme de bricolage², il la ramène même à une forme de modèle réduit³ ce qui la rendrait plus intelligible. Notre option méthodologique sera de considérer la bande dessinée elle-même, ici en particulier *Les Aventures de Tintin*, comme une sorte de modèle réduit de la pensée mythique, ce qui permettrait d'en faciliter la connaissance.

A son terme, notre démarche pourra être évaluée, nous l'espérons, par les principes « qui servent de base à l'analyse structurale sous toutes ses formes : économie d'explication, unité de solution ; possibilité de restituer l'ensemble à partir d'un fragment, et de prévoir les développements ultérieurs depuis les données actuelles. »⁴

Questions de méthode

Partons de l'intuition première de Lévi-Strauss : « Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'*histoire* qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé (...) »⁵.

¹ Cyrille Mozgovine « Préface », in COLLECTIF, *L'Archipel Tintin*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2003, p.10. On peut renvoyer aussi au dernier ouvrage de Jean-Marie Apostolides : « Si Tintin est un mythe, c'est en partie parce qu'il traverse le xxème siècle en embrassant les médias et la technologie à pleins bras, en même temps il demeure fidèle aux deux traditions piliers de l'Occident, celle du christianisme d'une part, celle de l'héroïsme de l'autre, sans cesser d'être un adolescent. » (*Tintin et le mythe du Surenfant*, Bruxelles, Ed.Moulinsart, 2003, p.98).

² « Le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; [...] elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, [...] » (Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.26).

³ « La résistance que l'objet réel nous oppose est surmontée en la divisant. La réduction d'échelle renverse cette situation : plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable : [...] Dans le modèle réduit, la connaissance du tout précède celle des parties.[...] Autrement dit, la vertu du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles. » (Ibid., p.35-36).

A propos de l'intérêt des modèles réduits en pédagogie : Bernard Spee, "Expérimenter pour apprendre : exploitation de modèles réduits", *Pédagogies Forum*, Publication de l'enseignement catholique, Mai 94. Article disponible sur le site : www.onehope.be.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1974, p.233.

⁵ Ibid., p.232.

Deux lectures sont possibles de cette proposition.

La première, privilégiée par Lévi-Strauss, s'adresse à un lecteur savant pour lequel, « il n'est plus question de savoir ce que les mythes disent, mais de comprendre comment ils disent, même si, saisis à ce niveau, ils disent de moins en moins. On attendra alors de l'analyse structurale qu'elle éclaire le fonctionnement – à l'état pur, pourrait-on dire – d'un esprit qui, en émettant un discours vide et parce qu'il n'a rien d'autre à offrir, dévoile et met à nu le mécanisme de ses opérations. »⁶ A la limite, ce qui est offert au lecteur perspicace, c'est la formule canonique, mythe fondateur ou idée régulatrice kantienne d'allure mathématique ? Substitution d'un formalisme mathématique à l'œuvre...

La deuxième lecture, celle que nous privilégierons, est celle d'un lecteur ordinaire qui découvre des mythes comme des récits collectifs, voire planétaires, résultant d'un tri, d'une sorte de sélection opérée par des récepteurs,⁷ voire des générations d'auditeurs au fil du temps. Dans ce cas, le récit mythique s'impose comme une sorte de *theoria*, un spectacle, un film... Cette position épistémologique ne supprime pas la question d'une structure formelle du mythe mais elle a l'avantage de maintenir ouverte la question de la signification des mythes. Citant Dan Speber, Scubla indique que « les rapports dégagés par Lévi-Strauss sont d'homologie et non de paraphrase, de correspondance et non de tautologie, d'opposition et non de contradiction. (...) Ce ne sont pas des rapports de signification. »⁸ Si nous gardons la question de la signification ouverte, alors nous pouvons nous demander de quoi Tintin est la théorie, le concept, ce qu'il peut signifier.

Notre point de départ : l'intertextualité.

« Le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements : « odds and ends », dirait l'anglais ou, en français, des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. »⁹

Partant du constat que Tintin est un mythe de la culture contemporaine mondiale et ayant fait le choix d'une approche que nous pourrions avec Speber qualifier de tautologique, nous avancerons que Tintin est un mythe aujourd'hui parce qu'il s'est construit sur d'autres mythes. Un examen superficiel de l'œuvre d'Hergé renvoie d'emblée à la mythologie du scoutisme.

Tintin serait donc un mythe parce qu'il renverrait à un autre mythe, celui du scoutisme, qui lui-même, pourrait être construit sur d'autres références mythiques. « Tout mythe possède une structure feuilletée qui transparait à la surface, si l'on peut dire, dans et par le procédé de la répétition »¹⁰ affirme Lévi-Strauss. Donnons-nous un point de départ et tentons de voir ce qui se cache ou s'esquisse derrière la mythologie scoute comme invariant, comme répétition commune avec Tintin.

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Histoire de Lynx*, Paris, Editions Plon, 1991, p.254-255.

⁷ Marcel Détiéne relativise l'approche structuraliste par la notion d'oralité qui rend aux acteurs sociaux un rôle de sélection : une histoire ne devient « un mythe » que par les récepteurs. Par ce rôle, on relativise un arbitrage philosophique et formel. Marcel Détiéne, « L'épistémologie des mythes », in *Encyclopédie Universalis*, vol.XV, 2002, p. 821-826.

⁸ Lucien Scubla, *Lire Lévi-Strauss*, Paris, Editions Odile Jacob, p.270.

⁹ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, op.cit., p.32.

¹⁰ Incontournable est le fameux article sur *La structure des mythes*. Cf. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, p.254.

Petit détour par la mythologie scoute

Il n'est pas question ici de faire la généalogie d'un des plus grands mouvements de jeunesse qui s'est efforcé d'intégrer des jeunes désorientés par rapport à des sociétés de masse en évolution accélérée à l'aube du 20^{ème} siècle. Pour aller à l'essentiel, nous partirons d'une rapide analyse d'un texte canonique, celui de la Loi scoute. C'est le plus court chemin pour percevoir les sources de la mythologie scoute.

La loi scoute¹¹ comporte 9 articles :

1. On peut compter sur l'honneur d'un éclaireur.
2. Un éclaireur est loyal envers le roi et ses officiers, envers ses parents, son pays, ses employeurs et ses employés.
3. C'est le devoir de l'éclaireur d'être utile aux autres et de leur venir en aide.
4. Un éclaireur est l'ami de tous, et le frère de tous les autres éclaireurs à quelque classe sociale qu'ils appartiennent.
5. Un éclaireur est courtois.
6. Un éclaireur est ami des animaux.
7. Un éclaireur obéit aux ordres de ses parents, de son chef de patrouille ou de son instructeur, sans poser de questions.
8. Un éclaireur sourit et siffle quand il rencontre une difficulté.
9. Un éclaireur est économe.

