

Petite Etude Hergéenne n°12:

Dans le cadre de cette petite étude hergéenne, nous avons décidé de reprendre un article de Théo Hachez¹ et d'emblée, nous tenons à remercier *La Revue Nouvelle* de nous avoir autorisé à le reproduire.

La publication de cette étude dans le n°7/8 de *La Revue Nouvelle* de juillet/août 1996 se justifie à nos yeux pour trois raisons:

1. Le texte de Théo Hachez dit bien dans ces premières pages tous les enjeux qui peuvent se vivre dans l'approche de cette oeuvre.

2. Le texte d'une dizaine de pages (p.34-43) est une excellente et rapide introduction à toute relecture attentive de l'album. Son auteur nous incite à dépasser les critiques initiales et académiques de l'album comme Tisseron et Serres.

Ainsi on peut lire en page 40 : "De même, le très beau travail de Michel Serres, qui fut le premier exégète savant des Bijoux, s'il identifie dans le parasitage (au sens propre et au sens figuré) une zone de pertinence, n'épuise pas toutes les configurations signifiantes."

3. Nous n'avons pu engager notre travail de relecture sans repenser à l'attention bienveillante de son auteur quand il a ouvert les pages de *La Revue Nouvelle* à nos analyses sur l'album *Tintin au Tibet*.

Nous espérons que les lecteurs y trouveront un plaisir certain à découvrir ou à retrouver ce texte si souvent passé sous silence par de nombreux tintinologues.

B.Spee

¹ Théo Hachez a été directeur de *La Revue Nouvelle* de 1993 à 2007. Il nous a quittés à l'âge de 51 ans.

LA REVUE NOUVELLE

TINTIN, CASANOVA, D'AUTRES LECTURES

Sarah, Oriane, Sémiramis

L'appellation des cours d'eau, celle qui se joue à chaque confluent, manifeste l'arbitraire du langage courant. Seule est irréfutable la marque qui signale sur les murs d'une maison inondée le débordement incontrôlé des eaux. Nommer, classer en ruisseau, rivière et fleuve, remonter aux sources; canaliser, endiguer : autant d'entreprises vaines qui s'apparentent à celle de la lecture qui se dit ou s'écrit. Et dont se jouent la perméabilité des sols, les capillarités souterraines et l'expansion continue des liquides. Et tout cela pour mieux jouir de la défaite spectaculaire de l'inondation, secrètement attendue, mais imprévisible : que le «lu» sorte du lit qu'on lui a délimité sur la carte, que les eaux entrent dans une confusion féconde et modifient les contours du paysage bien ordonné par une géographie et un quotidien sans failles. Et qu'un nouveau trait triomphal surmonte l'ancien. Ainsi en va-t-il de l'effort de lecture des *Bijoux de la Castafiore* d'Hergé proposé ici. Les sources sont diverses et peu organisées, et le temps a empêché que la géographie décrite s'organise rigoureusement, tant est encore vif le plaisir du dépaysement. La marque est encore fraîche.

PAR THÉO HACHEZ

Sur la couverture des *Bijoux de la Castafiore*, l'index de Tintin se dresse au premier plan, devant ses lèvres closes. Le silence s'impose : une équipe de télévision (caméraman et preneur de son) saisit la diva en pleine action. Mais ne serait-ce pas à nous lecteurs que le père du héros s'adresse ainsi ? Les dissimulateurs qui font des mystères ne font que s'assurer de leur défaite face à la curiosité qu'ils excitent à dessein. Même lorsqu'ils dissimulent leur dissimulation dans la cohérence de la scène, et plus particulièrement ici dans la vraisemblance du «Silence, on tourne». Et même si le geste de Tintin s'intègre à une figure ternaire (Haddock, les mains collées aux oreilles, la Castafiore, les yeux clos), écho de la sagesse traditionnelle africaine.

Les secrets, dit-on, ne se répètent qu'à une seule personne à la fois. À mi-voix. Quels sont ceux d'un petit artisan industriel et immature d'avant-guerre, dépassé par son succès, rongé par l'angoisse de l'abimer, rattrapé par son passé sous l'Occupation, inhibé et meurtri par les ambigüités de son après-guerre, dévoré par l'introspection (voir la bio-

LA REVUE NOUVELLE

TINTIN, CASANOVA, D'AUTRES LECTURES

graphie d'Hergé par Pierre Assouline) ? Comment va-t-il les laisser entendre, coïncé qu'il est dans un genre aux règles de lisibilité et de clarté extrêmement contraignantes et sur lequel pèse la censure très rigide des publications destinées à la jeunesse ?

