



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre
CH-1015 Lausanne
<http://serval.unil.ch>

Year : 2017

« Et désormais, il ne me faut rien d'autre que cette promenade
quotidienne... »

Etude sur les incipits dans Les Aventures de Tintin

Gaëlle Kovaliv

Kovaliv Gaëlle (2017) « Et désormais, il ne me faut rien d'autre que cette promenade
quotidienne... ». *Etude sur les incipits dans Les Aventures de Tintin*

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

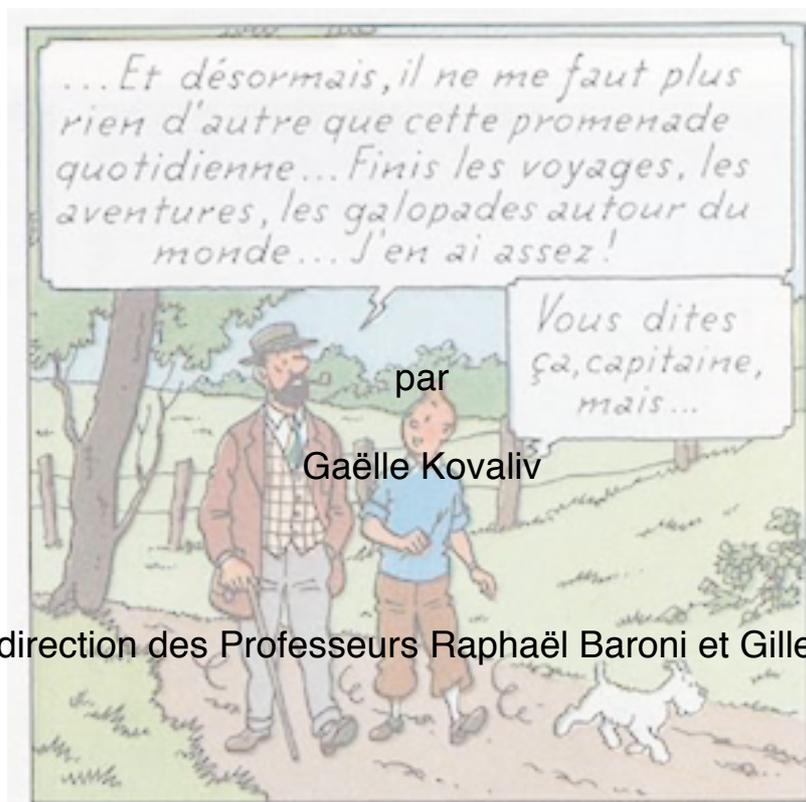
The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Français Moderne

« Et désormais, il ne me faut plus rien d'autre que cette promenade
quotidienne... »

Etude sur les incipits dans Les Aventures de Tintin



sous la direction des Professeurs Raphaël Baroni et Gilles Philippe

Session de Septembre 2017

Remerciements

Un mémoire est une entreprise exigeante, éprouvante et chronophage et le présent travail n'a pas fait exception à la règle. En préambule, je désire remercier les personnes qui m'ont permis de mener à bien ce projet pendant plus d'une année et demie.

Je tiens à remercier les professeurs Raphaël Baroni et Gilles Philippe, directeurs de ce mémoire pour leur patience, leurs encouragements, leur disponibilité et leurs conseils avisés. Leur soutien et leur confiance ont été des éléments déterminants pour faire aboutir cette étude.

Un grand merci à ma famille, ma mère et mon père pour leur amour ainsi que leur soutien inconditionnel, à la fois moral et économique, qui m'a permis de réaliser les longues études que je voulais et par conséquent ce mémoire; Basile, pour avoir été mon directeur technique; Antoine et Alice pour les leçons de JASS et les tupperware; Laura pour être le cinquième enfant de la fratrie et ses conseils juridiques; Léonie pour son sourire.

Il me faut aussi exprimer ma gratitude envers tous mes proches qui, inlassablement, ont écouté mes plaintes, m'ont soutenue dans mes périodes de déni, ont partagé avec moi leur houblon et ont patiemment écouté mes histoires, même si elles n'évoquaient pas grand-chose à leurs yeux.

Parmi eux, quelques personnes méritent des remerciements particuliers pour le temps qu'elles auront consacré à la relecture de ce mémoire et leurs conseils pertinents : Valentina D'Avenia, Margot Forcada-Guex, Charlotte Heymans, Patricia Killesse, Bénédicte Kovaliv, Pierre Kovaliv, Sabrina Roh et Valentine Zenker.

Je désire également remercier tou-te-s mes collègues du Centre de Langues de l'EPFL, des Impressions Nouvelles et du festival BDFIL pour avoir toujours cru en moi, y compris dans le cadre de ce travail, quand je n'étais moi-même pas encore sûre d'y arriver.

Enfin, le plus grand des remerciements est à adresser à Guillaume Guex, qui a partagé mon quotidien depuis le début de mon parcours à l'Université de Lausanne et sans qui le présent mémoire n'aurait jamais pu être terminé. Merci à lui pour son soutien infaillible, dans les meilleurs moments comme dans les pires, de me pousser à me dépasser et à apprendre toujours plus, ainsi que pour ses miaulements et ses blagues de lutin facétieux, qui m'ont été d'un grand secours pour mener à bien ce travail.

Table des matières

Introduction	7
1. Méthodologie	13
1.1 Définition et délimitations de l'analyse.....	13
1.1.1 Une définition littéraire fluctuante	13
1.1.2 La transposition en bande dessinée	14
1.1.3 Le choix de la planche	15
1.1.4 Quelques précisions utiles	18
1.2 Choix du corpus.....	20
1.2.1 Le choix des albums dans une perspective synchronique	20
1.2.2 Tous les albums, vraiment ?	21
1.2.3 Tableau chronologique des Aventures de Tintin	23
2. Les incipits « initiateurs » des Aventures de Tintin	24
2.1 Les éléments structurels	24
2.1.1 Le bouleversement d'une situation quotidienne et pérenne	24
2.1.2 La présence des personnages principaux	27
2.1.3 Trois façons de commencer	31
2.2 Mécanismes de déplacement déictique.....	35
2.2.1 La prééminence de Tintin	36
2.2.2 Les effets de l'indétermination	38
2.2.3 Les effets du quotidien	41
2.2.4 La vraisemblance	44
2.3 Les ressorts classiques du roman d'aventure et du feuilleton	46
2.3.1 Des topoï narratifs classiques	46
2.3.2 Le mystère en fin de page	49
2.3.3 Un jeu semi-déceptif avec le lecteur	55
2.4 Une œuvre particulièrement dense	58
2.4.1 Des épisodes de tension narrative présents sur l'intégralité de la planche	58
2.4.2 Le foisonnement de détails, pistes et fausses pistes	64
2.4.3 La pluralité des niveaux de lecture	68
2.5 Bilan intermédiaire.....	69
2.5.1 La typologie de Del Lungo	69
2.5.2 Une dominance du mode progressif	71
2.5.3 Quelques cas particuliers	73

3. Le cas des doubles albums.....	76
3.1 Le Lotus bleu.....	76
3.1.1 Un article aux fonctions multiples	77
3.1.2 Un jeu de miroir avec l'incipit des Cigares du Pharaon	80
3.1.3 Manifester la rupture	82
3.2 Le Trésor de Rackham le Rouge.....	83
3.2.1 Hergé brise le quatrième mur	83
3.2.2 Une conversation ordinaire	84
3.2.3. Les murs ont des oreilles	86
3.3 Le Temple du Soleil.....	87
3.3.1 Qui incite à la poursuite ?	88
3.3.2 Quant à la continuité...	89
3.3.3 Un départ avorté	92
3.4 On a marché sur la Lune	94
3.4.1. Une aventure scindée en deux	94
3.4.2. Les conséquences pour l'incipit	95
3.4.3 L'intervention du monde éditorial	97
Conclusion	100
Bibliographie	108
Annexes - planches du corpus	115

Introduction

On ne peut pas parler de *Tintin* : il s'agit d'un univers clos dans lequel on pénètre, en s'y laissant immerger pour vivre avec les personnages, sans distanciation ni recul. Le monde de Tintin est trop vrai, trop convaincant, trop réel, pour qu'on le remette en question, pour qu'on le discute, sauf à vouloir disséquer non pas les albums mais leur auteur, sur un plan politique ou psychanalytique.¹

Et pourtant, tout a été dit, discuté, disséqué. Depuis la première étude critique, *Le monde de Tintin*, rédigée par Pol Vandromme en 1959², les ouvrages se sont multipliés. De l'orientation politique de Tintin³ à son utilisation des différents moyens de transport⁴, en passant par son rapport à l'alcool⁵ ou à l'écologie⁶, rien ne lui aura été épargné. Certains se sont même risqués à l'étude cabalistique et ésotérique des albums et des relations entre les différents personnages⁷ ou à interviewer Milou⁸. A l'issue du dernier recensement, on dénombre plus de 500 études consacrées aux *Aventures de Tintin*, l'œuvre emblématique d'Hergé, et la masse ne cesse de croître. Au point que celles-ci ont à présent leur propre ouvrage, sorte de metabibliographie : *Tintin, Bibliographie d'un mythe*⁹.

Que la critique, encore si peu encline à se consacrer à l'étude du neuvième art, en particulier lorsqu'elle est universitaire, se soit penchée avec un tel enthousiasme sur l'œuvre d'Hergé n'a pourtant rien de bien surprenant. En effet, s'il est une création dont la légitimité et la valeur ne font plus débat, du moins dans le

¹ NATTIEZ Renaud (2016) *Le Mystère Tintin. Les raisons d'un secret universel*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, p. 15.

² GODDIN Philippe (2007) *Hergé. Lignes de vie*, Bruxelles : Editions Moulinsart, pp. 666-667.

³ BUSSEREAU Dominique (dir.) (1999) *Tintin est-il de droite ou de gauche ?*, Val de France : Editions L'Archer. LIBENS Christian (2001) *Tintin royaliste*, Bruxelles : Editions Luc Pire.

⁴ PETIT Jean-Michel (1996) *Tintin et le chemin de fer – Etude sur le chemin de fer dans l'œuvre d'Hergé* [chez l'auteur]. HOREAUX Yves (1999) *Tintin, Haddock et les bateaux*, Bruxelles : Editions Moulinsart. DE CHOISEUL PRASLIN Charles-Henri, JACOBS Andy (2004) *Tintin, Hergé et les autos*, Bruxelles : Editions Moulinsart. AIRGE (2007) *Tintin et les avions*, Studios Airgé.

⁵ BOULIN Bertrand (1995) *Tintin et l'alcool*, Bruxelles-Paris : Editions Chapitre Douze.

⁶ ANONYME (2008) *Tintin et l'écologie*, Paris : Editions Futura.

⁷ AUGEREAU Pierre-Louis (1999) *Hergé au pays des tarots – une lecture symbolique, ésotérique, et alchimique des aventures de Tintin*, Le Coudray-Macouard : Editions Cheminements.

⁸ VALADIE Ariane (1993) *Ma vie de chien – entretiens avec Milou*, Paris : Editions J-C Lattès.

⁹ ROCHE Olivier, CERBELAUD Dominique (2014) *Tintin. Bibliographie d'un mythe*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

monde de la bande dessinée franco-belge, c'est bien celle-ci. Cette reconnaissance, qui fait l'objet d'un consensus quasi unanime, s'est patiemment construite grâce à la qualité de l'œuvre en elle-même et surtout grâce à son succès, doté d'un triple volet.

Un succès lié à un fort impact *culturel*, tout d'abord, comme en témoigne le nombre de scénaristes et de dessinateurs qui se réclament aujourd'hui du style de l'artiste belge et de son héritage, près de trente-cinq ans après sa mort¹⁰. En témoigne également l'inscription du *Lotus bleu* en dix-huitième position du classement *Les cent livres du siècle*, établi au printemps 1999 dans le cadre d'une opération organisée par la Fnac et *Le Monde*. Dix-sept mille Français avaient alors dû voter pour répondre à la question « Quels livres sont restés dans votre mémoire ? » et seules trois autres bandes dessinées avaient également été intégrées au nombre des parangons littéraires du XX^e siècle¹¹. Autre témoin de la marque laissée au sein de la culture occidentale, cette image d'Epinal de la reine Mathilde de Belgique, alors encore princesse, lors de son déplacement en Chine en mai 2000, offrant des exemplaires du *Lotus bleu* aux enfants chinois à qui elle rendait visite¹². Alors qu'elle était en pleine mission pour le commerce extérieur belge, ces albums représentaient l'un des meilleurs symboles de sa nation, tant par leur importance culturelle que leur prodigalité économique.

Le deuxième pan de ce succès est ainsi d'ordre *commercial*. Les éditions Casterman ont récemment annoncé avoir vendu plus de 230 millions d'albums narrant les péripéties du journaliste belge¹³, celui-ci représentant 10% à 15 % du chiffre d'affaires total de la maison d'édition tournaïsiennne¹⁴. Cette statistique est d'autant plus remarquable qu'il n'existe plus de récit inédit depuis plus de trois décennies, et pourtant, génération après génération, il se vend encore plus d'un million d'albums par année¹⁵. Ce succès qui perdure fait également le bonheur de la

¹⁰ LECIGNE Bruno (1983), *Les héritiers d'Hergé*, Bruxelles : Magic Strip.

¹¹ SAVIGNEAU Josiane (1999) « Écrivains et choix sentimentaux » in : *Le Monde*, 15 octobre 1999.

¹² TILLEUIL Jean-Louis (2000) « "Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement" : la reprise du sens comme révélateur du classicisme hergéen », *Les Lettres Romanes*, n°54, p. 121.

¹³ RIVET Jérôme (2014) « Tintin, le héros qui parle plus de 100 langues », in : *Lapresse.ca* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/bd-et-livres-jeunesse/201401/29/01-4733702-tintin-le-heros-qui-parle-plus-de-100-langues.php>, page consultée le 13.06.2016.

¹⁴ DREYFUSS Stéphane SCHWARZ Arnaud (2011) « L'indémoudable succès de l'entreprise Tintin » in *La Croix* [en ligne]. Disponible sur : www.la-croix.com/Economie/L-indemoudable-succes-de-l-entreprise-Tintin-2011-10-24-726780, page consultée le 07.10.2016.

¹⁵ *Idem*.

Fondation Moulinsart, qui gère les droits de l'image du jeune reporter et de ses acolytes. Il s'agit là aussi d'un marché lucratif puisqu'il existe plus de deux cents boutiques à travers le monde consacrées, exclusivement ou non, à la vente de produits dérivés de l'univers de Tintin¹⁶.

Culturel et économique, ce succès tintinesque comporte également une dimension *globale*. Les aventures du « plus célèbre des reporters » viennent ainsi de passer le cap symbolique de la centaine de traductions dans autant de langues et de dialectes¹⁷, mais plusieurs projets d'adaptation sont actuellement en cours et ce chiffre sera amplement dépassé avant la lecture de ces lignes. Le franchissement des frontières de cette oeuvre n'est cependant pas nouveau. A l'époque déjà, Hergé était à la fois ému et surpris de recevoir des lettres de jeunes (et moins jeunes) lecteurs indiens qui s'identifiaient eux aussi aux péripéties du journaliste bruxellois¹⁸.

Un succès complet et un univers ratissé en long et en large ? Pas tout à fait : un petit pan de l'oeuvre d'Hergé résiste encore et toujours à l'envahisseur. A notre connaissance, il n'existe en effet pas de travail spécifiquement centré sur l'analyse systématique de *l'incipit* des différents albums de Tintin. Cette absence n'est cependant pas propre au travail d'Hergé et se remarque dans l'ensemble des études consacrées au neuvième art, qui ont jusqu'ici manifesté un intérêt remarquablement faible envers les planches ou les strips d'ouverture. Ou alors cet intérêt se limitait à un cas précis seulement, sans qu'il n'y ait jamais eu d'analyse rigoureuse sur un corpus plus vaste que l'étude d'une seule planche, ainsi que l'ont fait, entre autres, Jean-Louis Tilleuil¹⁹ ou Jan Baetens²⁰ dans des travaux sur lesquels nous reviendrons. Parfois aussi, les spécialistes s'attachent à décrire ce qui est fait (voire ce qu'il faut faire) sans étudier ni structures, ni mécanismes. Ils préfèrent alors regarder le fond, sans se pencher sur la forme. Ainsi, pour Pierre Fresnault-Deruelle :

Il s'agit pour l'auteur de créer dès la première page [...] de son récit une situation propice au héros pour des aventures dont on est en droit de penser qu'elles seront extraordinaires. En d'autres termes, le scénariste doit rompre un ordre (celui de la vie

¹⁶ « Tintin shoplocator » in : *Tintin.com* [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.tintin.com/shoplocator?>, page consultée le 15.06.2016.

¹⁷ RIVET (2014) Art. cité.

¹⁸ PEETERS Benoît (1990) *Le Monde d'Hergé*, Tournai : Casterman, p. 212.

¹⁹ TILLEUIL (2000) *Op. cit.*

²⁰ BAETENS Jan (1997), « "Déjà fini ! Quel dommage !" Microlecture d'un incipit : Le réseau Madou », *Recherches en communication*, n°8, Images et narration, pp. 87-102.

de tous les jours par exemple) en introduisant dans la vie quotidienne du héros un élément susceptible de bouleverser ses habitudes. [...]
On relève au début de toute narration : soit un ordre social menacé ; soit une énigme à résoudre, ou un trésor à rechercher ; soit un méfait à réparer.²¹

Thierry Groensteen est un peu plus loquace et consacre à l'incipit cinq pages de sa *Bande dessinée, mode d'emploi*²², attribuant à la première planche d'une bande dessinée une importance cardinale ainsi que la double fonction de nous faire pénétrer dans le monde fictionnel et de « nous familiariser avec un certain nombre des codes propres à l'auteur »²³. Même si c'est un bon début, cinq pages – et quelques mentions égrainées de ci, de là – nous semblent bien peu de choses au sein du travail pourtant prolifique du spécialiste belge.

Si les incipits de bande dessinée font l'objet d'un intérêt très modéré de la part des spécialistes du domaine, leurs pendants romanesques jouissent de leur côté d'une reconnaissance bien plus établie. *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, le premier traité à leur être consacré, date en effet de 1683, presque immédiatement après la naissance du roman moderne²⁴. A la suite de Du Plaisir, l'auteur de ces quelques considérations relatives aux enjeux et aux obligations du commencement, nombreux sont ceux qui, aujourd'hui encore, accordent une attention toute particulière à ces seuils capitaux pour pénétrer dans l'univers fictionnel. Le propos s'est par la suite diversifié et, à l'analyse de leurs enjeux spécifiques, sont venues s'ajouter les recherches les plus variées, que cela soit l'étude des grandes tendances qui ont marqué leur évolution, le recensement des différents procédés linguistiques, ou encore la mise en place de typologies de topoï et des détournements courants, pour ne citer que les domaines les plus en vue. Une constante demeure néanmoins, la reconnaissance d'un statut spécifique et d'une puissance – culturelle, cognitive... – souvent inégalée. Qui, parmi les lecteurs du monde francophone contemporain, n'a pas entendu, une fois dans sa vie, *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* ou *Aujourd'hui, maman est morte* ?

²¹ FRESNAULT-DERUELLE Pierre (1972) *Dessins et bulles. La bande dessinée comme moyen d'expression*, Paris : Bordas, p. 62.

²² GROENSTEEN Thierry (2008) *La bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles : Les impressions Nouvelles, pp. 22-27.

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ DEL LUNGO Andrea (2003) *L'incipit romanesque*, Paris : Editions du Seuil, p. 153.

Au nombre des spécialistes de l'incipit, citons Andrea Del Lungo dont nous utiliserons les écrits à plusieurs reprises et pour qui, à la suite de l'écrivain italien Italo Calvino, « le début est le lieu littéraire par excellence »²⁵. Dans son ouvrage *L'incipit romanesque*, il dresse notamment la liste des multiples fonctions de ce moment inaugural, qu'il résume de la sorte :

Tout commencement romanesque est une prise de position ; un moment décisif – et souvent difficile pour l'écrivain – dont les enjeux sont multiples, car il doit légitimer et orienter le texte, donner des informations génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire, bref : *diriger* la lecture. [...] seuil énigmatique de la fiction, passage dans un territoire inconnu, entrée dans un espace linguistique nouveau, l'*incipit* demande inéluctablement l'adhésion du lecteur à la parole du texte ainsi qu'une implication émotive dans l'univers romanesque.²⁶

En d'autres termes et en brossant une synthèse à gros traits, l'incipit possède cinq rôles indispensables : la *codification* – justifier la prise de parole et exposer les codes de lecture –, la *thématisation* – présenter le sujet du texte –, l'*information* – mettre en scène la fiction par l'introduction d'informations liées tant à l'univers fictionnel qu'à la réalité du hors-texte –, la *dramatisation* – mettre en marche l'action dans le contenu narratif –, et finalement la *séduction* des lecteurs. Cette dernière fonction constitue même selon Del Lungo, « le but ultime de tout commencement »²⁷, puisque c'est ainsi que sera capturé le lecteur et qu'il sera conduit dans un autre chronotope, en s'éloignant du monde réel.

Non content de lister les multiples fonctions qu'il remplit et son caractère capital, l'auteur se consacre également à décrire les différents types de fonctionnement de l'ouverture romanesque, analysant finement les différentes stratégies à la disposition des auteurs et créant une typologie rigoureuse. Véritable plaidoyer en faveur de l'étude de l'incipit et ouvrage de référence à ce sujet, ce livre n'est pourtant qu'un exemple parmi de nombreux autres²⁸. Cette vigueur de la recherche littéraire contraste avec ce qui se passe au sein du champ du neuvième art, qui ne semble pas – encore – prendre toute la mesure de ce seuil inaugural ni lui

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Citons, à titre d'exemple et en ne sélectionnant que les principaux ouvrages dont nous nous sommes servis pour notre recherche : MORHANGE Jean-Louis (1995) « Incipits narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », *Poétique*, n°104, pp. 387-410. GOLLUT Jean-Daniel, ZUFFEREY Joël (2000) *Construire un monde. Les phrases initiales de la Comédie humaine*, Lausanne, Paris : Delachaux et Niestlé. SIMONET Pierre (2009) *Incipit. Anthologie des premières phrases*, Genève: Editions du Temps.

accorder une place de choix au sein de ses préoccupations et de ses différents travaux scientifiques.

La présente recherche tente de répondre – partiellement du moins – à ce manque en se concentrant sur l'étude des incipits des *Aventures de Tintin*. Il s'agira, après avoir justifié ce choix dans une première partie (*partie 1*), d'étudier de manière systématique les premières planches des albums en couleur du reporter. Le but de la recherche sera de déterminer si l'on peut dégager des traits typiques et une cohérence d'ensemble au sein de ces ouvertures ou si, au contraire, les stratégies utilisées par Hergé varient au gré des albums. L'objectif final étant de créer une typologie des outils utilisés par Hergé afin de faire basculer le lecteur dans le récit des *Aventures de Tintin* (*partie 2*).

Notre travail prendra principalement appui sur les albums qui ne s'inscrivent pas dans une continuité narrative forte vis-à-vis de l'album précédent et que nous avons choisi d'appeler les albums – et les incipits – « initiateurs ». Cela signifie que les incipits des « suites » reconnues comme telles par Hergé et son éditeur (*Le Lotus bleu, Le Trésor de Rackham le Rouge, Le Temple du Soleil, On a marché sur la Lune*) feront l'objet d'un traitement séparé, en tenant compte des spécificités inhérentes à leur statut de prolongement (*partie 3*).

1. Méthodologie

INCIPIT [ɛsipit] n. m – 1840 ❖ mot latin, 3^e pers. sing. indic. prés. de *incipere* « commencer », de *capere* ■ DIDACT. Premiers mots d'un manuscrit, d'un livre. *Catalogue citant les incipits (ou les incipit) des ouvrages répertoriés.*²⁹

1.1 Définition et délimitations de l'analyse

1.1.1 Une définition littéraire fluctuante

Il convient en tout premier lieu d'expliquer pourquoi nous avons fait le choix de prendre comme unité de l'analyse la première planche des albums. Les vignettes ne pourraient-elles donc pas être considérées comme une phrase d'ouverture pertinente ? La question mérite d'être posée. Retournons à la théorie littéraire et aux propos de Del Lungo, qui donne de l'incipit la définition suivante :

Quant à l'incipit, j'avance une double définition générale, en proposant de le considérer comme :

- un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et, symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui **se termine à la première fracture importante du texte**;
- un fragment textuel qui, de par sa position de passage, entretient des liens étroits, en général de type métonymique, avec les éléments du paratexte qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante dans la suite, tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie ancienne.³⁰

L'absence de critères formels et linguistiques dans cette définition de l'unité romanesque que constitue l'incipit, basée sur des caractéristiques sémantiques et narratologiques, donne libre cours à l'interprétation des critiques qui peinent à trouver un consensus sur le sujet. Les interrogations qu'elle soulève sont multiples : qu'est-ce qu'une « fracture » ? Comment la définir ? Ce découpage recoupe-t-il la volonté de l'auteur ou est-il arbitraire ? Ces questions ouvertes ont obtenu des réponses diverses : certains spécialistes limitent ainsi cette notion *stricto sensu* à la première ligne d'un roman quand d'autres sont prêts à la faire parcourir plusieurs pages³¹. Cette dimension spatiale fluctuante peut également aller jusqu'à varier au gré des différentes études d'un seul et même ouvrage, comme le reconnaissent Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey :

²⁹ REY-DEBOVE Josette, REY Alain (éd.) (2016) « Incipit » in : *Le Petit Robert de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, p. 1300.

³⁰ DEL LUNGO (2003) *Op. cit.*, p. 55. Nous soulignons.

³¹ SOHET Philippe (2007) *Images du récit*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 107.

L'incipit est en soi une unité indéfinie. Sans délimitation *a priori*, le segment initial ainsi nommé reçoit, en pratique, une étendue variable. Selon les besoins d'analyse, on le fait correspondre aussi bien à quelques mots qu'à plusieurs pages.³²

Maryse Vassevière abonde dans ce sens, reconnaissant...

...Le problème de la délimitation de l'incipit. Au sens ancien, l'incipit c'est la première phrase du roman [...]. Mais à elle seule la première phrase n'est pas toujours signifiante et rien ne permet de la distinguer de la deuxième et de la troisième, du point de vue de la production du sens. L'expérience de l'enseignement prouve par exemple que lorsqu'on donne à étudier l'incipit d'un roman, ce n'est jamais la seule première phrase...³³

L'incipit en littérature n'est donc pas une donnée fixe ou quantitativement bornée, mais correspond au contraire à un découpage qualitatif et volatil, empêchant tout consensus aussi bien fixe que partagé à son sujet.

1.1.2 La transposition en bande dessinée

La définition de l'incipit ne fait pas plus l'unanimité au sein du neuvième art, le flou définitoire étant d'autant plus marqué qu'à la difficulté de la borne spatiale s'ajoute la difficulté de construire des équivalences entre la segmentation verbale en mots, propositions ou phrases et celle des récits graphiques en case, strips, planches et double pages. Et ce à plus forte raison que, pour reprendre les termes de Thierry Groensteen, « il est difficile de repérer, à l'intérieur du discours de la BD, des unités élémentaires stables et formalisables »³⁴. Une option de « traduction » est proposée par Art Spiegelman, qui, en parlant de son travail pour *Maus*, affirme « [avoir] travaillé avec la métaphore selon laquelle chaque case était analogue à un mot, chaque bandeau à une phrase, et chaque planche à un paragraphe »³⁵. Cette vision, en s'articulant à la définition de Joël Zufferey et Jean-Daniel Gollut, ferait correspondre l'incipit au premier strip, ou bandeau, mais elle ne fait pas l'objet d'un consensus et nous ne la reprendrons pas.

³² GOLLUT Jean-Daniel, ZUFFEREY Joël (2000) *Op. cit.*, p. 15.

³³ VASSEVIÈRE Maryse (2009) « Approche génétique de la théorie des incipits » [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'Équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 janvier 2009. Disponible sur : <http://louis-aragon-item.org/maryse-vasseviere-approche-genetique-de-la-theorie-des-incipit-a5654607>, page consultée le 26.06.2016.

³⁴ GROENSTEEN Thierry (1999b) *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 31.

³⁵ SPIEGELMAN Art (2012) *Metamaus*, Paris : Flammarion, p. 167.

Nous ne suivrons pas non plus l'option proposée par Samuel Minne qui justifie son découpage – il se concentre uniquement sur la première et la dernière vignette – de la façon suivante :

La spécificité visuelle de l'image isole la case : on l'appréhende comme un tout, mais ce tout, cette unité comprend déjà de multiples éléments (couleurs, formes, disposition, personnages, échelle de plan, présence ou non de texte, lettrage, ...) et contient des potentialités narratives finies mais nombreuses, et dont le média et les créateurs semblent de toute façon ne jamais cesser de repousser les limites, en un jeu sur les conventions et les stéréotypes tout à fait original.³⁶

1.1.3 Le choix de la planche

Comme cela a déjà été préalablement annoncé, nous suivrons plutôt Groensteen lorsqu'il énonce que « la première planche d'un récit en bandes dessinées, son *incipit*, est, tout autant que la couverture, d'importance cardinale »³⁷.

Le choix de la planche comme unité d'analyse se justifie également par l'une des spécificités inhérentes au média qui nous occupe : sa dimension tabulaire. L'une des conséquences de la composante picturale de la bande dessinée est de proposer une lecture non seulement linéaire mais également synthétique, ce qui a une incidence sur le déploiement du récit et sa conception même. Pour reprendre les mots de Jan Baetens: « On ne le sait que trop : il est matériellement impossible de lire une case ou une vignette de bande dessinée sans percevoir aussi, ne fût-ce que passivement, les marges de l'image ou le reste de la planche »³⁸. Cette idée, selon laquelle la bande dessinée a ceci de particulier que le « cotexte » – le « co-iconique » devrait-on dire – influence fortement la lecture immédiate, est partagée par pratiquement tous les théoriciens du neuvième art. Reprenons les paroles de Benoît Peeters, qui résume l'idée de la sorte :

Il existe par contre un espace absolument spécifique que l'on pourrait nommer le *péri-champ*. Constitué par les autres cases de la page et même de la double page, cet espace à la fois autre et voisin influence inévitablement la perception de la case sur laquelle les yeux se fixent. Aucun regard ne peut appréhender une case comme une image solitaire ; de manière plus ou moins manifeste, les autres vignettes sont toujours déjà là.³⁹

³⁶ MINNE Samuel (2007) « La première case e(s)t la dernière : les deux bouts de la planche dans *M le magicien...* de Massimo Mattioli » in : *Fabula / Les colloques* [en ligne]. Disponible sur: <http://www.fabula.org/colloques/document834.php>, page consultée le 18.07.2015.

³⁷ GROENSTEEN (2008) *Op. cit.*, p. 22.

³⁸ BAETENS Jan (1997) *Art. cit.*, p. 91.

³⁹ PEETERS Benoît (2003) *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, p. 21.

La double dimension picturale et textuelle de la bande dessinée suppose donc, dans sa création, un important travail de mise en page, tâche complexe constituée de choix et de mises en relation. « Il a été établi, dans *Système 1*, que la mise en page est, avec le découpage, l'une des deux opérations fondamentales du langage de la bande dessinée »⁴⁰, explique ainsi Thierry Groensteen. La sélection d'unités inférieures comme corpus d'analyse ne rendrait donc pas justice à la richesse de la production de l'auteur et, pire encore, risquerait d'en occulter certains aspects essentiels.

En outre, utiliser la planche comme support d'étude est également légitimé par Pierre Fresnault-Deruelle, pour qui elle constitue un tout narratologique cohérent et borné, ce qui en fait une unité se prêtant bien à une analyse telle que la nôtre :

La page présente une incontestable unité et s'ordonne, par exemple, par rapport à un motif central à partir duquel tout part et vers lequel tout revient. [...]

La page joue véritablement le rôle d'une unité commerciale de narration. Elle doit faire un tout [...] relativement autonome s'il s'agit d'une aventure à épisode. Ce feuilleton doit pourtant déboucher à chaque fin de page sur un rebondissement ou une question nouvelle.⁴¹

Plus important que toute autre raison ce choix de la planche comme unité de l'incipit paraît pertinent dans le cas d'Hergé pour plusieurs raisons.

Ce choix peut cependant a priori surprendre, compte tenu qu'il s'agit d'une bande dessinée dont la parution originale n'a pas toujours été faite au rythme de la planche. Jusqu'à *Tintin au pays de l'or noir* en effet, la publication se faisait à raison d'une double planche par semaine, passant ensuite à la planche simple avant de revenir à la planche double dans le dernier opus des *Aventures*. Mais ce n'est pas tout. Hergé a également été contraint, durant la Seconde Guerre mondiale, de publier ses récits sous la forme de strips, pour cause de rationnement de papier⁴². C'est notamment sous cette forme que *Le Secret de la Licorne*, *le Crabe aux pinces d'or* et *L'Etoile mystérieuse* ont été découverts par leurs tout premiers lecteurs.

Néanmoins, la planche reste l'unité de référence pour l'auteur puisque, même dans ce dernier cas, « Hergé continue de rythmer ses bandes quotidiennes en

⁴⁰ GROENSTEEN Thierry (2011) *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris : Presses Universitaires de France.

⁴¹ FRESNAULT-DERUELLE (1972) *Op. cit.*, p. 57.

⁴² GODDIN Philippe (2001), *Hergé, chronologie d'une œuvre*, tome 4, Bruxelles : Editions Moulinsart, p. 161.

fonction du futur album »⁴³. Une étude menée par Raphaël Baroni⁴⁴ semble abonder dans ce sens car elle permet de montrer la concordance quasi parfaite entre certaines cases du *Secret de la Licorne* et sa publication originale. Cette comparaison est frappante si l'on examine, par exemple, le strip 43 paru le lundi 10 août 1942 dans le quotidien *Le Soir* et les cases présentes sur la page 15 de la version en album, remaniée pour être publiée une décennie plus tard. Hergé étant connu pour sa grande rigueur et la répétition de ses procédés, il ne nous semble pas outrepassant d'imaginer que cette observation soit également pertinente pour la majorité de l'album, voire même des *Aventures* au complet.

En outre, comme le montre Jan Baetens dans le cas de *L'Affaire Tournesol*, les doubles pages sont fréquemment des pages simples que l'on a « gonflées » pour la parution feuilletonesque et que l'on peut facilement réduire à nouveau pour la mise en album. Plus important encore, ces doubles planches sont constituées par la même répartition séquentielle entre zones périphériques à haute tension narrative et zones centrales jouant un rôle dit « de tampon », non-négligeables sur le plan narratif, mais plus facilement modulables en fonction des besoins du support⁴⁵.

