

# TINTIN AU CONGO

## OU LA NÈGRERIE EN CLICHÉS

ENTAMER actuellement une recherche sur l'œuvre d'Hergé et sur Tintin relève du défi. Que peut-on, en effet, dire qui n'ait pas encore été évoqué ? Tintin et Hergé ont été couchés sur les divans et un grand nombre d'interprétations, jusqu'aux plus inattendues, ont été proposées. Je suis pourtant persuadée qu'il reste encore des domaines d'exploration, car l'œuvre et le personnage n'ont pas fini de nous interpeller.

La première raison tient dans le fait que *Tintin au Congo*, à lui seul, se présente sous trois versions : le feuilleton hebdomadaire, intéressant par sa «fragmentation fonctionnelle» et ses effets de suspens, selon le principe : «vous saurez la suite en lisant le prochain numéro», suscite l'impatience et l'envie d'en savoir davantage. L'album paraît en deux versions, la première en noir et blanc, dans les débuts, alors qu'Hergé n'avait pas encore acquis le geste rond qu'on lui connaîtra ensuite. La version en couleur arrive une quinzaine d'années plus tard, en 1946.

La seconde raison tient aux relations privilégiées que le dessinateur entretient avec ses créatures :

Tintin [...], c'est moi, exactement comme Flaubert disait : "Madame Bovary, c'est moi !" Ce sont "mes" yeux, "mes" sens, "mes" poumons, "mes" tripes !... Je crois que je suis seul à pouvoir l'animer dans le sens de lui donner une âme. C'est une œuvre personnelle, au même titre que l'œuvre d'un peintre ou d'un romancier. Ce n'est pas une industrie <sup>1</sup>.

Hergé définit ainsi les liens qui l'unissent à Tintin. Si le créateur et son personnage ne font qu'un, il n'y a plus lieu de mettre en doute que ce personnage qui a tout du boy-scout est accompagné dans ses moindres déplacements par celui qui lui a donné le jour et que les points de vue énoncés restent constamment ceux d'Hergé.

En 1930, Tintin commence son périple à travers le monde. C'est la visite au pays des Soviets : «Un petit curieux s'introduit dans l'engrenage de la machinerie bolchevique»<sup>2</sup>. En 1931, Tintin se rend au Congo «belge», com-

---

<sup>1</sup> SADOUL (Numa), *Moi, Tintin. Entretiens avec Hergé*. Casterman, 1975, pp.45-46.

<sup>2</sup> Micky MAUSER (dans *Come back*, novembre 1979), cité dans *Colloque de Moulinsart*, textes repris et rassemblés par Henry Van Lierde et Gustave du Fontbare. Paris, Ed. Futuropolis, 1983, p.57.

me s'il se rendait dans la province autour de Bruxelles<sup>3</sup>. Point n'est besoin ici de relater une fois encore cette histoire qu'Hergé a contée mieux que personne, ni de rappeler la perspective générale d'un récit qui présuppose la suprématie naturelle du blanc et de son cabot sur le nègre, et où l'intelligence occidentale réduit ce dernier au statut d'éternel enfant.

Ce qui m'interpelle aujourd'hui, ce sont les symboles et les clichés que véhicule la bande dessinée d'Hergé en ces années '30 où la colonisation atteint son apogée. Sans renoncer à un enjeu premier qui consiste à distraire par l'image, l'œuvre picturale d'Hergé, comme toutes celles des autres créateurs de bandes dessinées d'ailleurs, se développe en un système de signifiants dans lequel les images jouent le même rôle que les séquences narratives à l'intérieur d'un roman. Moyen d'information certes, le genre, alors nouveau en Europe, n'en constitue pas moins un outil indispensable pour attirer l'attention sur un sujet donné et pour diffuser un point de vue particulier.

### Hergé et le Congo belge des années '30

Après leur retour du pays des Soviets, Tintin et Milou s'ennuyent : «Où aller ?» se demandent-ils devant un globe terrestre, dans le numéro du 22 novembre 1930 (du *Petit Vingtième*) :

MILOU : — Que dirais-tu d'un voyage au Congo ?

TINTIN : — Au Congo ?

