

Le mystère Tintin. Du bon usage de la structure, & au-delà

Jean-Jacques Nattiez



Renaud Nattiez, [Le mystère Tintin. Les raisons d'un succès universel](#), Paris : Les Impressions Nouvelles, 2016, 366 p., EAN 9782874493096.

Pour citer cet article

Jean-Jacques Nattiez, « Le mystère Tintin. Du bon usage de la structure, & au-delà », Acta fabula, vol. 18, n° 7, Essais critiques, Septembre 2017, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10410.php>, article mis en ligne le 04 Septembre 2017, consulté le 18 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10410

Le mystère Tintin. Du bon usage de la structure, & au-delà

Jean-Jacques Nattiez

Succès universel & monde de l'enfance

L'ouvrage de Renaud Nattiez, *Le Mystère Tintin*, répond à la question évoquée dès son sous-titre : quelles sont « les raisons de [son] succès universel » ? Pas besoin, dans le cas des *Aventures de Tintin*, de justifier par de longues enquêtes si succès il y a eu : en 2011, deux cents trente millions d'exemplaires, dont quatre vingt millions en France, en avaient été vendus en cent trois langues et dialectes... (p. 17 et 18). (Dans son dessin de couverture, Stanislas fait figurer six éditions étrangères parmi les treize reproduites en dessous du titre.) Selon le site d'Édilivre donnant la liste des dix ouvrages les plus vendus au monde en 2013, la Bible arrive en tête avec 3.9 milliards d'exemplaires, suivie du *Petit livre rouge* de Mao Zedong (820 millions d'exemplaires) et de la collection des *Harry Potter* de J.K. Rowling (400 millions), mais les *Tintin* devancent les 200 millions d'exemplaires du *Conte des deux cités* de Charles Dickens cité ensuite dans ce site. Les albums d'Hergé mériteraient donc de figurer en quatrième position...

Nattiez ne cache pas avoir lu et relu ces œuvres depuis sa prime jeunesse. Se prenant comme exemple de leurs jeunes lecteurs, il explique la séduction qu'elles exercent en y voyant, à l'image de sa propre expérience, « la magie du retour à l'enfance » (p. 126-132), d'autant plus que la lecture des *Tintin* a coïncidé, pour les générations de l'après-guerre, avec l'apprentissage de la lecture (p. 131)¹. « Né entre Paris et la Belgique pendant la gestation d'*On a marché sur la Lune* », il réécrit sa propre biographie dans les termes de l'univers d'Hergé et de Tintin (p. 363-364) et, dans son avant-propos, il énumère les moments de sa vie personnelle déclenchés par la lecture des albums (p. 13-14). Il confesse que les *Aventures* sont les seuls livres qui l'ont accompagné toute sa vie (p. 126-127.) Ce n'est pas l'aspect le moins

¹ L'auteur de ces lignes s'est vu offrir son premier *Tintin* (*L'Oreille cassée* de 1936) en 1951 ou 1952. C'est à partir de la parution d'*Objectif lune* en 1953 qu'on les lui achète ou qu'il se les procure régulièrement jusqu'aux *Bijoux de la Castafiore* (1963), en remontant à *Tintin au Congo* et à *Tintin en Amérique* qui le déçoivent. Il lui faudra attendre la lecture du livre de Renaud Nattiez pour vraiment comprendre pourquoi, et c'est pour bien saisir l'argument de son livre qu'il s'est procuré très récemment *Tintin au pays des Soviets*, *Vol 747 pour Sydney*, *Tintin et les Picaros* et *Tintin et l'Alph-Art*.

intéressant d'un travail où l'auteur laisse entrevoir les arcanes de sa psychologie personnelle : il voit dans le comportement de Tintin « une soif inextinguible de liberté qui [l'] entraîne à vouloir imiter vainement cette incarnation d'indétermination absolue qu'est le héros d'Hergé » (p. 14) et il nous offre une belle page sur l'enfance et la temporalité : « Avec *Tintin*, nous sommes d'éternels enfants, du moins voulons-nous le croire et dépensons-nous toutes nos forces pour y parvenir. En relisant régulièrement les albums, nous cherchons à arrêter le cours du temps, à stabiliser l'éphémère, à fixer le passé, à oublier les aléas de notre vécu personnel. » (p. 127-128) Nattiez donne ainsi une profondeur vécue à une investigation qui, par ailleurs, obéit aux règles d'une recherche académique rigoureuse. On retiendra, à titre d'exemples de la minutie de ses observations, la découverte de la moustache de Pletzsy-Gladz dans l'accent sur le 2^e o du nom de la capitale imaginaire de la Bordurie, Szohôd (p. 35), ou la remarque concernant les gammes ascendantes et descendantes jouées par le pianiste Igor Wagner dans *Les Bijoux de la Castafiore* : parce qu'elles ne sont pas notées intégralement, elles permettent, si on les chante, de savoir combien de temps se déroule entre chacune des cases... (p. 36). On regrettera d'autant plus que l'auteur n'ait pu inclure dans son livre des dessins d'Hergé « pour des raisons indépendantes de [sa] volonté » (p. 9). Contentons-nous des couvertures des 24 albums, souvent très parlantes, et reportons-nous aux références de chaque image citée, indiquées avec précision (page de l'album, bande en chiffres romains et n° de la case). Que le public en soit prévenu : s'il ne les possède pas déjà, le lecteur attentif devra se procurer la totalité des albums pour pouvoir tirer le meilleur profit de l'ouvrage.

Un ouvrage fondé sur l'immanence & le synchronique

L'ouvrage est clairement divisé en deux parties à peu près égales (146 et 158 pages respectivement). Dès la section initiale au titre sartrien, « Questions de méthode », Nattiez présente deux options importantes.