On peut ainsi observer :

- En premier lieu, la répétition du mot « éclaireur » dans les 9 articles qui renvoie à un contexte guerrier, celui de la reconnaissance militaire, milieu d'origine de son fondateur, Baden-Powell. Le 15 janvier 1908, en publiant son livre *Scouting for boys* (en français *Eclaireurs*), « Baden-Powell y présente des modèles à imiter, qu'il trouve chez les pionniers, les trappeurs, et plus encore, dans la chevalerie. »¹²
- En deuxième lieu, une référence à la chevalerie qui confirme l'aspect militaire originel mais dans le même temps, le relativise au profit d'une loyauté de type contractuel et surtout, au profit d'une défense de la veuve et de l'orphelin. Après les articles 3 et 4, c'est l'article 5 mentionnant la courtoisie qui lève toute ambiguïté sur la référence à la mythologie de la chevalerie. Une comparaison avec le code de chevalerie¹³ confirme une homologie structurale

¹¹ Philippe Maxence, *Baden-Powell 1857-1941 Eclaireur de légende et fondateur du scoutisme*, Paris, Perrin, 2003, p.235, p.249-250.

¹² Ibidem, p.283-286.

¹³ Comme le décalogue, le code de chevalerie peut présenter dix commandements :

1. Tu croiras à tout ce qu'enseigne l'Eglise et observeras tous ses commandements.
2. Tu protégeras l'Eglise.
3. Tu auras le respect de toutes les faiblesses et tu t'en constitueras le défenseur.
4. Tu aimeras le pays où tu es né.
5. Tu ne reculeras pas devant l'ennemi.
6. Tu feras aux Infidèles une guerre sans trêve et sans merci.
7. Tu t'acquitteras exactement de tes devoirs féodaux s'ils ne sont pas contraires à la loi de Dieu.
8. Tu ne mentiras pas et tu seras fidèle à la parole donnée.
9. Tu seras libéral et tu feras des largesses à tous.
10. Tu seras, partout et toujours, le champion du Droit et du Bien contre l'injustice et le Mal.

Encore plus explicite sur la place à accorder à la veuve et l'orphelin est la traduction d'un « *ordinatio militis* », un rituel d'adoubement qu'on trouvera dans *Le temps des chevaliers*, Ed. Tallandier, « les dossiers historia », 1999, p.52.

Notons que c'est précisément cette attention à la veuve et l'orphelin qu'on ne trouve pas dans le Bushido, le code d'honneur du samouraï où un esthétisme très narcissique de l'art du combat est poussée à l'extrême. Ce qui pourrait tempérer ce souci extrême de maîtrise et peut-être faire écho à l'attention au plus petit, réside dans le fait que le parfait samouraï après s'être défait seul de dix ennemis, doit être capable de cueillir une fleur : le petit élément est ici un élément végétal, il n'a pas figure humaine. ... L'onomastique des prénoms des héros des mangas confirmerait cet héritage culturel.

avec la loi scout, et même, une identité de propos entre l'article trois et le troisième commandement.

- En troisième lieu, avec l'article 6, une attention à la nature qui est perçue comme une alliée. En 1916, au moment de l'adaptation de son mouvement pour les plus jeunes, Baden-Powell se tournera une deuxième fois, après la référence à *Kim*, vers Kipling (Prix Nobel de littérature en 1907) avec pour objectif, une référence au fameux *Livre de la jungle* (publié en 1894) et à son héros *Mowgli*: il sera autorisé par Kipling à emprunter des passages entiers.

Ce rapide parcours met en évidence deux références mythologiques :

1. La première porte sur la mythologie de la chevalerie qui légitime au XII^{ème} siècle l'idéal guerrier en le mettant au service de la défense du plus faible et d'un idéal de courtoisie. Tension insurmontable ou sublime ?
2. La seconde porte sur le récit de Mowgli qui est devenu un mythe où, selon Gattégno, pendant « un temps, se sont associés, mieux, réconciliés, l'homme et l'animal. Un temps seulement, puisqu'il faudra, en fin de compte, « revenir sur terre » ». »¹⁴

Les racines de la mythologie scout ainsi précisées, tentons de prendre la mesure de l'enracinement de l'œuvre d'Hergé dans cette mythologie.

Impacts externes ou visibles sur l'œuvre hergienne

Sur les aspects visibles de cette inscription dans l'Oeuvre, nous retiendrons deux points : tout d'abord, l'histoire personnelle du créateur de Tintin et ensuite, ses premières œuvres.

Toutes les biographies soulignent combien le scoutisme a structuré la personnalité de Georges Remi. Au sortir de la Grande Guerre vers 1919, Georges Remi découvre le scoutisme: « Nous sortions, partions camper et découvrir le monde. C'était la camaraderie, le sport et l'aventure. J'étais scout avec passion. »¹⁵ Remarquons que cette influence persistera dans le temps. En effet, on peut vérifier cette proposition d'une façon éclatante quand, à l'âge de 52 ans, lors de la crise de 1958, moment de rédaction de *Tintin au Tibet*, Hergé consulte un psychanalyste qui lui conseillera d'arrêter son travail : il ne suivra pas cet avis, lui préférant sa philosophie scout: « *Je me suis accroché, en bon scout que j'avais été et dont la loi disait : « un scout sourit et chante dans les difficultés.* »¹⁶ En fait, il s'agit là ni plus ni moins de la reprise du point 8 de la loi scout. Comme le résume Assouline, « pour Georges Remi, la philosophie du scoutisme est l'alpha et l'oméga de sa propre morale. »¹⁷

En plus d'une structuration psychologique, on pourrait avancer que l'inscription morale de Hergé dans l'idéal scout s'est trouvée confortée par le fait de dessiner dans la revue de la fédération des scouts de Belgique dès 1922 : il y a là une sorte de causalité réciproque. C'est par le biais de cette participation que Georges Remi mettra au point sa première bande

¹⁴ Rudyard Kipling, *Le livre de la jungle*, Bruxelles, Le livre de poche, Biblioteca, 1999, préface de Gattégno, p.16.

¹⁵ La première troupe belge date de 1910. Au collège Saint-Boniface où arrive Georges Remi en 1921, la troupe scout a été fondée en 1919. Cf. Hervé Springael (éd.), *Avant Tintin, dialogue sur Hergé*, Bruxelles, 1987, p.40-41; Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 2002, p.34.

¹⁶ Numa Sadoul, *Tintin et Moi. Entretiens avec Hergé*, Tournai, Ed.Casterman, 2000, p.58.

¹⁷ Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Plon, « Biographie », 1996, p.23.

dessinée d'importance, celle où il raconte dans *le Boy-scout belge* en 1926 l'histoire de *Totor, C.P. des hannetons*. Cette histoire, il la signera du nom d'Hergé.

Aussi, on peut dire qu'il y a, à ce moment précis, entre Georges Remi, son travail et son contexte social, une parfaite homologie ou plutôt une véritable résonance.¹⁸ Ce phénomène de résonance entre trois niveaux de réalité ou trois codes peut se détailler comme suit :

- Le **code culturel ou contexte social** qui est marqué par la diffusion du scoutisme dans la société belge de l'époque depuis 1918-1919.
- Le **code personnel** de l'auteur qui est son histoire avec ses aléas les plus divers, bref sa biographie.
- Le **code imaginaire ou fictionnel** qui est cette production artistique, objet en soi, réalité autonome vendue à des lecteurs.