Milou : — Mais oui, au Congo... Nous y ferions des explorations ?

TINTIN : — Mais, mon vieux Milou, tous les Belges connaissent le Congo !<sup>4</sup>

La dernière phrase de Tintin laisse rêveur. «Tous les Belges» ne se sont évidemment pas rendus au Congo ; s'ils en ont une certaine connaissance, elle ne provient pas d'un déplacement physique et d'une appréhension personnelle, mais de la fréquentation des «images» colportées par une abondante «littérature». Tout spécialement, celles qui ont été diffusées à l'occasion du voyage du Roi Albert et de la Reine Elisabeth de Belgique dans ce pays, en 1929, étaient encore fraîches dans les esprits.

Hergé a donc tout simplement puisé dans cette documentation. Le *Journal des Voyages* doit figurer en bonne place dans ses sources et, lorsqu'on l'accuse de racisme, il avoue :

C'est en 1930. Je ne connaissais de ce pays que ce que les gens racontaient à l'époque : "les nègres sont de grands enfants... Heureusement pour eux que nous sommes là"<sup>5</sup>.

De nombreux récits de chasses et de voyage circulent, ainsi que des commentaires, aussi délirants les uns que les autres, sur les nègres ; en témoignent ces extraits de presse, datés de 1929 à 1936 et patiemment rassemblés par Henri Pirinne et Plaute LevyStop<sup>6</sup> :

<sup>3</sup> TISSERON (Serge), *Tintin chez le psychanalyste*, Préface de Didier Anzieu. Paris, Aubier-Archimbaud, 1985, p.24.

<sup>4</sup> Cité par AJAME (Pierre), *Hergé*, Préface de Dan Franck. Paris, Gallimard, 1991, p.80.

<sup>5</sup> Dans SADOUL (N.), *Entretiens avec Hergé*, op.cit., p.49.

<sup>6</sup> Voir note 2. *Colloque de Moulinsart*, op.cit., pp.31-38.

On croyait le nègre féroce et cruel. On l'imaginait cannibale. Grâce au reporter Tintin, une vision nouvelle du "noir" s'est imposée. Bien sûr, comme tous les enfants, le nègre aime à se battre (*Le Colonial*, mars 31).~

Le plus souvent, en effet, le nègre traque la bête en grand groupe. Il multiplie ainsi ses chances d'atteindre la cible convoitée [...] <sup>7</sup> (*Nos chasses*, juillet 32).

On a dit du nègre qu'il était bête. Rien n'est plus faux. Il fallait lui donner les moyens de développer son intelligence. C'est à quoi se sont attachés les Pères Blancs en créant des écoles [...] (*Cieux nouveaux*, aout 32).

Le nègre a cessé de courir tout nu dans la brousse. Une chemise et un caleçon font l'affaire [...] (*L'élégante*, juin 29).

Que le reporter Tintin ait choisi de se rendre dans notre cher Congo belge après sa visite chez les Soviets, voilà qui a dû réchauffer le cœur de beaucoup d'entre nous : ingénieurs, hommes de science, industriels, médecins, professeurs, religieux, attachés solidement par des liens paternels à la terre congolaise [...], (*Le Paroissien*, septembre 31)

Habitué à supporter les fortes chaleurs, le nègre passe le plus clair de son temps hors de sa case qu'il rejoint la nuit venue. Faite de paille et de bouts de bois, elle est fraîche et ordonnée [...] (*La ménagère prévoyante*, décembre 31).

Un bon mot a souvent raison de la paresse nègre (*Le XXème siècle*, décembre 31).

*Tintin* reste fidèle à une vieille tradition littéraire, celle des récits de voyages et d'aventures, dont nul n'ignore la partialité ni le parti pris :

Le roman d'aventures, ancêtre de la bande dessinée dramatique, recèle d'indéniables tendances au racisme. De Mayne Reid à Gustave Aymard en passant par Jules Verne et *Le Journal des voyages* [...] les romanciers ont mis aux prises leur héros avec des peuples barbares, infectés par le cannibalisme, le tribalisme, la superstition, le fanatisme et défigurés par l'obéissance à des canons esthétiques absurdes <sup>8</sup>.