Plus que chez tout auteur, la planche est ainsi chez Hergé l'unité de narration par excellence. Jan Baetens le confirme d'ailleurs :

Tous les critiques s'accordent à dire que dans les *Aventures de Tintin* la segmentation de l'album en planches et strips est avant tout inféodée aux besoins du récit. [...] Mieux que n'importe quel autre dessinateur, Hergé a su exploiter les inéluctables arrêts de la lecture pour les convertir en autant de moment de suspense narratif. Portant l'art du feuilletoniste à son comble, il a réussi à ménager à chacune de ses ruptures une attente capable de faire désirer la suite.⁴⁶

Son propos est notamment appuyé par Pierre Fresnault-Deruelle, pour qui ce phénomène est intrinsèque à toute l'œuvre d'Hergé, depuis ses tout premiers albums déjà : « L'auteur de Tintin, avant que le scénario n'acquière chez lui le statut de mécanique de précision, est capable de procéder à des raccords narratifs que l'espace ample de la planche est le seul à pouvoir intégrer »⁴⁷.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ BARONI Raphaël (2016b) « Tintin et la tension narrative », conférence donnée le 16 septembre 2016 dans le cadre du festival BDFIL, Lausanne.

⁴⁵ BAETENS Jan (2006) « Hergé, auteur à contraintes ? Une relecture de *L'Affaire Tournesol* », *French Forum*, n° 31 (1), p. 108.

⁴⁶ BAETENS Jan (1989) *Hergé écrivain*, Bruxelles : Editions Labor, p. 81.

⁴⁷ FRESNAULT-DERUELLE Pierre (2009) *La bande dessinée*, Paris : Armand Colin, p. 58.

Ce choix de la planche comme mesure formelle de l'incipit tintinesque a en outre déjà fait l'objet d'une validation théorique. Ainsi, Jean-Louis Tilleuil n'a pas hésité à faire coïncider ces deux notions dans le cas d'un certain nombre des *Aventures* :

A la "géométrie variable" de l'incipit romanesque, *L'Affaire Tournesol* préfère donc un incipit à géométrie invariable. [...] Cette préférence ne distingue pas que *L'Affaire Tournesol*. D'autres albums, comme *Le Crabe aux pinces d'or* ou *Les Bijoux de la Castafiore*, peuvent prêter à pareille analyse.⁴⁸

Mais si le chercheur limite la portée de ce découpage à quelques opus seulement, nous choisissons au contraire de l'appliquer à l'ensemble des albums, faisant le postulat que la taille fixe de ceux-ci – 62 planches dans tous les cas, à l'exception de *Tintin au pays des Soviets* – peut légitimer le choix d'un incipit à taille fixe. Cette légitimité est d'autant plus appuyée par les conditions de production originelles que nous avons mentionnées ci-dessus, qui permettent de se distancier de la dimension fluctuante de l'incipit des œuvres littéraires aux tailles et aux formats infiniment plus variés.

1.1.4 Quelques précisions utiles

Le parti est donc pris en faveur de la planche, mais avant de s'engager plus avant dans l'analyse, il semble être opportun de marquer un temps d'arrêt et d'en proposer une définition afin que tous nos lecteurs, spécialistes comme néophytes, s'accordent sur ce dont il sera question dans la suite de ce travail. La description que nous avons retenue n'est pas récente, mais, en dépit des nombreux bouleversements et mutations artistiques qui ont eu lieu au sein du neuvième art au cours des dernières décennies, elle nous semble conserver toute sa pertinence et propose une synthèse bienvenue :

Formellement une page de comics peut se définir comme un groupement de vignettes qui couvrent sa surface entière, mais cette définition simplement descriptive n'est pas satisfaisante [...], il nous paraît plus rigoureux de définir la page de comics comme une structure de montage particulière à certains comics, qui se caractérise pour avoir été conçue et réalisée pour être reproduite sur toute la surface d'une page afin d'obtenir une unité graphique et une cohérence plastique globale.⁴⁹

Il nous semble également important de préciser à toutes fins utiles que, même si la planche d'ouverture de l'album et ses diverses composantes constituent notre

⁴⁸ TILLEUL (2000) Art. cité, p. 130.

⁴⁹ GUBERN Roman (1970) « El lenguaje de los cómics », *Imagen y sonido*, n° 86, p. 90.

objet d'étude principal, nous veillerons également à toujours prendre en compte les éléments narratifs et graphiques présents sur la couverture ainsi que sur la page de titre, tout comme les indications transmises par le titre lui-même. Nous rejoignons ainsi Jan Baetens lorsqu'il affirme, se référant à Gérard Genette et à son ouvrage *Seuils* :

S'il est vrai qu'une œuvre commence, à proprement parler, par son premier mot, une bande dessinée par sa première case, il n'est pas moins correct qu'avant de franchir ce seuil, la lecture a déjà traversé, avec une hâte plus ou moins pardonnable, le domaine des énoncés graphiques et iconiques qui l'entourent. Dans *Coke en stock*, la répétition du titre en couronnement d'incipit, puis, s'ajoutant à la vision rétrospective déclenchée par la présentation du film [...], la reprise en abîme, dans l'image cinématographique du mot FIN, tous ces facteurs *incitent* à se reporter à la première de couverture et à la page de titre.⁵⁰

Nous étudierons ainsi le *paratexte* – c'est ainsi que la critique littéraire nomme cette « zone [...] de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente »⁵¹ – pour tenter de déterminer s'il est pertinent ou non dans les stratégies d'ouverture établies par Hergé. En d'autres termes, si nous ne considérons pas qu'il appartienne à l'incipit *stricto sensu*, nous le tenons pour un élément périphérique qui l'influence et nous tâcherons d'établir comment il a pu être investi par l'auteur.

Enfin, si nous ne nous restreindrons pas à la planche, et porterons notre regard sur cette structure plus vaste, il nous paraît important de préciser que nous ne négligerons pas non plus les structures plus petites. En effet, si la planche est l'unité de référence pour Hergé, celui-ci était tout aussi attentif aux effets narratifs liant les strips ou les cases entre eux :

Ce sont également les articulations de strip en strip, la composition de la case ou les jeux de mots plus ou moins subtils qu'elle contient, qui donnent son allure à la lecture intriguée. Les modalités de cette intrigue, perpétuellement relancée à travers divers procédés, textuels et visuels, ne se révèlent aux yeux du lecteur que progressivement, de sorte que la saisie globale de la planche n'en gâche jamais l'effet.⁵²

C'est en effet par l'enchevêtrement de stratégies aussi diverses, que les albums de *Tintin* parviennent toujours à séduire les lecteurs « de 7 à 77 ans », et il importera de

⁵⁰ BAETENS Jan (1989) *Op. cit.*, p. 88.

⁵¹ GENETTE Gérard (1987) *Seuils*, Paris : Edition du Seuil, p. 15.

⁵² BARONI Raphaël (2016a) « Hergé ou la tension de la planche », *Revue Bédéphile*, n° 2, p. 81.

ne pas oublier de rendre justice à la profondeur et à la richesse des incipits hergéens en tenant compte de la diversité de ces niveaux narratifs.

1.2 Choix du corpus

1.2.1 Le choix des albums dans une perspective synchronique

Il y a deux grandes méthodes potentiellement mobilisables lorsque l'on choisit de s'attaquer à une œuvre monographique. La première, diachronique, consiste à étudier les productions – dans notre cas, les albums – les unes après les autres, les considérant en suivant l'ordre de publication. Une telle perspective ne nous intéressera que de façon secondaire, car il nous semble plus pertinent de rapprocher les œuvres non pas en fonction de leur voisinage chronologique, mais bien en raison de leurs liens thématiques et formels. De plus, tout comme Renaud Nattiez, nous sommes d'avis que :

[La méthode diachronique] présente le risque de poser *a priori* que l'évolution de l'auteur, son expérience, son travail, accompagnent et déterminent l'évolution des albums ; il me semble, au contraire, qu'il n'existe pas de "progrès linéaire" des premiers aux derniers albums pour une plus grande perfection du graphisme ou du récit. Même s'il est évident que la qualité et la rigueur qui émanent de *L'Affaire Tournesol* ne sauraient être comparées à la naïveté et au simplisme de *Tintin au pays des Soviets*, on assiste souvent dans l'œuvre d'Hergé à des retours en arrière.⁵³

Pour ces raisons, ainsi que parce que cette façon de faire est plus cohérente quant à la volonté d'Hergé qui avait « souhaité au fil du temps que son œuvre puisse être considérée comme un ensemble susceptible d'être abordé par n'importe quelle entrée et pris acte que les *Aventures* constituent un tout, à présent fermé »⁵⁴, nous avons fait le choix de la deuxième option, une analyse sous une perspective synchronique:

La seconde méthode, synchronique, consiste à prendre *Les Aventures* comme un tout, à étudier l'évolution interne d'un univers fictif qui est aussi cohérent et clos sur lui-même que le monde de Balzac. Dans ce cas, il est préférable d'analyser les versions les plus récentes puisqu'elles s'adaptent davantage à la vision globale de son œuvre qu'Hergé a voulue et qu'il a peaufinée jusqu'à la fin.⁵⁵

Sans pour autant négliger toute dimension chronologique, notre recherche s'effectuera ainsi de façon thématique et formelle pour dégager les grandes lignes de cohérence – ou non – au sein des incipits des aventures du reporter belge, et aura

⁵³ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁵⁵ APOSTOLIDES Jean-Marie (1984) *Les Métamorphoses de Tintin*, Paris : Editions Seghers, p. 11.

pour matériau de base les albums et non pas les planches publiées originellement au sein des différents journaux pour lesquels travaillait Hergé.

Nous suivrons donc Jean-Marie Apostolidès en utilisant les versions les plus récentes publiées sous la régie du bédéaste. Le travail et le retravail constants effectués par l'auteur et les différents membres de son équipe, ainsi que les nombreuses éditions existantes pour chaque album, véritables cauchemars de l'archiviste, témoignent bien de sa volonté d'avoir une œuvre aussi aboutie et aussi proche de la perfection que possible, et c'est toujours de la version la plus récente que se revendiquait le père de Tintin⁵⁶.

Etudier le présent ne peut néanmoins se faire sans connaître le passé, et la parution originale, sous forme de strips ou de planches dans les journaux de l'époque ne saurait être négligée. Si la majorité des premières versions sont très proches de ce qui se donne à lire dans les albums, certaines comportent des écarts aussi fascinants qu'instructifs. Ainsi, si notre objet d'étude principal est bien constitué par les planches des albums en couleur, nous n'hésiterons pas à faire des détours par les matériaux originels, notamment lorsque ceux-ci comportent des mécanismes incipitiels aussi divergents que captivants .

Les références aux différents albums se feront grâce aux initiales de leur titre, dont on trouve la correspondance dans le tableau chronologique attaché à cette section. Après les initiales, seront mentionnés la page, le strip en chiffres romains, puis la case. Ainsi, pour renvoyer à la quatrième case du second strip de la première planche de *L'Affaire Tournesol*, nous utiliserons la notation suivante : *AT*, 1, II, 4. Autre exemple, pour nous référer à la séquence de Milou jouant avec une boîte de crabe qui occupe l'intégralité des deuxième et troisième strips de la première planche du *Crabe aux pinces d'or*, nous noterons : *CPO*, 1, II-III.

1.2.2 Tous les albums, vraiment ?

Si nous prenons comme objet d'étude les albums les plus « aboutis », les plus retravaillés, cela ne signifie pas pour autant que nous les prenons tous. Nous avons en effet fait le choix de ne pas retenir les trois ouvrages antérieurs aux *Cigares du Pharaon*. Ceux-ci ne sont pas pertinents dans le cadre de notre recherche car ces

⁵⁶ PEETERS Benoît (2015) *Lire Tintin. Les Bijoux Ravis*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, pp. 256-257.

albums, souvent assortis du qualificatif « de jeunesse », ont été construits selon un mode opératoire différent des autres *Aventures*. Au sein de ceux-ci, en effet, pas de scénario préétabli ni de fil narratif unitaire, mais une succession de péripéties qui s'enchaînent de semaine en semaine, au rythme de la publication du *Petit Vingtième*.

Renaud Nattiez note ainsi la « quasi-inexistence de la situation initiale »⁵⁷ mettant le récit en place avant de le faire basculer dans l'aventure. Pas besoin d'ordre naturel à bouleverser, les héros sont embarqués dans l'action dès l'ouverture de ces albums :

Dès la deuxième planche de *Tintin au pays des Soviets* apparaît un bolchévique qui fait éclater une bombe détruisant une grande partie du wagon où se trouvent Tintin et Milou. Mais cet attentat n'est qu'une péripétie parmi tant d'autres, la première d'une longue série qui émaillera tout l'album. Il occupe structurellement la même fonction que l'ensemble des dangers et obstacles mis sur la route du reporter jusqu'à son retour, ce n'est nullement un point de départ, un démarrage.

Tintin en Amérique présente des caractéristiques identiques : à peine descendus du train en gare de Chicago, Tintin et Milou tombent entre les mains des gangsters, et, ici aussi, cet incident est à mettre sur le même plan que les multiples menaces comparables auxquelles ils seront confrontés durant leur périple nord-américain. Cet incident précis n'a pas plus de raison de figurer en page 1 de l'album que l'accident volontaire de la voiture de Tintin (p. 4) ou l'enlèvement de Milou (p. 44) par exemple. Sa place à ce moment du livre n'est aucunement significative, ce n'est pas *parce que* les deux héros sont enfermés dans un taxi que l'aventure prend son envol.

Remarque identique pour *Tintin au Congo*.⁵⁸

Plus sévère, Jean-Louis Tilleuil affirme quant à lui que : « La critique s'accorde depuis longtemps sur le fait que ces trois premiers albums [...] pèchent par leur manque de construction narrative (ces albums ne sont que des juxtapositions de gags) »⁵⁹. Les incipits de ces trois ouvrages ne ressemblent donc pas au reste de l'œuvre d'Hergé en ceci qu'ils correspondent bien à un programme et à un mode opératoire distincts. Ils ne servent pas à bâtir un univers, une situation, à partir de laquelle se déploie le récit, mais semblent bel et bien n'être qu'une planche parmi les autres et leur consacrer une attention et une analyse particulières ne nous semble ainsi pas pertinent quant à la problématique qui est la nôtre.

⁵⁷ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 22.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 273-274.

⁵⁹ TILLEUIL Jean-Louis (2014) « Tchang-Hergé. Les effets structurants (narratifs et symboliques) d'une rencontre décisive », In : SERVAIS Paul, JIALIN WU Christina, *Altérité rencontrée, perçue, représentée. Entre Orient et Occident du 18^e au 21^e siècle*, Louvain-la-Neuve: Academia/L'Harmattan, p. 88.

1.2.3 Tableau chronologique des *Aventures de Tintin*⁶⁰

Titre	Année de parution Journal	Année de parution Album	Année de parution version remaniée	Observations
<i>Tintin au pays des Soviets</i>	1929-1930	1930	–	Non remanié
<i>Tintin au Congo</i>	1930-1931	1931	1946	
<i>Tintin en Amérique</i>	1931-1932	1932	1945	
<i>Les Cigares du Pharaon (CP)</i>	1932-1934	1934	1955	1ère participation active des Dupondt
<i>Le Lotus bleu (LB)</i>	1934-1935	1936	1946	"Naissance" de Tchang
<i>L'Oreille cassée (OC)</i>	1935-1937	1937	1943	
<i>L'Île Noire (IN)</i>	1937-1938	1938	1966	2e version en 43, 3e en 66
<i>Le Sceptre d'Ottokar (SO)</i>	1938-1939	1939	1947	Apparition de la Castafiore
<i>Le Crabe aux pinces d'or (CPO)</i>	1941-1942	1942	1954	1er album directement en couleur Apparition d'Haddock
<i>L'Etoile mystérieuse (EM)</i>	1942-1943	1943	1958	Peu de changement depuis 43
<i>Le Secret de la Licorne (SL)</i>	1943	1944	1955	Naissance de Tournesol Acquisition de Moulinsart
<i>Le Trésor de Rackham le Rouge (TRR)</i>	1943-1944 1947	– 1948	1955	Interrompu à la Libération Début du <i>Journal Tintin</i>
<i>Les 7 Boules de cristal (7BC)</i>	1946-1947	1949	1955	
<i>Le Temple du Soleil (TS)</i>	1939-1940 1948-1950	– 1950	1971	Interrompu par la guerre 3e version en 71
<i>Tintin au pays de l'or noir (TPON)</i>	1940-1941	1941	1958	
<i>Objectif Lune (OL)</i>	1950-1952	1953		Création des Studios Hergé
<i>On a marché sur la Lune (OML)</i>	1952-1953	1954		
<i>L'Affaire Tournesol (AF)</i>	1954-1956	1956		
<i>Coke en stock (CS)</i>	1956-1958	1958	1967	
<i>Tintin au Tibet (TT)</i>	1958-1959	1960		
<i>Les Bijoux de la Castafiore (BC)</i>	1961-1962	1963		
<i>Vol 714 pour Sydney (VS)</i>	1966-1967	1968		
<i>Tintin et les Picaros (TP)</i>	1975-1976	1976		
<i>Tintin et l'Alph-Art (TA)</i>	–	1986		Inachevé, posthume

⁶⁰ Tableau largement inspiré de NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 11.

2. Les incipits « initiateurs » des *Aventures de Tintin*

La première phrase doit produire un effet, bien sûr, harponner le lecteur, mais elle mentirait en se donnant comme une promesse que le livre ne pourra tenir. Plutôt que de risquer la déconvenue, nombreux sont les auteurs qui évitent l'esbroufe et préfèrent la jouer modeste, commencer en douceur, presque comme si de rien n'était et abattre leurs cartes quand le piège s'est refermé.⁶¹

Quelle pertinence peut revêtir une telle assertion, pensée pour les incipits littéraires, dans le cas de la bande dessinée ? Est-elle adaptée pour comprendre et représenter le travail d'Hergé ? Et celui-ci répond-t-il toujours de la même façon à cette interrogation ? Autant de questions qui devraient trouver une réponse à mesure de notre progression dans l'étude des différents mécanismes mis en œuvre par le père du plus célèbre des reporters.

2.1 Les éléments structurels

Une première lecture des planches inaugurales des *Aventures de Tintin* permet de mettre en évidence un certain nombre de phénomènes à l'échelle macroscopique. Il existe, sur le plan structurel, de grands axes structurant les incipits hergéens et instaurant un certain nombre de récurrences. Comme nous le découvrirons, ces axes et ces récurrences souffrent parfois d'exceptions, mais celles-ci ne représentent jamais un bouleversement radical. Au contraire, elles semblent plutôt contribuer à la sensation de stabilité induite par la majorité des cas, que nous appellerons *canoniques* en vertu de leur importance quantitative.

2.1.1 Le bouleversement d'une situation quotidienne et pérenne

Tintin et Milou se promènent dans un parc. En s'asseyant sur un banc, Tintin découvre une serviette oubliée par un certain professeur Halambique. Il décide *d'interrompre* sa promenade pour la lui ramener...

Tintin et Milou se promènent en ville. Milou, cherchant un os dans une poubelle, se coince le museau dans une boîte de crabe. Tintin, agacé, *s'interrompt* et la lui retire en le grondant.

⁶¹ CHEVILLARD Eric (2017) « L'art de l'incipit à la loupe », in : *Le Monde* [en ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2017/04/06/le-feuilleton-top-depart_5106711_3260.html, page consultée le 07.05.2017.

Tintin et Milou se promènent en ville. Milou se plaint de la chaleur inhabituelle pour la saison, tandis que Tintin regarde les étoiles. Il remarque alors que la Grande Ourse en a une de plus qu'habituellement. Intrigué, il *rentre* pour téléphoner à l'observatoire. Son correspondant lui répond être en train d'étudier le phénomène puis raccroche brutalement.

Tandis que Nestor se démène contre le téléphone, surchargé par des correspondants effectuant un mauvais numéro, Tintin, Haddock et Milou se promènent dans la campagne avoisinante. Le capitaine confesse à son ami son envie de calme, de silence, mais il *est interrompu* par un bruit grave, fort et inconnu qui les interloque tous deux.

Tintin, Haddock et Milou se promènent dans la forêt et aperçoivent des romanichels en train de dresser leur campement aux abords d'une décharge. Haddock est en route pour leur dire ce qu'il pense de leur hygiène quand Tintin *l'arrête* car il a entendu un enfant pleurer.

Tintin, Haddock, Milou et Tournesol se rendent à Sydney par le vol 714. Lors de l'escale à Jakarta, ils se dirigent vers le bar pour un rafraîchissement, mais *ils sont interrompus* par un cri qui leur intime de s'arrêter.

Ces résumés sommaires de plusieurs incipits « initiateurs »⁶² mettent en évidence une forte récurrence dans la structure narrative. Dans seize des dix-sept albums qui nous occupent au sein de cette section, le lecteur assiste ainsi à plusieurs variations sur la même trame: Tintin, ou l'un de ses proches, mène une activité banale et paisible – la promenade dans dix cas, un épisode domestique dans quatre et un voyage qui s'est apparemment déroulé sans

Album	Bouversement	
	Quoi?	Case
<i>Les Cigares du Pharaon</i>	"arrêtez-le!"	8 / 8
<i>Le Lotus bleu</i>	message mystérieux	5 / 11
<i>L'Oreille cassée</i>	vol du fétiche	17 / 17
<i>L'Ile Noire</i>	avion	2 / 12
<i>Le Sceptre d'Ottokar</i>	serviette oubliée	3 / 11
<i>Le Crabe aux pinces d'or</i>	boîte de crabe	6 / 16
<i>L'Etoile mystérieuse</i>	étoile inconnue	5 / 9
<i>Le Secret de la Licorne</i>	-	
<i>Les 7 Boules de cristal</i>	prophétie du passager	4 / 9
<i>Tintin au pays de l'or noir</i>	explosion du moteur	10 / 10
<i>Objectif Lune</i>	absence de Tournesol	8 / 10
<i>L'Affaire Tournesol</i>	bruit	12 / 12
<i>Coke en stock</i>	rencontre avec Alcazar	9 / 9
<i>Tintin au Tibet</i>	article sur l'accident d'avion	9 / 9
<i>Les Bijoux de la Castafiore</i>	pleurs d'enfant	9 / 9
<i>Vol 714 pour Sydney</i>	cri	9 / 9
<i>Tintin et les Picaros</i>	alcool imbuvable	11 / 11

anicroche jusque-là dans les deux restants – mais en est soudainement détourné par l'apparition d'un élément imprévu, fréquemment chargé d'inconnu et de mystère. S'il n'est pas toujours le déclencheur même de l'action et l'embrayeur de l'aventure, cet élément n'en reste pas moins capital en ce qu'il détourne les protagonistes de leur

⁶² Les aviez vous reconnues ? Il s'agit du *Sceptre d'Ottokar*, du *Crabe aux pinces d'or*, de *L'Ile mystérieuse*, de *L'Affaire Tournesol*, des *Bijoux de la Castafiore* et de *Vol 714 pour Sydney*.

activité initialement prévue et enclenche la chaîne d'événements qui les fera glisser dans l'histoire⁶³.

Dans la grande majorité des cas – dix –, cet élément perturbateur ne vient rompre le cours logique des choses qu'à la dernière ou à l'avant-dernière case et il n'y a que deux cas dans lesquels il apparaît dans le premier strip : *Le Sceptre d'Ottokar* (1, I, 3 : découverte de la serviette oubliée qui mène à 1, II, 4 : la décision de la ramener plutôt que de lire son livre comme il avait initialement prévu de le faire et ce, malgré les avertissements prophétiques de Milou qui voit les ennuis arriver) et *L'île Noire* (1, II, 2 : la vision de l'avion qui le détourne de sa route initialement prévue et qui lui vaudra de se faire tirer dessus, le précipitant dans l'aventure en attisant son insatiable curiosité). Les quatre incipits restants voient l'élément perturbateur intervenir en milieu de planche environ. Cette apparition devient de plus en plus tardive dans la planche à mesure de l'avancée dans l'œuvre – à partir de *Tintin au pays de l'or noir* et suivant une tendance préalablement amorcée, c'est même devenu la seule norme – et devient de plus en plus mystérieuse pour le lecteur qui, à l'instar des protagonistes, n'en connaît plus toujours le caractère exact, sa source n'étant plus que rarement dessinée sur la planche inaugurale.

Variant substantiellement quant à sa nature – il passe en effet de la plus prosaïque boîte de crabe à l'apparition surnaturelle d'une étoile supplémentaire –, l'élément perturbateur se distingue également dans sa reconnaissance. En d'autres termes, et alors que son statut est souvent très clair, il arrive parfois que les personnages, pas plus que les lecteurs, ne reconnaissent cet élément perturbateur lors de son apparition et qu'il ne soit identifié comme tel que plusieurs pages plus loin. A cette extrémité de l'échelle se trouvent notamment l'article relatant l'accident d'avion de Tchang dans *Tintin au Tibet* et la prophétie du passager anonyme dans *Les 7 Boules de cristal* qui, s'ils apparaissent sur la première planche, n'entraînent pas de modification immédiate dans le comportement du héros, mais auront une réelle incidence par la suite.

Plus déviant encore est le cas du *Secret de la Licorne* dans lequel il n'y a pas d'occurrence de l'élément perturbateur au sein de l'incipit. Cette absence peut se

⁶³ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p.178.

comprendre au regard de la structure globale de l'album, et plus particulièrement de la planche en elle-même, qui sont toutes deux truffées de fausses pistes et de faux-semblants à l'égard d'Aristide Filoselle, le génie méconnu et insoupçonné de cette *Aventure*. Ainsi Hergé s'amuse-t-il à brouiller volontairement les pistes en ouvrant l'ouvrage sur une présentation de la vague de vols à la tire, larcins qui, s'ils vont effectivement avoir une quelque importance narrative, ne méritent scénaristiquement pas le poids que leur confère cette place de choix. L'effet est réussi : habitué à la présence de l'élément perturbateur, le lecteur va s'escrimer à le retrouver et, ce faisant, découvrira les nombreux autres clins d'œil dissimulés sur la page telle que la présence de puces sur le corps de ce pauvre Milou, rappelant la toponymie du lieu, ou encore la discrète présence de Filoselle lui-même au centre de la planche.

Retenons ainsi que le lecteur régulier des *Aventures* sait globalement à quoi s'en tenir, car il évolue dans un terrain narratif stable et maîtrisé, dont les variations plus ou moins subtiles servent aussi bien à conserver son intérêt qu'à assurer la solidité de la structure.

2.1.2 La présence des personnages principaux

Au nombre des éléments structurels les plus immédiatement perceptibles, il convient également de s'arrêter sur la présence quantitative des protagonistes principaux au sein de l'incipit. Ainsi, Tintin, accompagné de Milou – à l'exception de *Coke en stock* dans lequel le règlement de la salle de cinéma l'exclut –, est systématiquement présent sur la première planche. Mieux encore, il s'agit presque toujours du premier personnage qui apparaît à la vue du lecteur et du plus présent. On pourrait légitimement penser que, depuis leur rencontre, Haddock bénéficie de la même importance, mais il n'en est rien. Si les deux amis apparaissent parfois simultanément à partir du *Crabe aux pinces d'or*, c'est loin d'être la norme.

Cette prééminence du jeune reporter, dont nous discuterons le versant des conséquences psychologiques sur le lecteur plus en aval, sert à instaurer un cadre structurel fixe, un horizon d'attente stable, qui, comme toute bonne règle de fonctionnement, souffre de quelques exceptions, qui se situent toutefois dans un spectre toujours bien délimité et de faible amplitude toutefois, comme pour maintenir le public dans un terrain connu et maîtrisé.

Ainsi, si ce n'est pas lui, c'est donc son frère. Ou encore, en adoptant un langage plus limpide, lorsque Tintin n'apparaît pas en premier ou qu'il n'a pas la présence la plus importante, cette tâche est dévolue à d'autres personnages bien connus de la série. Dans *Vol 714 pour Sydney*, par exemple, le lecteur « entend » tout d'abord Haddock et Tournesol, identifiables grâce à leur idiome propre, puis voit apparaître le premier tandis qu'il « entend » toujours le second. Ce dernier entre ensuite en scène en même temps que la main de Tintin, le reporter n'apparaissant intégralement, corps et texte compris, qu'au sein de la cinquième case.

Mais il arrive parfois aussi que les Dupondt prennent le devant de la scène et le rôle principal. C'est le cas des incipits du *Secret de la Licorne* et de *Tintin au pays de l'or noir*, de manière sensiblement distincte.

Dans le premier cas, Tintin est bel et bien présent : mentionné dès la troisième case, apparaissant à la fin du premier strip et étant le moteur de l'action des deux policiers qui choisissent leur lieu d'investigation en fonction de son emploi du temps : « Dupont : “Si nous commençons par le Vieux Marché ? Tintin nous a dit qu'il y allait ce matin : peut-être le rencontrerons-nous.” / Dupond : “Bonne idée ! Allons-y...” » (*SL*, 1, I, 3). Pourtant, bien que *physiquement et textuellement* convoqué, le reporter est extrêmement passif et semble *psychiquement* absent. De manière inhabituelle, il n'a que trois répliques sur l'ensemble de la planche, ne semble mû par aucun but. L'action ne tourne pas (encore) autour de lui mais se concentre sur les Dupondt, bien plus actifs. On les voit mener l'enquête, rechercher, négocier un lot de cannes et s'entretenir avec les acteurs du monde qui les entoure, tandis que leur jeune ami semble en retrait, mêlé visuellement à la foule (*SL*, 1, I, 4 – II, 2) alors que les policiers se détachent sur un fond uni (*SL*, 1, I, 2-3).

Cette mise en retrait du héros semble pouvoir s'expliquer par la volonté de l'auteur d'induire le lecteur sur une fausse piste et de lui faire croire, temporairement et malgré l'horizon d'attente suscité par le titre et la couverture, que le propos central de l'opus concernera la série de vols, à l'instar d'un *Tintin en Amérique* dans lequel le reporter avait pour principale mission de lutter contre une série de malfaiteurs. En témoignent la vignette inaugurale dont nous avons déjà souligné le poids conféré par sa localisation stratégique, l'importance accordée aux deux détectives et la présence d'Aristide préalablement relevée (*SL*, 1, II, 2).

Si les Dupondt sont aussi au cœur de l'incipit de *Tintin au pays de l'or noir*, le fonctionnement est dans ce second cas tout autre. Le héros n'apparaît qu'en page trois, les deux compères étant les seuls acteurs connus du lecteur pendant les deux premières planches, vivant une aventure en apparence complètement autonome. Cependant, la suprématie de Tintin n'est ici pas contestée puisqu'une fois secourus, tous deux se précipitent pour lui raconter ce que le lecteur et eux-mêmes viennent de vivre sans lui et le réintègre à la trame narrative (*TPON*, 3, I-II).

Un autre cas de déviance reste à souligner encore. Il s'agit des incipits à structure binaire que sont *L'Oreille cassée* et *L'Affaire Tournesol*. Dans l'un comme dans l'autre, Tintin est le premier personnage à apparaître dans la seconde partie de la structure et il y a une construction assez proche, mais les deux opus se distinguent quant aux personnages présents dès l'ouverture.

L'Oreille cassée débute, et c'est un cas unique au sein de la série, par une historiette à laquelle ne participent que des personnages étrangers tant au lecteur qu'à l'univers de la série. À l'exception du gardien, on ne sait rien de leur identité ni de leur personnalité, on ne les reverra pas et Tintin n'aura aucune interaction avec eux. Le jeune reporter et son chien entrent en scène au début du troisième strip – au cœur même de la planche qui est l'un des rares incipits à compter quatre bandes – et les diverses indications temporelles – le réveil, la radio qui parle de « ce matin » (*OC*, 1, IV, I) – nous indiquent qu'ils effectuent une série d'activités situées sur la même temporalité, à quelques minutes près, que le gardien jusqu'à ce que leurs plans se rejoignent au début de la planche suivante (*OC*, 2, I, 2).

L'incipit de *L'Affaire Tournesol* semble être une synthèse de ces deux « options de déviance » que sont l'absence de Tintin et la construction en diptyque. Possédant lui aussi une structure double, cet incipit fonctionne logiquement de manière similaire à *L'Oreille cassée*, mais intègre un personnage familier à l'univers de la série : Nestor, le fidèle domestique de Moulinsart. Comme *L'Oreille cassée*, l'album s'ouvre sur une saynète indépendante et simultanée à ce qu'il se passe dans la seconde partie, la transition entre les deux scènes étant effectuée au centre géométrique de la planche et le texte participe également à ce glissement : « Oh ! Pardon, je... heu... Le capitaine Haddock ?... Non, pas pour le moment... Il est en promenade... » (*AT*, 1,

III, 4) balbutie ainsi Nestor avant que la case suivante ne nous montre le capitaine, Tintin et Milou effectivement en train de vagabonder dans la campagne au moment même où ont lieu tous ces appels.

Ces deux variations sensiblement similaires, toutes deux construites sur un jeu habile manifestant la simultanéité de plusieurs actions distinctes, représentent un phénomène relativement rare, non seulement au sein des autres incipits mais aussi des *Aventures* dans leur ensemble. Cette parcimonie pouvant sans doute s'expliquer par le fait qu'Hergé, tout à la volonté de lisibilité de son œuvre, semble avoir choisi de se limiter globalement à la monstration d'une seule et unique scène à la fois.

Quoi qu'il en soit, ces deux exemples ne sont pas une réelle mise à distance de la centralité de Tintin car celui-ci est toujours au cœur d'une partie de la planche, mais plus encore, ces premières parties dont il est apparemment exclu lui sont toujours et presque immédiatement rapportées. Dans le cas de *L'Oreille cassée*, le reporter obtient les informations relatives aux événements auxquels il n'a pas assisté par le truchement de la radio :

Un vol mystérieux a été commis cette nuit au musée ethnographique. Un fétiche d'une grande rareté a disparu... / Le vol a été découvert ce matin par le gardien du musée. On suppose que le voleur s'est laissé enfermer hier soir et qu'il a attendu l'ouverture des portes pour sortir car aucune trace d'effraction n'a été constatée... (OC, 1, IV, 4 – 2, I, 1)

... et du récapitulatif de Dupont : « Récapitulons. Le gardien a fermé les portes, hier à 17h12 : il n'a rien remarqué d'anormal. Aujourd'hui, à 7h, il a repris son service. A 7h14, il a constaté la disparition du fétiche n°3542 et a donné immédiatement l'alarme » (OC, 2, I, 4). C'est également par la voix d'un familier, Nestor, que Tintin a accès à ce que le lecteur a vu se dérouler sans lui : « Allo ?... Comment ?... Mais non, madame, ce n'est pas la Boucherie Sanzot !... Non, Madame... Non, Madame... Flûte, Madame. / ... C'est au moins la vingtième fois que... » (AT, 3, I, 3-4) raconte-t-il ainsi avant d'être coupé par Haddock dans la case suivante.

Tintin n'est donc pas toujours au centre, visuellement du moins, mais il n'en est jamais très loin, que ce soit par son implication ou le fait que lorsqu'il est temporairement remplacé, ce soit par ses alliés fidèles qui, s'ils servent à manifester la véracité de l'univers dans lequel ils évoluent, sont surtout présents comme relais du jeune reporter.

2.1.3 Trois façons de commencer

Une des nombreuses promenades de Tintin et Milou, un article de journal, le cadre spatial donné par un élément inanimé. La première case des dix-sept albums qui nous occupent contient l'un ou l'autre de ces différents éléments, et les trois albums « continueurs » peuvent également s'insérer sans peine dans ces trois catégories. La grande majorité de ces « incipits de l'incipit » est muette et les cases qu'ils occupent sont de taille relativement réduite. Cette pauvreté relative de la diversité, au regard d'une série d'une telle ampleur, est parfois tempérée par de légères variations en son sein, mais elle est néanmoins assez remarquable pour qu'on s'y arrête.