Dans cette structure formée de trois codes qui entrent en résonance, celui qui paraît être le catalyseur essentiel, est celui du scoutisme. Signalons que c'est encore par une amitié nouée chez les scouts que Hergé entrera au journal *Le Vingtième Siècle* où naîtra Tintin. Mais Tintin (1929) ne se présentera pas comme un scout, mais comme un reporter, un grand reporter ...

Tintin, une coupure « épistémologique » par rapport au scoutisme ?

A première vue, le lecteur moyen ne perçoit pas dans le personnage de Tintin un scout. Mieux, il peut tout ignorer du scoutisme et suivre *Les Aventures de Tintin*. Donc, on peut dire que le personnage de Tintin a gagné en universalité à s'affranchir du personnage de Totor. L'effacement du scoutisme était plus que certainement une condition nécessaire pour élever le degré de l'universalité du personnage de Tintin.

Mais pour un regard plus averti, il se pourrait que Tintin soit un scout déguisé en reporter... Passons en revue les indices, en partant des plus visibles vers les plus « savants », qui pourraient étayer cette hypothèse :

1. Il y a tout d'abord l'avis du créateur de Tintin. Epinglons dans les *Entretiens avec Hergé* cet aveu: « Comme j'étais boy-scout, je me suis mis à raconter l'histoire d'un petit boy-scout à d'autres petits boy-scouts. [...] *Entre parenthèses, j'en suis toujours là : un peu – et parfois fort – surpris que mes tintineries aient eu du succès et continuent d'en avoir, plus de quarante ans après leur création...* »¹⁹ En somme, Tintin peut passer pour un indéracinable boy-scout selon l'expression de Sadoul.
2. Le mot scout qui se traduit par éclaireur, pourrait faire penser que le glissement vers le journalisme a été facile. Qu'est-ce qu'un journaliste sinon quelqu'un qui éclaire, informe un public de ce qui se passe dans le monde ?
3. Le principal enseignement des *Aventures de Tintin* est de révéler un héros au « cœur pur » qui préfère l'action généreuse à l'écriture. Tintin n'écrit pratiquement pas une ligne, mais agit pour porter aide à tous ceux qu'il croise sur sa route. C'est fort proche de l'idéal scout...

¹⁸ Alors que le terme d'homologie suppose une simple ressemblance structurelle entre des situations ou objets, le concept de résonance au sens physique du mot entend qu'il y a bien transfert d'énergie d'un niveau de réalité à l'autre.

¹⁹ Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, op.cit., p.49-51, (“souligné par nous”).

Si Tintin ne porte pas l'uniforme scout, ni celui du chevalier, les replis du texte des *Aventures de Tintin* pourraient cependant bien comporter quelques traces littéraires de ces références. Ces traces littéraires, l'auteur a pu les laisser « traîner » d'autant plus volontiers qu'elles sont moins voyantes qu'un uniforme.

Deux exemples parmi d'autres :

1. Dans le premier album, celui de *Tintin chez les Sovièts*, le héros, lors d'une de ses péripéties, en vient à nommer le cheval qu'il rencontre, Rossinante (99A1). Voilà donc notre héros émule du chevalier errant, Don Quichotte, qui est un des plus grands mythes de la littérature occidentale.
2. Dans le quatrième album, *Les Cigares du Pharaon*, le héros, à la suite d'une chute de son avion, se retrouve dans la jungle indienne et se sauve en apprenant le langage des éléphants. Qualifié par les pachydermes de « petit homme », le héros se retrouve pris pour un Mowgli.

Ces deux mentions confirment l'enracinement mythologique des *Aventures de Tintin*. Partant de la référence des *Cigares du Pharaon*, nous avons fait le choix d'explorer le contenu car, d'une part, comme nous venons de l'indiquer, cet album offre une trace de l'influence scout et d'autre part, cet album est libre de l'influence de l'abbé Wallez, directeur du journal *Le 20^{ème} Siècle* et père « spirituel » de Tintin. Ce choix méthodologique ne doit pas faire croire que dans la série des Tintin, il y aurait une variante plus vraie que les autres : l'album *Les Cigares du Pharaon* est, de l'avis général, celui où l'imagination de l'artiste se libère au point que l'auteur avouera à Sadoul: « Je voulais m'engager dans le mystère, le roman policier, le suspense, et je me suis si bien emberlificoté dans mes énigmes que j'ai bien failli ne jamais m'en sortir. »²⁰

A ce stade de notre démarche, nous nous engageons dans une véritable « archéologie » mythologique où il s'agit cette fois de débusquer des structures plus invisibles qui confirmeraient d'une part, une disposition feuilletée plus ancienne du mythe et d'autre part, une expression plus formelle du mythe de départ, celui de Tintin.

Les deux méthodes d'une archéologie mythologique

Pour explorer les méandres du quatrième album des *Aventures de Tintin*, nous retiendrons deux méthodes, celle de l'approche psychanalytique – nous renvoyons au chapitre 5- et de celle d'une approche structurale.

Commençons par l'approche psychanalytique. Nous savons que Lévi-Strauss a pu la qualifier de variante mythique. Donc, à ce titre, il convient paradoxalement de l'intégrer dans l'analyse de tout mythe. Revenant sur cette référence à la psychanalyse, en particulier dans le chapitre XIV de *La potière jalouse*, Lévi-Strauss souligne combien l'opération par inversion a été repérée par Freud dans le travail du rêve²¹. Par là, Lévi-Strauss réhabilite dans une mesure non négligeable l'approche psychanalytique, même s'il la critique toujours pour son attention au seul code sexuel...

Or, en tenant compte de cette critique, en partant par conséquent d'une analyse narrative et freudienne du rêve de Tintin dans la tombe de Pharaon, puis en la mettant en rapport avec le

²⁰ Sadoul, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, op.cit., p.148.

²¹ « Dans le rêve, écrit-il, nous rencontrons fréquemment « le processus du renversement, changement dans le contraire, inversion des relations ». De manière oblique, Freud atteint ici une notion clé: celle de transformation, qui inspire toutes ses analyses. » Claude Lévi-Strauss, *La potière jalouse*, Paris, Plon, 1980, chap. XIV, p.249-250.

code culturel, celui de l'Égypte ancienne, et pour finir, en reliant le tout au code biographique de l'auteur, nous avons pu montrer que l'invention des personnages de Tintin et Milou participe de la mise en scène d'un drame personnel de la vie d'Hergé. Nous avons ainsi indiqué combien cette fiction était une forme de revanche, l'inversion des humiliations subies directement par l'adolescent et indirectement par ses « pères ».