À l'intérieur de cette tradition, Hergé reprend à sa manière le mythe du bon sauvage qui prévaut depuis Montaigne. On comprendra donc que mon analyse ne me permette pas de parler de racisme. Je crois qu'il faut plutôt porter toute notre attention sur l'esprit paternaliste qui domine l'époque et qui fait de *Tintin au Congo* une apologie du colonialisme. Comme tous les Belges, Tintin doit amener le nègre, éternel enfant, vers cette maturité que lui-même représente.

En Belgique, les années '30 verront se développer le mouvement Rex de Léon Degrelle dont les idées de base — nationalisme, catholicisme, anticapitalisme —, s'apparenteront à celles du fascisme. Or, ce Léon Degrelle a été rédacteur au *XXème siècle*, le journal qui emploie Hergé et dont la tendance idéologique est, sinon identique, du moins apparentée. Le dessinateur ne cache d'ailleurs pas qu'il restait proche à ce moment des milieux de la droite traditionaliste et bourgeoise :

<sup>7</sup> Pendant ce temps, on présente des photos de grands chasseurs blancs, seuls, devant leur cible pesant plusieurs tonnes.

<sup>8</sup> *Bande dessinée et racisme. Le narcissisme de l'homme blanc*, dans *Racisme et Société*, Paris, Ed. Maspero, 1969, p.323.

J'ai été nourri des préjugés du milieu bourgeois dans lequel je vivais [...] Et je les ai dessinés, ces Africains, d'après ces critères-là, dans le pur esprit paternaliste, qui était celui de l'époque, en Belgique <sup>9</sup>.

Les rapports quotidiens et particuliers de l'homme blanc avec «l'autre» dans les bandes dessinées européennes et américaines de ces années '30 se réduisent au désir de la «prise en charge» de «l'autre» par le Blanc et à sa volonté de le civiliser. L'Occidental considère cet «autre» soit comme un fils, soit comme un filleul ou un neveu. Souvent, dans *Tintin au Congo*, l'existence de «l'autre» se limite à son rôle de serviteur, communément appelé en Afrique «boy» — je pense à Coco — ou à celui de porteur. Ce n'est que progressivement et beaucoup plus tard que «l'autre» pourra être promu au grade de compagnon d'aventures dans la bande dessinée.

Dans son analyse, Serge Tisseron se refuse à parler de racisme en temps de paix :

Le racisme se transforme et se dilue dans le paternalisme, car le véritable racisme ne se manifeste qu'à la faveur des guerres <sup>10</sup>.

Hergé se range dans un double processus déjà bien enclenché. Il est dans l'air du temps et, en s'engageant dans l'expression picturale, il se fait l'écho de l'aventure belge dans le monde. C'est pourquoi il fait de Tintin, non seulement l'incarnation des valeurs occidentales «à un moment précis de l'histoire» <sup>11</sup>, mais aussi l'idéal de jeunesse qui pourrait contre-balancer, permettez-moi l'anachronisme, les jeunesses hitlériennes. La Belgique possède des territoires en Afrique, «la question est de savoir quels rapports la métropole doit entretenir avec ses colonies, quel modèle humain elle cherche à promouvoir» <sup>12</sup>.

Le Congo aussi prend sa place dans cette aventure belge. Il deviendra une terre d'expérimentation, mais aussi, sans qu'on l'énonce explicitement, une terre de ressourcement où se rendraient les Blancs, après avoir perdu leur virginité originelle.

### Les nègreries en cliché dans *Tintin au Congo*

Quelle est la finalité première des aventures de Tintin ? La réponse est donnée dans *Tintin au pays des Soviets* :

[...] "*Le Petit XXème*", toujours désireux de satisfaire ses lecteurs et de les tenir au courant de ce qui se passe à l'étranger, vient d'envoyer en Russie Soviétique, un de ses meilleurs reporters : TINTIN ! Ce sont ses multiples avatars que vous verrez défiler sous vos yeux chaque semaine.

<sup>9</sup> SADOUL (N.), op.cit., pp.49-50.

<sup>10</sup> TISSERON (Serge), *La psychologie de la bande dessinée*, Paris, P.U.F., 1987, p.10.