Décor inanimé	Transport	<i>Les Cigares du Pharaon</i>	Bateau
		<i>Les 7 Boules de cristal</i>	Train
		<i>Objectif Lune</i>	Voiture
		<i>Vol 714 pour Sydney</i>	Avion
		<i>Tintin et les Picaros</i>	Vélomoteur
	Bâtiment	<i>L'Oreille cassée</i>	Musée
		<i>Le Trésor de Rackham le Rouge (ste)</i>	Café
		<i>Objectif Lune</i>	Moulinsart
		<i>On a marché sur la Lune (suite)</i>	Centre spatial
	Carte	<i>Coke en stock</i>	Cinéma
Objet	<i>Le Temple du Soleil (suite)</i>	Amérique latine	
	<i>Tintin au pays de l'or noir</i>	Pompe	
	<i>L'Affaire Tournesol</i>	Téléphone	
Promenade	Sans Haddock	<i>L'Île Noire</i>	
		<i>Le Sceptre d'Ottokar</i>	
		<i>Le Crabe aux pinces d'or</i>	
		<i>L'Etoile mystérieuse</i>	
		<i>Tintin au Tibet</i>	
	Avec Haddock	<i>Les Bijoux de la Castafiore</i>	
Article		<i>Le Lotus bleu</i>	
		<i>Le Secret de la Licorne</i>	
		<i>L'Île noire (première version)</i>	

L'occurrence la plus fréquente, douze albums sur vingt en incluant les incipits « continueurs », est l'option qui ressemble le plus au roman classique du XIX^e siècle, roman qui s'ouvre par le dévoilement immédiat des données spatio-temporelles du récit. Cette fonction est assurée ici, non par un narrateur omniscient qui donne les informations nécessaires à la compréhension du cadre, mais par une case muette, mettant l'accent sur un élément

inanimé – mais rarement statique – permettant de planter le décor par relation synecdotique.

La majorité fonctionne avec une synecdoque généralisante, une sorte de tout englobant dans lequel le lecteur est amené à zoomer dès la seconde case. Ce tout englobant est, dans cinq cas sur dix un moyen de transport, un bâtiment dans cinq

cas, voire six si l'on prend la première case « dessinée » du *Lotus bleu*, la première étant constituée d'un article de journal, ainsi qu'une carte géographique.

Plus rarement, la relation s'inverse et la synecdoque devient singularisante : un objet sert à représenter le cadre plus général : le téléphone de *L'Affaire Tournesol* sert de porte d'entrée dans Moulinsart et la pompe à essence permet d'ouvrir sur l'univers de la route et de la conduite qui structure tout le début de *Tintin au pays de l'or noir*.

Dans ces cases, pas d'humain, ou alors si peu : les silhouettes sont floues, non identifiées et leur gamme chromatique les laisse se fondre dans le décor, comme ce personnage inconnu qui monte les marches du musée ethnographique (*OC*, 1, I, 1), dont le manteau ne se détache pas du mur ni le pantalon du cadre de la porte. Cette primauté absolue accordée au cadre de l'action au détriment de l'action elle-même est renforcée par l'absence de bande-son diégétique : personne n'y parle, rien ne fait de bruit. Ce système est si stable que les exceptions sont notables. Ainsi, les quatre sonneries du téléphone qui ouvrent *L'Affaire Tournesol* (*AT*, 1, I, 1) provoquent une dramatisation immédiate et un dynamisme contraint, rompant avec la quiétude qui prévaut, tant dans les autres albums de la série que dans la promenade de Tintin et Haddock qui occupe la seconde partie de la planche⁶⁴.

En outre, c'est paradoxalement dans ce type de vignette d'ouverture qu'on trouve les quatre seuls cas de récitatifs au sein des incipits. Si leur présence peut aisément se comprendre dans le cas des suites, puisqu'ils jouent un rôle capital dans la ligature entre les albums, il est plus surprenant d'en rencontrer dans l'ouverture de *Coke en stock* et de *Vol 714*. Hergé était en effet très réticent à en faire usage et préférait les réserver aux quelques cas d'insuffisance du dessin :

Je considère mes histoires comme des films. Donc, pas de narration, pas de description. Toute l'importance, je la donne à l'image. [...] Il m'arrive de devoir utiliser des sous-titres ([récitatifs]), mais je ne les emploie guère que pour indiquer de temps à autre la durée [...] car, tout comme au cinéma, la durée est une des choses les plus difficiles à rendre.⁶⁵

Pourtant, ni le bandeau de *Coke en stock* – « un soir, au cinéma... » (*CES*, 1, I, 1) – ni celui de *Vol 714* – « Djakarta, dans l'île de Java. En provenance de Londres, le Boeing 707 de la Quantas, vol 714, vient de se poser sur l'aérodrome de Kemajoran, la dernière escale avant Sydney » (*VS*, 1, I) – ne semblent résoudre une ellipse

⁶⁴ TILLEUIL Jean-François (2000) Art. cité.

⁶⁵ HERGE (1942), Interview donnée à Radio-Bruxelles, 4 mars 1942, cité par PEETERS Benoît (2002) *Hergé fils de Tintin*, Paris : Flammarion, p. 122.

temporelle ni donner au lecteur des informations que l'image serait incapable de transmettre. Leur utilisation semble donc plutôt ressortir à la volonté de *manifester* explicitement l'idée d'un renouveau, du commencement d'une nouvelle aventure. L'usage du déterminant indéfini dans le cas d' « un soir » crée un nouveau centre de référence en supprimant tout sentiment de continuité avec des épisodes préalables, tandis que les informations précises apportées au sujet du vol empêchent de voir cette inhabituelle ouverture comme la suite d'une précédente aventure.

La seconde catégorie des vignettes d'ouverture est composée des scènes de promenade. Cinq albums débutent par une case comprenant uniquement Milou – toujours légèrement en avance – et Tintin, le capitaine ne les accompagnant que dans *Les Bijoux de la Castafiore*. Les ouvertures basées sur ce modèle varient peu : le décor est dépouillé mais réaliste, citadin ou campagnard. Il n'y a que deux cas, *L'Etoile mystérieuse* et *Tintin au Tibet*, qui ne soient pas muets. Si dans les deux vignettes, l'intervention de Tintin n'apporte aucune indication qui ne soit montrée par l'image, l'assertion de Milou dans le premier cas permet de lancer la trame narrative en signalant l'existence d'une anomalie avant que son maître – et avec lui le lecteur – ne s'en rendent compte à leur tour.

Finalement, il existe une troisième et dernière catégorie de première case : les articles de journaux. Ceux-ci fonctionnent de manière très proche mais avec de subtiles différences toutefois.

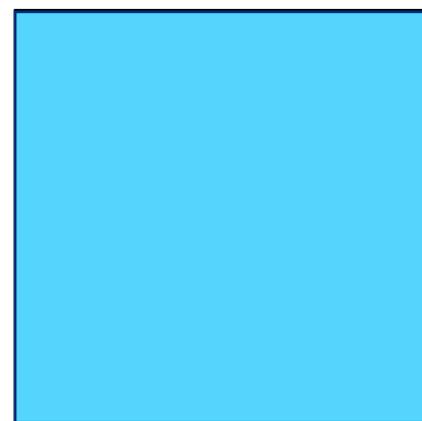
L'article qui ouvre *Le Lotus bleu* est directement adressé au lecteur puisqu'il lui apporte « des nouvelles de Tintin » (*LB*, 1, I, 1) et sert à le réinscrire dans le cadre de son activité de reporter et, partant, de continuer le jeu établi par le *Petit Vingtième* qui publie ses aventures en affectant la véracité du reportage comme de celui qui l'écrit : « La première vignette [du *Lotus bleu*] est là pour nous rappeler que le héros est toujours en mission. Mais le *Petit Vingtième* semble "rattraper" son reporter oublié en Inde pour donner de ses nouvelles »⁶⁶. Assurer une certaine continuité avec l'œuvre précédente et la vraisemblance du jeune journaliste n'est cependant pas la seule fonction de cet article qui sert également à rendre compte de la maturation progressive de Tintin qui va, dès l'album suivant, s'affranchir totalement de la

⁶⁶ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 290.

contrainte du reportage pour vivre des aventures qui ne seront plus motivées par son métier, mais qui lui tomberont dessus, souvent à son corps défendant. La rupture, presque consommée, est ici amorcée : « A lire cet encadré, on a l'impression que Tintin aurait négligé de se rappeler au bon souvenir de son employeur »⁶⁷ .

Etablir une continuité entre les univers dans lesquels évoluent tant Tintin que son lecteur est également l'une des fonctions clés de l'article ouvrant *Le Secret de la Licorne*, puisque si le lecteur peut avoir sous les yeux sans médiation ni modalisation un article intradiégétique, c'est bien que les deux mondes sont proches. Mais cet article contribue également au jeu de fausse piste préalablement signalé.

En outre, il faut également mentionner la case d'ouverture de la première version en album de *L'Île Noire*, malheureusement supprimée de la version de 1966, qui est celle parvenue jusqu'à nous. Dans la lignée de l'article du *Lotus bleu* qui présentait des nouvelles qui n'en étaient pas – le repos du reporter n'est pas particulièrement informatif ni même palpitant – cette ouverture reprend le mécanisme sur le mode parodique et va encore plus loin en n'apportant pas la moindre dose d'information : il ne précise ni le lieu, ni le temps, ni la raison de cette promenade, faisant du non-événement un événement notable. De nos jours, seules les célébrités planétaires tels les chefs d'Etat ou les artistes pluri-récompensés méritent un article pour une simple promenade. Et dire qu'à l'époque, la renommée de Tintin était bien moindre qu'aujourd'hui ! Cet article permet en outre, un remarquable fondu cinématographique – le procédé a été maintes fois utilisé par le septième art – dans lequel l'image figée et en noir et blanc se transforme progressivement en une image couleur et « animée ».



(IN 1943, 1, I, 1)

Au terme de cette recension, il apparaît donc clairement qu'il existe un nombre restreint de types de premières vignettes et que, transcendant ces catégories, elles possèdent des caractéristiques qui les unissent, notamment leur caractère globalement épuré ou la simplicité des éléments qui les composent.

⁶⁷ *Idem.*

En outre, par la grande cohésion de leurs compositions et devenant des séries, ces vignettes inaugurales créent un horizon d'attente chez le lecteur qui apprend que chez Tintin, à l'apparente immobilité et au temps de la balade succède toujours celui de la course effrénée. Et que la moindre déviation mérite de la part du lecteur la plus grande des attentions.

2.2 Mécanismes de déplacement déictique

Il existe également, au sein des *Aventures de Tintin*, un nombre conséquent de mécanismes visant à faire basculer le lecteur à l'intérieur du récit, à lui permettre d'effectuer un *déplacement déictique*, pour reprendre les termes de la théorie établie par Erwin M. Segal⁶⁸. Celle-ci se base sur le *centre déictique*, concept proposé par Karl Bühler, ou *origo* selon sa propre terminologie, dont les trois composantes sont la personne (« je »), le lieu (« ici ») et le temps (« maintenant ») et qui représente la partie analysable de l'activité cognitive du lecteur. Sylvie Patron la résume de la sorte :

Que se passe-t-il durant la lecture d'un récit de fiction ? Suivant la théorie du déplacement déictique, le lecteur déplace son centre déictique du point de l'espace-temps dans lequel il se trouve vers un point situé dans l'espace-temps des personnages de l'histoire, et même éventuellement dans la conscience de certains personnages. Le but de la théorie du déplacement déictique est d'identifier et de décrire les procédés linguistiques et textuels qui permettent au lecteur d'établir son centre déictique dans le monde de l'histoire, de le maintenir, sous une forme stable ou de le déplacer au fur et à mesure de la progression de l'histoire.⁶⁹

En d'autres termes, il s'agit de la formalisation de l'idée selon laquelle :

Les lecteurs, comme les auteurs de récits [de fiction], imaginent parfois qu'ils sont transportés dans un monde qui n'est pas littéralement présent. Ils interprètent le texte narratif [fictionnel] comme s'ils le vivaient réellement à partir d'une position située dans le monde du récit.⁷⁰

Ce nouveau centre déictique dans lequel se glisse le lecteur est créé par les données linguistiques et visuelles dans le cas de la bande dessinée et est le point de référence à partir duquel il positionne les événements inhérents au récit, les relations entre les personnages, les lieux et les choses. Formellement, ses trois composantes se notent le QUI – l'actant ou le participant focal –, le OÙ – le lieu, envisagé de

⁶⁸ SEGAL Edwin M. (1995) « Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory », in : DUCHAN Judith, BRUDER Gail, HEWITT Lynne, *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, pp. 3-17.

⁶⁹ PATRON Sylvie (2009) *Le Narrateur*, Paris : Armand Colin, p. 239.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 238.

manière synchronique comme l'endroit où se déroule la scène, ou diachronique comme « l'ensemble des traces mémorielles laissées par les différents lieux entre lesquels existent des relations d'emboîtement [ou] de connexions »⁷¹ –, et le QUAND, également appréhendable diachroniquement ou synchroniquement :

Le point-maintenant du récit fonctionne à l'intérieur du récit à peu près comme le présent dans lequel nous vivons (le maintenant « réel ») fonctionne dans le monde réel. Tout ce qui vient avant le point-maintenant est situé dans le passé (dans le monde de l'histoire) et tout ce qui vient après le point-maintenant est situé dans le futur par rapport à ce moment de l'histoire. Le point-maintenant se déplace au fur et à mesure de la progression de l'histoire, et les événements qui étaient auparavant situés en un point du futur de l'histoire se transforment en événements qui appartiennent au passé de l'histoire.⁷²

Il n'existe pas de liste exhaustive recensant les procédés linguistiques et visuels mobilisables pour effectuer un tel basculement vers le centre déictique proposé par un récit, qu'il soit dessiné ou non, car ils peuvent être de natures extrêmement diverses. Si certains auteurs se limitent à des choix à la fois classiques et restreints, Hergé au contraire se sert d'une vaste gamme de ressources pour permettre au lecteur de glisser sans heurts vers le centre focal – ou sujet thématique – représenté par Tintin.

2.2.1 La prééminence de Tintin

Le mécanisme le plus immédiatement perceptible est la prééminence absolue de Tintin. Nous avons précédemment souligné son rôle central sur le plan graphique et la valeur structurelle de sa quasi-omniprésence – dans les dix-sept albums qui nous occupent, il n'y a que quatre cas où il apparaît dans moins de 75 % des cases – ce qui crée une certaine stabilité dans l'œuvre. Sans surprise, cette grande récurrence sur le plan visuel, appuyée par le surtitre *Les Aventures de Tintin* présent sur toutes les couvertures sauf une – *Tintin et les Picaros* – et éventuellement accompagnée par un portrait du reporter et de son chien, a également pour fonction de nous faire adopter son point de vue, de le présenter comme la figure centrale à partir de laquelle nous positionner.

S'il n'y a rien de très surprenant jusque-là, ce ne sont néanmoins pas les seuls procédés mobilisés pour nous faire adopter son regard. Tintin est ainsi, à très peu d'exceptions près, le seul personnage que la « caméra » suit en plan semi-subjectif :

⁷¹ *Ibid.*, p. 242.

⁷² ALMEIDA Michael J. (1995) « Time in Narratives », in : DUCHAN Judith et alli., *Op. cit.*, p. 170.

Si l'angle de vue traduit parfois la perception d'un personnage, il peut également l'accompagner dans son regard : on trouve alors au premier plan une tête de dos, ou de trois quarts, et ce que le personnage observe au second plan. Il s'agit évidemment d'une occularisation zéro, mais qui favorise néanmoins le savoir (visuel) du personnage. [...] Dans un plan semi-subjectif, il faut que le personnage voie ce que le lecteur-spectateur aperçoit au deuxième plan.⁷³

Ce type de plan permet un double effet : le lecteur « voit » avec le personnage, épouse littéralement son point de vue, mais celui-ci reste central, puisqu'il ne disparaît pas de son champ de vision, ce qui serait le cas avec une focalisation complète. Ces plans semi-subjectifs se retrouvent presque systématiquement dans les incipits qui nous occupent. S'ils incluent parfois d'autres personnages comme le capitaine Haddock lorsqu'ils cheminent tous deux dans la campagne de Moulinesart (*BC*, 1, II, 3), par exemple, ou s'ils épousent l'unique regard de ce dernier lorsqu'il regarde le reporter (*TT*, 1, II, 2), ces phénomènes de focalisation restent toujours au service de la centralité de Tintin.

L'absence apparente d'instance médiatrice entre les personnages et leurs paroles, comme le ferait un narrateur de roman par exemple, participe également à ce mouvement. La bande dessinée a en effet ceci de particulier que le système des phylactères et de leurs appendices caudaux mime l'immédiateté de la parole, comme si chaque personnage était responsable de ses affirmations, sans modalisation aucune⁷⁴. Ce qui nous intéresse ici est le fait que, si Tintin est le personnage le plus présent, il est également le plus loquace. Il est même intarissable. La majorité de ses assertions étant au présent, au passé composé ou au futur programmatique, elles admettent peu de contradictions et ne laissent pas de place à l'interprétation. En outre, comme il est fréquent que l'image concorde très exactement avec son discours – pensons au « Nous allons nous asseoir un instant sur ce banc. / Tiens, tiens, quelqu'un a oublié sa serviette... » (*SO*, 1, I, 1-2), qui se trouve très exactement mis en image dans les cases correspondantes – le lecteur est invité à adhérer entièrement à son propos et à lui accorder toute sa confiance. Tintin est ainsi le maître absolu du savoir, en témoigne parfaitement sa « véritable petite conférence » (*TP*, 1, IV, 1) sur la situation politique du San Theodoros raillée de la

⁷³ LAVANCHY Eric (2007) *Etude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, p. 64.

⁷⁴ GROENSTEEN Thierry (2011) *Op. cit.*, p. 101.

sorte par le capitaine, qui finit par ne plus supporter cette confiscation du savoir et tend à s'autonomiser du joug de son ami dans le dernier album de la série⁷⁵.

Tout est ainsi fait pour que, dès l'ouverture, le lecteur bascule son centre déictique vers Tintin qui, non content d'être un QUI « focal » relativement facile d'accès, est même parfois à la limite du QUI « focalisant »⁷⁶, le lecteur ayant accès à ses pensées ou ses sentiments, du moins tels qu'il les laisse transparaître par ses expressions faciales et gestuelles et ses « pensées parlées » qui représentent une grande partie de ses prises de parole.

2.2.2 Les effets de l'indétermination

La théorie du déplacement déictique ne se contente néanmoins pas du basculement vers un seul centre perceptif, le lieu et le temps de l'action narrée faisant aussi l'objet de ce glissement. En d'autres termes, il faut que le lecteur adopte le point de vue sensoriel du personnage, mais également ses repères spatio-temporels.

Réfléchissant au succès non démenti de l'œuvre d'Hergé, Renaud Nattiez se fait la réflexion suivante :

Plusieurs cadres de lecture des *Aventures de Tintin* ne sont pas toujours bien déterminés (voire pas déterminés du tout), comme la localisation géographique, la situation temporelle ou le héros principal lui-même. Et paradoxalement, ce flou relatif favorise le succès universel de l'œuvre.⁷⁷

Cette remarque est particulièrement pertinente dans notre cas puisque, sans le savoir, il met justement le doigt sur les trois composantes du déplacement déictique : le QUI, le OÙ et le QUAND. A sa suite, il nous paraît en effet que l'indétermination de ces trois dimensions participe grandement au basculement dans l'œuvre.

Tintin, tout d'abord, est en effet indéterminé aussi bien dans son physique – son « visage est totalement lisse, d'une simplicité poussée à l'extrême, avec deux points pour les yeux et un petit rond pour la bouche. Hergé disait d'ailleurs [...] “qu'il était un masque, un schéma” »⁷⁸ – que dans ses attributs. Nulle part dans les *Aventures*

⁷⁵ SCHUURMAN Ludwig (2001) *L'ultime album d'Hergé*, Le Coudray-Macouard : Cheminements, p. 117.

⁷⁶ PATRON Sylvie (2009) *Op. cit.*, p. 241.

⁷⁷ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 55.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 57

n'apparaissent jamais d'éléments qui le restreindraient, tels que sa situation familiale ou amoureuse, son âge, ses contraintes professionnelles et financières⁷⁹. Cette plasticité est d'autant plus frappante que tous les autres personnages qui gravitent dans son univers représentent des archétypes, dans la lignée des protagonistes de Molière, étant dotés de caractéristiques particulièrement frappantes et affirmées, que l'on pense au capitaine Haddock alcoolique et tempétueux, mais généreux et bourru ou à Séraphin Lampion, le beauf sans-gêne⁸⁰.

Ce flou qui définit le personnage principal, cette absence de tout trait significatif, permet à un nombre important de lecteurs de se reconnaître en lui et de se glisser dans ses pantalons de golf. Ainsi, Renaud Nattiez :

Si l'on admet que l'identification devient difficile lorsque l'objet admiré ne nous ressemble pas, s'identifier à Tintin est d'autant plus facile qu'en raison même de son indétermination, tout le monde peut prétendre lui ressembler. Pour reprendre une image de Michel Serres, il est comme cet objet que l'on rencontre dans les fêtes foraines, ce trou dans lequel chacun peut introduire la tête pour se faire prendre en photo afin de donner l'illusion d'être un cow-boy, un shérif, un danseur de tango ou un tennisman.⁸¹

Mais cette indétermination de Tintin, si elle est cardinale en étant présente dès l'ouverture du récit, n'est cependant pas spécifique aux incipits.

L'indétermination du cadre spatio-temporel possède au contraire un intérêt particulier dans le cas qui nous occupe, l'incipit étant par définition le lieu de la construction ou de la présentation du décor dans lequel commence le récit⁸².

Rien de tel au sein des ouvertures des *Aventures*, dont la situation géographique est globalement floue. Contrairement à l'aventure elle-même qui se passe dans des lieux expressément cités et dont les consonances toponymiques sont porteuses d'informations – on développe aussi bien un réseau d'attentes en apprenant que *L'Affaire Tournesol* se base dans la bien réelle Helvétie ou que les péripéties du reporter se déroulent dans les fictifs mais connotés San Theodoros, Khmed ou Syldavie –, le début se situe dans des lieux qui, s'ils ont des noms – Moulinsart – ne sont néanmoins jamais localisables avec précision.

Ainsi, la rue du Vol à Voile dans laquelle réside le distrait professeur Halambique, le musée ethnographique où est exposé puis dérobé le fétiche, ou

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 58-67.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁸² GOLLUT Jean-Daniel, ZUFFEREY Joël (2000) *Op. cit.*, p. 16.

encore le Vieux-Marché sur lequel vont enquêter les Dupondt et flâner Tintin sont représentés comme autant d'éléments urbains facilement transposables dans telle ou telle cité du monde occidental, grande ou petite, voire, avec un peu d'imagination, dans n'importe quelle métropole du globe.

Il en va sensiblement de même avec Vargèse, la station montagnarde dans laquelle s'ouvre *Tintin au Tibet*, lieu sorti tout droit de l'imagination de son créateur mais qui pourrait indistinctement se trouver dans les Alpes françaises, suisses, italiennes, voire dans les Pyrénées.

Il faut voir dans cette plasticité des lieux d'ouverture la volonté expresse d'Hergé qui a, au fil des refontes et des réécritures, progressivement supprimé toute référence à la Belgique et à un ancrage concret⁸³, afin de permettre à un nombre croissant de lecteurs de se plonger sans connaissance préalable au cœur de l'action puisque celle-ci prenait pied dans un endroit aux allures universellement familières. De plus, comme le signale Renaud Nattiez, « outre la volonté d'universalisation, on peut penser qu'un Tintin à la nationalité moins définie confère, s'il en était besoin, un surcroît de liberté au héros »⁸⁴.

Le cadre temporel du récit subit un traitement similaire : si les premières œuvres s'ancrent clairement dans l'actualité contemporaine à leur écriture, « à partir du *Lotus bleu*, les références précises à une actualité immédiate se feront beaucoup plus discrètes »⁸⁵. Pourtant, si « on observe une distanciation progressive par rapport au contexte historique, à l'actualité et aux modes »⁸⁶ au sein du récit, les incipits se sont, eux, toujours caractérisés par leur pénurie flagrante d'indications temporelles de quelque sorte que ce soit.

Les vêtements ou les objets qui peuplent l'univers des protagonistes sont bien entendu les témoins de leur époque, mais Hergé a su atteindre un équilibre rare entre l'abstraction suffisante à la pérennité de l'œuvre et la précision nécessaire à son réalisme.

Une chose est néanmoins constante : au sein des incipits, nulle indication chronologique ou temporelle d'aucune sorte, tout au plus le capitaine Haddock

⁸³ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, pp. 74-77.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 87.

évoque-t-il avec bonheur le mois de mai lorsque s'ouvre *Les Bijoux de la Castafiore* ou Milou signale-t-il qu'il fait aussi chaud qu'en été lorsque débute *L'Etoile mystérieuse*, mais le dessin et le texte vont jusqu'à se refuser à indiquer, et c'est monnaie courante au sein des *Aventures*, la moindre information saisonnière.

En outre, la stabilité de l'apparence des héros, qui ne prennent pas une ride et varient peu leurs préférences vestimentaires en près de cinq décennies, contribue à cette atemporalité qui permet au lecteur de s'y glisser sans trop de difficulté.

Il convient encore de noter, à propos de cette triple indétermination, que la suppression des bandeaux introductifs qui chapeautent les planches lors de la parution périodique à partir de *Tintin au pays de l'or noir* participe également à permettre le basculement déictique puisqu'aucune autre information préalable ne semble plus nécessaire pour pénétrer au cœur de chaque album et d'en percevoir toutes les subtilités.

2.2.3 Les effets du quotidien

Un élément plus narratologique participe également à faciliter ce basculement : la quotidienneté présente dans les scènes d'ouverture. Nous l'avons établi plus en amont : la majorité des dix-sept albums qui nous occupent commencent par une scène d'une banalité presque désarmante qui peut, à première vue, dépitier plus d'un lecteur en présentant un héros en train de ne rien faire. A toutes fins utiles, rappelons quelques chiffres : douze incipits présentent des scènes de promenade – motorisée ou pédestre –, cinq des scènes domestiques, tandis que deux seulement montrent les héros en plein voyage⁸⁷. Ces scènes prennent en outre une ampleur qui dépasse progressivement les simples premières planches. « Plus on avance dans l'œuvre d'Hergé, plus l'aventure prend racine dans la vie quotidienne »⁸⁸, démontre ainsi Renaud Nattiez.

Cette entrée dans le récit, s'effectuant grâce à une incursion dans l'intimité des personnages, a une double fonction. D'un point de vue déictique, et dans la

⁸⁷ Que le lecteur attentif et mathématiquement scrupuleux ne s'étrangle pas en arrivant à un total de dix-huit : la première planche de *Tintin et les Picaros* est en effet composée d'une promenade suivie d'une scène d'intérieur, puisqu'elle donne à voir le jeune reporter de retour à Moulinsart.

⁸⁸ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 184.

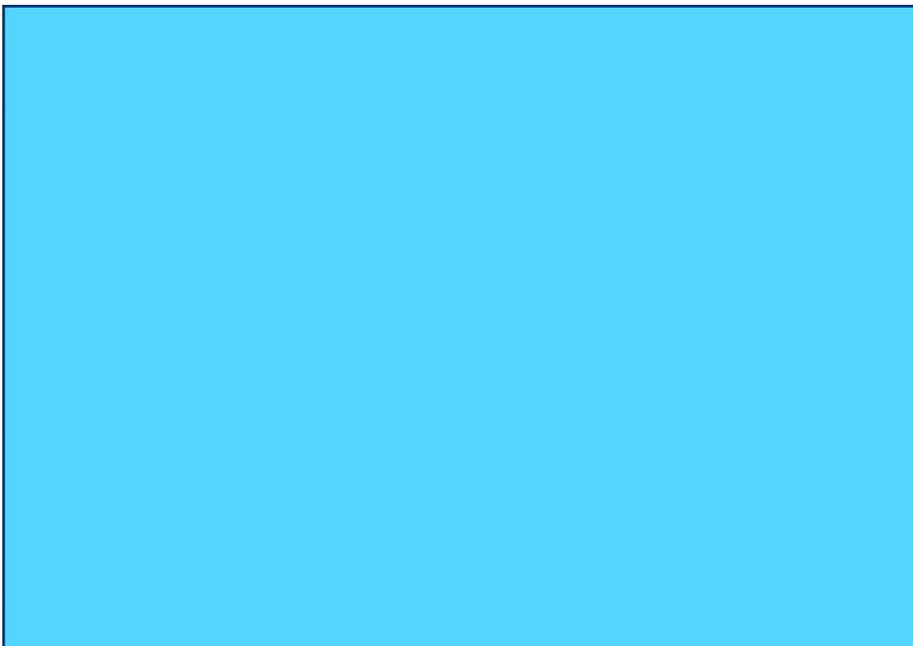
continuité de l'indétermination du cadre dont nous venons de montrer la présence, il permet une transition en douceur entre le monde réel du lecteur et l'univers fictionnel dans lequel il est appelé à se glisser :

Les personnages n'étaient pas préparés à une action qui leur « tombe dessus », au contraire, ils aspiraient plutôt au repos. Cette spécificité peut nous suggérer que « l'aventure n'arrive pas qu'aux autres » et que nous pourrions, nous aussi, être entraînés dans un corps à corps épique avec de dangereux bandits ou dans un déplacement périlleux au fin fond d'une jungle hostile.

Le fait que le récit débute par une scène de la vie quotidienne accentue l'effet de réel, la description d'une activité banale du héros le rapprochant de notre univers familier.⁸⁹

Il semble en effet plus simple de se glisser dans la peau de quelqu'un dont la vie ressemble beaucoup à la sienne que prendre instinctivement le point de vue d'un *papoose* qui parle aux animaux, d'un Gaulois à la force surhumaine ou d'un petit personnage bleu résidant dans un champignon géant. Tintin, comme tout le monde, va voir des films au cinéma et discute de ses impressions avec son ami, se promène en ville ou à la campagne, prend son bain et écoute les nouvelles. Impossible de ne pas se reconnaître dans ces quelques traits.

Ce début par la promenade, par l'apparente immobilité du quotidien, a d'ailleurs une telle importance pour Hergé que, lorsqu'il doit remanier le début du



Temple du Soleil pour sa parution dans le tout nouveau journal *Tintin*, deux ans après la publication des *7 Boules de cristal* dans le quotidien *Le Soir*⁹⁰, il ne peut s'empêcher de faire débiter son aventure par une scène de balade effectuée par Milou et son maître, sur un modèle très proche de ce qu'il avait fait pour ouvrir

(Feuilleton *TS*, 1946, 1 (26 septembre))

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ GODDIN Philippe (2014b) *La Malédiction de Rascar Capac, Tome II : Les secrets du Temple du Soleil*, Bruxelles : Editions Moulinsart, p. 5.

l'album précédent. Il crée alors douze planches, qui ont une fonction de raccord entre les deux opus et de résumé pour les lecteurs qui auraient oublié, ou n'auraient pas lu, les éléments nécessaires à la compréhension du second tome. Ces planches ne seront pas gardées dans la version finale en album, car elles étaient redondantes, mais elles illustrent bien notre propos.

La seconde fonction jouée par l'incursion dans l'apparente banalité de la vie quotidienne est de rendre l'œuvre accessible à tous. Nul besoin en effet de vastes connaissances encyclopédiques pour appréhender immédiatement les tenants et les aboutissants du récit qui naît sous nos yeux. Contrairement à des bandes dessinées qui débutent par de longs exposés et dont la série *Blake et Mortimer* d'Edgar P. Jacobs en est un exemple extrême, il n'y a rien de spécifique à savoir pour entrer dans un *Tintin*. Il suffit, comme lui, de se laisser porter par l'aventure et de voir où elle nous mènera. Renaud Nattiez ne dit pas autre chose, en analysant les raisons du succès pérenne de l'œuvre : « Le goût d'Hergé pour la clarté et la lisibilité stimule le plaisir de la lecture du plus grand nombre : comprenant sans mal, le lecteur peut s'attacher plus fortement »⁹¹.

Ce souci de l'intelligibilité se trouve d'ailleurs à tous les niveaux : sur le plan du récit, certes, mais aussi sur le plan de l'image, au sein de laquelle tant l'usage de la ligne claire que le réalisme des détails jouent un rôle central : « La référence à un hors-texte ou à un savoir général ou particulier (information référentielle) [...] dont la fonction est surtout mimétique : lier l'univers de la fiction à une réalité référentielle, assurant ainsi la "lisibilité" du texte »⁹², signale ainsi Andrea Del Lungo.

Notre propos n'est bien entendu pas de dénigrer les *Aventures de Tintin* et d'affirmer qu'elles sont simplistes ou destinées à un public ignare, loin de là, mais simplement de souligner le fait que lorsque de plus amples informations sont nécessaires pour comprendre le récit, celles-ci arrivent plus tard, quand le lecteur et l'aventure sont déjà lancés. A cet égard, l'exemple de la brochure touristique expliquant le contexte politique particulier de la Syldavie, qui prend place aux pages

⁹¹ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 32.

⁹² DEL LUNGO Andrea (2003) *Op. cit.*, p. 168.

19 à 21 du *Sceptre d'Ottokar*, est particulièrement frappant. Celle-ci permet d'apprendre subtilement au lecteur, qui ignore bien évidemment tout des us et coutumes de ce petit royaume perdu dans les confins des montagnes d'Europe orientale, l'importance du sceptre d'Ottokar IV, « sans lequel [les rois] perdent le droit de régner » (SO, 21) et, l'enjeu majeur de la conspiration que Tintin devra dénouer.

En insérant ces informations politiques, historiques et même géographiques au cœur de l'album, Hergé s'assure ainsi qu'il ne rebutera pas un public plutôt habitué à la brièveté des segments linguistiques et textuels, et à la primauté de l'image sur le texte⁹³. Les cas d'articles ouvrant le *Lotus bleu* et *Le Secret de la Licorne*, par leur concision et leur typographie cursive, ne doivent d'ailleurs pas être considérés comme du texte, mais bien comme des images⁹⁴.

2.2.4 La vraisemblance

La vraisemblance de l'œuvre est le dernier des outils, ou des caractéristiques favorisant l'accès au centre déictique intradiégétique. Si ce trait ne se limite pas aux seuls incipits dans les *Aventures de Tintin*, il n'en demeure pas moins capital pour favoriser le glissement au cœur du récit, puisqu'il permet de rendre plus poreuse la frontière entre réalité et fiction.

Outre le réalisme du dessin ainsi que le mélange de données fictives et réelles qui sont constants au fil des albums, la vraisemblance des incipits se caractérise également par la rare présence d'éléments surnaturels.

Construits à partir d'une recherche documentaire de plus en plus aboutie à partir du *Lotus bleu*⁹⁵, les décors des péripéties du jeune reporter se mettent à fourmiller de détails et d'éléments techniques habilement reproduits :

L'exactitude des détails permet qu'on s'accroche à eux pour basculer dans un autre univers : les paysages, les véhicules, par leur vraisemblance, nous attirent et nous laissent pénétrer dans le monde propre du récit comme si nous en étions aussi les acteurs.⁹⁶

Cet effet est accru par l'entrelacs d'éléments réels et inventés, qui confèrent à l'univers de Tintin un surcroît de véridicité et tend à l'inscrire dans le prolongement de

⁹³ BAETENS Jan (2009) Art. cité.