Approche immanente du texte : « L'intelligence de l'œuvre et l'élucidation de l'interrogation qui me guide peut être apportée par *le texte lui-même* plus que par son auteur. » (p. 20) Et de fait, l'auteur ne renverra à la biographie d'Hergé que lorsqu'elle est absolument nécessaire pour expliquer certains aspects du contenu : son adhésion à l'idéologie anticommuniste du *Petit vingtième* où il publia la matière de son tout premier épisode, *Tintin chez les Sovièts* ; son lien avec la « pensée boyscout » de sa jeunesse qui explique la quête du Bien qui traverse toute son œuvre (p. 133-143) ; sa retrouvaille avec Tchang qui est aussi décisive pour

expliquer *Tintin au Tibet* que peuvent l'être les amours de Marcel Proust avec son chauffeur pour justifier l'irruption d'Albertine dans *la Recherche du Temps perdu* dont elle déstabilise l'organisation initiale en deux romans.

Dominance de l'approche synchronique : Nattiez choisit explicitement d'aborder l'œuvre d'Hergé non pas en suivant la succession chronologique de la parution des albums, mais en adoptant un point de vue synchronique qui domine le tout : en prenant « les albums comme un ensemble » et en répertoriant « de manière transversale les différents thèmes susceptibles d'apporter des réponses à [son] interrogation initiale » (p. 22), il lui sera possible de « faciliter les regroupements d'albums ayant entre eux des ressemblances structurelles ou des analogies relatives au mobile de l'aventure » (p. 22). L'option synchronique n'est donc pas indépendante de la méthodologie structurale qui sera suivie dans la deuxième partie du livre. Mais on verra que, même si elle est globalement vraie, l'option synchronique de Nattiez mérite d'être nuancée. Ces deux prises de position méthodologiques montrent que toute l'entreprise est dominée par l'esprit du structuralisme (évacuation du biographisme et privilège du synchronique), même si c'est seulement dans la deuxième partie qu'il entreprend de montrer quelles sont les structures qui organisent chacun des albums.

En effet, dans la première partie, « Le succès de *Tintin* est-il un "malentendu" ? », Nattiez entend répondre d'abord à l'étonnement d'Hergé devant l'écho international réservé à son œuvre. Pour ce faire, il se livre à un inventaire et une analyse des raisons qui expliquent que ces aventures puissent séduire des lecteurs de tout âge, de toute génération, de toute culture. Cette description a toutes les caractéristiques de l'herméneutique littéraire classique. Son point de vue s'apparente à l'esthétique de la réception d'un Hans Robert Jauss, l'auteur expliquant le succès universel de *Tintin*, non sur la base d'une enquête externe auprès des lecteurs, mais par le contenu même des œuvres. Tout comme son prédécesseur, Nattiez veut dépasser le risque du formalisme pour montrer en quoi les caractéristiques a-temporelles présentées dans la première partie sont insérées dans une organisation structurale exhibée dans la deuxième au titre significatif : « Une structure rassurante dont Tintin est le gardien ». Le lecteur se familiarise avec cette structure globale au fur et à mesure qu'il avance dans la fréquentation assidue des albums. D'un épisode à un autre, « le public attend de retrouver les éléments [de la structure] qui lui sont devenus familiers » (p. 175) et sur laquelle se greffent des variations : « Tout le plaisir provient de l'application renouvelée de la construction, grâce à l'originalité de l'intrigue et de son déroulement. » (p. 338). « La mise à nu d'un "cocon structurel" à la fois sécurisant et rigoureux se révèle un apport essentiel : la fonction rassurante exercée par la structure des albums sur le lecteur est l'un des facteurs-clés du succès universel de *Tintin*. » (p. 23). Et cela vaut aussi bien pour la première lecture

d'un album après d'autres que pour sa relecture : « Ce qui nous plaît en relisant *Tintin* n'est pas tant la nouveauté que le retour du même. » (p. 33). En ce sens, même si, comme on le verra, l'entreprise de l'auteur est fortement marquée par la leçon méthodologique du structuralisme, la pertinence du déchiffrement structural débordé les seules structures. Ayant pour objectif de rendre compte d'un phénomène universel de réception, *Le Mystère Tintin* a un caractère post-structuraliste.

Phénoménologie de l'œuvre hergéenne

Dans la première partie, Nattiez entreprend une véritable phénoménologie des albums (le terme n'est pas de l'auteur). Je prends ce mot non dans le sens qu'il a chez Husserl où, à partir de la description des phénomènes, il s'agit, grâce à la réduction eidétique, de remonter jusqu'à leur essence, mais dans l'acception plus générale du mot « phénomène » : décrire ce qui fait l'objet d'une expérience sensible.

L'auteur commence par investiguer l'« effet de réel » (il emprunte l'expression à Roland Barthes) par la lisibilité du récit comme des dessins, la richesse des détails qui conduit à de nouvelles découvertes à chaque relecture, un souci documentaire qui s'accroît au fur et à mesure du développement de l'œuvre et qui la lui fait qualifier de « la plus folle des tentatives encyclopédiques » (p. 104) et, selon le terme forgé par Roman Ingarden à propos du roman, la création d'un « quasi-monde » (p. 39). « On aime les Tintin parce qu'ils sont *comme* du réel », résume-t-il (p. 29). On ne s'étonne donc pas de la prolifération des ouvrages collectifs thématiques qui ont été consacrés à l'œuvre d'Hergé : *Tintin et l'histoire*, *Tintin grand voyageur du siècle*, *Tintin et le Québec*, *Tintin chez les savants*, *Tintin et les forces obscures*, *Tintin : les arts et les civilisations vus par le héros d'Hergé*, *La vie quotidienne à Moulinsart*, etc.