Pour finir, nous avons pu théoriser le mythe de Tintin par un concept, le *tintinisme*, à l'égal d'autres concepts comme le donjuanisme²² ou le bovarisme. Le tintinisme, lui, se définirait comme « *une démarche pré-oedipienne, démarche propre au jeune adolescent, qui, face à une autorité paternelle faible, défaillante, prend sur lui de la restaurer, de lui faire rendre justice, parce qu'il y va de sa propre (re)construction et d'une foi minimale en un monde sensé ou, à tout le moins, « ré-enchanté ».*²³

Cette approche psychanalytique, nous voudrions la compléter et indirectement, vérifier si elle peut converger avec les résultats d'une lecture structurale inspirée par la démarche de Lévi-Strauss face au mythe d'Œdipe.

Lecture structurale de l'album *Les Cigares du Pharaon*.

Face à ce quatrième album (dans sa version couleur de 1955) où le merveilleux et les rebondissements sont nombreux, une lecture structurale peut d'autant mieux révéler sa capacité à ordonner les éléments d'un texte et amener une dimension heuristique, celle de mettre en évidence des structures invisibles à première vue.

Décrivons brièvement la méthode mise en place.

Au départ, nous avons fait le choix d'un axe chronologique, celui du déroulement de la fiction. Parallèlement, après quelques tâtonnements, comme en convient lui-même Lévi-Strauss, nous avons fait le choix d'une isotopie spatiale, celle de la hauteur s'articulant en une opposition binaire²⁴, le **Haut** et le **Bas**. Nous avons pu relever que l'intervention de Tintin pour empêcher un savant distrait, Philémon Siclone, de se retrouver dans la mer ou assommé sur le pont, avait « précipité » le héros, à la suite d'un obscur message, du pont supérieur (**Haut**) à un emprisonnement dans la cale du navire (**Bas**). Ce scénario semble se répéter un certain nombre de fois, sauf à la fin. Nous avons pu ranger les différentes séquences sur deux axes reprenant chacune, une des deux positions de la dimension spatiale (**Haut** ou **Bas**) sous la forme de petites phrases (mythèmes).

Ensuite, à la relecture, nous nous sommes aperçu que le nombre d'actions rencontrées correspondait au nombre des douze messages secrets dispensés par une puissance cachée et maléfique, celle de Rastapopoulos. A ces axes de classements, nous avons ajouté le choix d'un quatrième axe parallèle, un axe onomastique, celui des noms propres, surnoms ou injures qui surgissent à l'occasion de chaque nouvelle séquence. Voici le résultat sous forme d'un tableau.

²² Bernard Spee, « *Dom Juan, une figure du terrorisme culturel de l'Occident* », *La Revue Nouvelle*, n° 8, août 2004.

²³ Cf. notre chap.5 « *Tintin ou la nostalgie d'un amour perdu* ».

²⁴ L'isotopie est la récurrence dans une phrase, dans un texte, dans des images, d'un même univers de significations. Ici, nous faisons le choix de deux termes opposés, **Haut** et **Bas**, qui renvoient à une même dimension spatiale, celle de la hauteur. Cette dimension spatiale ouvre deux champs, un iconique et un lexical distincts, un champ (lexical ou iconique) étant un ensemble de termes (lexicaux) ou de traits (iconiques) en position isotopie. Cf. André Fossion, Jean-Paul Laurent, *Pour comprendre les lectures nouvelles. Linguistique et pratiques textuelles*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, « Formation continuée », 1981.

[Tableau des 12 séquences retenues (à introduire ici).]

Lecture synchronique du tableau structural

Superficiellement, cette disposition structurale confirme un phénomène d'emprunt à d'autres mythes, une intertextualité que nous avons postulée à partir de l'influence du scoutisme sur la vie d'Hergé et sur sa première bande dessinée *Totor* :

1. Par le recours à un hiéroglyphe placé dans le « o » du mot pharaon, Hergé inscrit, dès la couverture, l'attitude de son héros dans la tradition scout du jeu de piste en même temps que dans le travail de déchiffrement de tout enquêteur²⁵, déchiffreur d'énigme, scientifique ou policier.
2. Par la référence au mythe de Mowgli : dans la séquence 8, Tintin (en bon scout) est défenseur des éléphants : il les soigne, apprend leur langage et en retour, est désigné comme « petit homme » (35A1)(37A1).
3. Par des actions qui font partie du code de tout authentique chevalier : porter secours à un « clerc » distrait, prendre la défense d'une femme battue, rechercher un enfant kidnappé. Ces actions ne sont pas estimées à leur juste valeur sauf la dernière où le héros est désigné comme un ami (60C3) : à la première (4A3), il est un freluquet (étymologie : freluque, mèche. Houpe ?) c'est-à-dire un jeune frivole et prétentieux ; à la seconde, il est perçu comme un imbécile, un crétin, un animal...(16D3).
4. Par le nombre de ses péripéties, le héros s'inscrit dans la tradition mythologique grecque, celle des douze travaux d'Hercule. Ce fait nouveau est apparu par la disposition structurale et est confirmé par deux exploits invraisemblables du héros :
 - celui où il passe sa camisole de force à un tigre que le maharadjah n'avait pas réussi à blesser : c'est un renvoi au premier des travaux d'Hercule et son combat contre le lion de Némée, imperméable aux coups.
 - le second où le héros descend dans les souterrains du palais, ce qui renverrait au douzième travail d'Hercule se déroulant dans le monde souterrain. Remarquons que dans la première version de l'album, celle en noir et blanc de 1935, se trouve une variante qui a été abandonnée : le héros se trouve confronté à une statue de Vishnou d'où surgissent des serpents à lunettes, sorte d'hydre à neuf têtes qu'affronte Hercule dans son deuxième travail. Cette confrontation préfigure la réunion des chefs de l'organisation Kih-Oskh qui sont neuf avec leur chef...²⁶

²⁵ A propos du contexte policier : quand en 1908, Baden-Powell publie son livre *Scouting for boys* (en français *Eclaireurs*), on trouve sur la couverture « un jeune garçon caché derrière un rocher, observant un débarquement de contrebandiers ». La couverture de la version noir et blanc des *Cigares du Pharaon* peut faire écho à cette mise en situation : Tintin, caché derrière une colonne, observe...

²⁶ Dans la version définitive de 1955, le symbolisme de l'hydre à neuf têtes semble, à première vue, abandonné : ils sont huit avec le chef absent, neuf si on compte l'écrivain Zlotzky.

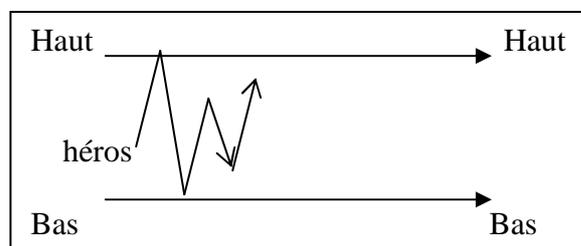
En synthèse, on peut dire que la disposition structurale du texte met en évidence une intertextualité du texte, une « épaisseur » mythologique qui peut paraître plus évidente par un classement chronologique des couches d'emprunt :

1. 1908 : la couche scout : le jeu de piste.
2. 1894 : la couche Mowgli, le « petit homme ».
3. 12^{ème} siècle : la chevalerie et la courtoisie.
4. L'antiquité gréco-romaine : les noms (*Epomeo*, *Flor Fina*, *Sereno*) et les travaux d'Hercule.
5. L'Egypte des pharaons avec le dossier du trône de Toutankhamon²⁷ et les hiéroglyphes qui nous renvoient à la couche mythologique n° 1, la plus récente, celle du jeu de piste, du signe Kih-Oskh.
- (6). Un temps fusionnel, celui où le petit homme est immergé dans la Nature.