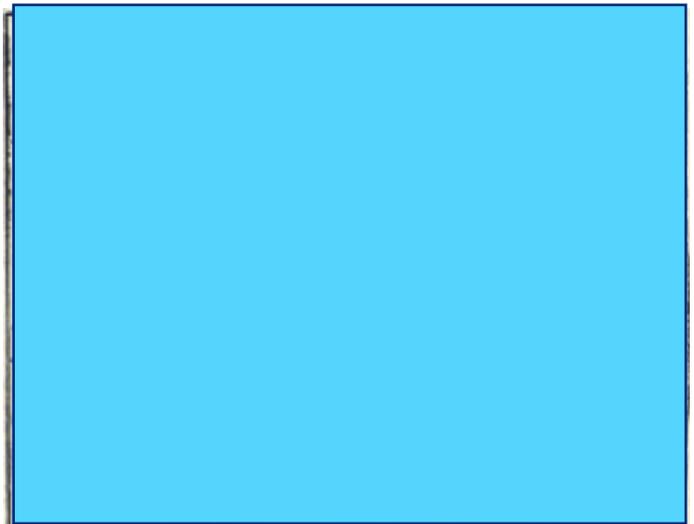
⁹⁴ FRESNAULT-DERUELLE Pierre (1970) « Le verbal dans les bandes dessinées », *Communications*, n°15, p. 155.

⁹⁵ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 37.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

celui du lecteur. Citons, à titre d'exemples, le mélange entre l'exposition d'objets de peuplades Dahomey (*OC* 1, I, 2) et Bapende (*OC* 1, I, 3), ethnies bien réelles, et Arumbaya (*OC* 1, II, 2), tribu inventée, au sein du musée ethnographique de la ville de Tintin, l'affiche réelle de la tout aussi réelle compagnie White Star Line (*TRR* 1, I, 3) sur les murs du fictif café « A l'ancre », la mise en équivalence des célèbres et indubitables Pérou, Bolivie (*7BC* 1, I, 3) et Toutankhamon (*7BC* 1, II, 2) avec l'inexistant inca Rascar Capac (*7BC* 1, I, 3), ou encore l'assemblage, sur la première planche d'*On a marché sur la Lune*, du Centre de Recherche atomique, de Sbrodj et de la Syldavie (*OMSL* 1, I), tout droit sortis de l'imagination d'Hergé avec une vue de l'Europe plus vraie que nature (*OMSL* 1, III).

Dans un même ordre d'idées, signalons encore le cas de la première version en album du *Lotus bleu*, parue en 1934, dans laquelle une carte servait à assurer la lisibilité du récit pour que le lecteur se rende compte des lieux évoqués, tout en l'inscrivant dans la continuité du monde réel car, outre la principauté imaginaire de Rawhajpoutalah, cette carte ne comporte que des toponymes existants.



(*LB* 1938, 2, II-III)

Mais si ces deux points traversent la série des *Aventures* tout entière, il en est un qui touche particulièrement à l'incipit : la quasi-absence de tout élément surnaturel. Il est vrai que ceux-ci sont relativement rares dans l'œuvre dans son ensemble et que tous, ou presque – de la folie qui touche progressivement tous les opposants au gang de Khi-Oskh, au monstre résidant sur l'île noire au large de Kiltoch, à la malédiction qui frappe tous les savants revenus de l'expédition péruvienne sur les traces du tombeau de l'Inca – trouvent finalement une explication rationnelle. Il n'en reste pas moins qu'avant d'être percés à jour par le très cartésien reporter, ces phénomènes d'apparence fantastique imprègnent le récit.

Cependant, à l'exception notable de l'apparition inexplicée de l'étoile supplémentaire dès la quatrième case de *Etoile mystérieuse*, les éléments surnaturels sont globalement absents des incipits qui nous occupent, ce qui

contribue également à favoriser le basculement de l'univers du lecteur à celui de la fiction, ceux-ci semblant pratiquement similaires.

2.3 Les ressorts classiques du roman d'aventure et du feuilleton

Il existe également différents mécanismes mobilisés par Hergé pour faire entrer le lecteur dans le récit qui ressortent du genre littéraire du roman d'aventures, et plus particulièrement du roman-feuilleton. Cette affiliation ne touche bien évidemment pas uniquement la planche inaugurale de chaque album et est présente en tout leur sein, mais a des conséquences spécifiquement saillantes dans le cas qui nous occupe.

2.3.1 Des topoï narratifs classiques

Dans son inventaire des formes et fonctions des incipits littéraires, Andrea Del Lungo énumère quatre topoï narratifs traditionnels, autrement dit quatre thèmes récurrents permettant de commencer un récit : le *départ* ou *l'arrivée*, la *découverte*, le *réveil* et la *rencontre*⁹⁷. Fonctionnant comme une sorte de légitimateurs de la prise de parole fictionnelle, ils ne servent pas nécessairement à lancer l'aventure à proprement parler, mais représentent plutôt une porte d'entrée par laquelle le lecteur a accès au récit qui va dorénavant se dérouler sous ses yeux. L'énumération et la description proposées par Del Lungo ne représentent pas une liste exhaustive, mais plutôt une indication des motifs les plus fréquents qu'il a rencontrés dans les œuvres romanesques de son corpus.

Il est, à cet égard, fascinant de découvrir que tous les incipits des *Aventures de Tintin* s'inscrivent sans peine dans l'une ou l'autre de ces catégories, voire dans plusieurs à la fois, comme c'est le cas de l'ouverture d'*Objectif Lune* dans laquelle se succèdent une arrivée (à Moulinsart), une rencontre (les retrouvailles avec Nestor) et une découverte (l'absence de Tournesol qui prend un tour de plus en plus mystérieux à mesure que l'histoire progresse). Pas mal pour un incipit que certains ne considèrent même pas comme tel, mais plutôt comme la scène de clôture de *Tintin au pays de l'or noir*⁹⁸ !

⁹⁷ DEL LUNGO Andrea (2003) *Op. cit.*, pp. 84-98.

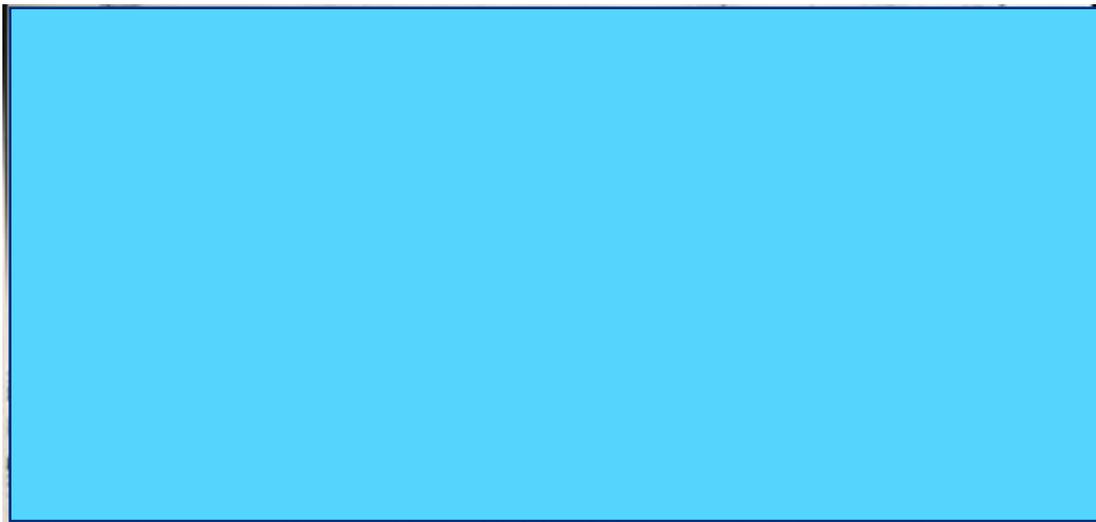
⁹⁸ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 260.

Topoi commencement			
Départ et arrivée	Découverte	Rencontre	Réveil
<i>Tintin au pays des Soviets</i>			
<i>Tintin au Congo</i>			
<i>Tintin en Amérique</i>			
	<i>Les Cigares du Pharaon</i> : quelqu'un? quelque chose?		
	<i>Le Lotus bleu</i> : message		
<i>L'Oreille cassée</i> : arrivée au musée ethnographique	<i>L'Oreille cassée</i> : vol		<i>L'Oreille cassée</i>
	<i>L'île noire</i> : avion en panne	<i>L'île Noire</i> : malfrats	
	<i>Le Sceptre d'Ottokar</i> : serviette	<i>Le Sceptre d'Ottokar</i> : le professeur Halambique	
	<i>Le Crabe aux pinces d'or</i> : boîte de conserve		
	<i>L'Etoile mystérieuse</i> : étoile		
		<i>Le Secret de la Licorne</i> : Dupondt	
<i>Le Trésor de Rackham le Rouge</i> : entrée dans le bar		<i>Le Trésor de Rackham le Rouge</i> : marins entre eux	
		<i>Les 7 Boules de cristal</i> : voyageur dans le train	
<i>Le Temple du Soleil</i> : arrivée dans le bureau		<i>Le Temple du Soleil</i> : chef de la police	
<i>Tintin au pays de l'or noir</i> : arrivée à la pompe	<i>Tintin au pays de l'or noir</i> : explosion		
<i>Objectif Lune</i> : arrivée à Moulinsart	<i>Objectif Lune</i> : absence Tournesol	<i>Objectif Lune</i> : Nestor	
	<i>On a marché sur la Lune</i> : la fusée ne répond pas.		
	<i>L'Affaire Tournesol</i> : bruit		
		<i>Coke en stock</i> : Alcazar	
<i>Tintin au Tibet</i> : retour à l'hôtel après balade		<i>Tintin au Tibet</i> : Haddock	
	<i>Bijoux de la Castafiore</i> : camp des Romanichels		
<i>Vol 714 pour Sydney</i> : arrivée à Jakarta			
<i>Tintin et les Picaros</i> : arrivée à Moulinsart		<i>Tintin et les Picaros</i> : Haddock	
			<i>Tintin et l'Alph-art</i>

Dans tous les cas le fonctionnement est le même. Dans l'ensemble des albums des *Aventures de Tintin*, on assiste, au sein de la première planche, à une *découverte* – d'un message codé, d'un bruit étrange, d'une étoile supplémentaire... –, à une *rencontre* – des retrouvailles prévues après une séparation plus ou moins longue, un face-à-face inattendu... –, à une *arrivée* – dans un lieu connu comme Moulinsart ou la plus anonyme des stations-service – ou à un *départ*, ou encore au *réveil* du personnage principal, qui expliquent et justifient pourquoi l'album

commence à ce moment-là et pas quatre minutes, deux heures auparavant ou une semaine plus tard.

Ce phénomène de mobilisation des topoï narratifs canoniques est d'autant plus saillant que les trois albums « de jeunesse », *Tintin au pays des Soviets*, *Tintin au Congo* et *Tintin en Amérique*, s'intègrent eux aussi dans cette typologie – tous trois sont ainsi placés sous le sceau d'un *départ* vers une destination à l'étranger – tout comme *Tintin et l'Alph-art*, l'album inachevé sur lequel planchait Hergé au moment de son décès et qui débute par le *réveil* du capitaine Haddock.



(TA, 1, I-II)

Il y a bien entendu des cas limites comme la première planche des *Cigares du Pharaon* sur laquelle le motif arrive très tard, au sein de la dernière case, ce qui empêche le lecteur de savoir si ce qui va mettre en branle le récit sera une rencontre ou une découverte, le pronom « le » du cri lancé sur sa droite pouvant s'appliquer tant à un personnage qu'à un objet⁹⁹. Si l'on ajoute à cette indétermination le fait que ce topos d'ouverture intervient aussi tardivement dans l'économie narrative, on pourrait éventuellement nuancer sa pertinence et estimer qu'il s'agit là de l'ouvrage le plus original de la série dans son mécanisme de justification de la parole. Mais il s'agit de l'exemple le plus extrême qui ne remet pas en question le fonctionnement majoritaire des incipits des autres albums, qui suivent les topoï narratifs d'ouverture avec une grande fidélité.

⁹⁹ Ce jeu sur l'indétermination de l'objet auquel réfère ce pronom et sur les méprises potentielles sera d'ailleurs au cœur du comique de situation ouvrant la planche suivante.

Ce respect d'un certain classicisme littéraire quant aux motifs d'ouverture n'est pas bien surprenant venant d'un auteur traditionnellement considéré comme classique parmi les classiques et se comprend d'autant mieux quand on sait que dans toute l'œuvre d'Hergé, « la lisibilité de premier degré est toujours préservée »¹⁰⁰ et que la clarté du récit et du dessin est au centre de ses préoccupations. S'inscrire dans une solide continuité littéraire est donc une façon de ne pas déstabiliser ses lecteurs et de respecter l'horizon d'attente de ceux qui ne seraient pas des habitués du médium afin les faire pénétrer au mieux dans ses œuvres.

2.3.2 Le mystère en fin de page

Nous l'avons esquissé brièvement au début de cette section : si Hergé cherche à se réappropriier les outils et les procédés littéraires, il est des genres dont il adopte plus activement les codes : le roman d'aventures et sa sous-catégorie, le roman-feuilleton, ce qui est assez logique au vu du principe originel de publication. Pour Jean-Yves Tadié la continuité entre la bande dessinée et ce genre romanesque est même directe puisqu'il postule que le neuvième art a fini par supplanter ce dernier¹⁰¹.

Il est temps à présent de voir comment s'exprime cette récupération et en quoi celle-ci est pertinente dans le cas des mécanismes d'entrée dans le récit.

« Roman d'aventures dont le récit, publié en épisodes dans un quotidien, suscite l'intérêt du lecteur par les rebondissements répétés de l'action »¹⁰². Telle est la définition donnée du roman-feuilleton par le dictionnaire *Larousse*. Cette description minimale nous indique que ce genre littéraire se caractérise par son statut fragmentaire, qui n'est plus à prouver dans le cas des *Aventures de Tintin*, et par le fait qu'il existe des mécanismes visant à provoquer et à conserver l'attention du lecteur de manière répétée. D'autres définitions, plus loquaces, précisent ces stratégies :

On prôna comme le dernier mot de l'art en ce genre de savoir couper un ouvrage en fragments également attachants, à porter chaque jour le récit au plus haut degré possible

¹⁰⁰ PEETERS Benoît (2015) *Op. cit.*, p. 15.

¹⁰¹ TADIE Jean-Yves (1996) *Le roman d'aventures*, Paris : Presses Universitaires de France [1982], p. 16.

¹⁰² « Roman-feuilleton », in : *Dictionnaires de français Larousse* [en ligne]. Disponible sur : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/roman%2Dfeuilleton_romans%2Dfeuilletons/69770, page consultée le 15.03.2017.

d'intérêt, à l'arrêter au moment où la curiosité se trouve vivement excitée, de manière à faire désirer impatiemment le numéro suivant.¹⁰³

Il s'agit de ménager une tension narrative qui ne sera pas résolue au sein de la planche pour créer un effet d'attente et pousser les lecteurs à se précipiter sur le prochain épisode afin de satisfaire leur curiosité. Pour répondre à cette nécessité, la bande dessinée s'est rapidement dotée d'instruments privilégiés :

La manière la plus simple d'exploiter la mise en page pour préserver la tension du récit consiste dès lors à investir de manière privilégiée la dernière case, en bas à droite, de manière à créer un effet de *cliffhanger*. Dans le cas de la publication en feuilleton, cette suspension de l'action à un moment critique se caractérise par un effet de surprise différée, qui exploite le temps de latence entre les épisodes de manière à entretenir un effet de suspense ou de curiosité. Hergé ne néglige évidemment pas cette technique, ainsi qu'en témoignent les premières pages des *Cigares du Pharaon*, dans lesquelles Tintin est presque systématiquement surpris par la vision d'un élément laissé hors-champ, dont la nature sera révélée au lecteur qu'au début de la planche suivante.¹⁰⁴

Ces mécanismes de production de tension narrative, s'ils ne sont bien évidemment pas circonscrits à la planche inaugurale de chaque album, sont néanmoins pertinents dans le cadre de notre étude, car ils sont sensés y être exacerbés.

L'incipit, rappelons-le, possède en effet parmi ses nombreuses fonctions le devoir de séduire les lecteurs potentiels et de les inviter à se plonger dans l'histoire racontée en tournant la première page. Jamais plus dans l'album cette tâche de séduction ne sera aussi cruciale qu'à cet endroit-ci, car il est plus simple de conserver l'intérêt que de le susciter, si l'on en croit Thierry Groensteen qui signale qu'une fois que le lecteur a pénétré dans le monde fictionnel de la bande dessinée, il n'en sort plus¹⁰⁵.

Or, si Raphaël Baroni montre bien que les phénomènes de tension narrative ne se bornent pas, chez Hergé, à la simple mobilisation de la dernière case de la planche – c'est d'ailleurs un point sur lequel nous reviendrons plus longuement –, il est néanmoins captivant d'étudier comment l'auteur investit ces lieux particuliers dans le cadre des incipits.

A l'issue de leur analyse, une première certitude s'impose : il n'existe pas de traitement systématique de ce lieu hautement stratégique, même si nous pouvons

¹⁰³ TADIE Jean-Yves (1996) *Op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁰⁴ BARONI Raphaël (2016a) Art. cité, p. 76.

¹⁰⁵ GROENSTEEN Thierry (1999b) *Op. cit.*, p. 13.

dégager de fortes récurrences. En d'autres termes, la dernière case des premières planches des albums des *Aventures* n'est pas invariablement le théâtre d'un mystère haletant ou d'une tension particulière, même si cela arrive fréquemment. En revanche, dans au moins trois des dix-sept opus qui nous occupent, la dernière case ne suscite aucune attente spécifique quant à la suite du récit. C'est notamment le cas du *Crabe aux pinces d'or*, du *Secret de la Licorne* et des *7 Boules de cristal*, qui ne présentent rien d'anormal et ne contiennent pas d'indices quant à leur suite. Tout au plus le lecteur peut-il supposer que Tintin va rejeter au loin la boîte, en apparence anodine, dans laquelle Milou s'est coincé le museau et poursuivre sa route comme si de rien n'était, que les Dupondt vont conclure, ou pas, leur achat de cannes en fonction de leur budget, dans le cadre d'une transaction des plus banales, et que le reporter va rejoindre le château de Moulinsart comme si la conversation avec le voyageur pessimiste n'avait jamais eu lieu, celle-ci ne semblant pas avoir la moindre incidence sur son programme initial.

A l'inverse, les dernières cases des incipits de dix autres albums sont caractérisées par une tension narrative à l'extrême. Dans ces dix cas, Hergé semble dégainer l'artillerie lourde en mobilisant tous les codes et mécanismes possibles pour manifester la surprise des protagonistes – et partant, susciter celle du lecteur – ainsi que la « mystériorité » de la situation. La dernière case de la première planche des *Cigares du Pharaon*, de *L'Oreille cassée*, de *L'Etoile mystérieuse*, de *Tintin au pays de l'or noir*, de *Objectif Lune*, de *L'Affaire Tournesol*, de *Coke en stock*, des *Bijoux de la Castafiore*, de *Vol 714 pour Sydney* et de *Tintin et les Picaros* contient ainsi, systématiquement ou presque, l'illustration d'un mouvement suspendu, des gouttelettes de surprise, des points d'exclamation ou d'interrogation – souvent les deux, répartis « dans la bouche » de deux personnages différents – écrits grâce à une typographie large, grasse, excédant la police de lettrine habituelle et, lorsque les protagonistes sont de face, les traits faciaux conventionnels que sont les yeux écarquillés, les sourcils arqués et relevés et la bouche bée¹⁰⁶. Et ce n'est qu'un début. Plus spécifiquement, nous pouvons également lister la position des personnages, connus ou non, systématiquement tournés vers l'élément inconnu en hors-champ, l'effet d'interruption du discours de la case précédente ou le décalage

¹⁰⁶ BREMOND Claude (1968) « Pour un gestuaire des bandes dessinées », *Langages*, n°10, « Pratiques et langages gestuels », p. 96.

avec ce dernier, la ponctuation elliptique – avec une abondance de points de suspension – lorsqu’il y a présence d’une production verbale par l’un ou l’autre des personnages, les nombreux impératifs enjoignant à interrompre une action en cours – « Arrêtez-le ! » (*CP*), « Regardez ! » (*OL*), « Chut !... Ecoutez ! » (*BC*) ou encore « Hé !... Halte !... Arrêtez ! » (*VS*). En outre, le dernier album des *Aventures, Tintin et les Picaros*, présente une innovation avec une bulle aux contours évoquant le liquide recraché qui excède largement le cadre de la case, donnant au cri de surprise et de dégoût du capitaine une ampleur encore inégalée, tandis que le point d’exclamation manifestant l’étonnement de son ami est en rouge, choix chromatique aussi rare que significatif quant à la puissance à accorder à cet élément aussi mystérieux qu’inattendu.

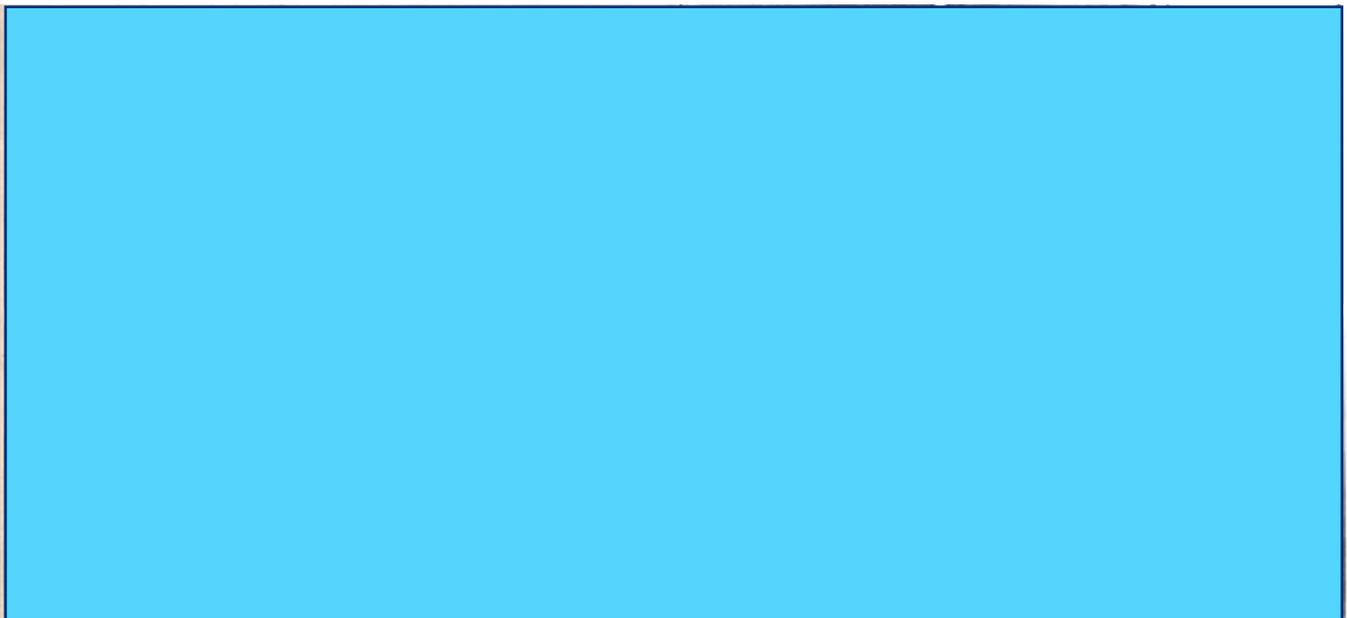
Entre ces deux pôles, les dernières cases des incipits des quatre albums restants, *Le Lotus bleu*, *L’île Noire*, *Le Sceptre d’Ottokar* et *Tintin au Tibet*, se placent à différents intervalles du continuum et présentent des situations à mystériorité et à suspense variables. Lorsque la première planche s’interrompt, le lecteur est ainsi amené à se demander ce que désire le Maharadja, qui sont les mystérieux pilotes de l’avion et ce que sont leurs menaçantes consignes, qui est le professeur Halambique à l’expression menaçante – ou peut-être est-ce simplement son apparence lorsqu’il est concentré – et ce que contient sa serviette, ou à vouloir plus d’informations sur l’accident d’avion, interrogations légitimes, mais menées par des mécanismes narratifs et visuels moindres et dotées, on l’admettra, d’une tension plus modique.

Impossible donc d’établir une règle d’airain dans la façon qu’a Hergé de mobiliser la dernière case de ses incipits, même s’il convient de noter que l’insertion d’un mystère « épais » se fait de manière presque systématique – *Tintin au Tibet*, plus modéré, en est l’exception – à partir de *Tintin au pays de l’or noir*.

Cependant, bien que ce mécanisme incipituel semble se régulariser à mesure de l’avancée chronologique de l’œuvre, il est un point sur lequel il nous semble intéressant de nous arrêter quelques instants.

Les incipits du *Sceptre d’Ottokar* et du *Crabe aux pinces d’or* ont ceci de particulier que leur version originale, en feuilleton, ne correspond pas à la version en album dans leur découpage narratif. Pour le dire autrement, leurs incipits ne

s'arrêtent pas aux mêmes endroits du récit. Ce qui nous intéresse, en l'espèce, est que dans les deux cas, la première mouture s'arrête bien après la segmentation choisie au moment de la parution en album, mais surtout, avec une case qui soulève un mystère plus tangible, qui semble plus encore inviter à tourner la page pour tenter d'éclaircir une situation opaque et surprenante. La dernière case de la première version de l'incipit du *Crabe aux pinces d'or* recense ainsi très exactement tous les codes que nous avons listés ci-dessus.



(Feuilleton *SO* 1938, 2, II-III)

(Feuilleton *CPO* 1940, 2, II-III)

L'incipit originel du *Sceptre d'Ottokar* est en outre un cas unique dans les ouvertures des *Aventures* car il est le seul à attribuer au lecteur un surplus de connaissance, à lui faire voir un élément menaçant ou intrigant dont le héros n'a pas encore conscience, donnant ainsi plein cours au mécanisme de *suspense*¹⁰⁷. Le fonctionnement est habituellement inverse et, lorsque décalage épistémique il y a, celui-ci est à la faveur du reporter ou de ses amis, qui perçoivent cet élément, laissé en hors-champ, bien avant le lecteur qui a toute une semaine – ou une page à tourner – pour s'imaginer ce dont il est question. C'est ainsi que fonctionne la version originale du *Crabe aux pinces d'or* présente ci-dessus mais également *Le Lotus bleu*, *L'Affaire Tournesol*, *Les Bijoux de la Castafiore* et *Vol 714 pour Sydney*.

¹⁰⁷ BARONI Raphaël (2007a) *La tension narrative*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », cité dans BARONI (2016a) Art. cité, p. 76.

Ce décalage entre les perceptions du lecteur et celles des protagonistes a pour conséquence de créer un double phénomène de tension : à la *curiosité* du récepteur qui s'interroge sur la nature des événements auxquels il n'a pas accès, s'ajoute la *surprise* des personnages qui vivent ces éléments inattendus, ce qui renforce les effets de tension narrative.

Pour revenir aux deux cas dont il vient d'être question et quant à savoir pourquoi Hergé n'a pas repris ce découpage, on ne peut arguer qu'il s'agit simplement d'un problème de place – ces deux incipits se déployant originellement sur deux planches alors que l'album ne peut en compter qu'une – puisque Hergé a fréquemment réussi cette transposition de manière plus heureuse dans tous les autres cas. Si cela a vraisemblablement à voir avec le fait que la « curiosité perd inévitablement une partie de son efficacité dans le transfert du feuilleton à l'album, où la latence est réduite au geste qui consiste à tourner la page »¹⁰⁸, ce qui impliquerait que le besoin de créer de la tension est moins élevé dans le cas de l'album, cette explication ne nous semble néanmoins pas suffisante, mais nous n'en voyons pas encore d'autre pour la compléter.

Il faut néanmoins retenir de toute cette étude des dernières cases des incipits qu'il y a lieu de parler d'une certaine *tendance* croissante à massivement exploiter ce lieu stratégique en lui attribuant une fonction de tension narrative, mais pas d'en faire une caractéristique pure des incipits des *Aventures de Tintin*.

Pour revenir au propos qui était le nôtre au début de cette sous-section, et bien que cela excède très largement notre étude, nous voulions également signaler, rapidement et en guise de friandise, l'ampleur de l'allégeance entretenue par Hergé à l'égard du roman-feuilleton. Certains des traits fondateurs de son œuvre, à savoir la personnalité et les caractéristiques de son protagoniste principal dont nous avons parlé plus haut et la structure même de ses albums qui repose sur la déclinaison du combat du Mal contre le Bien¹⁰⁹, sont les traits définitoires du roman-feuilleton :

Le deuxième succès énorme du roman-feuilleton, c'est *Les Mystères de Paris*, d'E. Sue (1842-1843), où l'intrigue est plus représentative d'une constante du roman-feuilleton, qui

¹⁰⁸ BARONI Raphaël (2016a) Art. cité, p. 78.

¹⁰⁹ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 134.

est le combat du bien contre le mal; avec un héros positif, qui est le défenseur du bien, de la veuve, de l'orphelin ... et des héros sinistres que le tenant du bien se doit de combattre sans cesse. C'est la structure fondamentale du roman-feuilleton. [...]

L'affrontement des forces dans le roman-feuilleton définit un certain type de héros, et de positions des héros dans le champ de l'intrigue romanesque; de la même façon, le roman-feuilleton suppose la constitution de groupes qui seront souvent pour les héros des familles de substitution, car il y a au fond du roman-feuilleton, l'idéal de la communauté harmonieuse, depuis les relations interindividuelles jusqu'à l'Etat.¹¹⁰

2.3.3 Un jeu semi-déceptif avec le lecteur

Cependant, malgré cette fidélité pratiquement exemplaire entretenue à l'égard du roman-feuilleton et du roman d'aventures, il existe dans ses albums quelque chose qui singularise Hergé et tempère cet apparent respect des codes. L'auteur développe en effet un jeu semi-déceptif avec le lecteur.

Tout le paratexte est organisé pour inscrire les péripéties du reporter dans la continuité du roman d'aventures. Ainsi, le surtitre général – *Les Aventures de Tintin* – se maintient jusqu'à l'avant-dernier album avant de disparaître de la couverture de *Tintin et les Picaros* et remplit cette fonction de manière extrêmement littérale et explicite. Ainsi aussi les couvertures montrant les héros en mouvement, dans les décors exotiques ou spectaculaires, dans lesquels le lecteur est invité à basculer lui aussi, et manifestant, grâce aux codes que nous avons cités plus haut – gouttelettes, sourcils levés, bouche bée, yeux écarquillés, position en suspens, regard fixé vers un objet ou un personnage –,

Album	Emotions représentées sur la couverture			
	Etonné	Effrayé	Décidé	Détresse
<i>Les Cigares du Pharaon</i>	Jaune			
<i>Le Lotus bleu</i>		Vert		
<i>L'Oreille cassée</i>			Light Blue	
<i>L'Île Noire</i>		Milou	Tintin	
<i>Les Sceptre d'Ottokar</i>	Jaune			
<i>Le Crabe aux pinces d'or</i>	Jaune			
<i>L'Etoile mystérieuse</i>	Jaune			
<i>Le Secret de la Licorne</i>		Vert		
<i>Le Trésor de Rackham le Rouge</i>	Jaune			
<i>Les 7 Boules de cristal</i>	Jaune	Vert		
<i>Le Temple du Soleil</i>	Jaune			
<i>Tintin au pays de l'or noir</i>			Light Blue	
<i>Objectif Lune</i>	Tintin	Milou		
<i>On a marché sur la Lune</i>	Jaune			
<i>L'Affaire Tournesol</i>		Vert		
<i>Coke en stock</i>				Orange
<i>Tintin au Tibet</i>	Jaune			
<i>Les Bijoux de la Castafiore</i>		Milou		
<i>Vol 714 pour Sydney</i>	Jaune	Vert		
<i>Tintin et les Picaros</i>		Vert		

¹¹⁰ GENGEMBRE Gérard (1994) « Du roman-feuilleton au roman de cape et d'épée », in : *La Bibliothèque électronique de Lisieux* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie19.htm>, page consultée le 14.03.2017.

des expressions à la fois fortes mais en nombre particulièrement restreint, témoignent de la codification du genre. Les protagonistes peuvent avoir des expressions différentes les uns des autres ou un mélange de plusieurs d'entre elles, sur les vingt albums de notre corpus, on note des expressions de surprise – ou d'étonnement, les deux émotions étant très proches – dans onze cas, de peur dans neuf cas, d'engagement vers l'aventure dans trois et de détresse dans un dernier. Seul un album semble déroger aux normes dans le panel d'émotions disponibles aux héros d'aventures : Tintin, sur la couverture des *Bijoux de la Castafiore* brise le quatrième mur et regarde le lecteur en lui adressant un clin d'œil complice et en lui intimant d'être silencieux pour observer avec lui l'enregistrement de la performance de la chanteuse lyrique. Mais cette image, si elle peut paraître inattendue dans un genre qui privilégie la monstration de péripéties, de vitesse, d'extraordinaire ou de dangers, ne s'inscrit cependant pas complètement en faux car, tout en évoquant la discrétion inhérente aux romans d'espionnage et d'agents secrets – qui est un sous-genre des récits d'aventures – elle évoque également, par ses jeux de lumière et les caméras représentées, le domaine du cinéma et de la fiction, et donc de la rupture avec l'environnement réel du lecteur de l'album. Cela renvoie aussi à la particularité de cet album qui est une sorte de « farce », de comédie domestique, un véritable simulacre d'aventure.

Les images en page de garde, évoquant en une petite vignette le même dépaysement ou la même exceptionnalité que les images de couverture en sélectionnant un objet représentatif de l'extraordinaire à venir, abondent elles aussi dans ce sens. Les titres eux-mêmes participent à ce mouvement. On assiste ainsi, au moment où Hergé se met à construire ses scénarios comme des tous narratifs et non plus une conjonction de péripéties, à un basculement qui passe du modèle purement informatif, qui rappelle le nom du héros et le lieu de ses aventures, à un modèle composé d'un substantif assorti d'un qualificatif. Ce modèle n'est pas sans rappeler les classiques du genre que sont *L'île au trésor*, *Vingt-mille lieux sous les mers*, *Les Trois mousquetaires*, *Les Mystères de Paris*, *L'Appel de la forêt...* pour ne

citer qu'eux, et possède une littéarité supérieure grâce à l'épaisseur dont il se dote¹¹¹.

Si, curieusement, le dernier album achevé, *Tintin et les Picaros*, semble aller à l'encontre de ce changement de paradigme, *Tintin au pays de l'or noir* et *Tintin au Tibet* ne sont, de leur côté, que des objections apparentes. Le premier parce qu'au lieu d'être un simple nom propre, affiche le groupe nominal et l'incertitude inhérente – on y entend moins une destination précise que les questionnements que son imprécision soulève – et que le second est une exigence de l'éditeur, Hergé avait prévu de nommer cet opus *Le Musée du yack*¹¹².