Mais l'auteur montre également que chacun des albums tend à rendre le personnage de Tintin plus indéterminé : son métier de petit reporter est vite oublié, son âge est immuable, on ne connaît rien de ses origines familiales ni de sa sexualité (p. 55), si toutefois il en a une. Du coup, « tout le monde peut s'identifier à Tintin » (p. 56). Respectueux des exigences de la philologie, Nattiez montre qu'Hergé gomme les références trop évidentes à la Belgique dans les versions successives de *Tintin au Congo* et de *L'Île noire* (p. 75-76). Si le tout premier album est situé en URSS, suivi d'aventures au Congo et en Amérique, chaque pays imaginaire introduit par la suite est *toujours* fait d'emprunts à *différents* pays existants, ce qui donne l'occasion à l'auteur de critiquer fermement un exégète roumain qui a prétendu voir dans la

seule Roumanie le modèle de la Syldavie (p. 79). Nattiez n'a pas tort de voir dans ce genre d'attitude une « tentative de "récupération héroïque" » (p. 78), mais j'ajouterai que celle-ci montre quelle force mythique peut prendre la puissance du « vérisme » (une catégorie fréquemment employée par Nattiez) des récits d'Hergé, puisqu'ils permettent à l'imaginaire de prendre sa revanche sur le réel.

Les allusions à des événements politiques et des moments précis du temps historique ont déjà été systématiquement inventoriés². Nattiez souligne que ces références historiques s'estompent d'album en album. A partir de *L'Oreille cassée*, les allusions précises sont situées dans des pays imaginaires ou disparaissent totalement après *L'Étoile mystérieuse* (p. 85-86). Ajoutons que les événements réels auxquels fait allusion *Le Lotus bleu* ne viennent plus faire écran à l'imaginaire du lecteur d'aujourd'hui qui ne sait probablement plus rien du conflit sino-japonais des années 1930 et du départ de la délégation japonaise de la Société des Nations en 1933.

Faisant référence cette fois à la diversité des niveaux de lecture par laquelle le succès du *Nom de la rose* de Eco a pu être expliqué, Nattiez décrit la multiplicité des registres narratifs qui s'adressent donc à une grande diversité de publics : exotisme, contenu politique, ethnologie, mystère et suspens, innovations technologiques, ésotérisme, éthique (p. 100-101) dont la juxtaposition contribue encore une fois à faire des *Aventures* un quasi-monde. Et passant avec une facilité étourdissante d'un univers à un autre (p. 107), Hergé nous confronte à la coexistence de registres contrastés, ce qui crée une vertigineuse impression de polysémie caractérisée par une série d'oppositions binaires : réaliste/caricatural, classique (je dirais plus volontiers, réaliste)/fantastique, familier/exotique, historique/imaginaire, rationnel/irrationnel, dramatique/comique (p. 110-122).

Est défini enfin « l'objectif moral clair » du récit des *Aventures*, la quête du Bien, rapprochée de l'expérience éthique d'Emmanuel Levinas (p. 120). Elle se matérialise par une série de déplacements (p. 212). C'est l'occasion pour l'auteur de se pencher sur l'évolution personnelle d'Hergé, qui va de l'esprit du boyscoutisme chrétien hérité de son éducation (p. 133-136) à une sensibilité de plus en plus grande aux diverses formes de spiritualité orientale, notamment taoïste (p. 144), que l'auteur qualifie de « quête du Graal », faisant de la découverte d'un trésor ou d'un fragment d'étoiles, de la conquête de la lune et de la résolution d'une énigme, l'équivalent de la recherche de la pierre philosophale au terme de laquelle le héros trouve la sagesse, la richesse et l'éternelle jeunesse (p. 145-148).

Cette phénoménologie des *Aventures* analysées dans la première partie vise à montrer comment l'œuvre peut rejoindre tous les types de lecteurs, quels que

² Cf. Stéphane Ravaux (sous la direction de), *Tintin dans l'Histoire. Les événements de 1930 à 1986 qui ont inspiré l'œuvre d'Hergé*, Éditions Moulinsart – Historia, 2014, 250 p.

soient leur âge ou leur appartenance culturelle, parce que, dans *tous* les épisodes considérés du point de vue synchronique, « [leur] souci fondamental [est] de faire triompher la justice ». Ce point de vue permet de considérer l'ensemble des albums selon un seul niveau hiérarchique. Mais, à partir de la page 148, l'auteur distingue quatre mobiles qualifiés de « secondaires » (p. 149) et synthétisés dans le tableau de la page 171 : le reportage commandé, la résolution d'une énigme, la poursuite d'une cause scientifique, le sauvetage d'un proche. Leur répartition entre les albums conduit à une première classification des albums en quatre familles³ (p. 148-170). Le premier mobile (le reportage commandé) caractérise les trois premiers albums et domine dans les deux suivants, qualifiés dans la suite du livre et sur la base de la convergence d'autres critères, d'albums de jeunesse (famille 1) et d'albums charnière (famille 2). Les trois autres mobiles sont dispersés, de manière aléatoire, parmi ce que l'auteur appelle déjà les « albums canoniques » (famille 3) (p. 149). Ils sont absents ou secondaires dans les deux derniers albums dénommés ultérieurement « albums déviants » (famille 4). Par une habile transition, la distribution des mobiles secondaires prépare donc le lecteur du *Mystère Tintin* à ce qui constituera l'ossature de la deuxième partie du livre traitant de ces quatre familles.

Ce qui se dessine ainsi, c'est une *périodisation* de la production hergéenne. Elle vient nuancer la dominance du point de vue synchronique. Certes, les albums ne sont pas analysés les uns après les autres selon leur date de parution, mais Nattiez distille un grand nombre d'observations relatives aux processus d'évolution. Ainsi, les exemples illustrant les différents modes d'apparition de Milou (p. 44), la description de la construction progressive d'une famille (p. 45-46), la distance que le lecteur prend graduellement par rapport aux contextes historiques, à l'actualité et aux modes (p. 87), l'évolution psychologique des personnages qui, physiquement, ne vieillissent pas (p. 90) mais dont l'environnement, lui, se modifie, à en juger par les dessins représentant les villes, les voitures, les trains, les avions, les intérieurs de maisons et les appareils ménagers (p. 88).