<sup>11</sup> APOSTOLIDES (Jean-Marie), *Les métamorphoses de Tintin*. Paris, Seghers, 1984, p.18.

<sup>12</sup> Ibid., p.17.

N.B. La direction du "Petit XXème" certifie toutes ces photos authentiques, celles-ci ayant été prises par Tintin lui-même, aidé de son sympathique cabot : MILOU <sup>13</sup>.

Cette introduction présente Tintin comme un reporter qui se rend sur les lieux pour recueillir l'information et la diffuser. Or Tintin ne rédige d'article que dans le premier album, *Au pays des Soviets*. Henri Filippini et d'autres parlent pourtant d'Hergé comme de celui qui s'engage dans son époque et cherche à faire partager ses expériences <sup>14</sup> :

Hergé apparaît comme un merveilleux témoin des époques traversées. Capturant l'air du temps, il en tire une œuvre où se retrouve formulé ce que la majorité des gens ne perçoit qu'imparfaitement.

Que «capture» donc Hergé dans son *Tintin au Congo* ? «De la négraille», répondrait le poète martiniquais Aimé Césaire <sup>15</sup>.

La première manifestation de cette «négraille» reste l'incapacité pour un nègre, chez Hergé autant que chez plusieurs autres — je pense à Franz Hellens <sup>16</sup> —, de parler correctement la langue de son maître. Par contraste, on peut s'étonner que notre dessinateur ait jugé naturel de mettre un français épuré dans la bouche de Milou, mais aussi d'un singe (dans la version en couleur), vivant dans la forêt équatoriale. De cette autre accusation, Hergé s'est également défendu dans ses entretiens avec Numa Sadoul :

On m'a reproché de faire parler mes Noirs en «petit nègre», ce qui signifie n'est-ce pas ? que j'étais bel et bien un méchant raciste ! [...] Mais comment faire pour donner l'impression que ces Noirs parlent comme des Noirs ? [...] Pour le reste, mes Noirs ne sont ni ridicules, ni bafoués ; ou s'ils le sont, ils ne le sont certainement pas plus que les Blancs, ou les Jaunes, ou les Rouges que j'ai mis en scène. Mes personnages sont tous des caricatures, ne l'oubliez pas ! <sup>17</sup>

Nous essayerons de comprendre dans la dernière partie de cette analyse la portée sémiotique de la caricature et la pertinence de la défense d'Hergé. Cependant, sans chercher à relancer le vieux débat, suivant lequel seul l'esclave ou le colonisé doit apprendre la langue de son maître, — celle-ci étant déjà la manifestation de la cohésion culturelle à inculquer —, on peut reprocher au créateur de Tintin le recours volontaire à certains anachronismes qui entretiennent et accréditent l'idée de racisme. Si le nègre ne peut s'exprimer correctement, comment a-t-il pu lire les exploits de Tintin, concevoir, écrire et porter des panneaux où nous lisons : «Vivent Tintin et Milou» ? Il paraît en effet difficile de prouver qu'un nègre, malgré sa «négritude», soit capable de parler autrement. N'est-ce pas la confirmation de l'échec de la doctrine coloniale et de la mission des pères blancs ?

<sup>13</sup> HERGE, *Tintin au Pays des Soviets*. Ed. Du Petit Vingtième. Fac-similé de l'édition de 1930, reproduite en 1981.

<sup>14</sup> H. PHILIPPINI, J. GLENAT, NUMA SADOUL, V. VARENDE, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique, des origines à nos jours*. Grenoble, Glénat, 1973, p.29.

<sup>15</sup> CESAIRE (Aimé), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p.61.

<sup>16</sup> HELLENS (Franz), *Bass-Bassina-Boulou*, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises, 1992, pp.34-35.

<sup>17</sup> *Entretiens avec Hergé*, op.cit., p.49.

*Tintin* énonce un autre aspect de la «négraille», plus dévalorisant que le premier : un nègre ne peut pas être tout à fait un homme. Les récits de voyages dont s'est inspiré Hergé ayant présenté l'Africain comme un éternel enfant, *Tintin au Congo* pouvait-il échapper à l'opinion générale ? Face au matelot noir qui, sans réagir, laisse Milou se noyer, le boy-scout s'écrie alors qu'il est sur le point de plonger dans l'eau :

Vous allez voir comment on fait lorsqu'on est un homme !