Cette superposition de couches mythologiques de périodes différentes transforme l'histoire en une sorte de rêve éveillé où le héros poursuit un signe, le signe Kih-Oskh, qui peut très bien être un signe de piste scout comme un hiéroglyphe vieux de 3300 ans : les actions du héros se déroulent pour finir dans un contexte intemporel...

Lecture diachronique du tableau structural

Les douze séquences disposées par rapport à la dimension spatiale peuvent être analysées comme autant de tentatives d'abolir des écarts spatiaux, souvent hiérarchiques, alors que le principe de toute structure est de se maintenir, de maintenir ses écarts dans le temps, d'être un système stable : le héros, par ses actions, agit comme un élément perturbateur entre le **Haut** et le **Bas**.

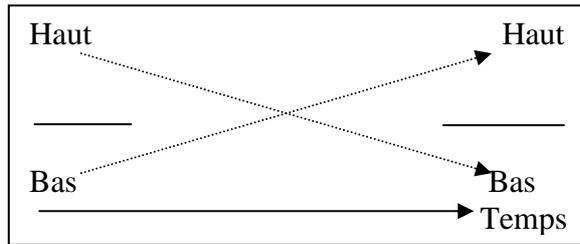


Si au lieu de chercher une mise en relation avec d'autres isotopies comme Vie/Mort, Bien/Mal, on prend en compte dans la fiction la dimension d'un temps à long terme, on peut alors envisager de repérer une évolution, donc des transformations dans le temps. Ces transformations seront des changements des positions des personnages principaux par rapport à l'isotopie **Haut/Bas**. Les transformations les plus radicales, les plus significatives semblent bien être des inversions de positions (par rapport à un point de symétrie).²⁸

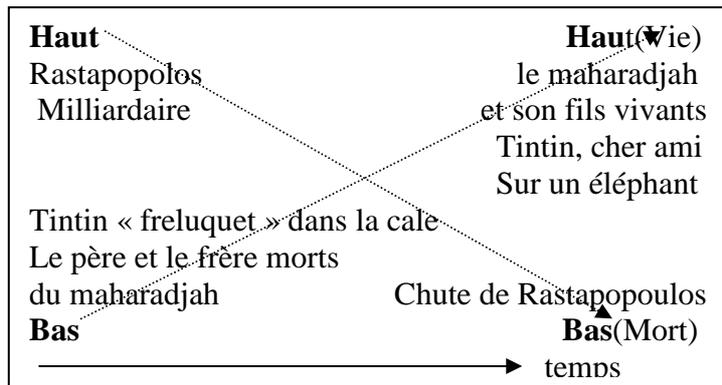
Dans ce cas, on obtiendrait une structure dynamique qui ferait apparaître un système relationnel instable. Dans ce système relationnel instable, on serait amené avec le temps à décrire un phénomène de croissance (le **Bas** va vers le **Haut**) et un phénomène de dégradation (le **Haut** va vers le **Bas**).

²⁷ « Extraordinaire reprise iconographique de Hergé ! En effet, le pharaon Toutankhamon, dont la tombe fut découverte en 1922, a vécu entre 1333 et 1323 avant Jésus-Christ: la scène des Dupondt est une réplique fidèle du couple Toutankhamon-Ankhesenamou figurant sur le panneau interne du dossier du trône d'or de Toutankhamon » Cf. notre chapitre 5 « *Tintin ou la nostalgie d'un amour perdu* ».

²⁸ Si on se risquait à une expression mathématique simplifiée, on pourrait se référer à une symétrie de point de central, du genre : Sc (P) = P'.



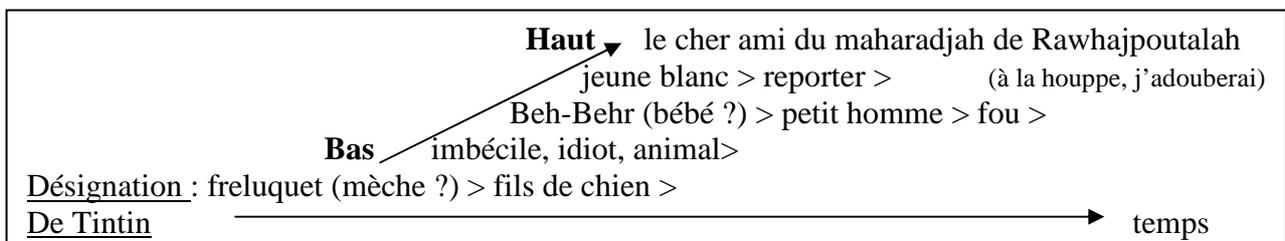
Tous les personnages de l'album pourraient être rangés au départ sur l'axe **Haut/Bas** en situation initiale et se retrouver sur l'axe **Haut(vie)/ Bas(mort)**, en situation finale.
D'une manière générale, ceux qui sont en **Haut** au départ, vont se retrouver en **Bas**, et inversement. Le héros est celui qui travaille à ce retournement.



Ce retournement peut être vu comme une revanche. Parallèlement au champ iconique, avec le temps, on assiste au mûrissement du héros, à son affirmation. Cette évolution est repérable par l'étude du champ lexical du ou des noms, surnoms et injures se rapportant au héros.

Etude du champ onomastique

Le champ peut varier et présenter une certaine autonomie, ou plutôt une véritable primauté par rapport à l'histoire, comme le faisait remarquer Barthes à propos de Proust : « Tenir le système des noms, c'était pour Proust, et c'est pour nous, tenir les significations essentielles du livre, l'armature des signes, sa syntaxe profonde »²⁹ Ce propos s'applique à l'œuvre d'Hergé. En effet, le champ onomastique pourrait en principe redoubler l'action du héros pour être vraiment significatif et pour dans le même temps, garantir une permanence dans l'identité, dans le chef du héros. Nous l'avons résumé dans un tableau qui peut s'accoler le long de l'axe temporel du tableau précédent.



²⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », n°35, 1972, p.132. Dans son article « L'individu comme espèce » (*La Pensée Sauvage*), Claude Lévi-Strauss a génialement désigné le nom propre comme un *quanta* de significations.

S'il peut y avoir redoublement de l'action via le choix onomastique, nous observons aussi le cas d'inversions onomastiques. Comment les interpréter, les situer ? Il faut à ce stade détailler l'étude finale des noms, prénoms et surnoms du héros. Ainsi, au moment où le héros arrive à se présenter comme un reporter, il est remercié et se retrouve habillé comme un « prince », il est anobli. C'est ce que semble confirmer la lecture phonétique inverse du mot « Rawhajpoutalah » qui peut donc se lire : «(h) à la (h)oup(e) j'a double v(a)(i)r ».