Et pourtant, malgré cet appareil paratextuel digne des récits d'aventures les plus canoniques, on trouve en réalité très peu de ces éléments de manière immédiatement saillante dans l'incipit. Au contraire, nous l'avons montré en amont, la grande majorité des albums s'ouvrent par des scènes appartenant à la quotidienneté la plus totale et montrent un héros inactif, ce qui ne doit pas manquer de dérouter les lecteurs qui s'attendent à l'extraordinaire promis par les points d'accès dans l'ouvrage. Difficile en effet de retrouver le grandiose du palais de Klow et des costumes des gardes royaux dans l'anodine promenade effectuée par Milou et son maître dans un parc aussi anonyme que commun, ou l'excentricité des Dupondt hirsutes et bleutés à bord d'une jeep du désert, dans leur balade automobile dans la campagne européenne.

Précisons néanmoins que faire débiter un récit d'aventure par une scène montrant le héros vaquant à ses activités quotidiennes, dont il est distrait par l'irruption de l'aventure, s'instaure peu à peu comme un modèle du genre¹¹³ et ne peut donc pas être considéré comme un mécanisme uniquement propre au travail du créateur de Tintin. Cependant, par la longueur inhabituelle qu'il lui attribue, par la densité dont il le charge et par l'effet de décalage qu'il crée avec le paratexte, Hergé

¹¹¹ Notons tout de même que ce modèle de titrage (groupe nominal puis complément) ne se limite pas aux seuls romans d'aventures, mais à bien d'autres modèles littéraires allant de la poésie (*Les Fleurs du Mal...*) à la fresque sociale balzacienne (*La Peau de chagrin*, *L'Enfant maudit...*), mais cela ne dessert pas notre propos, il nous semble au contraire que ces exemples abondent dans notre sens, qui postule une littéarité croissante.

¹¹² GROENSTEEN Thierry (1999a) « Tintin au Tibet : une histoire à boire et à manger », in : *Le site de Thierry Groensteen* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article20>, page consultée le 07.05.2017.

¹¹³ REVAZ Françoise (2016) « Le découpage des histoires à suivre », in : BOILLAT Alain *et al.*, *Case, strip, action ! Les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gollion : Infolio Editions, pp. 55-57.

charge le quotidien d'une épaisseur supplémentaire en créant un effet d'attente, qui poussera les lecteurs à devoir se plonger dans l'œuvre pour trouver comment relier les différents éléments entre eux, comment faire coïncider l'extraordinaire du paratexte avec le très ordinaire de l'incipit.

Variés et variables, les liens entretenus par Hergé à l'égard de la littérature romanesque sont donc également à retenir parmi les mécanismes qu'il mobilise lors de la construction de ses incipits afin de favoriser l'accès des lecteurs à ses récits. Mais notre parcours n'est pas fini et il nous reste encore d'autres aspects à explorer...

2.4 Une œuvre particulièrement dense

Il faut également signaler l'existence de nombreux autres phénomènes séductifs – ou expliquant le succès pérenne de l'œuvre – qui, s'ils ne sont pas circonscrits aux incipits, traversant plutôt les albums dans leur intégralité, y sont néanmoins bien présents et doivent, à ce titre, être signalés dans notre tentative de recension des mécanismes à l'œuvre dans les scènes d'ouverture des *Aventures de Tintin*. Les différents traits dont il va être question à présent ont pour caractéristique commune de participer à « l'épaisseur incomparable »¹¹⁴ de l'œuvre d'Hergé, cette densité maintes fois saluée par les différents spécialistes.

2.4.1 Des épisodes de tension narrative présents sur l'intégralité de la planche

Rappelez-vous : dans la partie précédente, nous venons d'insister sur le travail effectué par Hergé sur la dernière case de chaque planche afin de créer une tension narrative susceptible de maintenir les lecteurs en haleine jusqu'à la page ou la semaine suivante. Mais c'est loin d'être suffisant. En effet, le bédéaste ne s'est pas contenté d'apporter un soin particulier à la dramatisation de la clause de ses planches, mais est unanimement reconnu pour la richesse des pages de ses albums :

On insiste souvent, dans l'analyse du feuilleton hergéen, sur l'effet de clôture et de relance qui émane de l'organisation de la planche, plus particulièrement d'un travail systématique sur la dernière vignette de chaque planche; mais bien entendu l'effort du feuilletoniste ne se limite pas à cela. En effet, pas moins de quatre types d'opérations

¹¹⁴ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 27.

s'ajoutent à cette attention accordée à la "clausule". Je les énumère ici rapidement :

De même qu'il faut s'occuper de la fin de chaque planche, de même il faut s'occuper du début, qui doit non moins que la clausule qui précède disposer d'un puissant coefficient de relance [...], il faut s'occuper du début et de la fin de chaque *strip*, où l'effet de clôture et de relance doit se disséminer [...], il faut s'occuper de chaque volet central, qu'il s'agisse du milieu de la page ou du milieu des divers strips [...]. De même qu'il faut multiplier les divers effets de feuilleton que je viens de détailler, il faut veiller aussi à les mettre soigneusement en sourdine, en vue de la bonne liaison de l'ensemble.¹¹⁵

En d'autres termes encore :

Hergé fait partie de ces auteurs qui ont su redéfinir radicalement les lieux stratégiques de la "poétique de la surprise" en mettant en place "un système qui met quelque peu en sourdine l'effet d'attente en bas de chaque planche et l'effet de résumé ou de relance en haut de chaque planche pour accentuer en revanche les possibilités de surprise narrative à la fin de chaque strip (et comme une planche habituelle des *Aventures de Tintin* compte quatre strips, on trouve donc quatre variations sur le principe du cliffhanger, puis de la relance au début du strip suivant)".¹¹⁶

Une partie de l'attrait des péripéties du jeune reporter et, partant, de ses incipits, résiderait donc dans le foisonnement d'éléments dramatiques à plusieurs endroits de la planche : mystères – provoqués fréquemment par un élément hors champ invisible au lecteur jusqu'à l'unité matérielle suivante¹¹⁷ – en fin de bandes ; effets de relance au début de celles-ci. Il y a aussi maints gags, dont l'appartenance à la dimension dramatique, haletante, de la planche a été théorisée par Guy Gauthier :

Dans la mesure où "suspense" implique approximativement "surprise" ou "attente, on peut cependant relever, dans la BD classique au moins deux cas d'inspiration voisine : le *gag* où Schulz fut un maître [et] le *pseudo-suspense* [...].¹¹⁸

Leur localisation varie, mais ceux-ci utilisent fréquemment l'intégralité d'une – ou plusieurs – bande(s)¹¹⁹ pour créer, en filigrane ou de manière autonome, de véritables comic-strips, dans la lignée de la plus pure tradition américaine. ces éléments ont cependant une prédilection pour la dernière case des strips, qu'ils mobilisent pour en faire le lieu de la chute, littérale bien souvent !

Des tels mécanismes abondent au sein de notre corpus. Le contraire eût bien sûr été étonnant puisqu'ils contribuent pleinement à la fonction de séduction

¹¹⁵ BAETENS Jan (2006) Art. cité, pp. 103-104.

¹¹⁶ BAETENS Jan (2009) « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n°16 [En ligne]. Disponible sur : <http://narratologie.revues.org/974>, page consultée le 23.02.2016, §22, cité par BARONI Raphaël (2016a) Art. cité, p. 78.

¹¹⁷ BARONI Raphaël (2016a) Art. cité, p. 78.

¹¹⁸ GAUTHIER Guy (1994) « Dans la bande dessinée », *CinémAction*, n°71, p. 160.

¹¹⁹ GROENSTEEN Thierry (1999) *Op. cit.*, p. 73.

identifiée par Andrea Del Lungo¹²⁰, et qu'il aurait été curieux de voir Hergé se priver de ces outils redoutables.

La première planche du *Lotus bleu* est à cet égard particulièrement parlante puisqu'elle réunit tous les éléments signalés ci-dessus.

Le premier strip, tout d'abord, s'achève par un effet comique induit par le phylactère et les expressions de Milou qui se plaint que « depuis que [Tintin] a pris l'habitude de capter des messages sur ondes courtes, il n'y a plus moyen de dormir tranquillement !... » (*LB*, 1, I, 3). Cette réplique, qui est la première de l'album, fait directement écho, en négatif !, au « repos bien mérité » que sont supposés goûter les deux héros auprès du Maharadjah de Rawhajpoutalah après leurs aventures égyptiennes. La plainte de Milou dans la dernière case crée une amusante distorsion entre la situation annoncée par l'encart journalistique, ainsi que la quiétude du cadre présentée dans la seconde case, et la réalité, car elle présente une chute inattendue. L'humour est en outre appuyé par l'air renfrogné du fox-terrier qui manifeste sa désapprobation avec emphase. Mais, si cette première bande constitue une unité relativement autonome – on peut la lire comme un comic-strip autour des aventures de Milou, a fortiori par les lecteurs fréquents des *Aventures* qui connaissent le caractère volontiers grognon du jeune chien –, elle s'inscrit également en continuité avec le reste de la planche et nous invite à continuer notre lecture grâce aux bruits représentés par les « CRRR » et « TUUIT » (*LB*, 1, I, 3) à l'extrémité droite de la bande. Ces sons se poursuivent d'ailleurs au début du strip suivant pour bien marquer la ligature entre les unités et l'indétermination qui entoure « les messages sur ondes courtes » qu'est en train de décrypter Tintin, contenant la promesse de découvertes à venir.

Le second strip se clôt de manière plus mystérieuse encore puisque le pan iconique effectue, comme par un ralentissement de l'action¹²¹, un zoom sur le protagoniste qui nous est alors présenté en plan moyen, un procédé permettant d'augmenter la tension dramatique et couramment utilisé aussi bien en bande dessinée qu'au cinéma¹²². Tintin manifeste en outre de la surprise, tant par le visuel

¹²⁰ DEL LUNGO Andrea (2003) *Op. cit.*, pp. 135 et s.

¹²¹ BOREL Marine (2016) « La temporalité dans les bandes dessinées », in : BOILLAT Alain *et al.*, *Op. cit.*, p. 102.

¹²² DE MONTALVON Christine (1987) *Les mots du cinéma*, Paris : Editions Belin, p. 458.

– sourcils levés, mouvement suspendu, regard fixé sur l’objet de son étonnement – que par le verbal, puisqu’il se demande « qu’est-ce que tout cela peut bien signifier ? » (*LB*, 1, II, 4). N’ayant pas accès à ce que voit le reporter, le lecteur est donc d’autant plus intrigué qu’il ne peut pas (encore) essayer de déchiffrer le message en apparence codé. Il devra, pour ce faire, passer en toute hâte au strip suivant qui relance habilement le récit en donnant à voir au lecteur le papier griffonné par la main de Tintin (*LB*, 1, III, 1), grâce à un jeu d’ocularisation primaire¹²³ dont nous parlions plus en amont.

L’effet aurait été bien moindre si l’ordre des cases était inversé, si le lecteur découvrait le message en même temps que le héros, qui auraient donc tous deux manifesté leur perplexité au même instant. Dans ce cas hypothétique, le suspense et l’injonction à poursuivre la lecture auraient été considérablement amoindris, ce qui témoigne de l’important travail effectué par Hergé à toutes les étapes de la planche.

Signalons encore le jeu polysémique, au sein de ce dernier strip, entre le « sens » du message recherché par Tintin (*LB*, 1, III, 2) et le sens, l’orientation géographique qu’il lui attribue dans la case suivante : « Voyons, mon goniomètre indique la direction O-S-O, E-N-E. Le poste émetteur doit donc théoriquement se trouver sur une ligne orientée de la même manière et passant par Rawhajpoutalah... » (*LB*, 1, III, 3) et qui, en plus de ne pas apporter beaucoup de clarté au contenu, ne doit pas être plus compréhensible pour les lecteurs les plus jeunes qui ignorent tout de cet appareil à mesurer les angles, des conventions de notation de la rose des vents et de la localisation géographique de l’imaginaire palais du Maharadjah.

Les incipits des albums suivants ne sont pas en reste et, parmi les exemples les plus probants auxquels nous pensons instinctivement, signalons les (comic-) strips consacrés aux mésaventures de Milou – qui, tout comme le capitaine Haddock lorsqu’il intégrera la petite bande, est souvent le sujet de ces brefs gags – dans *L’Etoile Mystérieuse* et *Le Crabe aux pinces d’or*. Dans le premier, après avoir sagement conseillé à son maître de « regarder devant [soi] », « au lieu de faire des vœux » en regardant les étoiles filantes (*EM*, 1, I, 2), sa recommandation elle-même l’amène à se prendre un poteau en pleine truffe dans la case suivante, faisant jaillir

¹²³ LAVANCHY Eric (2007) *Op. cit.*, p. 62.

les mêmes étoiles qu'il suggérait d'éviter (*EM*, 1, I, 3). Le comique est d'ailleurs relancé dans le second strip de l'incipit, puisqu'à Tintin qui lui dit de « regarde[r] cette grosse étoile ! », il demande « laquelle ? » en se focalisant sur celles que lui a valu son choc et qui sont supposées être plus métaphoriques que concrètes (*EM*, 1, II, 1). Le gag du *Crabe aux pinces d'or* est muet et se déploie sur les deux strips centraux : le lecteur y voit Milou fouiller une poubelle dans l'espoir d'y dénicher un os mais ne parvenir qu'à se coincer le museau dans une vieille boîte de conserve, dont il n'arrivera pas, malgré ses gesticulations les plus diverses, à se débarrasser, ce qui conduit à une chute finale aussi étourdissante que comique (*CPO*, 1, II-III).

Ces deux segments, qui peuvent se lire comme des gags autonomes, ne contiennent pas moins des éléments qui invitent à la poursuite de lecture et empêchent de les considérer uniquement comme des tous complètement distincts du reste de la planche. Le mouvement de Tintin, qui, un pied en l'air, indique que sa marche va continuer, tout d'abord (*EM*, 1, I, 3) et le fait que la boîte de conserve ne se soit pas détachée du museau de Milou, ce qui nécessite l'intervention d'un tiers sont deux indices qui manifestent le rattachement de ces séquences avec des éléments plus en aval, qu'il convient de lire pour obtenir le fin mot de l'histoire.

Ces séquences humoristiques, même si elles ont des lieux de prédilection, peuvent occuper les emplacements les plus divers comme c'est le cas du gag de Nestor, l'arroseur arrosé¹²⁴, au centre exact de la planche inaugurale de *L'Affaire Tournesol* (*AF*, 1, II, 3-4).

Il en va de même pour les moments de suspense et de mystère. Il y a ainsi, au sein des fins de strips, un nombre très important de points d'interrogation et de points d'exclamation, qui sont la manifestation la plus claire de l'apparition d'un élément qui, respectivement, intrigue ou surprend les protagonistes avant d'être rendu accessible au lecteur, et qui rompt l'ordre traditionnel du monde. Signalons par exemple les énormes caractères gras qui rendent appréhendable la surprise du gardien du musée d'ethnographie (*OC*, 1, III, 5), ou celle de Tintin en vadrouille dans la forêt de Moulinsart (*BC*, 1, I, 3). Notons également la question, très brève et donc

¹²⁴ Alors que Nestor, excédé par les fréquentes erreurs téléphoniques des clients qui croient joindre la boucherie Sanzot (!) mais tombent sur Moulinsart, répond sèchement à un appel en étant persuadé d'avoir au bout du fil la onzième personne à s'être trompé de numéro, il s'avère que, pour une fois, c'est bien le capitaine Haddock que son interlocuteur désirait joindre et que c'est lui qui est dans son tort.

immédiatement perceptible, que se pose ce dernier en découvrant les soucis techniques d'un avion de tourisme : « Panne ?... » (*IN*, 1, I, 3). Sans parler des nombreux sourcils relevés, gouttes suspendues et arrêts sur image qui foisonnent dans nos quelques planches.

Et ces phénomènes de tension narrative eux-mêmes ne sont pas circonscrits aux seules fins de strips. L'incipit des *Sept Boules de cristal* a pour moment fort l'intégralité du strip central, la prophétie du voyageur dans le train, comme en témoignent le gros point d'interrogation qui remplit tout le phylactère de Tintin lorsqu'il lui adresse la parole (*7BC*, 1, II, 1), dont l'ampleur ne peut se justifier par le simple étonnement d'être pris à parti par un inconnu. Les futurs assertifs, le terme « mystérieusement » et la réaction du reporter – surpris et curieux, mais dont les paroles sont inhabituellement brèves – créent un moment de dramatisation qui continue au début de l'ultime strip avant de disparaître inopinément lorsque Tintin descend du train et se remet à vaquer à ses activités familières.

L'incipit d'*Objectif Lune* se distingue également par une tension qui, une fois instaurée, ne diminue pas, mais au contraire, ne cesse d'augmenter, avant de retomber tout aussi platement au début de la seconde planche. Ainsi, le départ précipité de Tournesol après une conversation avec un énigmatique « Monsieur à l'accent étranger » (*OL*, 1, II, 2) est un peu surprenant, mais pas encore particulièrement inquiétant. Par contre, le fait qu'il n'ait pas écrit malgré ses promesses (*OL*, 1, II, 2), le coup de téléphone mystérieux qui effraie Milou (*OL*, 1, II, 3) et le correspondant qui raccroche au nez du capitaine (*OL*, 1, III, 1) après avoir incidemment demandé des nouvelles du professeur (*OL*, 1, II, 4) commencent à faire douter Tintin : « Bizarre !... J'espère au moins qu'il n'est rien arrivé à Monsieur Tournesol ? » (*OL*, 1, III, 1). La tension, qui se note par la succession très rapide de ces différents éléments et augmentée par le fait qu'aucun indice rationnel ni concret ne semble apparemment pouvoir l'étayer (*OL*, 1, III, 2), culmine avec le grognement de Milou arrivé sur le pas de la porte de la chambre du professeur le cri de Tintin « Regardez Milou ! » et les marques visuelles de sa surprise.

Les mécanismes narratifs de tension, d'humour et de relance se cachent donc un peu partout dans les incipits. Ces quelques illustrations ne constituent qu'un bref échantillon, une trop longue énumération étant à notre sens peu pertinente. Pour qui

désire en apprendre plus à propos de ce fascinant sujet, nous renvoyons également aux excellents articles de Raphaël Baroni¹²⁵, Jean-Louis Tilleuil¹²⁶ et Jan Baetens¹²⁷ qui analysent finement ces phénomènes dans les cas des *Cigares du pharaon* pour le premier et de *L’Affaire Tournesol* pour les deux autres.

2.4.2 Le foisonnement de détails, pistes et fausses pistes

Renaud Nattiez voit dans la multiplicité des détails, et surtout, dans leur grande discrétion, l’« une des raisons qui nous pousse à relire des dizaines de fois le même album » et se demande « qui n’a pas constaté qu’il découvrirait encore, à la énième relecture, un gag occulté qui lui avait échappé ou une référence à un événement passé [...] ? »¹²⁸. Ces indices cachés, abondants mais sobres, réservés aux lecteurs les plus attentifs, jouent donc également un rôle dans la fonction séductive des incipits des *Aventures* et y revêtent trois formes.

Il y a les détails discrets liés au monde extradiégétique ou aux albums précédents fonctionnant comme des *clins d’œil codés*, et ceux qui sont des indices masqués de la fiction à venir, sortes de *pistes* à décoder entre les lignes. Joueur, Hergé a également coutume de truffer ses scènes inaugurales de *fausses pistes*, disséminant dans ses incipits des signes prompts à induire ses lecteurs en erreur.

Les clins d’œil, qui ne sont pas particulièrement spécifiques aux incipits, sont de diverses natures. Nous avons donc relevé, un peu dans le désordre, le vase Ming qui décore l’appartement de Tintin dans *L’Oreille cassée* (OC, 1, IV, 3) et qui semble avoir été ramené de son aventure chinoise, venant de se terminer¹²⁹, le nom de la momie découverte par l’expédition Sanders-Hardmuth, l’inca Rascar Capac, et qui fait référence à la fois à Manco-Capac, Mayta-Capac ou Huascar, des chefs incas ayant réellement régné au Pérou¹³⁰, mais également au professeur belge Jean

¹²⁵ BARONI Raphaël (2016a) Art. cité.

¹²⁶ TILLEUIL Jean-Louis (2000) Art. cité.

¹²⁷ BAETENS Jan (2006) Art. cité.

¹²⁸ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 27.

¹²⁹ Cette hypothèse nous semble permise grâce à la représentation d’un vase similaire sur la couverture même du *Lotus bleu*, qui est précisément l’aventure précédente.

¹³⁰ GODDIN Philippe (2014a) *La Malédiction de Rascar Capac, Tome I : Le mystère des Boules de cristal*, Bruxelles : Editions Moulinsart, p. 12.

Capart¹³¹, considéré comme le père de l'archéologie belge¹³². Vargèse, le village dans lequel s'ouvre *Tintin au Tibet* est le lieu de villégiature de la famille de Jo, Zette et Jocko, les héros de la série éponyme, dans l'album *La Vallée des cobras* paru quatre ans plus tôt. Lorsque débute *L'Affaire Tournesol*, « le jeu de sonneries réactualise, en un clin d'œil humoristique et dès lors doublement ludique, le numéro de téléphone de Moulinsart (421) qui nous était communiqué dans la première vignette »¹³³. Moins subtil, le fait de faire débiter *Coke en stock* par le mot « FIN » (*CES*, 1, I, 1) peut également entrer dans cette catégorie, surtout parce que la police utilisée est exactement la même que celle qui clôt l'album, ce qui permet à Hergé de boucler la boucle avant l'heure, comme si, avant même d'avoir débuté, l'aventure était déjà terminée. Enfin, si « au début du *Secret de la Licorne*, Milou est retardé parce que, se trouvant au marché aux *puces*, il est pris d'une furieuse envie de se gratter et c'est dans cette attitude qu'il est montré trois fois sur la première page »¹³⁴, cet incipit cache un autre clin d'œil : tout à droite de la case du centre de la planche se cache un Aristide Philoselle déjà en train de reluquer les porte-monnaie des Dupondt (*SL*, 1, II, 2).

Ce dernier exemple, aux frontières entre deux catégories, nous permet d'embrancher sur la seconde : les pistes disséminées par Hergé, donnant au lecteur attentif des indices sur l'histoire à venir. Celles-ci se retrouvent de manière systématique au sein des premières planches et revêtent également les formes les plus diverses, tout comme le sont leurs degrés de dissimulation.

Signalons, en guise d'exemple, le mot « Crabe » écrit de façon presque illisible sur la boîte dans laquelle Milou se coince le museau (*CPO*, 1, II-IV) et qui, s'il échappe sans dommage à une lecture moins assidue, préfigure autant les péripéties à venir que le *panier de crabes* dans lequel Tintin va tomber à son corps défendant¹³⁵.

¹³¹ « Rascar Capac », in: tintin.com [en ligne]. Disponible sur : <https://fr.tintin.com/personnages/show/id/12/page/0/0/rascar-capac>, page consultée le 02.05.2017

¹³² Ce dernier est également le modèle utilisé par Hergé pour le personnage de Bergamotte dans le même album: GODDIN Philippe (2014a) *Op. cit.*, p. 70.

¹³³ TILLEUIL Jean-Louis (2000), Art. cité.

¹³⁴ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 37.

¹³⁵ APOSTOLIDES Jean-Marie (1984) *Op. cit.*, p. 140.

Nous venons de parler de la présence d'Aristide Philoselle dans l'ouverture du *Secret de la Licorne*, qui n'apparaît encore que comme un badaud anonyme, mais dont la localisation spatiale indique le rôle central qu'il aura à jouer dans le récit¹³⁶. Dans cette même planche, le *bric-à-brac* du marché annonce à la fois la cave encombrée des frères Loiseau et le *trésor* du Chevalier de Haddoque, les deux notions étant également attribuées aux marchandises vendues dans ce genre de lieu.

C'est également ainsi que se devine, dès la première planche déjà et même s'il n'est ni représenté, ni mentionné, le professeur Tournesol qui occupera un rôle capital et qui « doit sa présence latente au “malentendu” téléphonique qui déconcerte Nestor dans les vignettes 7 et 8 »¹³⁷.

Signalons encore la présence de la pie voleuse au sein de la première case des *Bijoux de la Castafiore* et dont Benoît Peeters a largement montré le rôle prophétique¹³⁸, tout comme le rôle des préjugés qui touchent déjà la communauté des Romanichels (*BC*, 1, II, 3 - III, 1).

Ou enfin, la réplique du voyageur du train qui annonce que « ça finira mal toute cette histoire » (*7BC*, 1, II, 1), dans laquelle le démonstratif doit se prendre dans son sens le plus réflexif puisque ce n'est pas simplement de l'expédition dont il parle, mais de tout l'album, de cette histoire qui se déroule sous les yeux du lecteur et qui se clôt, provisoirement du moins, sur la disparition du professeur Tournesol.

Mais aux pistes annonciatrices font pendant les indices introduits pour induire le lectorat en erreur. Ceux-ci appartiennent également aux mécanismes séductifs à l'œuvre puisqu'ils représentent l'une des nombreuses couches constitutives de la densité des albums qui agit, nous l'avons vu, sur la curiosité des lecteurs et permet leur entrée dans le récit.

Ces fausses pistes sont principalement cachées dans les lieux stratégiques que sont la première et la dernière case, ou découlent d'un phénomène de répétition,

¹³⁶ Loin de nous l'idée de soutenir qu'il est l'un des protagonistes principaux de ce récit ou que celui-ci tourne autour de lui, mais sans son intervention, l'histoire ne se serait pas terminée de la même façon. Il occupe donc un rôle essentiel bien que secondaire dans l'économie narrative.

¹³⁷ TILLEUIL Jean-Louis (2007) « L'imaginaire selon Franquin. Pour un autre usage de la ligne claire », in : DELVILLE Jean-Pierre, *Images et paysages mentaux des 19^e et 20^e siècles, de la Wallonie à l'Outre-Mer*, Academia Bruylant : Louvain-la-Neuve, p. 602.

¹³⁸ PEETERS Benoît (2015) *Op. cit.*, p. 7.

deux possibilités qui leur attribuent fallacieusement une importance qui ne se justifiera pas dans la suite du récit. La présence de tels éléments n'est pas systématique au sein de notre corpus, mais elle est assez fréquente pour être soulignée.

L'arrivée du serviteur du Maharadjah de Rawhajpoutalah dans la dernière case de l'incipit du *Lotus bleu* est une bonne illustration de ce phénomène. En intervenant dans ce lieu traditionnellement consacré aux éléments les plus dramatisés, la nouvelle qu'il apporte, le fait que le Maharadjah désire voir Tintin, charge cet entretien à venir d'un mystère ou d'une importance dramatique qu'il n'y aura pas, puisqu'il s'agira simplement de lui faire voir un spectacle de fakir loin d'être essentiel dans l'économie générale du récit. Et ce contrairement au message réellement mystérieux que Tintin vient d'intercepter dont il est détourné par cette même intervention. Située au même endroit de la planche, l'étrange réaction de l'Observatoire, qui raccroche au nez de Tintin lorsque celui-ci demande des précisions sur l'étoile mystérieuse qu'il vient de remarquer dans le ciel (*EM*, 1, III, 3)¹³⁹, tente de nous faire croire que la vénérable institution est derrière les événements inquiétants, ou qu'elle a au moins quelque chose à cacher, ce qui amène le lecteur à les soupçonner. Or, on découvre rapidement qu'il n'en est rien et qu'ils sont simplement débordés (*EM*, 2, I, 3).

Dans un même ordre d'idées, tous les éléments associés à l'« étranger » dans le début d'*Objectif Lune* prennent une dimension menaçante, que ce soit l'homme « à l'accent étranger » avec qui est parti Tournesol (*OL*, 1, II, 2), dont on envisage peu à peu le caractère contraignant, ou « l'olibrius [qui] parlait comme un Patagon » et qui raccroche au nez d'Haddock après avoir vérifié où se trouvait le professeur (*OL*, 1, II, 4 et III, 1). Cependant, on apprendra par la suite et avec soulagement que cette altérité est plutôt positive puisqu'il s'agit des citoyens syldaves qui oeuvrent avec plusieurs scientifiques internationaux dans le but plutôt louable d'atteindre la Lune, non dans un esprit de compétition dans un contexte de guerre froide, mais dans le cadre d'une mission aussi scientifique que désintéressée politiquement.

¹³⁹ Si la surprise de Tintin suite au comportement de l'Observatoire n'est pas signalée de manière particulière (« Allô ? Comment ?... Vous étudiez le phénomène ?... Ah !... Et... Allô ?... Allô ?... Allô ? Allô ?... On a raccroché !... »), l'étonnement de Milou est signalé très clairement grâce à un gros point d'interrogation occupant tout son phylactère. Les sourcils relevés des deux personnages nous donnent également de précieux indices qui marquent l'anormalité de la réaction de leurs interlocuteurs.

Il existe ainsi bel et bien, dans les incipits des *Aventures*, de nombreuses couches de signaux codés qui stimulent les lecteurs et parviennent à les séduire, soit en présentant un degré de complexité adapté à chacun – on y lit ce qu'on peut y lire – soit en rendant saillante la finesse de l'œuvre, ce qui lui permet d'éviter d'être uniquement cataloguée comme de la littérature de jeunesse, mais au contraire comme des récits susceptibles de captiver jusqu'à 77 ans passés !

2.4.3 La pluralité des niveaux de lecture

Les spécialistes de la bande dessinée et les tintinologues en particulier s'accordent tous sur la diversité des niveaux de lecture présents dans les *Aventures*. Si l'utilisation de ce consensus nous a tout d'abord paru tout à fait pertinente dans le cadre de ce travail et aurait trouvé une place adéquate au sein de cette section, cette notion s'applique en réalité à des strates (historique, géopolitique, encyclopédique, humoristique...) qui traversent le récit et relèvent donc plutôt d'une perspective narratologique, dans un cadre qui dépasse l'étude de la simple planche, comme le signale Renaud Nattiez¹⁴⁰.

Nous devons donc, pour une fois, définir les incipits des *Tintin* par la négative, ou du moins reconnaître la non-pertinence de cette notion dans la description des mécanismes incipitiels mobilisés par le bédéaste belge. Si celui-ci s'applique à les rendre aussi denses que possibles, ce n'est pas sciemment à l'aide de cet outil.

Néanmoins, lorsque Renaud Nattiez, toujours à propos de la diversité des niveaux de lecture, parle de la coexistence de registres contrastés au sein des *Aventures*¹⁴¹, on s'aperçoit que la plupart des oppositions tranchées qu'il relève et qui s'appliquent à des niveaux inférieurs¹⁴² ont en réalité déjà été étudiées, sous une autre appellation ou une autre forme, au fil de la présente étude.

Il ne faut donc pas entièrement rejeter cet outil quant à sa pertinence dans notre analyse, mais simplement avoir conscience qu'il s'agit de le manier avec délicatesse.

¹⁴⁰ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, pp. 99-109.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 109-132.

¹⁴² Réaliste/caricatural ; classique/fantastique ; familier/exotique ; historique/imaginaire ; rationnel/irrationnel ; dramatique/comique.

2.5 Bilan intermédiaire

Nous voici à présent au terme de la recension des mécanismes mobilisés par Hergé pour faire pénétrer le lecteur au sein de ses récits. En guise de synthèse provisoire, il nous semble opportun de profiter de l'occasion pour dresser un premier bilan et de tenter de rassembler ces différents éléments afin de classer nos incipits dans la typologie fonctionnelle établie par Andrea Del Lungo.

2.5.1 La typologie de Del Lungo

Si sa classification s'avère être un bon outil pour étudier les incipits les uns par rapport aux autres et dégager des grandes lignes de fonctionnement, particulièrement dans une perspective historique, un premier écueil mérite cependant d'être relevé. Elle ne se base que sur deux des cinq fonctions que nous avons signalées dans l'introduction : information et dramatisation. Les différents phénomènes relevant des fonctions séductive, codifiante et thématique dont nous avons discuté en seraient donc a priori exclus. Heureusement, comme nous le constaterons, ce que l'on tente de faire sortir par la porte parvient bien souvent à se faufiler par la fenêtre...

La taxinomie fonctionnelle d'Andrea Del Lungo se présente ainsi comme le croisement de deux axes, représentés par les fonctions informatives et dramatiques de l'incipit. Contrairement aux autres fonctions de l'incipit qui sont constantes, celles-ci...

... sont en revanche variables et en relation de dépendance, car elles doivent répondre à une double exigence parfois contradictoire [...] informer le lecteur sur l'univers de la fiction et le faire entrer dans l'histoire. Cette tension – ainsi que les formes possibles de sa résolution – est à la base du classement des formes de début qu'[il] voudrai[t] proposer, et qui relève de différents degrés dynamiques d'ouverture du monde, déterminé par la fonction informative et la fonction dramatique.¹⁴³

Il propose alors quatre types différents, comme autant de points extrêmes à situer sur cette double échelle de valeur, dont il signale clairement la porosité des cloisons.¹⁴⁴

¹⁴³ DEL LUNGO Andrea (2003) *Op. cit.*, p. 173.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 174.

L'incipit *statique* se caractérise par la prédominance de la fonction informative et prend fréquemment une forme « d'ouverture qui tend à un début absolu, à un moment inaugural, avec un rôle de motivation et d'explication causale »¹⁴⁵. Arrivé à son terme, le lecteur est dans l'attente du début de l'histoire.

En revanche, « dans la case opposée, la fonction dynamique est prioritaire dans l'incipit *dynamique* »¹⁴⁶, qui correspond à ce que l'on nomme également incipit *in medias res* et « qui consiste à placer d'emblée le lecteur au milieu d'une action déjà commencée, comme s'il en avait de quelque façon manqué le début »¹⁴⁷. Dans ce cas, ce qui fera défaut au lecteur arrivé au terme de l'incipit, ce sont des informations concernant le contexte et qu'il espérera obtenir dans la suite du texte.

Entre les deux, l'incipit *progressif* fait coexister à égalité les deux fonctions informatives et narratives, dans une sorte de compromis au sein duquel « la saturation informative s'accompagne d'une dramatisation immédiate [...]. Le début *in medias res* est contrebalancé par des passages descriptifs assez importants qui apportent de nombreuses informations au lecteur, exactement comme cela se passe dans les *incipits* statiques »¹⁴⁸. Cette troisième variété s'est rapidement imposée en littérature depuis son apparition au cours du XIX^e siècle.

Enfin, les deux fonctions ont l'air d'être absentes dans l'incipit *suspensif* qui « ressemble souvent à un refus de commencement »¹⁴⁹ et qui « peut parfois avoir une connotation métanarrative visant à problématiser l'acte même de prise de parole, par un écart ironique, par la multiplication illusoire des commencements potentiels ou par la constatation de l'impossibilité du commencement »¹⁵⁰.

Est-il vraiment possible de classer les incipits de notre corpus dans cette typologie conçue pour des exemples littéraires ? Le cas échéant, y a-t-il dans *Les Aventures* un modèle dominant ? Ou un peu de tout ? C'est ce que nous allons déterminer à présent.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ MORHANGE Jean-Louis (1995) Art. cité, p. 401.

¹⁴⁸ PESTANO Y VINAS Adélaïde (2009) « Le récit-estampes », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 39-2, p. 237.

¹⁴⁹ DEL LUNGO Andrea (2003) *Op. cit.*, p. 174.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 174-175.