On ne saurait pas oublier que, quelques planches auparavant, il s'était déjà écrié, à propos de Milou : «Un homme à la mer !» Cette réflexion a été, comme plusieurs autres, modifiée dans la version en couleur et remplacée simplement par : «Il faut le sauver à tout prix !» Dans ce contexte, qu'est-ce qui donne de la valeur à un homme ? Les critères ne semblent pas être les mêmes pour *Tintin* et pour le nègre sans nom qui regarde impassiblement couler Milou.

La citation que j'ai reproduite plus haut, tirée d'un numéro de *L'élégante* paru en juin 1931, présente un autre aspect de la «négraille» : les habitudes vestimentaires. Dans *Tintin au Congo*, on peut facilement classer les nègres d'après leur manière de se vêtir. Sur le bateau, ils n'ont rien à envier à *Tintin* sortant de son magasin préféré «Au Bon Marché», arborant «une veste du type saharienne, un short, un casque colonial, des guêtres plutôt bizarres et un fusil». Lorsque les nègres sont entièrement habillés à l'occidentale, seuls les trahissent leur langage et leur peau.

Par contre, la foule qui accueille notre reporter à sa descente du bateau se caractérise par son aspect hétéroclite. Des hommes habillés comme en Europe côtoient des «guerriers» en tenue de combat et des sorciers sur le point d'officier. Coco, le jeune boy, quoique décentement vêtu, marche cependant pieds nus. Quant à l'habillement des femmes, il se révèle pour le moins extravagant : elles donnent, pour la plupart, l'impression qu'elles vont affronter l'hiver le plus rude de leur vie. Pourquoi s'étonner dès lors que ces indigènes ne veuillent pas travailler, de peur de se salir ?

Dans cette galerie de portraits, le roi des Ba baoro'm est une figure particulièrement intéressante. Il semble avoir déjà découvert la notion de «syncretisme vestimentaire». C'est un roi, et *Tintin* ne l'appelle-t-il pas «Votre Majesté», comme le roi des Belges ? Tandis qu'une couronne trône au sommet de son crâne, une épée en bandouillère le confirme dans son rang de «monarque». Ses chaussures sont recouvertes de guêtres. À cet attirail occidental, il ajoute des boucles d'oreilles et se ceint les reins avec un bout de tissu, alors que le torse reste nu. Le portrait du roi des M'hatuvu n'est pas plus flatteur. Quant à l'armée, elle se distingue par le même appareillage hétéroclite. Le sorcier n'est pas épargné : en guise de casquette, il coiffe sa tête d'une casserole.

Se dégage de cette analyse la volonté d'Hergé de garder ses personnages ridicules jusqu'au bout. Habillés, ils ne tirent aucun avantage du vêtement qu'ils ont. Ceci n'empêche pas le costume de prendre par ailleurs une valeur exceptionnelle dans son rôle de camouflage : le sorcier endosse la peau de panthère et *Tintin* enfile celle du singe.

Attardons-nous à ce sorcier, qui est l'occasion d'une autre représentation encore de la «négraille». Il est la première manifestation de l'obscurantisme qui aurait jeté son épaisse nuit noire sur le Congo et sur toute l'Afrique.

Hergé le confine dans un rôle exclusivement destructeur dans la version en noir et blanc. Il n'hésite pas à le rendre complice du bandit blanc, ce jumeau négatif de Tintin dont les agissements sont toujours néfastes et grâce auquel *Tintin au Congo* prend une allure d'enquête policière. Le rôle social du sorcier se modifie dans la version en couleur : non seulement il portera désormais un nom, le «Muganga», mais Hergé reconnaîtra en lui celui qui peut guérir.

Figure emblématique parmi les mythes qui circulent à propos du Congo dans les années '30, le sorcier appartient à cette catégorie d'individus que le Père Blanc doit combattre pour civiliser les noirs attachés au fétichisme autant qu'aux pratiques occultes. Ridicule dans son habillement, dans des gestes toujours désordonnés et incapables d'attirer la faveur des dieux noirs, le «Muganga» brise l'idéal du bon sauvage longtemps entretenu par les Occidentaux et devient l'obstacle à détruire.