Ce processus de cryptage³⁰ des noms propres, nous l'avons déjà relevé par ailleurs à plus d'un endroit du texte. Par exemple, il y a une inversion qui annonce l'« adoubement » : il s'agit du nom propre du bateau sur lequel est embarqué le héros, à savoir : l'« Epoméo » qui doit se traduire, après inversion des mots « méo epo », par « mon épopée ». Il semble que ce procédé de cryptage par inversion soit utilisé par Hergé chaque fois qu'un élément autobiographique est indirectement ou directement engagé dans cette fiction.

Nous avons ici la preuve pour Hergé, comme Barthes l'avait repéré pour Proust que « l'écrivain serait le récitant de ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les signes soient motivés. Cette considération devrait inciter encore davantage le critique à lire la littérature dans la perspective mythique qui fonde son langage, et à déchiffrer le mot littéraire (qui n'est en rien le mot courant), non comme le dictionnaire l'explicite, mais comme l'écrivain le construit. »³¹ Rappelons par ailleurs que c'est à partir du moment où Georges Remi réussit sa première bande dessinée qu'il inverse les premières lettres de son prénom et de son nom, pour signer dorénavant R.G., Hergé.

Quoiqu'il en soit, ces inversions onomastiques font écho à l'inversion, au renversement des positions spatiales du héros: cantonné en **Bas** au départ, il se retrouve en **Haut** à la fin. Si c'est le cas, ce constat viendrait confirmer une conclusion de Lévi-Strauss quand, dans une analyse des plus brillantes, celle de *La geste d'Asdiwal*, il indique combien l'analyse des codes montre qu'un mythe peut, sur un certain plan, utiliser un certain nombre de données brutes, puis sur un autre plan, mêler le réel à l'imaginaire, et, dans un troisième code, inverser, systématiquement ou non, les données de la réalité.

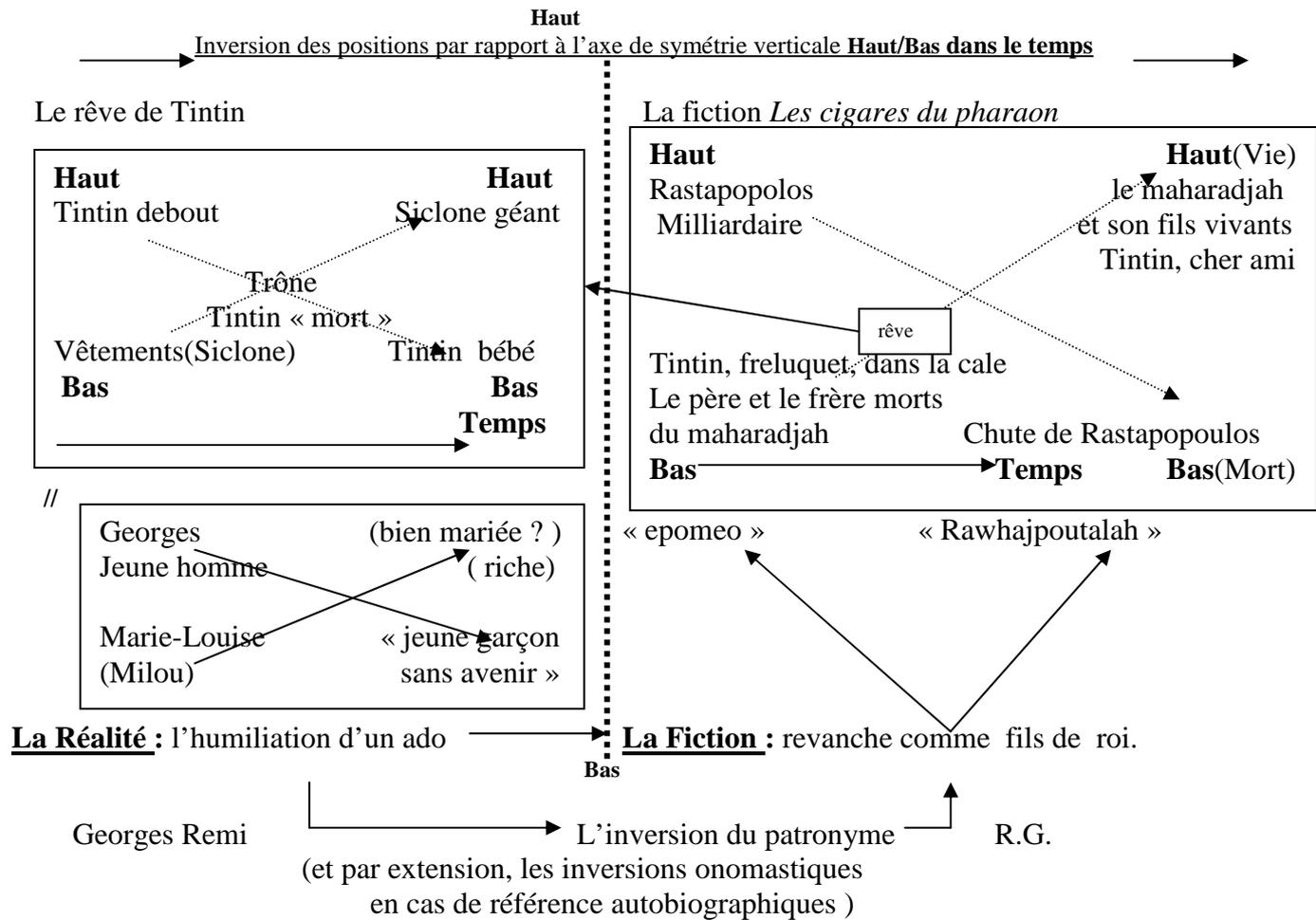
Si tel est bien le mouvement de l'ensemble de la fiction, alors la logique narrative du rêve de Tintin qui est un petit récit enchâssé dans le grand récit de la fiction, n'apparaîtra plus comme une énigme.

Le rêve de Tintin ou comment restituer l'ensemble à partir d'un fragment ?

L'observation des quatre vignettes du rêve va nous permettre de resituer, voire de restituer l'ensemble de l'histoire à partir d'un fragment qui est le rêve de Tintin dans la tombe de Pharaon. L'analyse des quatre vignettes révèle qu'elles ont toutes les caractéristiques d'un petit récit. Pour une première approche, il faut se reporter à notre étude *Hergé inventeur d'un profil psychologique*. Ce petit récit peut donc être traduit dans notre cadre structural dans les termes de l'isotopie spatiale **Haut/Bas**.

³⁰ Daniel Justens, Alain Préaux, *Tintin ketje de Bruxelles*, Bruxelles, Ed. Casterman, 2004.

³¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit., p.134.