Ce sont précisément ces exigences et ces obstacles liés à la destination officielle des aventures de Tintin, celle d'une sous-littérature moralisante destinée aux enfants (et en fait, plus largement aux publics populaires), qui exercent une pression stimulante, faisant refluer la platitude du propos indicible ou inconvenant dans une créativité métaphorique hallucinante. Les plis et les replis géologiques du récit des *Bijoux* reflètent un effort constant d'Hergé d'approfondir son art, au moment même où il accède en autodidacte aux formes artistiques les plus légitimes et où ses lectures et sa névrose se répondent dans une introspection malade.

L'ÉCHO DE NOS ÉGOS

La stratification complexe des *Bijoux de la Castafiore* doit beaucoup à cette volonté de synthèse. Hergé n'a pas renoncé à être fidèle à lui-même et à son œuvre dont l'essentiel le précède déjà. Fidèle à ses obsessions qui désormais se creusent au gré de ses dépressions chroniques, fidèle à une galerie de personnages bien constituée, il dispose d'un capital de signes et de combinaisons virtuellement infini. Cet univers est tellement absorbant et envahissant qu'il libère Hergé des exigences de l'exotisme restreignant l'espace de la fiction au seul domaine de Moulinsart. Du reste, dans *Coke en stock*, déjà, les héros ne se décident à quitter Moulinsart que sous la pression d'un envahissement du château.

Tout cela fait des *Bijoux* un chef-d'œuvre du lisible, comme l'aurait qualifié Roland Barthes, un merveilleux terrain de découverte pour les exégètes en quête de rallye sémiotique. D'autant plus merveilleux que le critique trouve la « valeur ajoutée » de son travail dans la réévaluation de l'œuvre qui lui sert de prétexte, soit qu'il la tire d'une reconnaissance déjà acquise (c'est le rôle du gardien de musée), soit qu'il contribue à sa légitimation par son propre travail. Cette dernière fonction a les avantages des opérations risquées : elle maximise le profit symbolique par l'investissement d'une discipline et de références savantes dans une œuvre populaire qui peut la compromettre ou la transfigurer. L'investissement est d'autant plus visible qu'inattendu.

L'ART EST UN TEMPLE

À cette littérature critique déjà lourde et fouillée qui a quadrillé les *Bijoux* en tous sens, on peut toujours ajouter. Car c'est le mystère de l'exégèse que d'épaissir au gré des lectures les œuvres dont elle se saisit. Quand elle donne libre cours à sa rage, elle engendre de véritables trous noirs de la signification où les lectures multiples s'abiment, s'agglomèrent et se digèrent l'une l'autre, tandis que le texte leur résiste.

LA REVUE NOUVELLE

TINTIN, CASANOVA, D'AUTRES LECTURES

C'est ainsi que se vitrifient les chefs-d'œuvre, dans leur résistance sauvage à la réduction et dans la vanité annoncée de leurs interprétations; c'est ainsi que se dessinent les lignes de fuite d'une culture autour d'enjeux toujours à redéfinir. Parce que les œuvres rendent toujours ce qu'on leur prête, écho fécond de notre désir d'y trouver une trame, une substance à la séduction esthétique qui s'opère sur nous, désir de conjurer ainsi le chaos et le doute qui pèsent sur nos existences, de les partager pour les rendre moins insignifiants. C'est ainsi que se tissent une culture, une présence au monde. Lire, comme le disait une élève de secondaire, c'est approcher le mystère de l'être.

Toujours est-il que les *Bijoux* marquent l'entrée d'une bande dessinée traditionnelle (d'avant la transsubstantiation d'un artisanat en art au cours des années septante) dans la nébuleuse des références culturelles en voie d'anoblissement. Les *Bijoux* reflètent cette prétention nouvelle en même temps qu'ils résonnent de la voix perdue d'Hergé. On y relève en effet les réseaux de signes par lesquels peuvent aujourd'hui se représenter certaines questions essentielles et ouvertes.