On constate donc que, même s'il a cherché à mettre le doigt sur ce qui, dans le contenu des épisodes, explique globalement leur succès universel, l'auteur n'a pas pu évacuer totalement l'intervention progressive du facteur Temps dans le temps de l'œuvre. Il en va de même dans la deuxième partie qui met en évidence, à des niveaux hiérarchiques qu'il va falloir préciser, l'intervention du temps de la création.

³ On ne confondra pas les mobiles et les familles.

Questions de méthode structurale

C'est dans la deuxième partie au titre évocateur, « Une structure rassurante dont Tintin est le gardien », que l'esprit du structuralisme classique se fait le plus sentir. Nattiez ne se donne pas comme objectif d'illustrer une théorie *a priori*. La seule influence qu'il se reconnaisse d'entrée de jeu n'est pas des plus fréquentes dans le monde de la théorie littéraire et des sciences humaines⁴. Il s'agit du modèle déjà ancien proposé par Victor Goldschmidt dans ses *Dialogues de Platon*⁵ et que Gilles-Gaston Granger plaçait aux côtés de Martial Guéroult, de Ginette Dreyfus et de Jules Vuillemin. Pour insérer les œuvres dans l'histoire de la philosophie, ces auteurs souhaitaient d'abord « considérer un ouvrage en lui-même comme un système relativement clos et autonome que l'analyste veut comprendre en tant que tel »⁶. C'est incidemment que Nattiez renvoie à Propp et à Greimas pour comparer la structure des *Aventures de Tintin* avec celle des contes analysés par ces deux auteurs (p. 180), mais on a le sentiment que c'est la *Morphologie du conte* qui a le plus inspiré sa démarche. Autrement, l'auteur n'avance aucune référence explicite aux méthodes du structuralisme, notamment, la notion de *paradigme*, même si, comme je me propose de le montrer ici, elle est au cœur de sa pratique analytique, aux côtés de la *mise en série* des objets étudiés, conditions sine qua non d'un des objectifs fondamentaux de l'auteur : construire une *stylistique* rigoureuse d'Hergé.

Les principes de l'approche sont présentés dans un chapitre par lequel s'ouvre la deuxième partie, « Méthode d'analyse : "faire parler la structure" ». Sur la base de la reconnaissance de « marqueurs » caractéristiques du style d'Hergé, il s'agit, « par le découpage le plus neutre possible » des 24 albums du corpus (p. 174), de faire apparaître l'existence d'une structure familière et récurrente dont la présence permet de tenir ensemble les catégories phénoménales inventoriées dans la première partie : vérisme, indétermination du héros, nombreux niveaux de lecture, diversité des mobiles au service d'un objectif moral (p. 174-175). Il y a là quelque chose de décisif au point de vue méthodologique. Même si Nattiez n'utilise pas ces termes, il pratique la « mise en série » dont un théoricien de l'herméneutique et de la sémiologie a montré qu'elle était à l'œuvre dans l'ensemble des sciences humaines, et tout particulièrement dans la philologie et l'histoire sérielle⁷. Dans le meilleur des cas, elle recourt à l'outil paradigmatique dont Ferdinand de Saussure

⁴ Comme en témoigne François Dosse dans son *Histoire du structuralisme* (Paris, La Découverte, 1991-1992) : vol. I, p. 107, vol. II, p. 106 et 416.

⁵ Victor Goldschmidt, *Les dialogues de Platon*, Paris, P.U.F., 1947.

⁶ Gilles-Gaston Granger, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, p.3.

⁷ Jean Molino, « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique », 1^{ère} partie in *Philosophiques*, vol. XII, n° 1, printemps 1985, p. 73-103 ; 2^{ème} partie in *ibid.*, vol. XII, n° 2, automne 1985, p. 281-314.

avait été l'initiateur dans le domaine linguistique⁸. C'est cette pratique méthodologique qui fait de l'œuvre de Propp l'incontestable modèle des analyses structurales de récit, même quand il n'est pas cité. Je pense en particulier à la belle étude de la série des « James Bond 007 » de Ian Fleming proposée par Umberto Eco⁹. Ce que permet la mise en série, c'est, comme l'écrit Nattiez, « d'éviter de tomber dans "l'impressionnisme" de certaines caractérisations » (p. 175) ou de les généraliser indûment (p. 176), l'auteur égratignant au passage certaines observations, invalides faute d'avoir été fondées sur un balayage du corpus du début à la fin (p. 175-177). Il faut, écrit-il, « éviter le rapprochement prétendument signifiant entre deux épisodes alors qu'on est en présence d'une constante de la totalité de l'œuvre » (p. 176). La mise en série systématique des 24 albums lui permet de faire émerger une structure présente dans la plupart des albums et articulée en six étapes sur lesquelles je vais revenir (p. 178-179). Mais l'auteur ne s'en tient pas à la mise en évidence de cette charpente. Il récuse le formalisme strict (p. 177). Il s'agit pour lui de montrer que ces six étapes du récit ont une fonction identique du point de vue narratif (p. 180) et que les marqueurs structurels qui les caractérisent permettent de « faire émerger ce que la structure nous dévoile du contenu » (p. 179).

L'inventaire des parentés, analogies, constantes, différences et ruptures présentes au sein de l'œuvre (p. 174) repose sur le corollaire de la mise en série pratiquée par les structuralistes les plus rigoureux : la pratique de la paradigmatization des unités récurrentes et transformées du récit, dont Claude Lévi-Strauss avait montré les prémisses dans son analyse exemplaire du mythe d'Œdipe¹⁰.