Ce rapprochement impose deux réflexions :

- On observe bien qu'on a deux narrations, celle du rêve et celle de l'histoire. Chacune se caractérise par une inversion interne des positions que le héros peut occuper, mais la position de départ (**Bas**) du héros dans le récit principal est opposée à la position de départ (**Haut**) du héros dans le récit du rêve. La structure du rêve est bien l'inverse parfait de l'histoire qui va constituer le héros en tant que héros : en fait, le rêve traduirait la peur du héros d'échouer à se construire, elle semble la reproduction d'un échec antérieur, à tout le moins ancien, puisqu'il renvoie Tintin dans les limbes.
- L'analyse psychanalytique du rêve a mis en évidence que celui-ci est la reproduction d'un épisode biographique de l'auteur. Spontanément, selon un point de vue freudien classique, on aurait dû trouver le rêve comme une inversion du vécu, cette déformation, cette transformation, permettant de dire les choses très affectives et de les mettre à distance. Or ici, nous avons un fragment d'histoire traduit dans le rêve qui est le double imagé de la réalité vécue. Si on veut retrouver la Fiction, le Rêve, il faut prendre l'inverse de ce qui se présente comme rêve.
Rappelons que l'analyse du rêve construite en confrontant plusieurs codes, celui du récit du rêve, celui de la culture égyptienne et celui de la vie de l'auteur, avait permis de constater qu'ils se renforcent en un tout qui sera inversé par la fiction créée par Hergé.

Le mythe comme pur jeu d'inversions ?

Le développement réalisé ci-dessus à partir d'un épisode de la mythologie hergéenne trouve une de ses sources dans une des analyses les plus brillantes de Lévi-Strauss, celle de *La Geste d'Asdiwal*. Lévi-Strauss y indique que « la relation du mythe avec le donné est certaine, mais pas sous forme d'une *re-présentation*. Elle est de nature dialectique, et les institutions décrites dans les mythes peuvent être l'inverse des institutions réelles. Ce sera même toujours le cas quand le mythe cherche à exprimer une vérité négative. »³²

Si l'inversion est bien un procédé fréquent dans le mythe, il importe de constater que nous l'avons isolée à des niveaux, dans des codes différents. Nous distinguerons trois types d'inversion :

1. Une inversion de type onomastique : elle porte ici en général sur des noms propres qui concernent de près ou de loin un aspect de la vie de l'auteur Georges Remi.
2. Une inversion dans la position spatiale que les personnages principaux occupent à l'intérieur de chaque récit autonome.
3. Une inversion entre récits proches mais dans des codes différents, celui du rêve dans la fiction et celui de la fiction principale.

Après nos mises en relation des différents types d'inversion, nous pouvons avancer que dans le cas du modèle réduit mythique que constitue cette bande dessinée *Les cigares du pharaon*, il y a une logique qui préside à l'enchaînement de ces inversions. Il semble bien que le procédé de l'inversion soit utilisé pour marquer une prise de distance, mieux une rupture entre deux états qu'il est impératif de différencier. Ces états peuvent renvoyer à des oppositions fondamentales comme bien/mal, âge adulte /enfance, rêve/réalité.

Cependant, si une fiction devient un mythe, ce n'est pas parce qu'elle est l'inverse d'une réalité vécue, ou que la fiction comporte en elle-même une inversion spatiale des rôles, il faut – nous semble-t-il – que le jeu des inversions que comporte la fiction, recouvre en l'intégrant la souffrance d'un vécu universel, comme par exemple l'expérience que « le Haut écrase toujours à l'origine le Bas ».

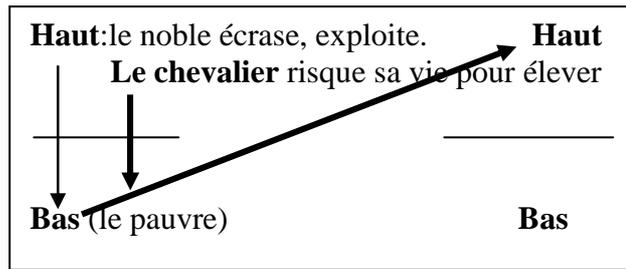
Pour expliciter une telle possibilité, il s'agit de faire retour sur le mythe de la chevalerie.

Dernier détour : retour sur la chevalerie.

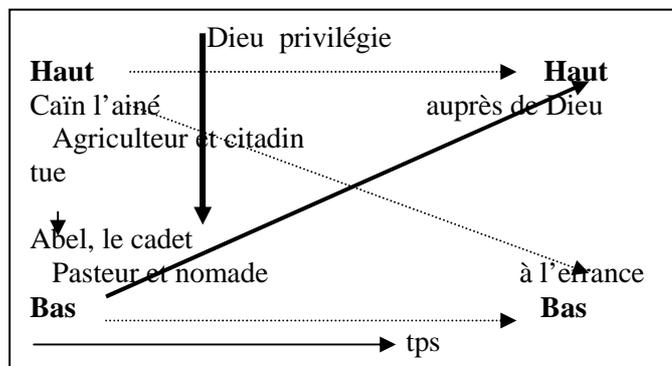
Nous avons déjà indiqué que, si Hergé a pu porter son effort de création dans une narration faite de petits dessins, c'est parce qu'il inscrit le comportement de son héros dans une homologie structurale entre la loi scout et le code de la chevalerie. Explicitons ce dernier concept dans notre cadre structural. Nous définirons le comportement chevaleresque comme celui de quelqu'un qui, appartenant à une classe élevée, se met dans la position du plus faible pour l'en sortir, au risque de perdre sa vie. Par cette définition, le chevalier au 12^{ème} siècle est pris dans une tension difficilement surmontable entre une appartenance à une classe et la défense d'une autre classe.³³ Nous pouvons le schématiser comme suit :

³² Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale II*, Paris, Plon, 1974, p.208. La vérité négative dont il est question ici, semble le fait que le héros ne puisse rien oublier sinon il est perdu...

³³ A propos de l'idéal de la chevalerie et les tensions engendrées, il semble bien que la fondation des ordres des moines soldats portera jusqu'à la contradiction ce qui devait rester de l'ordre de l'idéal moral à la libre disponibilité de l'individu. (cf. Jean-Pierre Poly, Eric Bournazel, *La mutation féodale Xème-XIIème siècles*, Paris, P.U.F., coll. « L'Histoire et ses problèmes », 1980.)



Cette tension trouve son origine dans l'inspiration religieuse évangélique où le Maître doit se faire serviteur. Mais cette disposition évangélique renvoie à une disposition plus ancienne, parfois occultée, celle de l'Ancien Testament. En fait, l'esprit de chevalerie s'inscrit dans la continuation de la mythologie biblique, celle d'un Dieu qui est du côté des petits et des faibles. La structure la plus ancienne de cette mythologie est condensée dans un mythe classique³⁴ comme celui de Caïn et d'Abel que nous pouvons schématiser comme suit :



Dans ce mythe, la préférence de Dieu pour le cadet produit le meurtre du cadet en même temps qu'elle légitime le choix de Dieu : l'aîné qui avait le droit d'aînesse et la puissance technologique, ne pouvait supporter de voir le cadet grandi ou élevé par une préférence. Dieu est ici un facteur de « désordre » : au lieu de redoubler la puissance de la hiérarchie sociale, il l'inverse, il provoque le puissant, le soumet à la « tentation ».