ANTÉCÉDENTS

Avec les *Bijoux*, on n'est pas déçu de l'exercice de lecture. Même si l'on s'en tient à un seul fil, celui de la *répétition*, ou plus exactement celui de la *reproduction*. Remontons-le dans l'œuvre d'Hergé. Sans être exhaustif, sa présence est manifeste dans une des aventures du Tintin d'avant-guerre : *L'oreille cassée*. Le ressort du récit est bien ce détail décrit par le titre, ce manque découvert par Tintin et qui différencie l'objet authentique dérobé dans un musée (le fameux fétiche arumbaya) de la copie par laquelle on l'a frauduleusement remplacé. Une autre différence plus secrète n'est révélée que plus loin dans le récit : le vrai fétiche cèle une pierre précieuse dont la valeur est, comme le veut le genre, inestimable. D'autant plus qu'elle sera perdue pour tous.

Le sculpteur que Tintin soupçonne d'avoir imparfaitement exécuté la réplique est assassiné. Le seul témoin susceptible de révéler le nom du meurtrier est un perroquet. Une piste fragile à laquelle s'accrochent non seulement Tintin mais aussi des malfrats comparses du coupable. Et effectivement, c'est le perroquet qui révélera fortuitement son identité, en répétant fidèlement les dernières paroles de la victime. Mais le rôle de ce répéteur de perroquet ne s'arrête pas là : son sens de l'à-propos en fera le ressort comique de nombreux gags (notamment, lorsqu'enfoui dans une boîte en carton, il articulera «Gros plein de soupe» en présence d'une personne corpulente qui naturellement attribuera ces paroles au porteur de la boîte).

Suivons la piste des perroquets. Nous les retrouvons avec la même stupefaction que les personnages du *Trésor de Rackham le Rouge*. Abordant une île, ils croient toucher au but : selon le plan dont ils disposent, un trésor arraché à de féroces pirates par l'ancêtre d'Haddock doit s'y trouver. Tout à coup, alors qu'ils progressent difficilement dans

LA REVUE NOUVELLE

TINTIN, CASANOVA, D'AUTRES LECTURES

une végétation luxuriante, ils s'entendent injurier à la façon du capitaine : «moule à gaufre», «sapajou», «cornichon», etc. Ce sont des perroquets qui, de génération en génération, se sont transmis le riche lexique et l'animosité de l'aïeul. Finalement, nos héros ont franchi mille périls pour rien, tout juste pour apprendre sur cette île que le trésor avait été rapatrié dans la demeure familiale du chevalier de Hadoque. Ainsi la trace s'avère-t-elle trompeuse, même lorsqu'elle est reproduite de façon quasi mécanique par ces petits êtres innocents.

L'INSIGNIFIANCE CONTAGIEUSE

Répétition, reproduction : les deux thèmes se trouvent désormais liés, la première marquant la seconde du sceau de l'insignifiance; la seconde étant en retrait de la première par l'inévitable imperfection, le trop ou le manque. Être clone ou infidèle dans un monde voué à la perturbation. Mais la répétition est aussi la figure du patinage mental, de l'obsession. C'est sous cette forme qu'on la retrouve dans le commencement de *Tintin au Tibet*, Tintin ne parvenant pas à se déprendre de la syllabe complexe qui évoque son ami chinois.

La banalisation des objets par leur multiplication est un *topos*, un lieu commun de la société industrielle. L'unique, l'authentique s'est réfugié de la tradition dans l'art qu'elle a rejoint dans l'espace rare et consacré des musées, l'espace des choses qui n'ont pas de prix. L'esthétique, accessoire du sacré et des traditions qui le transcendaient, est devenue la cause des créateurs, dernier résistants d'un monde banal et moderne. La sanctification de l'art pour lui-même répond historiquement au développement des usines et de leurs procédures mécaniques, de leur enfantement rationalisé en série vertigineuse.

À mesure qu'il progresse dans la reconnaissance de son art, Hergé bascule du monde bousculé de la presse et de la profusion des exemplaires vers celui des valeurs immatérielles qu'il accumule dans l'esprit de son public. Mais Hergé, comme d'autres artisans de la bande dessinée, est condamné à sous-estimer son succès quoiqu'il en soit jalousement fier, parce qu'il ranime en lui le désir de l'Art avec un grand A. Classant leur discipline au rang du travail alimentaire, bon nombre de créateurs de l'époque (Jacobs, Martin...) se vivent comme des artistes déçus. D'où la tentation «esthétique» d'Hergé. Que ce soit par la possession (Hergé collectionne la peinture moderne) ou par la pratique, dès la fin des années cinquante, il tente de «blanchir» son succès populaire.