Ce qui, dans *Le Mystère Tintin*, distingue la seconde partie de la première, c'est qu'une succession de paradigmatizations permet de décrire la structure des albums à *différents niveaux hiérarchiques*. L'auteur parle le plus souvent de « structure » au singulier, sans doute parce qu'il a surtout en tête la forme canonique en six points que le lecteur a plaisir à retrouver d'album en album, mais je vais adopter le pluriel pour rendre compte de l'organisation hiérarchique que l'on peut déduire de son analyse.

⁸ Saussure parle de « rapports associatifs », mais c'est bien la méthode paradigmatique qu'il décrit dans son *Cours de linguistique générale* [1915], Paris, Payot, édition critique de Tullio de Mauro, 1972, p. 170-175.

⁹ Umberto Eco, « Les structures narratives chez Fleming » [1965], in Eco, *De superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 189-240.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes » [1955], in Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 226-255.

Hiérarchisation des structures du récit hergéen

L'objectif de Nattiez est de montrer que si son analyse permet de « mettre en évidence une *structure canonique* présente dans la grande majorité des épisodes » (p. 180), seize sur vingt-quatre exactement, « tous les albums de *Tintin* n'ont pas une structure rigoureusement identique. » Et ici, toujours sans adopter le principe d'un examen diachronique, l'auteur attribue à l'étalement de la série sur un demi-siècle le fait qu'il y ait dans l'ensemble de l'œuvre quatre grands schémas structurels (p. 180-181) qui permettent de classer les albums en quatre familles : les albums de jeunesse, les albums charnière, les albums canoniques et les albums déviants qui font l'objet d'autant de chapitres, mais pas dans cet ordre. La technique de Nattiez consiste à décrire par le menu (p. 183-269) le fonctionnement de la structure canonique (chapitre 1) sur laquelle il s'appuie pour situer par rapport à elle les albums de jeunesse (chap. 2) et les albums charnière (chap. 3) de la première partie de la production hergéenne, puis les albums déviants (chap. 4) de la fin de sa carrière.

Outre l'orientation structuraliste et le recours à la méthode paradigmatique qui en font la spécificité, la deuxième partie du livre se distingue encore de la première par le fait qu'au lieu de traiter les phénomènes qui en sont constitutifs à un seul niveau pertinent pour l'ensemble des albums, la caractérisation des quatre schémas fait apparaître une *hiérarchisation multiple* des niveaux structurels.

On en prend la mesure en comparant les tableaux de synthèse des pages 342 à 353¹¹. Si chacune des quatre familles d'albums présente un aspect homogène, c'est qu'il y a correspondance entre les paquets de traits caractéristiques de chacune de ces familles. En suivant l'analyse de Nattiez, je distingue dans le corpus hergéen trois niveaux structurels.

Premier niveau structurel : il est constitué par la récurrence de *quatre* schémas formels qui permet de proposer une *périodisation* des albums et leur classement en quatre familles, déjà esquissé à propos des « mobiles de l'intrigue » : les œuvres de jeunesse de 1930-1932 (*Tintin au pays des Soviets*, *Tintin au Congo*, *Tintin en Amérique*), deux albums charnière de 1932 à 1935 (*Les Cigares du pharaon* et *Le Lotus bleu*), le gros du corpus, avec seize albums conçus et publiés entre 1937- 1963), de *L'Oreille cassée* aux *Bijoux de la Castafiore*, qui présentent une structure canonique en six points, et les albums « déviants » : *Vol 714 pour Sydney* (1968) et *Tintin et les*

¹¹ Le lecteur pourra être un peu perturbé par le fait qu'il y a dans cette section conclusive 7 tableaux, alors que les étapes-clefs de la narration ne sont qu'au nombre de 6. C'est parce que le tableau 5 fait la synthèse des quatre phrases successives du démarrage de l'aventure présentées dans les tableaux 1 à 4.

Picaros (1976). Les deux premiers schémas formels et le dernier sont établis par différence avec ce qui donne son homogénéité à la structure canonique caractérisée par six étapes narratives et établies à un deuxième niveau structurel. C'est la raison pour laquelle l'auteur commence par analyser longuement les éléments de la structure canonique – elle est présente dans 80 % des albums (p. 338) – puis remonte aux albums de jeunesse et aux albums charnière, où la structure est seulement en gestation, pour ensuite terminer avec les albums dits déviants.

Deuxième niveau structurel : l'analyse paradigmatique permet de mettre en évidence, non plus les quatre familles d'albums, mais la distribution *au sein de ces quatre familles et à un niveau inférieur*, des six étapes narratives qui sont toutes présentes, avec des contenus fonctionnels distincts, dans les albums canoniques : la situation initiale, le fait anodin, le basculement définitif dans l'aventure, le départ vers le lieu principal de l'intrigue, le cœur de l'action et la conclusion. Quels sont ces contenus répartis dans les quatre familles ? Leur inventaire distributionnel montre qu'il y a ici et là intersection des ensembles définis au premier niveau de structuration.

Les albums de jeunesse se distinguent des albums canoniques en ce que, dans la situation initiale, le voyage est déjà commencé, et que l'on n'y trouve ni fait anodin, ni indicateurs du basculement de l'aventure, seulement des départs immédiats, et une organisation du cœur de l'action totalement différente des autres albums : le récit y est linéaire. Par contre, l'organisation de la conclusion y est déjà au point.

Si l'auteur fait une catégorie à part des albums charnière, c'est parce qu'il y retrouve cinq des étapes narratives de la structure canonique, mais la situation initiale est celle du voyage, comme dans les albums de jeunesse.