	Dramatisation retardée	Dramatisation immédiate
Saturation informative	<i>incipit</i> STATIQUE (exemple: Balzac, <i>Eugenie Grandet</i>)	<i>incipit</i> PROGRESSIF (exemple: Flaubert, <i>Madame Bovary</i>)
Raréfaction informative	<i>incipit</i> SUSPENSIF (exemple: Beckett, <i>L'Innommable</i>)	<i>incipit</i> DYNAMIQUE (exemple: Gide, <i>Les Faux-Monnayeurs</i>)

2.5.2 Une dominance du mode *progressif*

A quelques ajustements près, l'application de théories purement littéraires à la bande dessinée ne s'effectuant pas de manière absolue¹⁵¹, il nous semble qu'il est possible de répondre de façon affirmative à la première de ces interrogations. En effet, au regard des différents points que nous avons soulevés jusqu'ici, la majorité des incipits des albums dits « initiateurs » penche sensiblement vers la catégorie des incipits *progressifs*. Voilà qui répond à la seconde question et qui ne semble, instinctivement, pas très surprenant en apprenant que le type *progressif* est le modèle du roman réaliste, dont les *Aventures de Tintin* ont souvent été considérées comme l'un des héritiers les plus directs. Mais au lieu de nous engager sur un terrain qui nous amènerait trop loin de notre propos, étayons plutôt ce rattachement.

Sur le plan informatif, tout d'abord, la situation semble claire, les incipits dans leur ensemble se situant ainsi globalement du côté de la *saturation*. En effet, la double dimension de l'information établie par Del Lungo – qui dit que « la figuration et la sémantisation de l'univers romanesque relèvent essentiellement d'un genre d'information qui, d'une part, renvoie à la réalité du monde (information référentielle) et de l'autre "construit un monde", celui de la fiction (information constitutive) »¹⁵² – est remplie dans tous les cas, ou presque.

L'abondance de détails et le réalisme du trait, tous deux destinés à accroître la vraisemblance du récit, à faciliter le déplacement déictique du lecteur et à le séduire,

¹⁵¹ BAETENS Jan (2009) Art. cité.

¹⁵² DEL LUNGO Andrea (2003) *Op. cit.*, p. 168.

sont les composantes principales de la complétude de la dimension référentielle, les mondes fictionnel et réel étant inextricablement liés. La rareté des éléments surnaturels fonctionne également dans ce sens.

Du côté de l'information constitutive, les choses sont un tout petit peu moins tranchées. En effet, chez Hergé, les données relatives au cadre spatio-temporel du récit sont, rappelons-le, souvent lacunaires, empêchant le lecteur de déterminer avec exactitude la ville ou la région dans lesquelles situer l'action narrée, pas plus que sa temporalité, afin de permettre l'identification du lecteur que l'on sait. Cependant, ces données ne sont jamais assez vagues pour que le lecteur soit complètement dérouté par le décor, qui ne contient que des éléments appartenant à son savoir encyclopédique et qu'il peut donc, même globalement, estimer. Quant à l'identité des personnages principaux, qui est également l'une des informations que doit transmettre l'incipit, celle-ci est donnée tant par l'image de couverture – dont la tradition veut que ce soit les protagonistes qui sont représentés¹⁵³, ce qui permet au lecteur de faire une première inférence – que par le texte, puisque les personnages se nomment fréquemment entre eux. En outre, la centralité et l'ubiquité de Tintin, qui fonctionnent comme une reprise anaphorique des pronoms en littérature¹⁵⁴, permettent rapidement aux lecteurs qui découvrent les albums pour la première fois de déterminer qui est le Tintin dont il lit les *Aventures*.

Ce dernier point ne fonctionne pas dans le cas de *Tintin au pays de l'or noir*, puisque le jeune reporter est absent de l'incipit, mais cette saynète, qui met en scène les Dupondt en pleine promenade automobile, nous semble représenter une perte d'informativité mineure, qui ne pénalise que les néophytes, et qui ne remet pas en question la saturation informative globale qui définit notre corpus.

La fonction dramatique de l'incipit, quant à elle, est définie par Andrea Del Lungo comme :

L'histoire en train d'advenir : voilà peut-être ce que le lecteur attend de tout roman, et ce que le commencement doit promettre. [...] La dernière fonction fondamentale de l'incipit consiste justement à mettre en marche l'histoire conçue comme le « contenu » narratif, et à entrer plus ou moins directement dans l'action.¹⁵⁵

¹⁵³ GROENSTEEN Thierry (2008) *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁴ GROENSTEEN Thierry (1999b) *Op. cit.*, p. 135.

¹⁵⁵ DEL LUNGO Andrea (2003) *Op. cit.*, pp. 170-171.

Bien que l'entrée se fasse principalement par le biais de la quotidienneté, du repos, ce qui peut sembler, à première vue, contraire à l'idée de la mise en branle du récit, nous avons pu démontrer qu'au contraire, le familier possède, entre autres fonctions, un vrai rôle dans l'économie narrative. Il n'empêche donc aucunement la plupart de nos dix-sept incipits de répondre à cette définition. D'autant qu'il y a, nous l'avons signalé, au sein des mécanismes séductifs de nombreux indices de l'histoire à venir égrainés, de manière plus ou moins codée, à divers endroits de la planche. Le mystère en fin de page, ce *cliffhanger* digne des meilleures séries américaines, est finalement le meilleur allié de cette plongée dans le récit, qui ne se met souvent véritablement en branle qu'à partir de ce lieu à haute valeur stratégique.

2.5.3 Quelques cas particuliers

Si la majorité de nos dix-sept incipits relève du modèle *progressif*, il y en a quatre – *Le Sceptre d'Ottokar*, *Le Crabe aux pinces d'or*, *Le Secret de la Licorne* et *Les 7 Boules de cristal* – pour lesquels cette classification est moins nette et qui, du fait de leur dramatisation inférieure et profitant de la porosité des délimitations introduites par Del Lungo, penchent très légèrement en direction du modèle *statique*.

Les trois premiers se caractérisent par l'absence d'éléments mystérieux mettant en branle la trame narrative. Cette absence a de quoi surprendre dans les deux premiers albums, car, ainsi que nous l'avons signalé, les versions feuilletonesques de ces planches comprenaient pourtant bel et bien de tels éléments. Ainsi, tant les deux sbires qui ont placé le domicile du professeur Halambique sur écoute que les cris qui alertent Tintin et le surprennent font déjà comprendre au lecteur que quelque chose d'anormal est en marche, que l'histoire est véritablement lancée.

La première planche des *7 Boules de cristal* représente un cas un tout petit peu différent, puisque, grâce à l'intervention de son voisin dans le train, Tintin a toutes les clés en main pour faire débiter immédiatement le récit sur les chapeaux de roue et entrer directement dans le vif du sujet. Mais il ne reconnaît pas la véritable nature de cette information et continue sa promenade vers Moulinsart sans rien



(7BC, 17, II, 4)

changer à ses projets initiaux. Il faudra attendre encore seize pages pour qu'il prenne conscience du drame en train d'advenir (7BC, 17, II, 4) et se détourne enfin de l'ordinaire de son quotidien.

Il existe également des cas que l'on pourrait, à tort, tenter de faire appartenir à une autre catégorie, celle des incipits *dynamiques*, mais qu'il faut résolument inscrire parmi les incipits *progressifs*.

L'Etoile mystérieuse peut, de prime abord, sembler débiter *in medias res* car la situation anormale – la chaleur estivale inattendue en cette saison (mais laquelle ?) – semble avoir commencé bien avant la première planche. Cependant, bien que la sensation de manque introduite par ce commencement en apparence tardif ne se fait pas trop cruellement ressentir, il nous est impossible de classer cet incipit au rang des *dynamiques* car l'intrigue en elle-même débute en réalité sous nos yeux, lorsque Tintin, après avoir découvert l'étoile en notre compagnie, appelle l'Observatoire et se rend compte que quelque chose ne va pas, ce qui lui donne envie de s'impliquer dans l'affaire. Ce qui lance le récit n'est donc pas le dérèglement climatique, débuté avant l'arrivée du lecteur, mais le moteur de l'intrigue est bien cet étrange coup de téléphone dont nous ne perdons pas une miette.

Les incipits des *Cigares du Pharaon* et de *Vol 714 pour Sydney* pourraient aussi passer pour *dynamiques* car, lorsque s'ouvrent ces albums, le lecteur découvre que Tintin a déjà quitté son domicile et qu'il semble déjà en route pour et dans l'aventure. Une telle lecture est cependant rendue impossible par la saturation informative qui caractérise ces ouvertures, dans lesquelles les personnages sont clairement identifiables et surtout, dont le lieu de l'action, réel, est donné en toutes lettres – pour rappel, il s'agit respectivement de quelques miles nautiques avant Port-Saïd et de l'aéroport de Jakarta. Paradoxalement, à part *Le Temple du Soleil*, ce sont les seules *Aventures* qui ont un ancrage géographique et aussi réel et explicite, comme s'il fallait, malgré une première apparence *in medias res*, les garder dans le giron du modèle *progressif*.

Celui-ci semble donc définitivement la norme dans le cas des dix-sept ouvrages dits "initiateurs" que nous avons étudiés dans cette première partie. Mais en est-il de même pour ces incipits un peu hybrides qui ouvrent les secondes parties des

Aventures en deux albums ? Comment innover-ils tout en assurant la ligature avec les opus précédents ? C'est ce dont il va être question à présent.

3. Le cas des doubles albums

Tintin, comme Hergé, n'est pas pressé [...] Hergé, parce que la technique du double album lui offre la possibilité de prendre encore plus son temps, en utilisant le premier épisode pour planter le décor et instiller un parfum de mystère qui trouvera sa prolongation dans le second tome, où Tintin sera d'emblée immergé dans l'enquête.¹⁵⁶

Les incipits des second tomes des récits en deux albums représentent bel et bien un cas à part et jouent sur plusieurs tableaux. Ils doivent, comme tout commencement narratif, capturer les lecteurs potentiels, les séduire et leur fournir les codes de la lecture à venir, en somme, répondre aux fonctions relevées par Andrea Del Lungo, mais ils sont également tenus d'assurer la ligature avec l'opus précédent et d'en extraire la substantifique moelle. Leur particularité vient du fait qu'ils s'adressent simultanément à deux publics différents – d'un côté, ceux qui ont lu l'album précédent, de l'autre, ceux qui prennent l'histoire en marche et entrent dans le récit à cet endroit-ci – et doivent combler ces deux attentes à la fois.

En outre, pour compliquer le tout et comme le montre l'extrait en exergue ci-dessus, ces incipits « prolongeant » ou « continueurs » se caractérisent également par un traitement narratif particulier, ce qui justifie de les étudier au sein d'une section dédiée, pour mettre en lumière la façon dont se réalise la fonction de ligature, mais également la manière dont ces incipits, pris comme des début en soi, lancent le récit.

3.1 *Le Lotus bleu*

S'il est pleinement admis que la recherche du trésor de Rackham le Rouge, les péripéties en Amérique latine et l'expédition lunaire se déploient toutes trois sur deux albums, réunir *Les Cigares du Pharaon* et *Le Lotus bleu* pour en faire un récit unique peut paraître discutable car ces deux albums semblent être des tous cohérents, ne faisant (presque) pas intervenir de personnages identiques et se situant dans des endroits tout à fait distincts. Néanmoins, un tel rapprochement est autorisé grâce à l'assentiment d'un spécialiste, qui dit en toutes lettres « *Les Cigares et Le Lotus bleu*

¹⁵⁶ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 197.

forment une seule aventure »¹⁵⁷ et à la mention « L'idée de Tintin – c'est visible – est que ses aventures en Extrême-Orient sont loin d'être terminées : et en effet, elles continuent dans "LE LOTUS BLEU" » (CP, 62) qui clôt le quatrième album des *Aventures*.



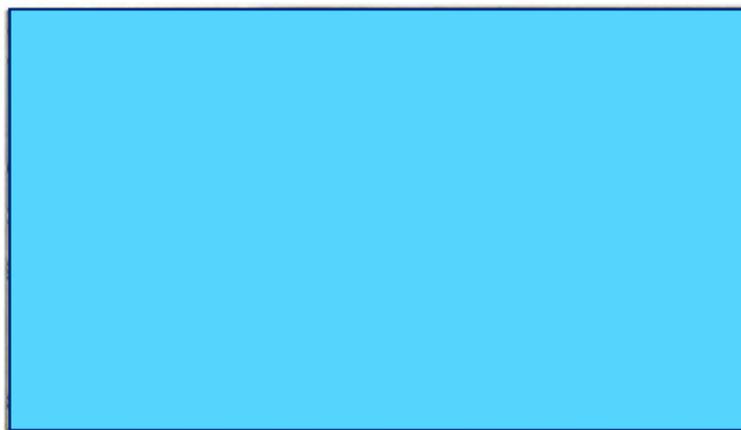
L'idée de Tintin -c'est visible- est que ses aventures en Extrême-Orient sont loin d'être terminées: et en effet, elles continuent dans "LE LOTUS BLEU".

(CP, 62)

3.1.1 Un article aux fonctions multiples

Cette mention, en apparaissant après la clôture officielle de l'album signalée par le mot « FIN », vient immédiatement modérer ce dénouement et provoquer une incomplétude que l'album suivant est appelé à combler. Ce manque est également indiqué grâce au texte de Tintin. Celui-ci, contrairement au Maharadjah pour qui l'affaire est définitivement entendue et pour qui est venu le temps du « repos », est déjà tourné vers les péripéties à venir car il se doute qu'il n'en restera pas là, qu'il a encore du pain sur la planche.

Cet antagonisme entre le délassement autorisé par un aboutissement et l'effort encore à fournir se retrouve de manière presque identique dans l'incipit du *Lotus bleu*, ce qui permet d'assurer une première ligature entre les deux albums. Dans les deux cas, en effet, on retrouve la notion de « repos fort



(CP. 62. III. 2)

mérité »: il l'est « amplement » dans les *Cigares du Pharaon* (CP, 62, III, 2) et « bien » dans notre ouverture (LB, 1, I, 1). Cette tranquillité, que réclame Milou avec

¹⁵⁷ APOSTOLIDES Jean-Marie (1984) *Op. cit.*, p. 85.

mauvaise humeur (*LB*, 1, I, 3) et qui paraît émaner de l'apparente immobilité des lieux (*LB*, 1, I, 2) s'oppose, nous l'avons vu, au pessimisme de Tintin (*CP*, 62, III, 2) mais aussi à son activité effrénée : « Ah, le voilà enfin, ce poste que je cherche à identifier depuis plusieurs jours » (*LB*, 1, II, 2).

Mais si cette similitude permet de renforcer le lien qui unit les deux ouvrages, celui-ci se réalise véritablement grâce à l'encart journalistique qui ouvre *Le Lotus bleu* et qui joue plusieurs rôles à la fois. Il transmet les informations contextuelles, telles que le cadre spatial – Rawhajpoutalah – et l'identité des individus en présence – Tintin, jeune et sympathique reporter, également globe-trotter, son « inséparable [chien] Milou », le Maharadjah de Rawhajpoutalah – et témoigne, nous l'avons évoqué, de l'autonomisation croissante du personnage face à son gagne-pain.

Mais il permet aussi de résumer le propos des *Cigares du Pharaon*, transmettant les informations essentielles à la pleine compréhension de cette « nouvelle » aventure, tout en attirant l'attention sur l'élément qu'il reste encore à résoudre.

Comme nous l'avons soulevé plus en amont, cet article définit également le pacte de lecture en tentant de faire passer pour vraies les péripéties qui se dérouleront sous les yeux du lecteur, le contenu des journaux bénéficiant a priori d'une présomption de véracité de la part de son audience, même si nul n'est dupe de la supercherie, les images dessinées ne pouvant en aucun cas être le reflet exact de la réalité. Il s'agit plutôt, comme le dit Eric Villagordo, d'un *pacte de crédulité*, au sein duquel, tout en reconnaissant leur essence fictionnelle, « le lecteur donne vie, bien volontiers, à Tintin et Milou et, en échange, ces derniers vivent leur vie fictionnelle sans rappeler qu'elle est faite d'images fixes et muettes. Ils ne sollicitent pas la mise à distance du lecteur, mais seulement son adhésion imaginaire »¹⁵⁸.

La seule chose qu'il ne fait pas est de combler l'ellipse entre les deux opus, car en postulant l'existence d'un moment de farniente, il indique à tort que la seule chose qu'ont fait les deux compères depuis que le lecteur les a laissés est de se reposer. Or, comme nous le montre la suite de la planche, il n'en est rien et cela fait plusieurs jours que Tintin est sur le pont. Cependant, en annonçant que « le sympathique

¹⁵⁸ VILLALDORDO Eric (2011) « La contrainte du support en bande dessinée : Une jubilation de l'imaginaire » *Formules/Revue des créations formelles*, n°15, p. 78.

reporter et son inséparable Milou sont *toujours* les hôtes du Maharadjah »¹⁵⁹, le texte de l'article nous indique que le « blanc » entre les deux albums n'est pas très important et ne fait pas défaut au lecteur, qui ne doit ainsi pas fournir un effort inférentiel quant aux événements qui se sont produits en son absence.

La ligature est en outre appuyée par l'insistance sur la mémoire des faits narrés au sein des *Cigares du Pharaon*, grâce à des termes tels que « On se souvient », « Nos lecteurs n'ont certes pas oublié » et « Rappelons à cet effet ». Cela permet de rapprocher ces éléments passés et de postuler leur immédiateté dans la conscience du lecteur, comme si l'interruption n'avait jamais eu lieu.

En comparant cet encart avec l'autre insert de texte brut du *Lotus bleu*, le message crypté qu'intercepte Tintin (LB, 1, III, 1), on s'aperçoit que tous deux ont un statut énonciatif différent. Ainsi, de nombreux éléments concordent à faire attribuer à ce dernier un caractère intradiégétique : la police, qui semble imiter la graphie du protagoniste; le caractère incomplet de l'image, qui déborde des limites de la vignette, la position du message lui-même qui semble être tenu à la main; mais encore le fond coloré – dont la couleur est la même que celle des murs de la pièce dans laquelle se situe Tintin –; ou l'image suivante qui montre le reporter en train de lire le message en question.

L'article, dont les caractéristiques sont tout autres, reçoit un statut inverse après la lecture de ce message. Ses traits formels concourent, a posteriori, à lui attribuer un caractère hétérodiégétique : sa typographie en caractère d'imprimerie (introuvable même dans les récitatifs), le fait qu'il remplisse – parfaitement – toute la case sans décor, ni contexte ou encore l'image suivante dans laquelle n'apparaît aucun personnage, sont autant d'indices abondant dans ce sens.

Or, la présence d'un élément hétérodiégétique dans un récit est loin d'être anodine et témoigne souvent de l'existence d'un narrateur ou, si celui-ci donne peu d'autres marques de son existence, d'un *méga-narrateur*, pour reprendre la terminologie développée par André Gaudreault dans le cas de l'analyse cinématographique¹⁶⁰. Jean Rime, de son côté, y voit la marque subtile d'Hergé,

¹⁵⁹ Nous soulignons.

¹⁶⁰ GAUDREULT André,(1988) *Système du récit*, Paris: Méridiens Klincksieck, p. 116.



(Feuilleton LB, 1934 1, I, 1)

refusant de s'effacer totalement derrière les péripéties de son personnage¹⁶¹. Cette théorie se vérifie mieux dans le cas de la version feuilletonesque du récit, dans laquelle l'article donnant des nouvelles du reporter est signé par les initiales G. R., derrière lesquelles on devine sans peine Georges Remi, le véritable patronyme de l'auteur. Hergé se

rêverait alors en personnage de ce monde qu'il a créé, puisque cet encart originel, par l'incomplétude de l'image qui semble déborder de la case et la typographie utilisée, semble bien plus intradiégétique que son moderne remplaçant.

3.1.2 Un jeu de miroir avec l'incipit des *Cigares du Pharaon*

Les incipits des *Cigares du Pharaon* et du *Lotus bleu* fonctionnent en miroir. Tous deux fourmillent d'informations spatiales, mais dans le premier cas, elles sont livrées par Tintin, puis par un narrateur nous donnant à voir une carte, tandis que dans le second, elles sont transmises par l'article occupant la case initiale et, donc, données à voir par le narrateur que nous avons tenté d'identifier. Ces lieux sont dans un cas réels et dans l'autre présentés comme tels, l'article énonçant le nom de Rawhajpoutalah comme s'il s'agissait d'une évidence. Son insertion journalistique lui apporte une dose supplémentaire de crédit, étant donné la présomption de véracité généralement accordée à la presse. Comme nous l'avons déjà signalé, la carte présente dans la version originelle du *Lotus bleu* servait, tout comme celle des *Cigares du Pharaon*, à assurer la lisibilité du récit pour que le lecteur se rende compte des lieux évoqués, tout en l'inscrivant dans la continuité du monde réel. En effet, outre la principauté imaginaire de Rawhajpoutalah, cette carte ne comporte que des topos existants.

¹⁶¹ RIME Jean (2010) « Hergé est un personnage : quelques figures de la médiation et de l'autoreprésentation dans *Les Aventures de Tintin* », *Etudes françaises*, vol. 46, n° 2, pp. 27-46.

Dans les deux cas, les assertions de Milou contredisent le discours dominant, mais si, dans les *Cigares du Pharaon*, il s'oppose à Tintin qui admire la croisière en se plaignant qu'il s'ennuie, dans l'album suivant, c'est lui qui réclame le repos annoncé par le texte de l'article, quoique infirmé par les actions de Tintin.

Il existe dans ces deux incipits une structure similaire : le régime dominant de la planche est subitement perturbé par la dernière case, ce qui provoque une tension narrative. En sus, dans les deux cas, l'interruption prend la forme d'un personnage inconnu du lecteur qui vient déranger Tintin et Milou dans leurs activités.

Dans *Les Cigares du Pharaon*, le lecteur est face à un régime purement prévisionnel et dialogal, le temps semble suspendu, tout en lenteur (voir les commentaires de Milou) durant lequel il ne se passe rien et rien n'est sensé se passer : seules des propositions temporelles lient les différents lieux énoncés (multiplication des « et puis » et « ensuite »), avec très peu de verbes (qui sont tous au futur indicatif ne souffrant pas de contestation) ainsi que des termes (« escale », « traversée », « but de voyage ») montrant qu'il s'agit seulement d'un état intermédiaire, transitoire. Et juste au moment où cette latence est verbalisée, la dernière case pleine de suspense et d'interrogation contredit Milou, suscitant l'étonnement des deux protagonistes et la curiosité du lecteur : qui parle ? que voient-ils ? qui faut-il arrêter ?

Au sein de l'incipit du *Lotus bleu*, le mystère a lieu dans toute la planche et, alors que Tintin s'apprête à le résoudre – tout son corps est tourné vers la droite, le message subit des décodages successifs case après case (les bruits étranges sont devenus du code morse transformé ensuite en code linguistique), le reporter rassemble des indices quant à sa provenance –, il est interrompu par l'arrivée du serviteur. Il lève la tête, se détache du message-mystère et se retourne vers la gauche, symbole du recul en bande dessinée. Le suspense proposé par cette dernière case est moindre, car l'invitation du Maharadjah ne semble pas surprendre Tintin. Au contraire, s'il paraît attendre cette invitation, celle-ci a le mérite de frustrer l'attente du lecteur qui va être amené à essayer de décoder le message pendant cette interruption contrainte.

Enfin, ces deux incipits ont une structure « visuelle » similaire : ils commencent par montrer en plan large le contexte dans lequel se trouve Tintin (un bateau, un palais) puis zooment sur le reporter pour le trouver vaquant à ses (in-)occupations, tout en tournant autour de lui pour le capter sous plusieurs angles différents et avec un niveau de détails variable.

3.1.3 Manifester la rupture

Certains points contrebalancent néanmoins l'harmonie qui règne entre les deux ouvrages et indiquent que cette ouverture n'est pas une simple poursuite de la situation présentée à la fin des *Cigares du Pharaon*, mais bel et bien les prémices d'une nouvelle aventure.

Le premier, et pas des moindres, est le changement de gamme chromatique. Des tons pastels et apaisants, on passe à une dominance de jaunes et de bruns, couleurs chaudes, plus marquées et symboles de la vie et du mouvement. Tintin est donc visuellement prêt à se mettre en branle, comme en témoigne également la modification de son habillement. A la fin des *Cigares du Pharaon*, il est habillé comme ses hôtes, il a adopté le style indien du milieu dans lequel il évolue, manifestant par là sa volonté d'y rester. En revanche, lorsque débute *Le Lotus bleu*, le lecteur le découvre vêtu à l'occidentale, il a remis ses habits de reporter avec lesquels il est arrivé. Il n'est plus en symbiose avec le cadre et est disposé à en repartir.

C'est également l'impression que donne le fait de le retrouver seul, sans personne à ses côtés dans les six premières cases au sein desquelles il apparaît (*LB*, 1, II et III, 2-3), alors que le lecteur l'avait laissé bien entouré, par le Maharadjah, son fils et de multiples serviteurs (*CP*, 62, III, 2). Tintin s'est autonomisé face au groupe, du confort quasi familial dans lequel il a évolué quelque temps et va continuer le voyage qu'il avait amorcé avec Milou au début de l'ouvrage précédent. Le Maharadjah, personnifié par son serviteur, ne semble plus être qu'en mesure de le retenir, le freiner, en l'empêchant de poursuivre la piste du message codé et en le ramenant vers la gauche de la planche.

Enfin, l'intrusion de la modernité et de la technologie dans un palais atemporel qui jusque-là ne laissait pas voir la moindre trace de fil électrique ou d'appareil qui ne



soit pas manufacturé – il y a bien une voiture à la toute fin des *Cigares du Pharaon*, mais celle-ci s’empressait justement de quitter le palais (CP, 62, III, 1) –, montre qu’il y a définitivement une rupture avec la situation initiale et que l’aventure est sur le point d’arriver.

(CP, 62, III, 1)

3.2 Le Trésor de Rackham le Rouge

3.2.1 Hergé brise le quatrième mur

Pour étudier la ligature et les mécanismes de continuité entre *Le Secret de la Licorne* et *Le Trésor de Rackham le Rouge*, commençons à nouveau par un détour par la dernière page du premier des deux tomes.

On y découvre un fait rare dans l’œuvre d’Hergé : Tintin brise le quatrième mur et s’adresse directement au lecteur, le prenant à parti, au lieu d’agir comme si personne ne le regardait et sans avoir conscience d’être dans un univers fictif, tel que le prévoit le dispositif réaliste¹⁶². Ce procédé ne se retrouve que trois fois dans toute l’œuvre : à la fin du *Secret de la Licorne*, donc, mais également sur la dernière planche du *Sceptre d’Ottokar*, sur laquelle Tintin adresse un clin d’œil au lecteur pour le rendre témoin de la bêtise des Dupondt (SO, 62, I, 2). C’est aussi un clin d’œil au lecteur qui illustre la couverture des *Bijoux de la Castafiore*, dans le but de créer avec lui une certaine complicité et de l’inviter à le suivre dans l’album et dans les secrets qui se cachent derrière cette scène de tournage.

Dans le cas qui nous occupe, alors que Tintin et Haddock étaient tournés l’un vers l’autre pour discuter des préparatifs du voyage à venir, le reporter se détourne soudain de son ami et, face au lecteur, lui adresse les mots suivants :

A nous le trésor de Rackham le Rouge ! //
Naturellement, cela n’ira pas sans peine, je suppose. Sans doute aurons-nous encore, avant de découvrir ce trésor, de nombreuses aventures. Ce sont ces aventures, chers



(CP, 62, III, 1 et couv. BC)

¹⁶² BONNET Jean-Claude (1995) « Diderot a inventé le cinéma », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°18-19, p. 29.

amis, qui vous seront contées dans **LE TRESOR DE RACKHAM LE ROUGE**. (SL, 62, II, 2-3)

Cette invitation faite au lecteur de se procurer le tome suivant pour poursuivre le récit soulève plusieurs questions : Qui va conter ces aventures à venir ? Est-ce Tintin lui-même ou le héros a-t-il conscience de n'être que le sujet du récit d'un narrateur ? Cette deuxième hypothèse, celle d'un narrateur, semble pourtant plus ténue que lors de la mention du caractère incomplet de l'aventure hors du cadre diégétique, comme c'était le cas à la fin des *Cigares du Pharaon*. Tintin, en insistant typographiquement sur le titre de l'album suivant et sur la promesse des événements excitants à venir (« ça n'ira pas sans peine » « encore de nombreuses aventures ») paraît jouer le rôle d'un délégué de l'équipe éditoriale en charge de la promotion commerciale.



(SL, 62, II, 2-3)

Quoi qu'il en soit, à la lecture de ces deux cases inhabituelles, le lecteur est en droit de s'attendre à ce que le reporter reprenne le relai au début du tome suivant et assure lui-même le lien entre les deux albums et l'énonciateur explicite de la suite de ses aventures.

3.2.2 Une conversation ordinaire

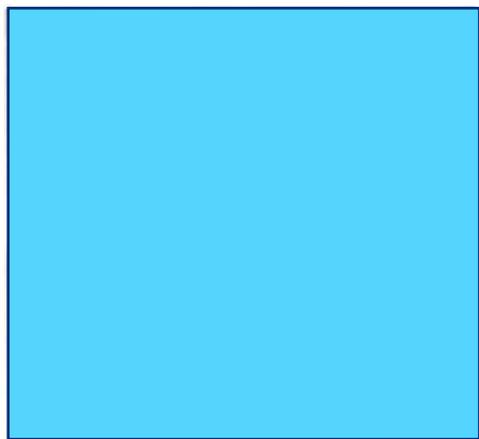
Or, il n'en est rien et Tintin n'est même pas présent sur la première planche du *Trésor de Rackham le Rouge*. Hergé choisit un tout autre système pour transmettre à ses lecteurs les éléments clés du tome précédent et pour débiter le récit. Il fait le choix d'un résumé qui n'en a pas l'air, d'une transition douce par le prisme du réalisme : deux personnages inconnus et extérieurs à l'univers familier de Tintin se

retrouvent dans un bar et, puisqu'ils ne se sont pas vus depuis longtemps (« Salut, Alphonse, comment vas-tu ?... / Pas mal, et toi ?... Toujours cuistot ?... » (*TRR*, 1, II, 1)), ils se mettent très vraisemblablement au courant des dernières nouvelles, nous informant par là des événements passés pertinents. La forme naturelle du dialogue et du contenu échangé est en outre appuyée par le fait que, dans les mains des deux marins, les verres se vident peu à peu, comme dans le cas d'une discussion de bistrot des plus banales. Nous l'avons dit, Hergé pousse toujours très loin le sens du détail.

Sans en avoir l'air, Van Damme et Alphonse nous offrent deux résumés distincts : il y a une affaire Loiseau (*TRR*, 1, II, 3) et « Tintin et le capitaine Haddock savent [désormais] à quel endroit a coulé LA LICORNE, le vaisseau à bord duquel se trouvait le trésor d'un pirate du XVII^e siècle, Rackham le Rouge » (*TRR*, 1, III, 2-3)¹⁶³. En outre, leur conversation permet également d'annoncer le récit à venir car le cuistot nous apprend que Tintin et le capitaine vont partir dans quelques jours à bord du SIRIUS (*TRR*, 1, II, 2) pour chercher un trésor (*TRR*, 1, III, 1).

Ce faisant, cette conversation a en outre le mérite de combler, en bonne partie, l'ellipse entre les deux albums, puisqu'elle nous permet de savoir combien de temps

s'est écoulé en l'absence du lecteur et ce que les personnages ont fait pendant ce temps. Ainsi, puisqu'à la fin du *Secret de la Licorne*, le capitaine prévoyait que « dans un mois, [ils pourraient] être prêts à partir » (*SL*, 62, II, 1) et que Van Damme annonce qu'il repart avec eux « dans quelques jours », le lecteur peut facilement faire le calcul. Pour ce qui est de leur occupation, la mention du nom du bateau, le SIRIUS, par le même Van Damme, fait également écho au discours d'Haddock qui



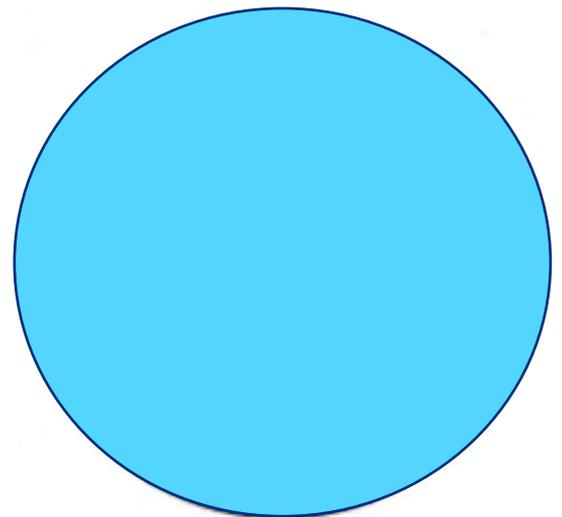
(*SL*, 62, II, 1)

annonçait le programme à son ami : « Voyons... Il nous faut d'abord un navire... Nous pourrions louer le chalutier de mon ami, le capitaine Chester... Ensuite, il nous faut un équipage, des scaphandriers et tout le matériel nécessaire à une expédition de ce genre... Tout cela va prendre un certain temps » (*SL*, 62, II, 1).

¹⁶³ Nous avons légèrement modifié l'ordre des éléments de la réplique originale pour la rendre plus lisible dans le cadre de cette analyse. Le texte de la bande dessinée est le suivant : « Il s'agit du trésor d'un pirate du XVII^e siècle, Rackham le Rouge, qui se trouvait à bord d'un vaisseau nommé LA LICORNE. Or, Tintin et le capitaine Haddock... //... savent à quel endroit a coulé LA LICORNE ».

Le charme de l'illusion réaliste provoquée par le dialogue des deux marins est néanmoins rompu par le renvoi à une note de bas de page dans le discours d'Alphonse, lorsque celui-ci fait simplement référence à « cette affaire Loiseau » sans fournir plus de détails. La note semble fonctionner comme une invitation faite au lecteur, qui n'aurait pas lu le tome précédent, à aller se renseigner s'il désire savoir de quoi il s'agit, mais ces informations ne sont pas cruciales pour comprendre la suite du récit. Ce n'est pas le cas du second « résumé », qui reprend très exactement la dernière page du *Secret de la Licorne*, et qui se passe du besoin de retourner à l'album. Cette marque d'une présence éditoriale permet ici, discrètement puisqu'elle est rédigée grâce à la même typographie que les discours des protagonistes, d'éviter une surcharge de texte qui alourdirait inutilement la lecture de cette planche, déjà passablement saturée par les phylactères.

Un second phénomène de ligature, plus ténu, se cache également derrière cette conversation. Hergé opère en effet un subtil glissement entre la maquette de bateau clôturant *Le Secret de la Licorne* et le monde concret de la marine, représenté par le bar « A l'ancre » empli de marins et d'affiches pour des compagnies maritimes, ainsi que par le chantier naval visible en arrière-plan de la première case. En mobilisant toutes ces entités pour lesquelles les navires ne sont pas une représentation ou un jouet, mais une donnée essentielle de leur activité quotidienne, Hergé nous signifie que les héros sont passés des plans à l'action concrète. Les choses sérieuses vont commencer.