Au-delà donc de la thématization de la répétition dans *Les Bijoux*, dont Serge Tisseron donne une interprétation essentiellement psychanalytique (*Tintin au risque de la psychanalyse*), on y trouve donc sous une forme acceptable par un large public les jeux formels les plus élaborés et cette dissolution du récit qui répond aux tentatives les plus avancées du «nouveau roman» en plein élan à l'époque.

DÉBORDEMENT

Les *Bijoux* marquent une avancée définitive dans la mesure où la variation sur le thème de la reproduction ne se limite plus à des évocations, même si elles sont ici de plus en plus obsédantes, mais affecte désormais la narration, et plus généralement le langage dans la mesure où celui-ci a pour fonction de représenter le monde, c'est-à-dire de le répéter.

On le verra plus loin, les réalités virtuelles que produisent les systèmes de communication (presse, radio, télévision et jusqu'à la parole) sont frappées de la même inanité, dans la mesure où elles prétendent représenter le monde. Cette déréalisation des langages affecte jusqu'à la possibilité de raconter une histoire, parce qu'elle-même se trouve contaminée par cette dénonciation. Le jeu des références culturelles, plus ou moins volontairement cryptées, notamment au travers des jeux de mots si fréquents, ne sert pas d'abord à répéter ou à approfondir un propos quelconque, mais bien à montrer que le langage est piégé.

Les premières vignettes sont explicites autant qu'on peut l'être. Tintin et Haddock se promènent aux alentours du château. Haddock : « Ah ! Le printemps !... Le joli moi de mai !... La nature... dans toute la fraîcheur du renouveau !... » Emporté par son lyrisme, il célèbre « cet air pur si vivifiant, si fin, si léger, si pétillant qu'on a envie de le boire... ». À ce moment pourtant nos deux héros se trouvent à proximité d'une décharge. Il faut déchanter... Ainsi dès les premières lignes, on retrouve tout à la fois mentionnés la profusion vitale de la reproduction et son cycle vertigineux croisant la dégénérescence des objets (la décharge), le tout dans un contexte où la parole en tant qu'acte se trouve prise au piège des évocations convenues, en défaut caractérisé de dire le monde.

Révéléateur là où on ne l'attend pas (c'est en lisant dans le journal le titre d'un opéra, *La gazza ladra*, que Tintin découvre la clé de l'énigme), le langage est aussi dans son épaisseur créateur de réalités virtuelles et perturbantes. Les observations qui suivent valent comme illustrations de ce processus; autant dire que la lecture n'est pas achevée. Soulignons cependant que le verbe n'est pas seul affecté par la déréalisation/décomposition. L'image aussi...

« Ne rien voir, ne rien entendre, ne rien dire » : mais comment Hergé peut-il nous communiquer cette sagesse profonde sans se compromettre en créant et en reproduisant ces réalités virtuelles qu'il dénonce comme décalées ?

«PARTIS, DISPARUS, ENVOLÉS...»

La trame policière du récit est effectivement on ne peut plus tenue. Certes, une émeraude et des petits ciseaux en or finissent par être admis comme ayant réellement disparu page 43 (l'album en compte 62). La clé de l'énigme, simple et double à la fois, rompt avec les conventions : l'émeraude s'est envolée. C'est une pie, vraiment voleuse, qui a fait le coup, laissant choir les ciseaux qui sont ensuite ramassés par une petite bohémienne.

LA REVUE NOUVELLE

TINTIN, CASANOVA, D'AUTRES LECTURES

Cette architecture légère n'est pas seulement un prétexte à l'enchaînement des séquences ou au déploiement des scènes qui mettent en valeur la galerie des personnages excessivement typés qui constituent la déjà célèbre «famille» de Tintin. De proche en proche, s'y articulent, par des effets d'annonce, par la mise en jeu de correspondances (plus exactement d'homologies) de signifiants et de paradigmes, les thèmes et les significations les plus souterrains, et notamment celles qui nous intéressent. C'est ainsi que les *Bijoux* constituent bien un texte rendu encore plus dense et plus touffu, par la prétention à dénoncer les méfaits du langage tout en le faisant fonctionner de façon lisible. Une vraie jungle.