Les albums déviants se distinguent de tous les précédents en ce qu'il y a retour à la situation initiale des premiers épisodes (le voyage dans *Vol 714 pour Sydney*) ; les faits anodins et les indicateurs de basculement dans l'aventure n'entraînent pas l'engagement de Tintin ; le départ est contraint ou invisible ; la conclusion est absente ou présente un caractère atypique.

De *L'Oreille cassée* au dernier album (*Vol 714* excepté), la situation initiale décrit la vie quotidienne des personnages et elle se répartit, de manière aléatoire, entre la promenade et la localisation dans le domicile.

Des *Cigares du pharaon* aux *Bijoux de la Castafiore*, donc dans les albums charnière et les albums canoniques, il y a identification d'un fait anodin dont l'auteur donne la liste, conditionné par le sujet de l'histoire évidemment. Dans les mêmes albums, Nattiez distingue deux indicateurs du basculement dans l'aventure : l'image de Tintin en train de courir et une phrase-signal. Ces deux éléments sont présents de manière édulcorée dans les albums déviants.

Dans les quatre familles d'albums, les différents types de départs sont caractérisés par des moyens de transport (train, bateau, avion). Dans les trois albums de jeunesse, le départ est immédiat. Dans les albums déviants, ils apparaissent comme « forcés ». Ils sont absents des *Bijoux de la Castafiore*, puisque l'action se déroule entièrement à Moulinsart, mais ils y sont tout de même suggérés par un faux départ. Ils sont « classiques » dans tous les autres albums.

En ce qui concerne les dénouements et épilogues de la conclusion, ils sont absents ou atypiques dans les albums déviants, mais mis en place dès *Tintin au pays des Soviets* jusqu'aux *Bijoux de la Castafiore*, et la conclusion apparaît toujours entre les pages 58 et 62 de chaque album (p. 248). La joie de Tintin est le marqueur du dénouement, suivie, à quelques exceptions près, de trois éléments constitutifs de l'épilogue : un hommage au héros, le retour de voyage et un gag bref.

En ce qui concerne le cœur de l'action, Nattiez identifie deux axes de structuration. Du point de vue du cheminement de l'action, il distingue entre ce qu'il appelle les « albums horizontaux » et les « albums verticaux » (ceux dans lesquels le récit est scandé par des montées et des descentes physiques des personnages). Relèvent de la première catégorie les albums de jeunesse et les albums déviants ; tous les autres appartiennent à la seconde. Du point de vue du rythme de la narration, décrit selon les récapitulatifs et les conversations éclairantes, la distribution entre les groupes d'albums est exactement la même.

Il y a donc un noyau dur dans l'ensemble du corpus : les albums canoniques qui, de *L'Oreille cassée* aux *Bijoux de la Castafiore*, présentent un ensemble de traits structuraux récurrents et parfaitement homogènes, quels que soient le contenu propre aux six phases de la narration.

Mais il faut faire intervenir une autre caractéristique dans la description de ces six étapes. En effet, elles ne sont pas toutes de même nature. Les quatre premières (les deux types de situations initiales, le rôle joué par le fait anodin prélude à l'engagement de Tintin, les deux types d'indicateurs du basculement dans l'aventure et les différents types de départ) ainsi que la conclusion sont des « marqueurs » *ponctuels* de structure. Du reste, les tableaux de synthèse (p. 342-347) précisent à quelles pages ils interviennent. Il n'est donc pas nécessaire de les soumettre à davantage de paradigmatisme, mais ils se prêtent à une combinatoire qu'illustre clairement le tableau V (p. 349-350).

Tel n'est pas le cas de ce qui décrit « le cœur de l'action ». C'est à coup sûr celle des six étapes narratives paradigmatiquement la plus complexe et la plus touffue. Du reste, elle peut occuper une quarantaine de pages, voire la quasi-totalité de l'aventure (p. 211), au point que Nattiez a recours à une autre stratégie pour en rendre compte : « Il ne s'agit pas ici d'énumérer par le menu les différentes

épreuves, les solutions trouvées pour échapper à la mort, les moyens utilisés par l'ennemi, mais de décrire *le mouvement général de la narration* qui, au-delà des péripéties, explique et ponctue la direction prise par les personnages (le cheminement) ainsi que l'évolution du récit (son rythme). » (p. 212) Comme il s'agit de retenir les aspects de l'action dont la récurrence donne de l'homogénéité au groupe d'albums canoniques, l'auteur en a identifié deux : des péripéties qui décrivent des déplacements ascendants et descendants des personnages et dans lesquels il voit la métaphore du cheminement du récit, qualifié pour cette raison de vertical (ou d'horizontal lorsque cette caractéristique en est absente) ; un rythme narratif fait de ralentissements et d'accélération scandés par des récapitulations et des conversations éclairantes. Ainsi y a-t-il « solidarité entre le message éthique recherché et la construction du récit » (p. 213).

Vers un troisième niveau structurel

Il est évident que, si l'auteur avait entrepris une paradigmatization (monstrueuse) de ces blocs de quarante pages, il aurait sans doute mis en évidence un *troisième niveau structurel*, celui dont il donne, dans deux encadrés, un éloquent aperçu : les analogies structurelles entre *Le Lotus bleu* et *Tintin au pays de l'or noir* (p. 220) et celles qu'il exhibe entre *L'Affaire Tournesol* et *Coke en stock* (p. 245-246). On ne reprochera pas à l'auteur de ne pas avoir poursuivi la recherche dans cette direction, mais il n'est pas interdit de suggérer qu'un autre tintinologue passionné le fasse.