L'absence de nom, les désignations purement génériques autant que les jeux de mots complaisants ôtent au nègre toute existence sociale et renvoient à ce vide anhistorique que l'on constate dans les contes de fées. Les noms qu'invente Hergé, les Babaoro'm et les M'hatuvu, ne sont nullement innocents ; leur caractère fictif révèle soit l'ignorance d'Hergé à l'égard de ces populations que tous les Belges sont censés connaître, soit tout simplement le désir de généralisation. Or le nom joue un rôle important dans l'intégration :

[...] Pendant l'enfance, le nom ne semble pas remplir de rôle, il se révèle au cours de la jeunesse, au moment où il [l'individu] doit se marier, et dirige le personnage<sup>18</sup>.

Ici, rien de tel : «Coco» n'évoque qu'un vieux rêve d'exotisme, des plages, bordées de cocotiers, au delà desquelles s'étend, à l'infini, une mer bleue... Pourtant, Hergé donne bien un nom au chien, Milou, que le matelot noir appelle : «Missié chien !».

*Tintin au Congo* ne manque pas par ailleurs de mettre en exergue la naïveté de ces peuples de la forêt équatoriale. Devant deux Noirs qui se disputent un chapeau, le boy-scout joue au roi Salomon, donnant à chacun une moitié de couvre-chef et contentant tout le monde. L'album pousse la crédulité de ces pauvres bougres si loin que, improvisant une séance de projection avec les moyens les plus modernes, Tintin déclenche aussitôt une réaction instinctive : les hommes tirent sur l'écran pour tuer le sorcier et son complice.

Les Babaoro'm et les M'hatuvu s'affrontent. En dépit des armes modernes, plus puissantes que les lances ou sagaies dont ils disposent, les guerriers ne semblent pas plus courageux qu'à l'ordinaire. Coco n'hésite pas à s'enfuir lorsque la situation devient critique, pour réapparaître quelques minutes plus tard. L'effroi du jeune boy face à Tintin revêtu de la peau d'un singe n'inspire que du mépris à Milou : «Comment peut-on avoir peur d'un pauvre petit singe ?» Nous retrouvons ici la réflexion déjà rencontrée dans la citation tirée

<sup>18</sup> ABOMO-MAURIN (Marie-Rose), *La représentation du thème du voyage dans le conte et le roman de l'Afrique centrale bantoue : continuité ou rupture?* Thèse de Doctorat Nouveau Régime, C.I.E.F. Paris Sorbonne. 1990, 2 tomes et 240 p. de contes, T.2, p.357.

de la revue *Nos chasses* : les nègres ne sont courageux que lorsqu'ils se retrouvent nombreux.

Relevons enfin, pour nous en tenir aux quelques clichés principaux, la double image du nègre paresseux, fainéant, et du nègre éternel enfant. La scène du déraillement du train mériterait, à ce propos, d'être largement commentée, mais nous n'avons guère le temps ni le loisir de le faire ici. Devant ces nègreries en clichés, reste à savoir quelle est la part que l'on peut imputer à la vision coloniale d'Hergé et celle qui revient au genre, la bande dessinée ?

### *Tintin au Congo* comme système de signifiants

Au moment où Hergé commence à dessiner *Tintin*, la bande dessinée a déjà fait ses preuves outre-Atlantique, en tant que moyen d'information, d'instruction et même de propagande. Les premières aventures du jeune reporter paraissent sous la forme d'un feuilleton que les lecteurs attendent chaque semaine. La fragmentation fonctionnelle, due au départ à la contrainte de la production en pages à l'intérieur des journaux, lui permet de fonctionner «à la fois comme système (signifiant) et comme nature (signifié)»<sup>19</sup>. Très vite, le genre prend le relais du roman-feuilleton auquel de nombreux écrivains ont régulièrement eu recours au XIX<sup>e</sup> siècle et il en épouse «le rythme, les coups de théâtre, les conjurations ténébreuses et la diffusion par fragments enchaînés les uns aux autres»<sup>20</sup>.