Il est vrai que la coupable (la pie) trône au premier plan de la première vignette. Comme un avertissement tout à la fois évident et dissimulé qui ne peut être saisi par le lecteur. De même, l'ensemble du récit est annoncé par une voyante (pages 3 et 4) qui impose ses services au capitaine. Le procédé est classique. Par contre, l'adresse de la narration se manifeste dans les moyens mis en œuvre pour que cette élucidation exacte et prématurée ne soit pas reconnue. Le premier examen de la main d'Haddock par la chiromancienne n'aboutit qu'à une conclusion dramatiquement retardée : le relevé d'une morsure, qui, par son évidence, dévalorise le don de voyance. Plus astucieux encore : le récit qu'elle produit se termine par les mots «Bijoux partis ! Disparus ! ... Envolés !». La vérité littérale des paroles de la bohémienne se trouve dissimulée par le sens figuré du mot «envolé» induit naturellement par la progression des adjectifs : «envolé» n'ajoute à «disparu» que le mystère de l'absence de trace.

Ainsi, bien que marquée par une série de faux départs, l'histoire (le récit raconté) est constamment précédée, relayée et reconstruite par les procédés même de la narration (le récit racontant) et les catégories signifiantes qu'elle met en jeu. Plusieurs éléments par exemple manifestent un parallèle entre deux rencontres du capitaine. Ils permettent d'établir une sorte de relation d'équivalence entre Miarka (la petite bohémienne) et le perroquet «des îles» offert par la Castafiore. La morsure infligée au capitaine, sa volonté plus ou moins contrainte d'appivoiser l'étranger exprimée par un «Kili kili» de bon aloi marquent du même sceau les deux personnages qui participent à des degrés divers à la disparition des objets, ressort de l'intrigue. Et l'interférence des ordres biologiques (l'animal et l'humain) nécessaire à établir l'équivalence des deux figures est soulignée par les injures dont le capitaine les abreuve : métaphore animale à destination de la petite fille («tigresse») et éminemment humaine à destination du perroquet («espèce de cannibale», «Ravachol»).

Le récit racontant induit aussi en erreur. Le genre policier le veut. Mais ici, le mensonge est le plus souvent gratuit, puisque l'exposition même de l'énigme est retardée. Ainsi, à la page 10, première vignette, la Castafiore présente Coco comme portant un nom typiquement italien. Ce qui est inexact. La polysémie est étendue (on le verra avec les journalistes, mais rappelons aussi que les enfants sont, chez nous, souvent

LA REVUE NOUVELLE

TINTIN, CASANOVA, D'AUTRES LECTURES

affublés de ces gentils «mon petit coco»), mais elle ne renvoie en rien à l'italianité. Tout au contraire du prénom Gino qui apparaît dans la case précédente (page 9, donc) dans un contexte radicalement différent (deux personnages se parlent dans une Alfa Romeo garée devant les grilles du château) et mystérieux (la case, seule, rompt avec l'exposé du récit).

De tels mécanismes croisent de nombreuses interprétations. Ainsi, on sera autorisé à voir dans Coco le perroquet un substitut métaphorique de l'enfant de la Castafiore dont elle entend bien, par le mariage feint, faire assumer la paternité par le capitaine. Ce récit-là, qui débouche sur un échec et la «confusion» de la Castafiore, est entièrement enchâssé dans le premier, qui contient ses débordements dans le cadre de la bien-séance. Mais cette interprétation que soutient Serge Tisseron et qui se trouve notamment appuyée par le jeu de la filiation révélé dans le *Trésor de Rackham le Rouge* n'épuise ni le jeu de significations mis en œuvre dans l'album ni les références culturelles qu'il suggère. De même, le très beau travail de Michel Serres, qui fut le premier exégète savant des *Bijoux*, s'il identifie dans le parasitage (au sens propre et au sens figuré) une zone de pertinence, n'épuise pas toutes les configurations signifiantes.