Elle pourrait par exemple déterminer si les moments où Tintin menacé de mort échappe à son sort font l'objet de récurrences distributionnelles dans l'économie de chaque album. Cela permettrait de répondre à une énigme sur laquelle Nattiez se penche avec prudence. La dernière image de l'album inachevé, *Tintin et l'Alph-Art*, laisse entendre que dans cet épisode qu'Hergé sait être le dernier de sa carrière — lorsqu'il en crayonne les esquisses il est malade et il décèdera en 1983 — Tintin mourra dans une sculpture compressée de César (à la page 42 des esquisses). Certes, on ne saura jamais ce qu'Hergé aurait fait s'il avait mené à bien cet ultime album. Mais je ne suis pas de ceux qui croient à la mort de Tintin car, dans la plupart des autres épisodes, les menaces de mort apparaissent suffisamment tôt pour permettre à Hergé d'introduire une péripétie qui laisse la vie sauve au héros. Ici, il reste 20 pages à Tintin pour échapper à la mort que lui promet Rastapopoulos, d'autant plus que, à la page 41, Tintin a pu transmettre un message à Milou en lui demandant de le porter au capitaine. L'analyse structurale des moments où Tintin risque de mourir dans chaque œuvre permettrait de comparer l'épisode menaçant par lequel se terminent les esquisses de *Tintin et l'Alph-Art* avec ses équivalents dans les autres albums. En effet, Nattiez fait la démonstration que, après les deux albums déviants et terminaux de sa production, *L'Alph-Art* obéit *en tous points* (sauf bien sûr

en ce qui concerne la conclusion nécessairement absente vu le caractère inachevé de l'épisode) aux régularités observées dans les albums canoniques. On peut penser qu'il en irait de même avec la mort de Tintin dans le dernier album d'Hergé.

Des récurrences structurales au processus créateur

Nattiez a disloqué la continuité diachronique des albums pour mettre en relief la structure canonique qui contribue au succès universel de *Tintin* et faire ressortir les particularités (minoritaires) des albums de jeunesse, des albums charnière et des albums déviants. La première partie du livre avait une pertinence perceptive ; la mise en évidence de la structure canonique dans la seconde explique la déception causée par les deux derniers albums dont la forme est en rupture radicale par rapport aux précédents. Mais la seconde partie de son livre apporte quelque chose de neuf : l'auteur avait déjà donné un aperçu du travail créateur d'Hergé en montrant l'importance que jouent l'éducation boy-scout et l'épisode biographique des retrouvailles avec Chang dans l'objectif fondamental de tous les albums qu'est la quête du Bien. La description détaillée de la structure de chacune des quatre familles d'albums donne une idée du processus constructif et progressif de création, pour peu qu'on examine les différents chapitres de la 2^e partie selon leur ordre chronologique : 2, 3, 1 et 4. Du reste, c'est selon cet ordre que Nattiez fait la synthèse en quatre moments des rapports Tintin/Hergé à la toute fin de son livre (p. 337-338). Faire la description détaillée de cette évolution diachronique serait l'objet d'un autre livre, mais les observations relatives à la dynamique créative d'Hergé méritent d'être soulignées. Dans les trois albums de jeunesse, « Tintin fait ses gammes » (p. 271). Dans les albums charnière, il fait l'apprentissage de la structure qui se met en place progressivement selon un processus décrit par le menu (p. 287-301). Viennent ensuite les seize albums canoniques caractérisés par « le retour du même » (p. 183) et une remarquable régularité structurale des six composantes narratives.

Enfin, la déviation des deux derniers albums traduit « la rébellion de Tintin » (p. 303-331) par rapport à la structure dont il était l'acteur principal : dans *Vol 747 pour Sydney*, le basculement dans l'aventure se fait sans sa volonté (p. 307) ; dans *Tintin et les Picaros*, non seulement le héros disparaît durant dix pages (p. 306), mais c'est Haddock (jamais saoul) qui prend les rênes de l'action. Tous les ressorts qui ont fait le succès des *Aventures* sont affadis et dilués (p. 326-328). Est-ce un hasard technique si, en couverture, cet album est le seul de la série à ne pas être surtitré « Les aventures de Tintin » ?

Pas étonnant que Nattiez soit allé jusqu'à se demander si Hergé était vraiment l'auteur des deux derniers albums (p. 329). Peut-on dire que Tintin traduit les difficultés d'Hergé, malade, qui met de plus en plus de temps à faire paraître les derniers albums ? « La nécessité de prolonger l'œuvre ne lui apparaît plus. » (p. 330) Dans la mesure où *Les Bijoux de la Castafiore* faisait figure d'autopastiche, cet épisode de 1963 avait des allures de conclusion de l'ensemble de l'œuvre. *A priori*, cet épisode joue le rôle, au milieu de tous les autres, d'« hapax legomenon » comme disent les philologues, puisque tout se passe à Moulinsart et qu'il n'y a pas de départ pour une destination extérieure, mais les cinq autres axes moments de la narration caractéristiques des albums canoniques sont bien présents. Concernant le projet de *L'Alph-Art*, après le succès mitigé des deux derniers épisodes parus, Hergé ne veut plus déconstruire (p. 269). J'avancerai même, m'inscrivant dans la logique de tout l'ouvrage de Nattiez, qu'il préfère finir en beauté en revenant à la structure canonique qui lui a valu un succès universel.

Fort de l'existence de cette progression, peut-être serait-il intéressant de reprendre le détail de l'organisation du « cœur de l'œuvre », non pas dans la perspective d'une caractérisation canonique synchronique, mais du point de vue constructif du processus créateur, album par album, en cherchant à mettre en évidence les régularités paradigmatiques que ferait apparaître la mise en série chronologique.

Je qualifiais la première partie du *Mystère Tintin* de poststructuraliste dans la mesure où l'investigation attribuait une pertinence perceptive aux aspects de l'œuvre expliquant son succès universel. Cela est encore plus vrai de la deuxième où, sans se donner comme objectif de la recherche la mise en évidence des stratégies créatives, l'auteur est amené à évoquer, même de manière dispersée, ce qui donne à son ouvrage un intérêt qui dépasse ses intentions initiales.