Le récit dessiné s'impose comme représentation du monde ; ainsi, *Tintin au Congo* peut être lu comme une reconstitution du monde noir, qui épouse-rait la fantaisie et le rêve de l'auteur, selon les fantasmes de son époque. Pour François Rivière,

Hergé mêle étroitement les images de son rêve existentiel aux péripéties d'une dramaturgie qui se coule finement dans les formes extérieures préétablies<sup>21</sup>.

Le texte, dans ses manifestations diverses, dans la réalisation d'une syntaxe logique, les onomatopées, les points d'interrogation et d'exclamation, accompagne le dessin. Leur conjonction aboutit à une véritable idéogrammatization.

L'histoire en images, progressivement, se mue en «une unité signifiante, icono-linguistique reposant sur la complémentarité des rapports dessin/écriture», obéissant à un système de dépendances internes<sup>22</sup> dans lequel la défense d'Hergé, accusé de racisme, trouve sa place. Si le dessinateur s'est inspiré des aventures de grands voyageurs et des images du noir véhiculées à son époque, par son art, il stylise et fixe des clichés tantôt par simplification, tantôt par amplification. En effet, voulant suivre la pente naturelle de toute image et de toute reproduction picturale qui est l'idéalisation, Hergé, dès son premier

<sup>19</sup> FRESNAULT-DERUELLE (Pierre), «Du linéaire au tabulaire», dans *Communications*, (Paris, Seuil), n°24, 1976, p.18.

<sup>20</sup> LACASSIN (Francis), *Pour un neuvième art : la bande dessinée*. Paris U.G.E., 1971, p.106. Toutes les autres citations sont dans la même édition.

<sup>21</sup> RIVIERE (François), *L'école d'Hergé*. Grenoble, Glénat, 1976, p.2- 4

<sup>22</sup> TOUSSAINT (Bernard), «Idéographie et bande dessinée», dans *Communications*, n°24, 1976, p.82.

album, crée des types et des stéréotypes. Pour Jean-Bruno Renard, cette tendance à la typisation est inhérente à la structure même de la bande dessinée :

[...] Image du Noir, du Jaune, du Juif, de l'Indien [...] En ce domaine, les B.D. [...] sont passées d'un certain racisme «stéréotypé» plutôt virulent, à la volonté d'introduire des héros de couleur<sup>23</sup>.

Yves Fremion parle de «narration figurative»<sup>24</sup> dans laquelle «un seul dessin en dit plus long qu'une épaisse tartine de mots»<sup>25</sup> :

La narration, c'est justement d'enchaîner des images fortes, bourrées d'informations ou d'éléments émotifs, avec d'autres plus légères, plus reposantes, mais tout autant nécessaires, pour donner des points de détail, pour faire la liaison entre deux temps forts, pour permettre au lecteur de respirer<sup>26</sup>.

Dans ce reportage au Congo, la narration hergégienne s'articule sur des «images burlesques et ubuesques des Africains»<sup>27</sup>, Certes, Hergé aime à saisir les individus dans leurs réactions spontanées, mais on observe chez les auteurs européens de la bande dessinée la volonté de donner plus souvent de l'Afrique une image caricaturale qui frise le racisme. Selon *Bande dessinée et racisme. Le narcissisme de l'homme blanc*, les Américains se démarquent des Européens dans leur représentation du noir :

Ce sont (d'ailleurs) les Américains, privés de colonies africaines et donc dispensés de défendre certains intérêts économiques au nom de certaines valeurs morales, qui ont balayé avec leurs bandes dessinées le colonialisme cryptoraciste qui sévissait jusque vers 1935 dans la presse enfantine française, digne héritière du sinistre «*Journal des Voyages*». Les bandes américaines, ayant pour cadre l'Afrique, introduisirent un visage de ce continent un peu moins anachronique que celui dont notre système colonial avait nourri l'imagination des auteurs pour enfant<sup>28</sup>.