OPÉRA ET PERROQUETS

On comprendra qu'il est impossible ici de rendre compte de l'ensemble des découvertes des uns et des autres aussi bien que des siennes propres... Il faut donc se contenter de signaler quelques résonances imprévues entre thèmes et structures du récit. L'escalier, rattaché étymologiquement à l'opéra par la Scala, lieu de triomphe de la Castafiore, est le théâtre de chutes innombrables. Non seulement leur répétition donne lieu à des variations formelles (ellipses notamment) qui rythment le récit, mais les effets qu'elles engendrent le régénèrent. La plus grave, au début, est le ressort dramatique principal puisqu'elle empêche Haddock de quitter Moulinsart à l'annonce de l'arrivée de la Castafiore. La chute finale qui occupe la dernière vignette annonce nettement que le cycle des perturbations n'est pas achevé, malgré les réparations et les précautions péremptoires d'Haddock.

La répétition est aussi le trait caractéristique qui structure la «vraie famille» de la Castafiore : pour ce Coco de perroquet, à l'évidence, mais aussi pour la cantatrice elle-même ainsi que pour Wagner «son accompagnateur qui l'accompagne toujours» et sur lequel plane dès le début une suspicion étrange. Faire des gammes et encore des gammes. Une obligation à laquelle le pianiste se soustrait subrepticement en usant d'un magnétophone. Néanmoins, Coco représente le stade ultime de la répétition qui aboutit à une déconstruction violente du langage : dans l'intention, seuls des signifiants sont reproduits et ce de façon aléatoire et perturbatrice.

LA REVUE NOUVELLE

TINTIN, CASANOVA, D'AUTRES LECTURES

Le texte des *Bijoux* est gonflé à bloc de jeux de mots plus subtils les uns que les autres, reposant le plus souvent sur l'approximation du signifiant (la paronomase) et la répétition. Cette déréalisation du langage, que l'on feint ici de traiter comme une matière opaque, même si elle renvoie à cette réduplication insignifiante dont les Dupondt sont l'emblème, n'est qu'apparente : elle signale le plus souvent l'affleurement d'une autre couche, plus secrète, plus troublante, du récit. Ainsi le joli «Vous dites que ce sont les flombs qui ont pondu» de Dupont, derrière lequel on reconnaîtra une panne classique d'électricité, souligne l'envahissement des volatiles qui parcourent l'ensemble de l'album et rappellent discrètement le thème de la reproduction. Entre allitérations et bégaiements («C'est le coup classique : un complice qui coupe le courant») et le «Co...comment êtes-vous entrée ?» qui répond au «Coucou» par lequel la Castafiore s'annonce discrètement), la présence des oiseaux, du perroquet et de cette variété de squatteurs qui confient leur ponte au nid des autres, devient obsédante.

Les chemins de traverse des références confirment de façon parfois inattendue cette rencontre des perroquets et de l'opéra. Sans mentionner les plus évidentes. Ainsi dans ses *Testaments trahis*, Kundera reproduit les termes de Novak critiquant un opéra de Janacek dans lequel l'héroïne découvre son enfant mort. Le phrasé apparaît tellement plat au compositeur censeur qu'il n'hésite à se moquer : «C'est comme si Jenufa regrettait la mort de son perroquet.»

JOLI MIROIR

Certes, comme cela été indiqué, la question de la paternité hante Hergé, pour des raisons biographiques qu'il serait trop long d'expliquer ici. Mais plus encore que cette entrée psychologique, il semble que c'est la question de la singularité qui soit en cause. Il s'agit de nuance, du reste, les deux thèmes étant liés. Dans la première nouvelle des *Fictions de Borges*, on trouve d'ailleurs ces deux thèmes étroitement noués dans les paroles définitives d'un hérésiarque de l'imaginaire Tlön : «Les miroirs et la paternité sont abominables.» Voilà sans doute pourquoi la Castafiore rit si volontiers de s'y voir. La haine du grand-prêtre est justifiée par le fait que le monde se trouve ainsi multiplié et divulgué.

Que l'erreur s'en mêle ou non, les médias sont plus des miroirs que des fenêtres sur le monde. Ou ils comblent le narcissisme ou ils dérangent parce qu'il révèlent une vérité banale mais refoulée, insupportable. Les deux magazines (le premier *Paris Flash* qui agit au grand jour et dont les journalistes s'appellent entre eux «Coco», le second *Tempo di Roma*, qui s'immisce clandestinement pour ne livrer que ces photos ternes, mais jugées ressemblantes par le capitaine) vulgarisent des secrets, secrets feints ou vraiment cadénassés : ils pratiquent l'indiscrétion.