La place des *Aventures de Tintin* dans la littérature

Nattiez ne tire pas de conclusions générales quant au statut littéraire des albums d'Hergé parmi les différents types de récits. On ne peut considérer *Le Mystère Tintin* comme un essai de littérature comparée. Du point de vue des genres, l'auteur s'autorise la comparaison avec les contes, déjà signalée (p. 180) et une autre avec les romans d'aventures classiques (p. 338). Les *Aventures* pourraient faire l'objet de comparaisons systématiques avec les mythes : l'interprétation de la quête hergérienne du Bien comme une forme de « quête du Gral » (p. 147-148) qui justifie pour Nattiez le rapprochement entre le cheminement de Tintin et celui de Tamino

dans *La Flûte enchantée* (p. 144). Mais son objectif n'est pas d'entreprendre systématiquement cet exercice de littérature générale même si on en trouve ici l'ébauche. La grande quantité de comparaisons avec diverses contributions marquantes de la philosophie et les plus grands noms de la littérature française a pour but, de toute évidence, de mettre en lumière l'épaisseur culturelle des *Aventures* et à élever les albums d'Hergé au rang d'œuvres majeures dignes d'étude.

L'absence (regrettable) d'un index des noms propres dans l'édition de ce livre ne permet pas une vérification systématique, mais je relève au moins dix allusions à des philosophes. Une comparaison Hergé-Brassens-Sartre permet de souligner l'obsession de la liberté chez ces créateurs qui sont contemporains les uns des autres (p. 76). On remarque surtout le grand nombre d'occurrences de Platon. L'auteur établit une surprenante mais efficace analogie entre le mouvement en rond des Dupondt perdus dans le désert et les déviations circulaires de la dialectique platonicienne (p. 218). La comparaison la plus forte, parce qu'elle souligne une analogie structurelle, fait intervenir Socrate : « Comme Platon avec Socrate, Hergé confie les rênes de ses histoires à Tintin pour parvenir jusqu'au dénouement. » (p. 216)

La comparaison d'Hergé avec Dumas, Hugo, Romain et Proust (p. 92) permet de spécifier que les personnages de *Tintin* sont sujets à une « évolution hors temps ». Chez Molière tout comme chez Hergé (p. 122-126), le comique permet d'oublier la gravité des situations dont le pessimisme n'est pas absent et où domine une lucidité mélancolique sans illusion. L'auteur relève aussi des parallélismes structurels entre la fin miraculeuse du *Tartuffe* et le dénouement du *Temple du Soleil* (p. 250). Et, pratiquant une fois de plus, le « *crossover* », il place la notoriété d'Hergé sur le même plan que celle de Molière et d'Astérix (p. 333).

Toutes ces comparaisons expliquent sans doute que Nattiez n'hésite pas à considérer l'œuvre d'Hergé comme de la littérature, mais on s'étonne tout de même qu'il se demande en note : « Il faut comparer ce qui est comparable : de même que Serge Gainsbourg, dans une dispute télévisée demeurée célèbre, avait raison de défendre contre Guy Béart l'idée qu'on ne saurait mettre sur un même plan un roman de 300 pages et une chanson de trois minutes, quelle que soit la qualité poétique de celle-ci, de même serait-il extravagant de prétendre placer sur un même pied *Les Aventures de Tintin* et *La Comédie humaine*. » (p. 40) Est-ce si sûr ? Les deux comparaisons ne me semblent pas du même ordre. Certes, une courte chanson ne saurait être mise sur le même plan qu'un vaste roman, mais si l'œuvre d'Hergé ne peut pas être hissée au niveau de celle de Balzac, pourquoi souligner que, comme les grands cycles romanesques, la série des *Tintin* reconstitue un quasi-monde, qu'elle fait apparaître des constantes de la nature humaine avec autant de profondeur que chez Molière, et qu'elle accorde un souci constant aux *minutiae*, ce

qui était pour Nietzsche une des caractéristiques des grandes œuvres ? L'effet de réel qui parcourt son œuvre n'est-il pas aussi efficace que celui d'un roman de Zola ou de Maupassant ? Et si l'œuvre d'Hergé a fait l'objet d'autant d'ouvrages critiques, n'est-ce pas parce que la polysémie de ses récits et la diversité de leurs niveaux de lecture, à l'instar de *Hamlet*, du *Misanthrope* ou de *la Recherche du temps perdu*, invitent à une herméneutique sans rivage ?

Quoi qu'il en soit, si l'on peut retrouver dans l'œuvre hergéenne des propriétés identiques à celles de la littérature et de la philosophie, est-il justifié de considérer la B.D. comme un genre inférieur au roman ? À coup sûr, *Les Aventures de Tintin* constituent désormais un « classique reconnu comme un monument du neuvième art » (p. 132). Mais, davantage, *Le Mystère Tintin* démontre que les qualités de l'œuvre d'Hergé élèvent la BD à la catégorie de genre noble, surtout lorsqu'il est pris en charge par un créateur de génie. Même s'il ne s'agissait pas pour l'auteur de vouloir illustrer une théorie narratologique particulière, la méthodologie rigoureuse qu'il a adoptée pour rendre compte de son organisation devrait pouvoir servir de modèle pour l'étude de bien des corpus de littérature « sérieuse ».

À l'image du corpus dont il traite, *Le Mystère Tintin* de Renaud Nattiez est un livre important.

PLAN

- Succès universel & monde de l'enfance
- Un ouvrage fondé sur l'immanence & le synchronique
- Phénoménologie de l'œuvre hergéenne
- Questions de méthode structurale
- Hiérarchisation des structures du récit hergéen
- Des récurrences structurales au processus créateur
- La place des Aventures de Tintin dans la littérature

AUTEUR

Jean-Jacques Nattiez

[Voir ses autres contributions](#)

jean-jacques.nattiez@umontreal.ca