(SL 62, III)

3.2.3. Les murs ont des oreilles

Le lecteur n'est pas la seule entité qui surprend cette conversation privée, censée « rester entre [les deux marins] ». Un troisième personnage est également présent dans toutes les cases dans lesquelles apparaissent les deux amis. S'il est surtout visible de face dès la moitié de la planche, on reconnaît son chapeau et son

manteau dès l'entrée en scène d'Alphonse qui interpelle Van Damme (*TRR*, 1, I, 3). Cet individu non identifié, qui semble beaucoup s'intéresser à ce que racontent les deux compères, tendant l'oreille puis prenant des notes après avoir délaissé son journal, possède une double fonction.

Il sert tout d'abord à créer une certaine tension narrative, à l'image des éléments mystérieux ou surprenants que nous avons rencontrés dans l'étude des incipits « initiateurs ». Son aspect louche et sa mine patibulaire, qui contrastent avec les expressions rassurantes et l'apparence inoffensive d'Alphonse et Van Damme, font planer sur cet extrait une atmosphère menaçante prompte à séduire le lecteur, qui devrait être tenté d'en connaître le fin mot. Pourtant, il s'agit d'un leurre: cet individu ne sera pas aussi dangereux qu'il en a l'air, mais un simple journaliste de « *La Dépêche*, les informations qui frappent » (*TRR*, 2, III, 2). On le découvre dès la page deux, dans laquelle un article de journal reprend tous les éléments présents dans la conversation des deux marins (*TRR*, 2, IV, 2), ce qui en fait le seul cas des diptyques dans lequel il y a un double résumé des informations-clés du premier tome.



(*TRR* 2, IV, 2)

Ce personnage suspect permet en outre de lancer le récit d'une seconde manière. En interrompant ses révélations et en promettant à son ami : « et... et... je te dirai le reste tantôt... Les murs ont des oreilles ici » (*TRR*, 1, III, 3), tout en indiquant du doigt la cause de son interruption, mais aussi le coin inférieur droit de la page, Van Damme fait passer au lecteur (et à Alphonse) un message très clair : pour connaître la suite, il faut sortir d'ici, de ce bar, ce qu'il pourra faire en tournant la page. Son mouvement et son arrêt sont ainsi le signal que quelque chose de nouveau va commencer et le moyen de faire basculer définitivement le lecteur dans l'aventure qui se déploiera dès la page suivante.

3.3 Le Temple du Soleil

Les deux cas que nous venons d'étudier ne se ressemblent point. Pour son troisième couple d'albums, Hergé semble avoir choisi la voie médiane, puisque on retrouve dans la ligature de l'aventure péruvienne des éléments qui rappellent l'une

et l'autre des mises en œuvre de la continuité déjà observées. C'est ce que nous allons à présent démontrer.

3.3.1 Qui incite à la poursuite ?

Commençons à nouveau par la « fin » et regardons ce qu'il se passe au terme du premier des deux opus. A l'image de la planche finale des *Cigares du Pharaon*, l'indication de l'album dans lequel se poursuivent les aventures du



(7BC 62, IV)

reporter et de ses amis ne se situe pas dans la bouche de l'un des protagonistes,

mais figure discrètement, au bas de la page. La mention « Lisez la suite

dans : LE TEMPLE DU SOLEIL » s'en distingue néanmoins légèrement. Tout d'abord, contrairement à ce qui a été fait jusque-là, il n'y a ici nul *teaser*, nulles promesses d'extraordinaire à venir, l'invitation à la poursuite est réduite à sa plus stricte expression : il y a une suite et voici son titre, même si le pessimisme du capitaine, qui doute de la réalisation parfaite des plans de son compagnon, nous indique déjà que retrouver Tournesol sera plus compliqué que prévu

(7BC, 62, III, 4).

Cela peut sans doute s'expliquer par la plus grande incomplétude qui frappe le premier des deux tomes, par rapport aux deux cas étudiés jusqu'ici. En d'autres termes, tant *Les Cigares du Pharaon* que *Le Secret de la Licorne* forment des tomes cohérents et homogènes, qui se suffisent à eux-mêmes, car, si en arrivant à leur terme tout n'est pas entièrement résolu, il y a néanmoins assez d'éléments dénoués pour accepter d'en rester là. Ainsi, à la fin de l'aventure indienne la plupart des membres sont sous les verrous et le chef de la bande de trafiquants de stupéfiants est censé être mort, ce qui permet à Tintin de cesser de les affronter, et le mystère des parchemins contenus dans le mât des trois maquettes identiques, le *secret de la Licorne* est résolu sur la dernière planche de l'album éponyme. La situation est tout autre dans le cas des *7 Boules de cristal* qui laissent tout en suspens lorsque

s'achève l'ouvrage. Certes, Tintin et Haddock savent où est retenu Tournesol, mais, tout comme le lecteur, ils ignorent encore pourquoi, par qui et comment. Rien n'est résolu et la suite est donc bien moins évidente dans ce cas précis.

Cette indication de la poursuite des aventures dans l'ouvrage suivant a, plus encore que dans les deux cas précédents, un statut en apparence éditorial, dû à son apparition à côté des mentions légales qui n'ont aucune incidence narrative mais seulement une fonction commerciale et juridique. Cette impression est en outre renforcée par son caractère particulièrement lapidaire dans lequel ne semble s'exprimer aucune subjectivité. Si nous plaisantions en imaginant que Tintin fût un membre de l'équipe promotionnelle de Casterman à la fin du *Secret de la Licorne*, la dimension publicitaire est ici poussée à son paroxysme, avec cet appel à l'action si souvent utilisé.

3.3.2 Quant à la continuité...

Celle-ci est réalisée par plusieurs mécanismes dont le premier est le récitatif « A Callao, chez le chef de la police » qui surplombe la première case constituée d'une carte de l'Amérique latine et comportant, outre les frontières nationales des pays de la région, les mentions de la localisation du Pérou et du port vers lequel se dirigent Tintin, Milou et le capitaine Haddock. Par le redoublement de l'indication « Callao » (dans le bandeau et sur la carte), le fait que le Pérou soit le seul Etat nommé sur la carte et la mention du chef de la police, cette case liminaire fait fidèlement écho à l'ultime case – sans compter la vignette ovale et muette – qui clôt *Les 7 Boules de cristal*. Le lecteur y quittait Tintin qui présentait la suite supposée des événements de la manière suivante : « Et maintenant, en route pour le Pérou !... Nous serons à *Callao* avant le "Pachacamac". Là, nous avertirons immédiatement la *police* et, à l'arrivée du cargo, nous retrouverons Tournesol »¹⁶⁴ (7BC, 62, III, 4).

Ces trois éléments ainsi que le reste de l'intervention du reporter se retrouvent une seconde fois dans la bouche du commissaire lui-même qui demande aux deux acolytes :

« Messieurs, si j'ai bien compris, la situation peut se résumer ainsi : votre ami Tournesol a été enlevé, et vous avez de sérieuses raisons de croire qu'il se trouve à bord du cargo "Pachacamac" qui doit arriver d'un jour à l'autre à Callao. C'est bien cela ? » (TS, 1, I, 3)

¹⁶⁴ Nous soulignons les éléments qui se retrouvent dans TS, 1, I, 1.

Le résumé des points cruciaux de la dernière page, mais aussi de l'aventure tout entière est ici effectué par un seul locuteur, et est seulement validé par ceux qui ont vécu les événements rapportés, en l'occurrence Tintin, qui opine : « Parfaitement ». En outre, au sein de la case suivante, le chef de la police continue et annonce que « dès que le "Pachacamac" sera en rade, nous ferons fouiller le navire. Si réellement votre ami est à bord, il vous sera rendu immédiatement » (*TS*, 1, II, 1), reprenant en cela le plan de Tintin, qui prévoyait lui aussi de retrouver Tournesol dès l'arrivée du cargo (*7BC*, 62, III, 4). Cependant, ce plan apparemment limpide évoqué à double reprises ne se réalisera pas et entraînera les deux amis loin dans les montagnes péruviennes.

La continuité entre les deux albums est également effectuée par la modification de l'attitude des protagonistes principaux face aux chances de succès de leur projet. A la fin du premier tome, Haddock affiche un pessimisme certain, signifié tant par son discours que son air renfrogné tandis que Tintin énonce le programme comme s'il s'agissait d'une évidence même, mobilisant le futur indicatif et affichant un air détendu et confiant (*7BC*, 62, III, 4). Les rôles s'inversent ensuite dans l'incipit du *Temple du Soleil*, au sein duquel le reporter commence à douter en découvrant qu'ils sont épiés (*TS*, 1, II, 3 et III, 1). De son côté, le capitaine, une fois revenu de sa surprise (*TS*, 1, II, 2-3), ne semble manifester la même crainte que Tintin, au contraire, il paraît adhérer au discours rassurant du chef de la police qui minimise « l'incident » et garde toute sa confiance en la bonne réalisation du plan. Sa foi est donc restaurée et il est plus intéressé par le pisco que lui propose le commissaire que par l'investigation de cette éventuelle menace. Le fait qu'il ne prononce pas une parole de la planche et se contente de suivre physiquement les mouvements et déplacements des autres personnages montre bien sa résignation face au cours des événements.

Au sein de cet incipit « continueur », comme dans celui du *Trésor de Rackham le Rouge*, figure une note de bas de page renvoyant à l'épisode précédent et rédigée grâce à la même typographie que le texte intradiégétique. Elle ne fonctionne cependant pas tout à fait de la même manière. En effet, alors que la note du douzième album des *Aventures* indiquait au lecteur où aller chercher les

informations manquantes – les tenants et aboutissants de l'affaire Loiseau qui ne pouvaient être résumés sur la planche sans créer une débauche de texte et d'informations –, celle du *Temple du Soleil* ressemble à un renvoi critique, presque universitaire, et signale l'existence du tome précédent comme s'il s'agissait de citer ses sources. Cette impression provient de la complétude des informations transmises par le texte où figure l'appel de note, qui fournit au lecteur l'ensemble des éléments requis pour la pleine compréhension de la suite du récit.

Bien sûr, il serait naïf de ne pas y voir la moindre dimension éditoriale, ce renvoi aux *7 Boules de cristal* étant aussi une invitation à se procurer l'ouvrage précédent, même si sa lecture n'est pas aussi nécessaire que le premier volet du diptyque de la *Licorne*.

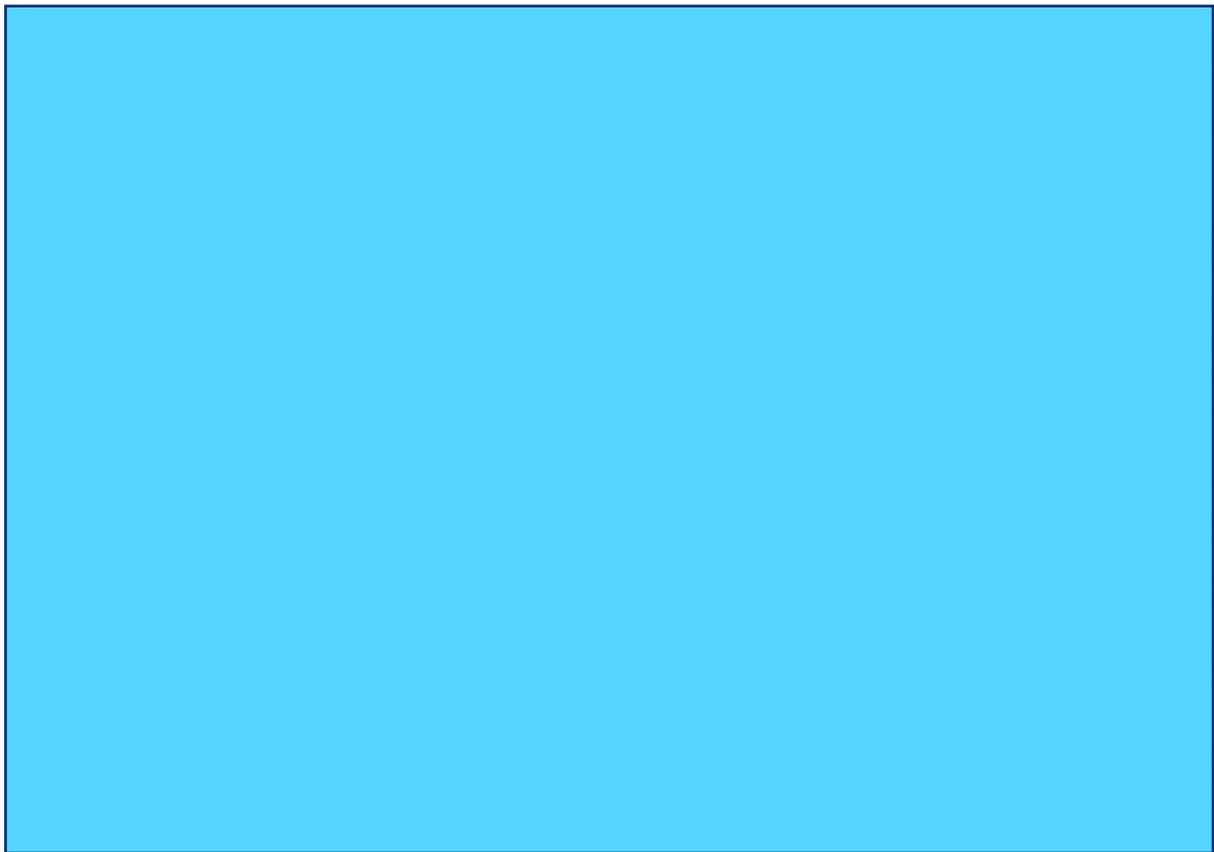
Enfin, pour ce qui est de l'ellipse entre *Les 7 Boules de cristal* et le présent album, le blanc est comblé par deux phénomènes. Par l'écho entre la dernière case du premier et l'annonce de Tintin, qui prévoit « [d'avertir] immédiatement la police » dès leur arrivée à Callao (7BC, 62, III, 4) et la première du second, qui mentionne : « A Callao, chez le chef de la police » (TS, 1, I, 1). Le lecteur n'a donc pas un gros effort inférentiel à fournir pour remplir le trou entre les deux ouvrages et peut aisément imaginer qu'en son absence, Tintin et Haddock n'ont fait que voyager et se sont directement dirigés vers le commissariat où il les retrouve. En second lieu, la deuxième case de l'incipit, dans laquelle le chef de la police répond à sa secrétaire « Haddock, capitaine au long cours, et Tintin, reporter ?... Ah oui, la police de St Nazaire m'a prévenu de leur arrivée... Faites entrer » (TS, 1, I, 2) ne reprend pas un élément de la dernière page – il n'a pas été explicitement signalé que les polices des deux pays collaboreraient –, mais indique au lecteur qu'entre les deux ouvrages, les forces de l'ordre ont fait leur travail et que l'enquête a suivi son cours le plus naturellement du monde. Le blanc séparant les deux opus est donc comblé et ne devrait pas dérouter son lectorat.

En réalité, la continuité entre ces deux parties est telle que, lorsqu'il remodèle la fin des *7 Boules de cristal* pour débiter *Le Temple du Soleil* dans l'hebdomadaire *Tintin*, Hergé reprend tous les éléments de la dernière planche de ce premier tome¹⁶⁵

¹⁶⁵ GODDIN Philippe (2014a) *Op. cit.*, p. 131.

et, inversant l'ordre de deux cases (*Feuilleton TS*, 1946 13, II, 3 et 4), il les fait figurer sur la même planche que la moitié des éléments de ce qui deviendra l'incipit du second opus. Synthèse effectuée par le chef de la police y compris. En d'autres termes, il ne voit aucun problème à faire cohabiter sans pause et au sein d'une seule et même page la fin et le début des deux volumes, ce qui témoigne de la force de cette ligature et de l'habile insertion du résumé, qui n'est ni redondant ni ostensible.

Outre l'inversion de deux cases, signalons également la légère modification subie par le bandeau qui, dans la première version, comporte simplement une indication temporelle en plus, indiquant au lecteur que le voyage a duré trois jours (*Feuilleton TS*, 1946 13, III, 1), indication qui disparaît dans l'album pour ne pas compliquer la tâche des lecteurs qui commenceraient par le deuxième opus et ne sauraient pas exactement après quel événement ils se situent « trois jours plus tard ». Une fois encore, l'indétermination est la clé de l'entrée dans le récit.



(*Feuilleton TS*, 1946, 13 (19 décembre))

3.3.3 Un départ avorté

Quant à la façon dont cet incipit lance le récit, cela commence au milieu de la planche lorsque, interrompant le tissage avec des éléments du tome précédent, elle

cesse d'être immobile et s'emballe brusquement : Tintin bondit, les meubles tombent, Haddock, Milou et le chef de la police manifestent leur stupeur (*TS*, 1, II, 2) et ce dernier ne peut pas terminer sa phrase (*TS*, 1, II, 1). D'un coup, tout s'accélère. Tintin, persuadé d'avoir vu quelqu'un entre les barreaux du balcon, est prêt à démarrer sur les chapeaux de roue et le récit avec lui. On songe alors aux propos pessimistes du capitaine Haddock et on se dit qu'en effet, c'était trop beau pour être vrai, et que le danger commence déjà.

Pourtant, au lieu de la course poursuite effrénée que nous promet la réactivité de Tintin et son cri « Là-bas, un Indien qui s'enfuit ! ... On nous épiait... », assorti de la figuration de son corps, tendu vers l'aventure (*TS*, 1, II, 3), le strip suivant tempère cette ardeur, par le biais du chef de la police.

Celui-ci s'emploie à faire retomber la tension, commençant par remettre en question la découverte du reporter, « Vous aurez mal vu... » (*TS*, 1, III, 1), puis, face à l'insistance de Tintin, choisit de le minimiser, « Bah ! aucune importance ! » (*TS*, 1, III, 2) avant de changer de sujet et de passer sous silence ce qui n'est plus, dans son discours, qu'un événement mineur, tout en réaffirmant sa croyance en un dénouement aussi aisé qu'heureux : « Ne pensons donc plus à cet incident, et permettez-moi plutôt de vous offrir un verre de cet excellent pisco, la liqueur du pays, que nous boirons à la santé de votre ami Tournesol » (*TS*, 1, III, 3). Ainsi, par le truchement de la linguistique et des points faibles des deux amis, l'amitié entre les peuples dans le cas de Tintin et l'alcool dans celui du capitaine, il les détourne de cette piste et ramène le calme.

Le pan verbal est en outre appuyé par le pan iconique, puisque non content de jouer sur le plan du discours, on constate également qu'il joue un rôle centripète, ramenant les deux compères vers le centre de la page, les faisant se tourner vers la gauche et non plus vers la droite, synonyme en bande dessinée de poursuite de l'aventure. Il retient littéralement Tintin par le bras (*TS*, 1, III, 2) et par les faiblesses respectives des deux acolytes.

Le récit se calme, semble même s'interrompre, les soupçons du capitaine auront même définitivement disparu dès la première case de la page suivante (*TS*, 2, I, 1), et il faudra plusieurs pages pour que l'aventure intervienne, mais qu'importe, le lecteur est néanmoins prévenu : cette balade péruvienne ne sera pas de tout repos.

3.4 On a marché sur la Lune

3.4.1. Une aventure scindée en deux

Ultime diptyque des *Aventures*, les seize et dix-septième tomes de la série formeraient en réalité une seule « aventure lunaire de Tintin [...], prépubliée en continu à partir de mars 1950 dans le *Journal Tintin* belge (à partir de mai dans le *Journal Tintin* français). Elle est déclinée en deux albums *Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune*, parus respectivement en 1953 et 1954 »¹⁶⁶, si l'on en croit le site de leur éditeur. Cette considération est loin d'être anodine dans le cadre de notre étude.

L'étude de la version feuilletonesque originale nous apprend en effet que, pour la première fois, le découpage en deux tomes ne correspond pas à la version en album. Contrairement à ce qu'énonce Casterman, la parution dans l'hebdomadaire belge manifeste bien une bipartition, mais celle-ci a lieu après la vingt-quatrième semaine, après ce qui correspond à la page vingt-cinq de l'édition en album d'*Objectif Lune*. La semaine suivante, la planche qui paraît dans le *Journal Tintin* est un résumé des événements ayant eu lieu jusque-là, sous le titre explicite de « résumé de la première partie ». La page suivante, puisque pour une fois les lecteurs ont droit à une double page, recommence d'ailleurs par la mention « deuxième partie ».



(Feuilleton *OML*, 1950 et 1952, planches 24 et 25)

¹⁶⁶ « Objectif Lune », in : *Casterman* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.casterman.com/Bande-dessinee/Catalogue/les-aventures-de-tintin-fac-similes-couleurs/objectif-Lune>, page consultée le 21.05.2017.

En revanche, la séparation actuelle entre les deux tomes ne se retrouve pas dans la version parue dans la presse. Le « trou » introduit par la fin matérielle du premier ouvrage y est invisible et peut, de prime abord sembler aléatoire, car il ne correspond pas à la moitié mathématique du nombre de planches originellement publiées. Ainsi, si celles-ci étaient au nombre de cent dix-huit, la dernière planche d'*Objectif Lune* est la cinquante-sixième, et non pas la cinquante-neuvième.

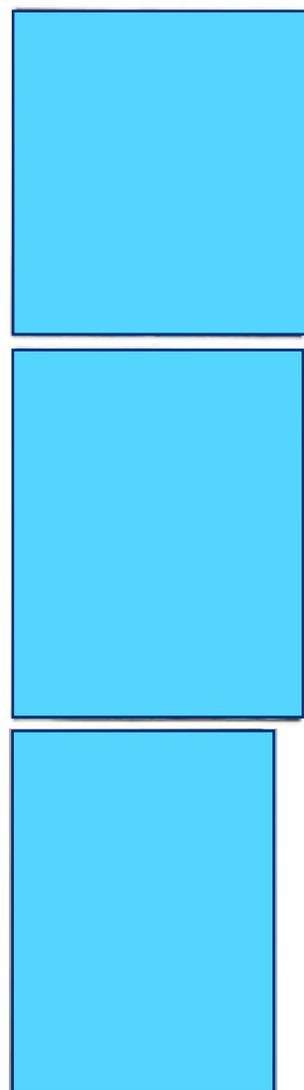
Les choses se compliquent davantage encore lorsque l'on réalise que cette fameuse cinquante-sixième planche a été multipliée et que les éléments qu'elle contient ont été gonflés au point de remplir quatre page dans les versions en album : agrémentée de quelques nouveaux composants, elles constituent les trois dernières planches d'*Objectif Lune* et l'incipit d'*On a marché sur la Lune*. On ne s'étonnera donc pas en apprenant qu'il s'agit de que l'un des récits les plus remaniés par Hergé lors du passage à la version en album.

3.4.2. Les conséquences pour l'incipit

Cette caractéristique particulière se concrétise de plusieurs façons dans la construction de l'incipit d'*On a marché sur la Lune*.

On constate bel et bien, tout d'abord, que pas une seconde n'a été perdue dans le blanc qui sépare les deux albums, la scène finale d'*Objectif Lune* allant presque jusqu'à recouper très légèrement le début du tome suivant. Le jeu d'alternance, qui passe des images de la fusée qui s'élève en direction du satellite de la Terre (*OL*, 62, II, 1; *OML*, 1, III), à la vue de l'intérieur de la station de contrôle (*OL*, 62, II, 2; *OML*, 1, II), en passant par la monstration des mystérieux « inconnus, [très loin de là et] eux-aussi à l'écoute » (*OL*, 61, II, 4; *OML*, 1, II, 3) et qui manifeste la simultanéité de ces différentes scènes, se poursuit sans heurts d'un album à l'autre. Les dialogues n'ont pas changé d'un iota et aux sept « Allo allo... ici la Terre, j'appelle Fusée lunaire... » que comportent les trois dernières pages d'*Objectif Lune* répondent les trois occurrences identiques au sein de l'incipit de l'album ultérieur.

Enfin la mention « vient de partir la première fusée lunaire, qui



(*OL*, 62, II, 1 et 2; 61, II 3)

emporte Tintin, Milou, le capitaine Haddock, le professeur Tournesol et l'ingénieur Wolff » (*OML*, 1, I) indique explicitement que le temps s'est suspendu entre les deux albums. Le lecteur n'a rien manqué, pour une fois, le monde fictionnel n'a pas continué en son absence, ce qui est inédit dans toute l'œuvre d'Hergé, qui tire habituellement sa force de leur supposée pérennité hors des ouvrages :

Un des éléments qui contribuent le plus à la constitution d'un monde est, sans nul doute, l'épaisseur des personnages, l'absence de remise en cause possible de leur existence : la preuve que les personnages des *Aventures de Tintin* existent, c'est qu'ils reviennent d'un album à l'autre (en évoluant) et qu'ils ont une vie en dehors des albums.¹⁶⁷

Cette succession sans pause entre les albums fait de l'incipit du second la seule d'entrée *in medias res* dans le feu du récit, du moins pour le lecteur qui commencerait par celui-ci, puisque le lecteur de l'intégralité des deux tomes est déjà dans le récit, il n'a pas besoin d'y ré-entrer.

Cette scission au milieu du récit, et non pas à la fin d'une séquence homogène et auto-suffisante a une autre conséquence dans l'incipit. Celui-ci débute en effet par un résumé de l'album précédent au statut mal défini :

Du Centre de Recherches Atomiques de Sbrodj, en Syldavie, vient de partir la première fusée lunaire, qui emporte Tintin, Milou, le capitaine Haddock, le professeur Tournesol et l'ingénieur Wolff.

La radio multiplie ses appels aux passagers de l'engin lancé dans l'espace. On attend anxieusement que les membres de l'expédition reviennent de leur évanouissement consécutif au départ. Mais le récepteur du poste d'observation, dont l'entraîne se dresse dans la nuit, ne recueille aucune réponse... (*OML*, 1, I)

Ce texte, qui surplombe l'image du complexe scientifique qui occupe toute la première case aux dimensions du strip diffère de tous les procédés récapitulatifs utilisés par Hergé jusqu'ici, interroge surtout quant à l'entité responsable de son énonciation. Associé à la vue plongeante, il porte des traces qui évoquent une subjectivité, comme si son auteur assistait à la scène. Le choix d'éléments tels que « qui se dresse dans la nuit » semble évoquer un parti pris assumé, qui, associé au « on attend anxieusement » peut laisser imaginer une instance narrative diégétique, ou presque.

Néanmoins, une connaissance approfondie de l'œuvre d'Hergé dans son ensemble et plusieurs indices présents sur cette planche d'ouverture empêchent une telle lecture. La typographie utilisée est le principal d'entre eux. Celle-ci, composée

¹⁶⁷ NATTIEZ Renaud (2016) *Op. cit.*, p. 41.

de caractères d'imprimerie, tranche en effet fortement avec la graphie habituellement employée dans les quelques récitatifs qui émaillent les *Aventures* et dont on trouve une occurrence sur cette même planche (*OML*, 1, II, 3) et qui serait la marque de l'instance construite par Hergé pour mener à bien ses récits¹⁶⁸. D'ailleurs, le fait que le cadre dans lequel est inscrit le texte ne soit pas collé au cadre de la case comme c'est ordinairement le cas abonde dans ce sens, tout comme le fait qu'il ressemble étrangement à la police utilisée pour la numérotation des pages.

Ce dernier élément corrobore l'hypothèse qui est la nôtre qui attribue ce texte, ainsi que la note de bas de page renvoyant à *Objectif Lune*, à une sorte de voix éditoriale accompagnant le livre en vue de sa transmission. Il appartiendrait donc au « péritexte éditorial », selon la théorie de Gérard Genette et que Raphaël Baroni définit : « comme une charnière faisant partie intégrante de l'œuvre en tant qu'objet physique et assurant le passage entre le texte et le hors-texte »¹⁶⁹.

Signalons encore que ce résumé initial est la seule occurrence, dans toutes les *Aventures*, du procédé le plus classique de suture vers l'amont qui structurent généralement les « récits à suivre », du moins lors de leur parution dans la presse :

Le procédé le plus courant pour suturer un récit vers l'amont est le "résumé" que l'on trouve conventionnellement en début de planche, inséré soit dans le bandeau du titre, soit juste avant ou dans la première case et dont la fonction est de rappeler les événements saillants des épisodes antérieurs.¹⁷⁰

3.4.3 L'intervention du monde éditorial

Si l'énonciateur et le statut de ce texte initial peuvent néanmoins subir une autre lecture et sont sujets à caution, il en est un autre, tout aussi liminaire, pour qui cette attribution ne fait pas de doute. *Objectif Lune* se clôt en effet par trois questions ouvertes, qui correspondent à autant d'éléments en suspens : « Quelles seront les péripéties du fabuleux voyage de la fusée ? Quels dangers attendent, sur la Lune, Tintin et ses compagnons ? Reviendront-ils sur la Terre ? » (*OL*, 62) et entrent

¹⁶⁸ RIME Jean (2010) Art. cité, p. 35.

¹⁶⁹ BARONI Raphaël (2007b) « Le suspense dans le feuilleton littéraire et dans la bande dessinée » in KAENEL Pierre, LUGRIN Gilles, *Bédé, ciné, pub et art. D'un média à l'autre*, Gollion : Infolio éditions, p. 142.

¹⁷⁰ REVAZ Françoise (2017) « L'épisode hebdomadaire des histoires "à suivre" : une forme de "chapitre minimal" ? » in COLIN Claire, CONRAD Thomas & LEBOND Aude (dir.) *Pratiques et poétiques du chapitre du XIXe au XXIe siècle*, Rennes : PUR, pp. 141-142.

pleinement dans le péri-texte éditorial tel que défini plus en amont. Pour Guy Gauthier, il s'agit même de la seule lecture possible et il ne conçoit pas de dimension narrative à ces éléments :

C'est en fait par une rhétorique de la question, qu'elle soit formulée ou simplement incluse dans la situation décrite dans la dernière vignette, que va désormais fonctionner le pseudo-suspense de la bande dessinée d'aventure de cette période. "Pseudo", parce que tout réside dans une sorte d'exacerbation de la périodisation, qui n'est pas un procédé narratif, mais une contrainte commerciale.¹⁷¹

Cette lecture éditoriale est en outre appuyée par la phrase qui suit immédiatement la dernière de ces trois interrogations et annonce au lecteur : « Vous vivrez la suite de leur grande aventure en lisant le second volume de ce récit : **ON A MARCHÉ SUR LA LUNE** » (OL, 62). Nous sommes ici dans une logique dans laquelle :

Le recours au feuilleton n'est pas seulement tributaire de la recherche d'une intensification du récit, mais qu'il représente en même temps une exploitation commerciale en incitant à l'achat de la suite de l'histoire. Le sens de la promesse : "La suite au prochain épisode..." [...] est, sur ce point, sans équivoque.¹⁷²

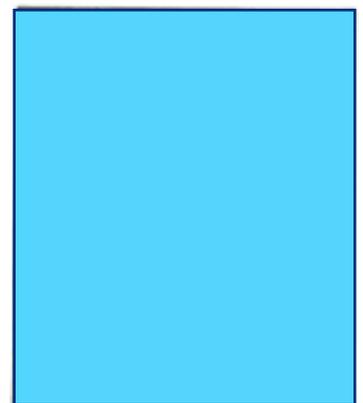


Cette explicitation des questions laissées en suspens devient un véritable stéréotype feuilletonesque à partir des années 1930 et vise principalement « à compenser une relative clôture de l'épisode »¹⁷³ sonne étrangement au sein de l'œuvre

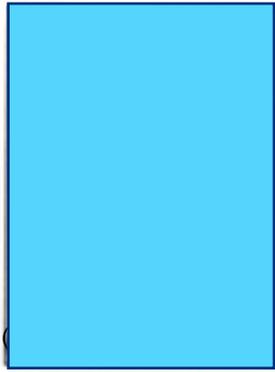
¹⁷¹ GAUTHIER Guy (1994) Art. cité., p. 163.

¹⁷² BARONI Raphaël (2007b) Art. cité, p. 153.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 150.



(OL, 62, II, 3)



d'un artiste qui, de son côté, n'a jamais eu recours à un tel procédé lors de la parution hebdomadaire de ses récits. Et étonne encore plus à cet endroit précis, qui, justement, est tout sauf clos et possède une dose d'angoisse et d'intrigue suffisante. Il n'y a qu'à voir la mine tendue des opérateurs radio et de Baxter, le chef du Centre de Recherche sur le visage de qui coule même une goutte de stress (*OL*, 62, II, 3) ou le décalage entre l'apparence anodine, puisque « tout semble normal » (*OL*, 62, II, 2) et « l'inquiétant silence » des passagers de la fusée qui pousse le directeur à réitérer ses appels avec inquiétude (*OL*, 62, II, 3). Lui, qui déjà, n'osait pas finir sa phrase en imaginant le pire: « Toujours pas de réponse, pourvu que... » (*OI*, 62, I, 3)

Il nous paraît ainsi que la tension narrative de cette dernière séquence se suffit à elle-même et que rien ne justifie cette débauche de l'appareil éditorial, mais qu'une simple et discrète invitation à poursuivre, à l'image de ce qui a été fait dans les trois cas précédent aurait suffi. Rien, si ce n'est peut-être l'envie de changer, car contrairement à ce qu'il se passe dans le cas des incipits « initiateurs », qui fonctionnent grâce un nombre relativement restreint de procédés et respectent un certain classicisme, les quatre ouvertures que nous venons d'étudier se caractérisent quant à elle par leur diversité.

Conclusion

- Eh bien, je ne serai pas fâché de me retrouver chez nous, à Moulinsart...
- Moi aussi, capitaine...
- Et moi aussi, mais alors avec un peu de moutarde...

(TP, 62, IV, 1-2)

Ainsi s'achève *Tintin et les Picaros*, le dernier album terminé par Hergé ainsi que notre parcours au sein des incipits des *Aventures* et l'heure est au bilan.

Lorsqu'elles sont « initiatrices », les ouvertures des albums du jeune reporter se caractérisent par une grande cohérence et une variété relativement réduite quant aux mécanismes mis en œuvre, notamment dans leur structure, qui présente un schéma classique, gentiment chahuté parfois, mais jamais remis en cause de façon radicale. Le lecteur entre donc systématiquement dans le récit par le biais d'une situation quotidienne, d'activités paisibles et pérennes, dont la quiétude et l'harmonie se bouleversent sous ses yeux et entraînent le reporter dans une succession de péripéties qu'il n'avait pas envisagées, se consacrant au contraire au repos au moment où s'ouvre l'album. L'ubiquité de Tintin et Milou, rejoints par le capitaine Haddock par la suite, est d'ailleurs une constante qui souffre à première vue de deux exceptions seulement et qui sont bien vite tempérées par la suite du développement. Dernière régularité structurelle, la case liminale, « l'incipit de l'incipit », est, à dessin, une scène de promenade ou une image inanimée – lieu ou objet – destinée à planter le décor de l'action.

Du côté du déplacement déictique permettant de faire basculer le lecteur dans le récit, aux côtés des protagonistes et à embrasser leur point de vue, celui-ci s'effectue également par un certain nombre de processus rodés que sont la prééminence absolue de Tintin – numérique, verbale, focale – sur tout le reste; l'indétermination du héros et du cadre spatio-temporel; l'utilisation du quotidien comme seuil communiquant entre le monde diégétique et l'univers du lecteur et la vraisemblance, qui se retrouve tant dans le réalisme de l'œuvre que dans l'absence de surnaturel dans les incipits.