Les essais de télévision en couleurs tentés par Tournesol devraient aboutir à la simple multiplication des images. Or c'est à une décomposition tremblée qu'ils nous mènent, étrangement révélatrice des éléments et

LA REVUE NOUVELLE

TINTIN, CASANOVA, D'AUTRES LECTURES

des superpositions que les images recèlent. L'idée de ressemblance, associée à la Castafiore, et dans laquelle se perd l'identité menacée des originaux par la fidélité de la copie, se trouve introduite dans le stupéfiant quiproquo croisé de Tournesol qui prend la cantatrice pour une artiste peintre, elle qui voit dans Tournesol un célèbre sportif «qui a fait de si magnifiques ascensions en ballon». «Il paraît, dit le professeur, que vos portraits, surtout, sont d'une ressemblance étonnante.»

Au moment où le *Tempo di Roma* rectifie, sous le titre *La diva e il papagallo*, la composition familiale de la Castafiore, la présentant avec Coco et son pianiste, elle entre dans une colère à faire trembler les murs de Moulinsart. Pas un personnage n'est épargné par le cataclysme. C'est le capitaine qui en fait le premier les frais. La cantatrice trouve la photo horrible; le capitaine la juge, *au contraire*, ressemblante. Si c'est le cas, la fidélité n'est ici obtenue que par fraude.

LA FAUNE ET LA FLORE

Le catalogue des oiseaux embrigadés n'épuise pas la nature des *Bijoux*. Le bestiaire est enrichi au gré des métaphores dont ce titre de presse tarabiscoté qui annonce le mariage du rossignol milanais avec un vieux loup de mer. Le règne végétal n'est pas oublié non plus. Les roses blanches élaborées par le génie génétique de Tournesol, et grâce auxquelles il se propose de rendre hommage à Bianca Castafiore en leur donnant son nom, viennent casser les frontières entre les ordres du vivant et celui des objets inanimés. Quand on le confronte à ces différents rôles de technicien de la reproduction, le professeur apparaît comme un dangereux manipulateur...

Clandestinement, les chevaux font aussi une courte et mystérieuse apparition sous la forme de trois noms chuchotés dans une cabine téléphonique par Wagner, dans la seule et très brève scène extérieure au domaine : «Sarah, Oriane, Sémiramis.» Les lecteurs attentifs, qui ont relevé l'attention particulière que porte Tintin au pianiste, sont amenés à interpréter ce tiercé comme un S.O.S. grossièrement codé. Cette fausse piste manifestement voulue cache-t-elle autre chose que les juments révélées ensuite ?

Impossible d'entamer un décryptage complet. La maternité tardive de Sarah n'est pas sans intérêt; Hergé était un lecteur de Proust. Quant à Sémiramis, elle a donné son nom à une tragédie d'un auteur très controversé de la première moitié du XVIII^e siècle, Crébillon père, que son fils a peu à peu fait oublier. Lanson dit de lui que sa qualité essentielle est «d'escamoter son sujet». Plusieurs historiens de la littérature signalent une anecdote où, en présence d'une assemblée qui comprend son fils, Crébillon père est sommé de se prononcer sur ses œuvres. «La meilleure, dit-il, c'est ma pièce *Sémiramis*; la pire, c'est mon fils.» À quoi, l'intéressé répond : «Rassurez-vous, mon père, on ne vous attribue ni l'une ni l'autre.» Sans entrer dans le thème de la pièce, ce qui nous entrainerait trop loin, on mentionnera que trente ans après sa première

LA REVUE NOUVELLE

TINTIN, CASANOVA, D'AUTRES LECTURES

re représentation, Voltaire en reprendra à dessein le sujet, pour se venger d'une censure exercée par Crébillon au nom du roi. Quelques années plus tard, Diderot publiait *Les bijoux indiscrets*...

Peu importe que le père de Tintin ait croisé ces «sources», c'est bien le même torrent angoissant qui sourd des *Bijoux* et qui nous laisse les pieds dans l'eau. Car, désormais, c'est le thème de l'œuvre qui la dévore en tant qu'objet.

Théo Hachez