Ce qui fait probablement notre enracinement biblique au fil du temps dans l'histoire occidentale, c'est qu'une telle mythologie qui bouscule une logique de puissance absolue, se love au cœur même de la logique familiale où des grands, les parents, souhaitent la croissance des petits, leurs enfants. Logique de vie familiale transposée au cœur du divin, et qui, à la limite, fait percevoir le divin comme père, voire comme une mère.

Cette mythologie d'un Dieu du côté des petits est probablement née d'un événement historique exceptionnel dû à un cadre ou un code géographique particulier comme le suggère Max Weber³⁵: menacé par de grands voisins, un petit peuple qui a réussi à s'affranchir une fois (avec Moïse) par des concours de circonstances uniques, s'est inventé un Dieu défenseur des petits, et a persévéré malgré les pires adversités comme les tutelles de Babylone et de Rome, dans sa foi tout en rêvant à une résurgence (peu probable) d'une victoire du petit sur le grand. David contre Goliath. Désir d'une eschatologie héroïque au risque d'être souvent paria plutôt que conversion élargie et pacifique des cœurs ?

³⁴ Pour découvrir une fascination fondamentale pour le mythe de Caïn et d'Abel et un jeu d'inversions propres à l'invention romanesque, nous renvoyons à notre étude sur Georges Simenon: « Pietr-Le-Letton ou comment se sauver de l'envie de tuer son frère ? », *La Revue Nouvelle*, n° 3, mars 2003, p. 66-83.

³⁵ Max Weber, *Le judaïsme antique*, Paris, Plon, 1970.

Conclusion : Tintin contre Goliath

Si Tintin constitue aujourd'hui un mythe (planétaire), c'est d'une part parce qu'il intègre des formes mythiques apparentées, celle du scoutisme, celle de la chevalerie et, en définitive, celle du héros biblique.

Nous démontrons ainsi selon les termes de Todorov « que le sens d'une partie de l'œuvre ne s'épuise pas en elle-même, mais se révèle dans ses relations avec les autres parties, une œuvre ne pourra jamais être lue d'une manière satisfaisante et éclairante si on ne la met pas en rapport avec d'autres œuvres, antérieures et contemporaines. En un certain sens, tous les textes peuvent être considérés comme des parties d'un seul texte qui s'écrit depuis que le temps existe »³⁶.

Cependant, il n'est pas question de dire que « ce seul texte qui s'écrit depuis que le temps existe », ce texte ultime, est le texte biblique. En fait, s'il faut chercher un texte ultime, il est évident qu'il se trouvera dans un rapport formel de type mathématique qui décrira le mécanisme de l'inversion.

Aussi, en définitive, d'après notre lecture, si les *Aventures de Tintin* constitue un mythe, c'est parce qu'elles indiquent un ordre fictionnel qui est l'inverse³⁷ d'une réalité oppressante, voire abusive, qui participe de notre vécu à tous, à savoir que souvent, le Haut écrase le Bas. On peut donc se risquer à dire que le récit mythique le plus incroyable et le plus commun comporte par définition une inversion de la réalité et que par la rupture qu'il comporte, il contient intrinsèquement une dimension éthique, en ce sens qu'il appelle l'humain à autre chose que son état initial, son état naturel, à faire sens, à faire culture. Alors on pourra reprendre, transformer la citation: « la grandeur de Dieu, c'est l'homme debout. »³⁸ en disant : « la grandeur de la Fiction, la plus Fondamentale, c'est bien celle qui met l'homme debout ». En écho résonnent ces mots de Lévi-Strauss: la pensée mythique « est aussi libératrice, par la protestation qu'elle élève contre le non-sens [...] »³⁹

En conclusion, dans ce parcours, après être parti du scoutisme et après avoir découvert son lien avec l'idéal chevaleresque, nous avons montré que la logique du comportement de Tintin, le héros d'Hergé, se rattache – si on souhaite une expression significative autre qu'un formalisme mathématique tant recherché par Lévi-Strauss - en dernier ressort à la logique biblique où le plus petit peut triompher du plus grand. David contre Goliath⁴⁰ ! C'est du reste cet enracinement mythologique qui forme pour une grande part la bonne et la belle conscience de l'Occident⁴¹. La mauvaise conscience de l'Occident, c'est de ne plus trop y croire⁴². En tous les cas, Tintin, lui, continue d'y croire et diffuse cet enracinement mythologique aux quatre coins de la Planète...

³⁶ Tzvetan Todorov, *Comment lire ?* p.140 in *La Nouvelle Revue Française*, n°214, octobre 1970.

³⁷ Apostolidès a bien relevé que surtout dans les premières aventures, « la rigidité et la toute-puissance du héros sont offertes aux jeunes lecteurs comme un mythe compensatoire devant un monde d'adultes [...] , l'auteur inverse la réalité : ce n'est pas son adolescent qui est modelé par le monde extérieur, c'est celui-ci qui se plie d'une façon toute magique, au désir de toute-puissance de Tintin. » Jean-Marie Apostolidès, *Les métamorphoses de Tintin*, op.cit, 2006., p. 90-91.

³⁸ La citation originale est celle de saint Irénée de Lyon : « La grandeur de Dieu, c'est l'homme vivant. »

³⁹ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.33.

⁴⁰ Echo ! « David et Goliath » : lit-on en (59B1) de l'album *Tintin au Congo* où l'on voit un Milou triomphant sur le cadavre d'un buffle.

On se reportera à notre étude sur *Tintin au Congo*. Mais le plus éloquent est la tonalité biblique du propos tenu par le sherpa Tharkey (41C1) au cœur de *Tintin au Tibet* alors que l'album semble promouvoir une mystique religieuse orientale.

⁴¹ Edifiant le propos du Général de Gaule dont – à tort – on ne souligne que la première proposition : « Au fond, vous savez, mon seul rival international, c'est Tintin ! Nous sommes les petits qui ne se laissent pas avoir par les grands. On ne s'en aperçoit pas à cause de ma taille . » in André Malraux, *Les chènes qu'on abat*.

⁴² Il peut y avoir de l'ironie, de la moquerie pour son héros chez Hergé. Une trace de cette ironie figure dans la version noir et blanc (1934) *Les Cigares du pharaon* où Philémon Siclone, dans sa folie, féminise une deuxième fois le héros (cf. Le « Bonjour, Madame » à la vignette (5C1)) et désigne Tintin comme « reine des pygmées ». Traduisons : « Tintin ne peut être qu'un « roi », un héros majeur dans un monde de petits hommes, d'enfants (le roi étant présent, il reste très « logiquement » la place de la reine absente). » Dans la version couleur de 1955, le propos a été gommé au profit d'une désignation sans équivoque de Tintin comme pharaon: le héros est ami du roi, voire roi lui-même.