Ceux-ci ont également été conçus en filiation avec la littérature, et plus particulièrement avec le roman d'aventures, ce qui se traduit par l'utilisation d'un nombre réduit de topoï d'ouverture, choisis parmi les plus canoniques : le départ, l'arrivée, la découverte, la rencontre et, plus rarement, le réveil. Cela se note

également dans la tendance, qui n'est pas rigoureuse dans les premières années mais se régularise au fil de la maturation de l'œuvre, de mobiliser activement la dernière case de la planche afin de créer une tension narrative appuyée par l'interruption matérielle de la page. Enfin, tout en mobilisant un lourd appareil littéraire paratextuel visant à inscrire ses albums dans la continuité des romans d'aventures, Hergé instaure, au sein de ses incipits, un jeu semi-déceptif avec ses lecteurs en créant un effet d'attente, une latence qui, montrant le héros en « vacance(s) », ne répond pas immédiatement aux promesses contenues dans le seuil du récit, constitué de la couverture, du titre ou de la page de garde.

La tension et le mystère ne sont pas, au sein de l'ouverture comme dans l'œuvre tout entière, circonscrits aux simples fins de page, mais pullulent à tous les niveaux de lecture, ce qui contribue largement à la fonction de séduction du lecteur inhérente aux incipits. Cet envoûtement trouve également sa source dans le foisonnement de détails, de pistes et de fausses pistes qui émaillent les planches, et en particulier les premières, et dans la pluralité des niveaux de lecture offerts à son public.

Les incipits « initiateurs » des *Aventures de Tintin* semblent donc tous se ranger, avec plus ou moins de fidélité sous l'égide du mode *progressif* identifié par Andrea Del Lungo, puisqu'informativité et dramatisation sont la norme dans les ouvertures de notre corpus.

Les incipits des seconds tomes des diptyques, les quatre « continueurs », se classent, de leur côté et assez logiquement, sous la bannière du mode *dynamique* puisque l'histoire est déjà bien entamée avant les premières pages des albums en question.

Ils se caractérisent par une plus grande diversité, Hergé ayant mobilisé quatre façons distinctes pour remplir la double contrainte correspondant aux deux types de lecteurs potentiels inhérente à leur statut de suite : assurer la ligature et recommencer le récit. Le résumé des éléments saillants a ainsi été fait successivement par un article de journal extradiégétique, par le dialogue anodin de deux personnages du récit, par le discours d'un personnage unique demandant confirmation à ceux qui les ont vécus et par un insert éditorial. Les manières de

relancer sont toutes aussi diverses, tout comme l'est l'ellipse entre les deux albums qui forment les diptyques.

Cette pluralité doit se comprendre à la fois comme la volonté d'Hergé de ne pas tomber dans une routine ou une structure trop rigide, mais également en vertu du contexte de parution originel, qui est loin d'être identique dans les autres cas. Le fait qu'il y ait eu deux ans et un changement de support de publication – passant du quotidien *Le Soir* à l'hebdomadaire *Tintin* – entre *Les 7 Boules de cristal* et *Le Temple du Soleil* n'est ainsi pas sans incidence sur la construction de l'incipit du second, même si Hergé avait, dès le début, envisagé cette bipartition entre un premier album en Europe et sa suite entièrement située au Pérou¹⁷⁴. Il en va de même pour *On a marché sur la Lune* qui, dans l'esprit de son créateur, forme un tout véritablement unique, la scission en deux tomes étant alors moins un enjeu et plus un élément modulable au gré des besoins, ce qui explique pourquoi elle a tant varié au fil du temps.

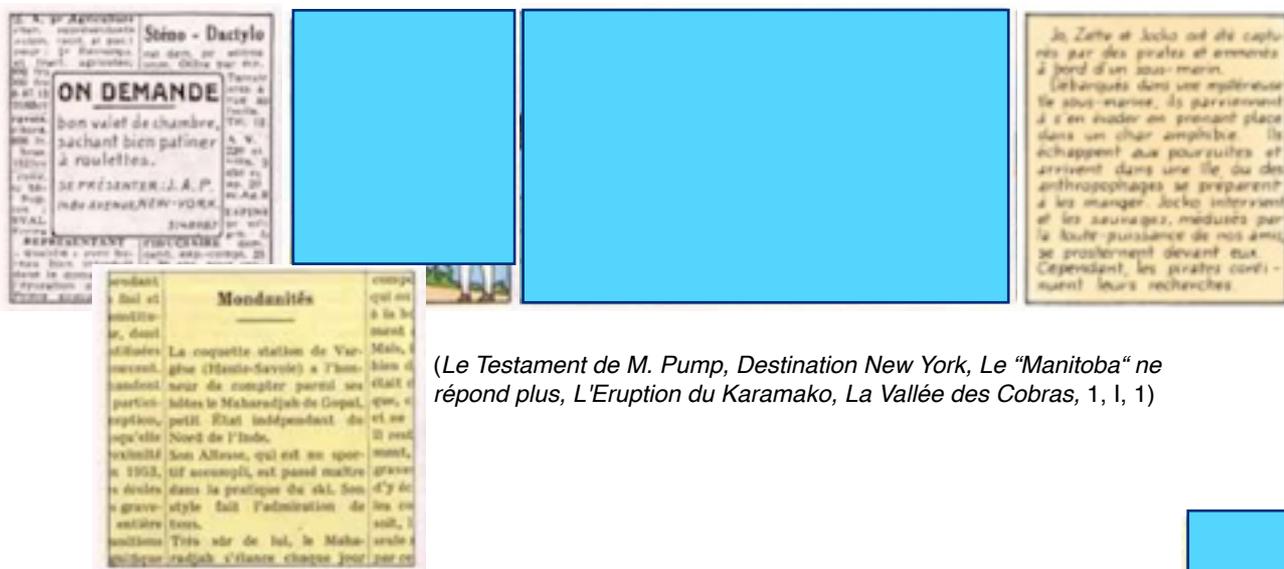
Il reste à savoir cependant si l'ensemble des caractéristiques que nous avons listées ci-dessus sont véritablement la marque de fabrique des *Aventures de Tintin* ou celle de leur créateur. Pour le savoir, nous avons effectué une rapide comparaison avec les incipits des cinq tomes de sa deuxième série phare, *Les Aventures de Jo, Zette et Jocko*. Celle-ci, commandée par le magazine *Cœurs vaillants*, y paraît en feuilleton à partir du 19 janvier 1936. Elle passera ensuite dans *Le Petit Vingtième* à partir d'octobre 1936 avant d'être publiée en cinq albums en 1951, 1952 et 1956.

A la différence des péripéties du reporter, les deux protagonistes principaux ont un prénom et un patronyme (Legrand) et surtout, une famille « conforme à un modèle chrétien », et au souhait et aux valeurs de la revue¹⁷⁵. Pour le reste, les similitudes graphiques, structurelles (il s'agit d'aventures complètes qui s'étendent sur un ou deux albums), historique – les deux séries étant écrites en parallèle – et idéologiques autorisent la comparaison de leurs incipits respectifs.

¹⁷⁴ GODDIN Philippe (2014b) *Op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁵ SADOUL Numa (1983) *Tintin et moi : entretiens avec Hergé*, Tournai : Casterman, p. 70.

Les ressemblances apparaissent rapidement et on commence par ne voir qu'elles. Ainsi, le traitement de la première case respecte globalement les codes des *Aventures de Tintin*. Les récits s'ouvrent deux fois par un article de journal (*Le Testament de M. Pump* et *La Vallée des Cobras*), par un résumé dont la source énonciative est extradiégétique (*L'Eruption du Karamako*), ou par une vue sur un moyen de transport, un navire en l'occurrence (*Le "Manitoba" ne répond plus*). Seul le début liminaire de *Destination New York* se distingue puisque, alors qu'il s'agit d'un second tome de diptyque, il n'y a nulle fonction de résumé des événements préalables et que cette première case montre directement les trois protagonistes principaux, en plein questionnement, sans aucune information supplémentaire.

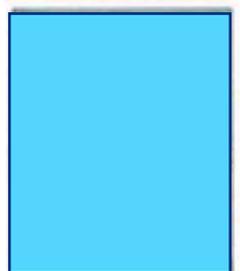
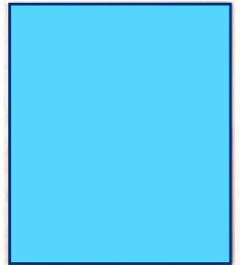
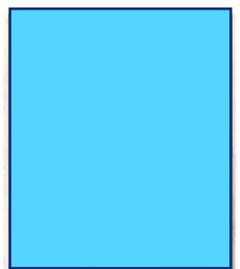


(*Le Testament de M. Pump*, *Destination New York*, *Le "Manitoba" ne répond plus*, *L'Eruption du Karamako*, *La Vallée des Cobras*, 1, I, 1)

Les topoï d'ouverture canoniques sont mobilisés ici aussi, et leur spectre est plus faible encore, puisque seuls deux d'entre eux sont utilisés, ce qui peut néanmoins se comprendre au vu de la taille réduite de la série. Trois albums débutent ainsi par le prisme de la *découverte* d'une annonce dans le journal (*Le Testament de M. Pump*, 1, I, 1), que les turbines du navire ont cessé de fonctionner (*Le "Manitoba" ne répond plus*, 1, III, 3) et de l'île recherchée par les pirates (*L'Éruption du Karamako*, 1, III, 2). Les deux autres commencent par une *rencontre*, avec « le représentant officiel, unique et simultané » de la République française sur une île pas si déserte que ça (*Destination New York*, 1, I, 2) et avec le Maharadjah de Gopal en



(*L'Éruption du Karamako*, 1, III, 2)



train de skier à Vargèse (*La Vallée des Cobras*, 1, II, 4).

Autre point commun immédiatement saillant, les dernières cases de ces premières planches sont fortement mobilisées et participent notablement à l'établissement de la tension narrative de l'épisode. De manière analogue à ce que nous avons pu voir dans le cadre de cette étude, celles-ci sont emplies de marques exprimant la surprise ou le doute – points d'exclamation et d'interrogation dans une typographie bien plus large que le reste du texte, mouvements suspendus, gouttelettes entourant les visages, sourcils relevés, multiplication des points de suspension... *Le Testament de M. Pump* semble faire exception à la règle, car la dernière case de son incipit ne comporte aucun signal de l'apparition d'éléments anormaux, mais le caractère bizarre et elliptique de la scène suffit pour inciter le lecteur à l'explicitier en poursuivant sa lecture. Néanmoins, cette caractéristique n'est pas propre à Hergé, mais est inhérente au genre du feuilleton dans son ensemble, comme nous l'avons évoqué précédemment.

Il existe cependant un certain nombre de différences entre les incipits des deux séries et celles-ci ne sont pas des moindres, la première étant la non-ubiquité de Jo, Zette et Jocko au sein des ouvertures des albums de la série éponyme. Les trois protagonistes ne sont en effet présents que dans deux des cinq ouvrages existants (*Destination New York* et *La Vallée des Cobras*) et ils n'y sont pas quantitativement dominants, en terme d'occupation des cases. Au contraire, le lecteur commence donc majoritairement sa lecture par le truchement de personnages qui ne sont pas nommés, dont les relations avec les jeunes héros sont rarement explicitées et qui changent d'album en album.

A cela s'ajoute une divergence importante dans la façon de réaliser le déplacement déictique qui ne s'effectue pas de la même façon : l'histoire ne prend pas appui dans la quotidienneté des protagonistes – bien que l'idée de la routine apparaisse dans l'incipit de l'album *Le "Manitoba" ne répond plus* au sein duquel tous les personnages concordent à exprimer leur satisfaction quant à la tranquillité de la croisière (ça ne vous rappelle rien ?). A l'inverse, situées immédiatement dans des décors exotiques, se focalisant sur des individus que l'on rencontre rarement dans la banalité du quotidien (Maharadjah de Gopal, pirates dans un sous-marin ou capitaines de paquebot de plaisance...) et qu'il est plus rare d'être accompagné par

un singe domestique qu'un banal fox-terrier, les ouvertures de récit perdent la vraisemblance qui caractérisait les incipits des *Aventures de Tintin* et qui tenait principalement à respecter la continuité entre l'univers fictionnel et celui de ses lecteurs.

En outre, les incipits de la série *Jo, Zette et Jocko* sont globalement moins denses que les ouvertures des *Aventures de Tintin*, puisqu'on y dénombre moins de détails et de clins d'œil intertextuels, mais surtout car l'informativité y fait souvent défaut puisque bien souvent, on ne connaît ni l'identité des personnages en présence, ni les données spatio-temporelles du cadre, ni encore certains éléments clés nécessaires à la compréhension limpide et immédiate du récit, tels que la façon dont les héros se sont retrouvés sur l'île sur laquelle s'ouvre *Destination New York* ou la raison de leur présence, pour ne citer que les exemples les plus saillants.

Il en résulte un effet plus *dynamique* pour reprendre la terminologie d'Andrea Del Lungo, puisque cette carence informative se couple à la dramatisation bien présente dans ces cinq planches.

Il n'y a donc pas une seule et unique façon hergéenne de commencer un récit. Il serait opportun à présent de comparer les différents mécanismes que nous avons mis en lumière, tant dans *Les Aventures de Tintin* que dans cette seconde série, avec les pratiques de son époque, afin d'en vérifier l'originalité ou la convenance, notamment avec le travail de son ami Edgar P. Jacobs au sein des albums de *Blake et Mortimer*.

Ce choix n'est pas fortuit. Jacobs a en effet travaillé durant trois ans sur *Les Aventures de Tintin* – il a pris en charge les décors pour la refonte des premiers albums en version couleur et a eu une influence décisive sur le diptyque péruvien¹⁷⁶ – ce qui a eu des conséquences majeures lorsque, quittant le giron d'Hergé, il choisit de lancer sa propre série. Celle-ci, par ses choix graphiques et ses aspirations, s'inscrit en plein dans ce que les commentateurs ont appelé par la suite « l'école de

¹⁷⁶ PEETERS Benoît (2005) *Hergé et Jacobs, tours et détours d'une amitié*. Séance publique du 15 janvier 2005 : La marque d'Edgar P. Jacobs [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Disponible sur : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15012005/peeters.pdf>, page consultée le 23.06.2017.

Bruxelles » et dont Jacobs est l'une des figures de proue, au même titre que le créateur de Tintin¹⁷⁷.

Cette comparaison, que nous n'aurons malheureusement pas l'opportunité d'approfondir, soulève, en comparant leurs différences, de nombreuses pistes fascinantes, dont la principale réside dans la présence du narrateur explicite. Dans *Blake et Mortimer*, celui-ci s'assume en tant que tel en s'adressant

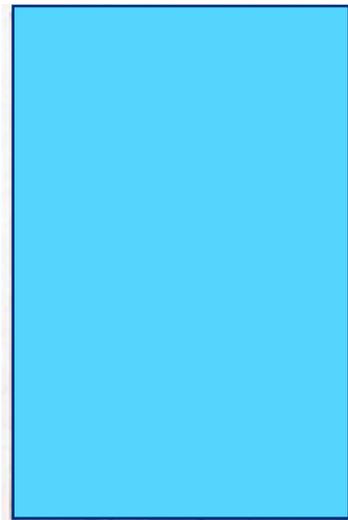


directement à ses lecteurs pour leur transmettre les

(S.O.S. Météores, 1, II, 1)

informations requises et le cadre du récit : « A bord de l'avion, deux personnages bien connus de nos lecteurs devisent tranquillement » (*Le Papyrus de Manethon*, 3, II, 2), « Au moment où débute cette histoire, une violente tempête balaie Paris, perturbant le trafic » (*S.O.S. Météores*, 1, II, 1) ou encore :

« Oui, deux mots, avant que ne se lève le rideau sur l'histoire que je vais te conter. En effet pour bien goûter et mieux comprendre ce qui va suivre, j'aimerais que tu lises ces quelques lignes destinées, comme on dit, à planter le décor ! » (*Le Papyrus de Manethon*, 1)



(*Le Papyrus de Manethon*, 3, II, 2)

Ces choix narratifs nous offrent un éclairage nouveau sur le travail d'un Hergé qui, pour limiter les récitatifs au maximum, préfère représenter un réveil plutôt que de signaler en toutes lettres et dans un bandeau « Le lendemain » (*OC*, 1, III, 1), lui attribuant ainsi toute sa spécificité.

Le besoin d'informations supplémentaires, expressément signalé par ce dernier exemple jacobsien, est un autre point qui oppose les incipits des deux bédéastes. Il permet de mieux saisir les particularités de chacun et mériterait une analyse plus fouillée. Retenons pour l'instant, et pour poser les premiers jalons, que tous les mécanismes mobilisés par l'auteur de *Blake et Mortimer* pour débiter ses récits – ce qui inclut les expérimentations formelles liées au choix d'une mise en page *décorative*, portée sur l'organisation esthétique et le renouvellement constant des

¹⁷⁷ FRESNAULT-DERUELLE Pierre (2003) « *La Marque Jaune* : lecture d'une planche d'Edgar-Pierre Jacobs. Entre Fantômas et Nosferatu », *Communication et langages*, n°135, Dossier : Littérature et trivialité. p. 4.

formes, là où Hergé se tient stricto sensu au modèle *rhétorique*, centré sur l'efficacité pure de la diégèse¹⁷⁸ – semblent tendre à un mode d'exposition littéraire.

Quel serait alors, dans ce cas, le mode hergéen ? Nous évoquions plus haut un rattachement à la littérature, mais cette comparaison pourrait-elle permettre de le classer définitivement sous le registre cinématographique duquel l'auteur se revendiquait pour parler de ses œuvres¹⁷⁹ ? Peut-être faudrait-il, pour s'en assurer, ouvrir l'étude en comparant avec la série des *Spirou*, le « vrai rival de Tintin » qui, s'il partage avec lui de nombreux points communs tels que son âge, sa personnalité et son goût pour les aventures, n'en appartient pas moins à une autre école, « l'école de Marcinelle » et dont l'étude des codes et pratiques permettrait de mieux cerner encore ce qui fait l'essence absolue et unique des incipits des péripéties du jeune reporter.

Mais tout ceci est une autre histoire qui, tout comme les inachevés *Tintin et l'Aph-art* ou *Tintin et le Thermozero*, reste encore à écrire...

¹⁷⁸ PEETERS Benoît (2003) *Op. cit.*, pp. 56-66.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 120.

Bibliographie

Corpus

Les Aventures de Tintin

Hergé (George Rémy) (1930) *Tintin au pays des Soviets*, Bruxelles : Editions du Petit Vingtième.

Hergé [1931] *Tintin au Congo*, Bruxelles : Editions du Petit Vingtième, 1946.

Hergé [1932] *Tintin en Amérique*, Bruxelles : Editions du Petit Vingtième, 1946.

Hergé [1934] *Les Cigares du pharaon*, Tournai : Casterman, 1955.

Hergé [1936] *Le Lotus bleu*, Tournai : Casterman, 1946.

Hergé [1937] *L'Oreille cassée*, Tournai : Casterman, 1943.

Hergé [1938] *L'Île Noire*, Tournai : Casterman, 1943.

Hergé [1939] *Le Sceptre d'Ottokar*, Tournai : Casterman, 1947.

Hergé [1941] *Le Crabe aux pinces d'or*, Tournai : Casterman, 1943.

Hergé (1942) *L'Étoile mystérieuse*, Tournai : Casterman.

Hergé (1943) *Le Secret de La Licorne*, Tournai : Casterman.

Hergé (1944) *Le Trésor de Rackham le Rouge*, Tournai : Casterman.

Hergé (1948) *Les Sept Boules de cristal*, Tournai : Casterman.

Hergé (1949) *Le Temple du Soleil*, Tournai : Casterman.

Hergé (1950) *Tintin au pays de l'or noir*, Tournai : Casterman.

Hergé (1953) *Objectif Lune*, Tournai : Casterman.

Hergé (1954) *On a marché sur la Lune*, Tournai : Casterman.

Hergé (1956) *L'Affaire Tournesol*, Tournai : Casterman.

Hergé (1958) *Coke en stock*, Tournai : Casterman.

Hergé (1960) *Tintin au Tibet*, Tournai : Casterman.

Hergé (1963) *Les Bijoux de la Castafiore*, Tournai : Casterman.

Hergé (1968) *Vol 714 pour Sydney*, Tournai : Casterman.

Hergé (1976) *Tintin et les Picaros*, Tournai : Casterman.

Jo, Zette et Jocko

Hergé (1951) *Le Stratonef H. 22. 1^{er} épisode : Le Testament de M. Pump*, Tournai : Casterman.

Hergé (1951) *Le Stratonef H. 22. 2^e épisode : Destination New York*, Tournai : Casterman.

Hergé (1952) *Le Rayon du mystère. 1^{er} épisode : Le "Manitoba" ne répond plus*, Tournai : Casterman.

Hergé (1952) *Le Rayon du mystère. 2^{er} épisode : L'Éruption du Karamako*, Tournai : Casterman.

Hergé (1956) *La Vallée des Cobras*, Tournai : Casterman.

Blake et Mortimer

JACOBS Edgar P. [1986] *Le Mystère de la Grande Pyramide. Tome I : Le Papyrus de Manethon*, Bruxelles : Editions Blake et Mortimer, 1954.

JACOBS Edgar P. [1989] *S.O.S. Météores*, Bruxelles : Editions Blake et Mortimer, 1959.

Ressources

Imprimées

AIRGE (2007) *Tintin et les avions*, Studios Airgé.

ALMEIDA Michael J. (1995) « Time in Narratives », in : DUCHAN Judith, BRUDER Gail, HEWITT Lynne, *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, pp. 159-189.

ANONYME (2008) *Tintin et l'écologie*, Paris : Editions Futura.

APOSTOLIDES Jean-Marie (1984) *Les Métamorphoses de Tintin*, Paris : Editions Seghers.

AUGEREAU Pierre-Louis (1999) *Hergé au pays des tarots – une lecture symbolique, ésotérique, et alchimique des Aventures de Tintin*, Le Coudray-Macoudard : Editions Cheminements.

BAETENS Jan (1989) *Hergé écrivain*, Bruxelles : Editions Labor.

BAETENS, Jan (1997), « "Déjà fini ! Quel dommage !" Microlecture d'un incipit : Le réseau Madou », *Recherches en communication*, n°8 : « Images et narration », pp. 87-102.

BAETENS Jan (2006) « Hergé, auteur à contraintes ? Une relecture de *L'Affaire Tournesol* », *French Forum*, n°31 (1), pp. 99-111.

BAETENS Jan (2009) « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n°16 [en ligne]. Disponible sur : <http://narratologie.revues.org/974>, page consultée le 23.02.2016.

BARONI Raphaël (2007a) *La tension narrative*, Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

BARONI Raphaël (2007b) « Le suspense dans le feuilleton littéraire et dans la bande dessinée », in : KAENEL Pierre, LUGRIN Gilles, *Bédé, ciné, pub et art. D'un média à l'autre*, Gollion : Infolio éditions, pp. 141-165.

BARONI Raphaël (2016a) « Hergé ou la tension de la planche », *Revue Bédéphile*, n°2, pp. 76-81.

BARONI Raphaël (2016b) « Tintin et la tension narrative », conférence donnée le 16 septembre 2016 dans le cadre du festival BDFIL à Lausanne.

- BONNET Jean-Claude (1995) « Diderot a inventé le cinéma », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n^{os}18-19, pp. 27-33.
- BOREL Marine (2016) « La temporalité dans les bandes dessinées », in : BOILLAT Alain *et al.*, *Case, strip, action ! Les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gollion : Infolio Editions, pp. 83-121.
- BOULIN Bertrand (1995) *Tintin et l'alcool*, Bruxelles-Paris : Editions Chapitre Douze.
- BREMOND Claude (1968) « Pour un gestuaire des bandes dessinées », *Langages*, n^o10 : « Pratiques et langages gestuels », pp. 94-100.
- BUSSEREAU Dominique (dir.) (1999) *Tintin est-il de droite ou de gauche ?*, Val de France : Editions L'Archer.
- CHEVILLARD Eric (2017) « L'art de l'incipit à la loupe », in : *Le Monde* [en ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2017/04/06/le-feuilleton-topdepart_5106711_3260.html, page consultée le 07.05.2017.
- DE CHOISEUL PRASLIN Charles-Henri, JACOBS Andy (2004) *Tintin, Hergé et les autos*, Bruxelles : Editions Moulinsart.
- DE MONTALVON Christine (1987) *Les mots du cinéma*, Paris : Editions Belin.
- DEL LUNGO Andrea (2003) *L'incipit romanesque*, Paris : Editions du Seuil.
- DREYFUSS Stéphane, SCHWARZ Arnaud (2011) « L'indémorable succès de l'entreprise Tintin », in : *La Croix* [en ligne]. Disponible sur : www.la-croix.com/Economie/L-indemorable-succes-de-l-entreprise-Tintin-2011-10-24-726780, page consultée le 07.10.2016.
- DUC Bernard (1982) *L'art de la B.D. Du scénario à la réalisation graphique, tout sur la création des bandes dessinées*, tome 1, Paris : Glénat.
- DÜRRENMATT Jacques (2013) *Bande dessinée et littérature*, Paris : Classiques Garnier.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (1970) « Le verbal dans les bandes dessinées », *Communications*, n^o15, pp. 145-161.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (1972) *Dessins et bulles. La bande dessinée comme moyen d'expression*, Paris : Bordas.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (1977) *Récits et Discours par la Bande. Essais sur les Comics*, Paris : Hachette.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (2003) « La Marque Jaune : lecture d'une planche d'Edgar-Pierre Jacobs. Entre Fantômas et Nosferatu », *Communication et langages*, n^o135, Dossier : « Littérature et trivialité », pp. 4-11.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (2009) *La bande dessinée*, Paris : Armand Colin.
- GAGNON Jean-Claude (1988) « La bande dessinée comme discours ou le récit en images », *Québec français*, n^o70, pp. 66-70.
- GAUDREAUULT André (1988) *Système du récit*, Paris : Méridiens Klincksieck.
- GAUTHIER Guy (1994) « Dans la bande dessinée », *CinémAction*, n^o71, pp. 160-164.
- GENETTE Gérard (1987) *Seuils*, Paris : Edition du Seuil.

- GENGEMBRE Gérard (1994) « Du roman-feuilleton au roman de cape et d'épée », in : *La Bibliothèque électronique de Lisieux* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie19.htm>, page consultée le 14.03.2017.
- GLAUDE Benoît (2011) « *Aire libre* », *art libre ? Étude de la narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, Louvain-la-Neuve : Academia/L'Harmattan, 150 pages.
- GLAUDE Benoît (2014) « Pour une approche littéraire des dialogues de bande dessinée », in : *Neuvième art 2.0* [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemearc.citebd.org/spip.php?article805>, page consultée le 28.11.2016.
- GODDIN Philippe (2001), *Hergé, chronologie d'une œuvre*, tome 4, Bruxelles : Editions Moulinsart.
- GODDIN Philippe (2007) *Hergé. Lignes de vie*, Bruxelles : Editions Moulinsart.
- GODDIN Philippe (2014a) *La Malédiction de Rascar Capac. Tome I : Le mystère des boules de cristal*, Bruxelles : Editions Moulinsart.
- GODDIN Philippe (2014b) *La Malédiction de Rascar Capac. Tome II : Les secrets du Temple du Soleil*, Bruxelles : Editions Moulinsart.
- GOLLUT Jean-Daniel, ZUFFEREY Joël (2000) *Construire un monde. Les phrases initiales de la Comédie humaine*, Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé.
- GROENSTEEN Thierry (1999a) « Tintin au Tibet : une histoire à boire et à manger », in : *Site de Thierry Groensteen* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article20>, page consultée le 07.05.2017.
- GROENSTEEN Thierry (1999b) *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses Universitaires de France.
- GROENSTEEN Thierry (2008) *La bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- GROENSTEEN Thierry (2011) *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris : Presses Universitaires de France.
- GUBERN Roman (1970) « El lenguaje de los cómics », *Imagen y sonido*, n°86, pp. 85-94.
- HOREAUX Yves (1999) *Tintin, Haddock et les bateaux*, Bruxelles : Editions Moulinsart.
- JOUVE Vincent (1997) *La poétique du roman*, Paris : Sedes, coll. « Campus Lettres ».
- LAVANCHY Eric (2007) *Etude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant.
- LECIGNE Bruno (1983), *Les héritiers d'Hergé*, Bruxelles : Magic Strip.
- LIBENS Christian (2001) *Tintin royaliste*, Bruxelles : Editions Luc Pire.
- MCCARTHY Tom (2006) *Tintin et le secret de la littérature*, Paris : Hachette Littératures.

- McCLOUD Scott (2000) *L'Art invisible : comprendre la bande dessinée*, Paris : Vertige Graphic.
- MINNE Samuel (2007) « La première case e(s)t la dernière : les deux bouts de la planche dans *M le magicien...* de Massimo Mattioli », in : *Fabula / Les colloques* [en ligne]. Disponible sur: <http://www.fabula.org/colloques/document834.php>, page consultée le 18.07.2015.
- MORHANGE Jean-Louis (1995) « Incipits narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », *Poétique*, n°104, pp. 387-410.
- NATTIEZ Renaud (2016) *Le Mystère Tintin. Les raisons d'un secret universel*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- PATRON Sylvie (2005) « Le narrateur et l'interprétation des termes déictiques dans le récit de fiction », in : MONTICELLI Daniele, PAJUSALU Renate, TREIKELDER Anu, *De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis / From utterance to uttering and vice-versa. Multidisciplinary views on deixis*, Tartu : Presses Universitaires de Tartu, pp. 187-202.
- PATRON Sylvie (2009) *Le Narrateur*, Paris : Armand Colin.
- PEETERS Benoît (1990) *Le Monde d'Hergé*, Tournai : Casterman.
- PEETERS Benoît (2002) *Hergé fils de Tintin*, Paris : Flammarion,
- PEETERS Benoît (2003) *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion.
- PEETERS Benoît (2005) « Hergé et Jacobs, tours et détours d'une amitié » [en ligne], séance publique du 15 janvier 2005 sur *La marque d'Edgar P. Jacobs*, Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Disponible sur : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15012005/peeters.pdf>, page consultée le 23.06.2017.
- PEETERS Benoît (2015) *Lire Tintin. Les Bijoux Ravis*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles [1983].
- PESTANO Y VINAS Adélaïde (2009) « Le récit-estampes », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 39-2, pp. 229-244.
- PELLETIER Jérôme (2005) « Deux conceptions de l'interprétation des récits de fiction », *Philosophiques*, vol. 32, n°1, pp. 39-54.
- PETIT Jean-Michel (1996) *Tintin et le chemin de fer. Etude sur le chemin de fer dans l'œuvre d'Hergé* [chez l'auteur].
- PHILIPPE Gilles (1998) « Les démonstratifs et le statut énonciatif des textes de fiction : l'exemple des ouvertures de roman », *Langue française*, n°120, pp. 51-65.
- PRUD'HOMME Johanne (2001) « L'incipit : frontière et lieu stratégique de contact en littérature québécoise pour la jeunesse », *Tangence*, n°67, pp. 69-80.
- REVAZ Françoise (2016) « Le découpage des histoires à suivre », in : BOILLAT Alain et al., *Case, strip, action ! Les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gollion : Infolio Editions, pp. 39-81.
- REVAZ Françoise (2017) « L'épisode hebdomadaire des histoires "à suivre" : une forme de "chapitre minimal" ? », in : COLIN Claire, CONRAD Thomas & LEBOND

Aude (dir.) *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes : PUR, pp. 135-149.

RIME Jean (2010) « Hergé est un personnage : quelques figures de la médiation et de l'autoreprésentation dans *Les Aventures de Tintin* », *Etudes françaises*, vol. 46, n°2, pp. 27-46.

RIVET Jérôme (2014) « Tintin, le héros qui parle plus de 100 langues », in : *Lapresse.ca* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/bd-et-livresjeunesse/201401/29/01-4733702-tintin-le-heros-qui-parle-plus-de-100-langues.php>, page consultée le 13.06.2016.

ROCHE Olivier, CERBELAUD Dominique (2014) *Tintin. Bibliographie d'un mythe*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

SAVIGNEAU Josyane (1999) « Écrivains et choix sentimentaux », in : *Le Monde*, 15 octobre 1999.

SADOUL Numa (1983) *Tintin et moi : entretiens avec Hergé*, Tournai : Casterman.

SCHUURMAN Ludwig (2001) *L'ultime album d'Hergé*, Le Coudray-Macouard : Cheminements.

SEGAL Edwin M. (1995) « Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory », in : DUCHAN Judith, BRUDER Gail, HEWITT Lynne, *Deixis in Narrativ : A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, pp. 3-17.

SIMONET Pierre (2009) *Incipit. Anthologie des premières phrases*, Genève: Editions du Temps.

SOHET Philippe (2007) *Images du récit*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

SPIEGELMAN Art (2012) *Metamaus*, Paris : Flammarion.

TADIE Jean-Yves (1996) *Le roman d'aventures*, Paris : Presses Universitaires de France [1982].

TILLEUIL Jean-Louis (2000) « "Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement" : la reprise du sens comme révélateur du classicisme hergéen », *Les Lettres Romanes*, n°54, pp. 121-136.

TILLEUIL Jean-Louis (2007) « L'imaginaire selon Franquin. Pour un autre usage de la ligne claire », in : DELVILLE Jean-Pierre (2007) *Images et paysages mentaux des 19^e et 20^e siècles, de la Wallonie à l'Outre-Mer*, Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, pp. 593-612.

TILLEUIL Jean-Louis (2014) « Tchang-Hergé. Les effets structurants (narratifs et symboliques) d'une rencontre décisive », in : SERVAIS Paul, JIALIN WU Christina, *Altérité rencontrée, perçue, représentée. Entre Orient et Occident du 18^e au 21^e siècle*, Louvain-la-Neuve : Academia/L'Harmattan, pp. 87-101.

TURGEON David (2008) « Paratexte et bande dessinée », in : *Du9. L'autre bande dessinée* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/dossier/paratexte-et-bandedessinee>, page consultée le 19.02.2017.

VALADIE Ariane (1993) *Ma vie de chien – entretiens avec Milou*, Paris : Editions J-C Lattès.

VASSEVIÈRE Maryse (2009) « Approche génétique de la théorie des incipits » [en ligne], conférence prononcée dans le cadre du séminaire de l'Équipe Aragon de l'ITEM-CNRS le 20 janvier 2009. Disponible sur : <http://louis-aragon-item.org/marysevasseviere-approche-genetique-de-la-theorie-des-incipit-a5654607>, page consultée le 26.06.2016.

VILLALDORDO Eric (2011) « La contrainte du support en bande dessinée : Une jubilation de l'imaginaire », *Formules/Revue des créations formelles*, n°15, pp. 75-90.

En ligne

« Objectif Lune », in : *Casterman* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.casterman.com/Bande-dessinee/Catalogue/les-aventures-de-tintin-fac-similescouleurs/objectif-Lune>, page consultée le 21.05.2017.

« Rascar Capac », in : *Tintin.com* [en ligne]. Disponible sur : <https://fr.tintin.com/personnages/show/id/12/page/0/0rascar-capac>, page consultée le 02.05.2017.

« Tintin shoplocator », in : *Tintin.com* [en ligne]. Disponible sur : [http://fr.tintin.com/shoplocator ?](http://fr.tintin.com/shoplocator/), page consultée le 15.06.2016.