Compte tenu de ces considérations, comment définir la B.D. et quelle place lui donner parmi les autres systèmes de signification ? Si la Sorbonne en a déjà fait un «Neuvième Art», Francis Lacassin nous en présente la finalité originelle :

À ses origines, la bande dessinée se livre peu à peu exclusivement à une aimable satire des usages et des coutumes<sup>29</sup> [...] Dans sa forme actuelle [...] elle est l'héritière de très anciens moyens d'expression qui, en le précédant, assurèrent la même fonction qu'elle : faire rêver ou faire sourire<sup>30</sup>.

On ne peut cependant pas ignorer qu'elle obéit à des contraintes bien précises dont une partie a déjà été évoquée, à savoir, le texte, l'image, l'idéogramme, la fragmentation fonctionnelle... D'autre part, le développement de l'attention

<sup>23</sup> RENARD (Jean-Bruno), *Clés pour la bande dessinée*. Paris, Seghers, 1978, p.212.

<sup>24</sup> FREMION (Yves), *L'ABC de la B.D.*, Casterman, 1983, p.40.

<sup>25</sup> Op.cit., p.82.

<sup>26</sup> Op.cit., p.84.

<sup>27</sup> VANDROMME (Pol), *Le monde de Tintin*. Paris, Gallimard, 1959, Coll. L'air du temps, p.225.

<sup>28</sup> *Bande dessinée et racisme*, op.cit., p.325.

<sup>29</sup> LACASSIN (F.), *Pour un neuvième art*, op.cit., p.110.

<sup>30</sup> Op.cit., p.106.

qu'elle exige, la rapidité de l'observation que procurent le dessin, la technique de l'ellipse et du raccourci — «objet fantasmatique et insolent raccourci» comme le qualifie Bernard Toussaint<sup>31</sup>, — qui en sont l'essence et se comportent comme des réducteurs de sens, aboutissent à des dérapages producteurs de clichés. Or tout langage en clichés exclut rationalité et objectivité. L'idéogramme arrive pourtant à imposer une habitude de lecture du genre dessiné, prenant appui sur «une convention graphique, un code figé, qui en dehors de la matrice de la bande dessinée, n'a plus aucune signification»<sup>32</sup>.

Le sentiment de réserve qu'on peut éprouver devant tout dessin naît de l'impression que le langage instauré par la représentation picturale subit des simplifications par lesquelles on privilégie l'image aux dépens de la réalité, au point de réduire un ensemble de situations à une succession de photos, d'idées figées dans l'immobilité de la caricature, souvent proche du rébus.

Des contre-vérités ou des contresens, Hergé en accumule au point de fausser délibérément le réel. Le genre le permet dans la mesure où rien n'y est vrai mais que tout y devient possible. La bande dessinée se lit comme un appel à la complicité du lecteur. Elle naît «de l'accumulation des clins d'œil à notre environnement quotidien jusqu'à la manipulation des lieux communs»<sup>33</sup>. La B.D., comme le roman, manipule, triche volontairement en choisissant ses cibles. La fiction et le rêve permettent sa réalisation et son développement, ainsi que le souligne René Goscinny :

Elle (la bande dessinée) est un rêve que nous avons transformé en réalité à force de travail, de persévérance et d'enthousiasme<sup>34</sup>.

Serge Tisseron parle alors de «représentation fantasmatique»<sup>35</sup>, notion à laquelle il ajoute, pour mieux préciser cette relation réalité-fiction, cette réflexion :

N'est-ce pas justement le propre de toute approche créatrice privilégiant le fantastique sur le réalisme que d'accéder à de telles représentations ?<sup>36</sup>

Loin de mettre en doute ce concept d'«approche créatrice» de Serge Tisseron, la question se pose de savoir ce qu'elle devient sous le crayon d'Hergé, dont le pays colonise le Congo. Le créateur de Tintin fait apparaître de nouvelles formes ; utilisant croquis, caricatures ou esquisses, découpage en cases, il nous fait naviguer dans un monde irréel où les personnages, traités de façon irréaliste, sont doués d'une intolérable extravagance, due à l'exagération des traits et au grossissement des situations :

Dans Tintin, coexistent des personnages caricaturaux, une action dramatique à la coloration énigmatique ou policière, un décor et des accessoires au réalisme transporté mais tâillon<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> TOUSSAINT (Bernard), art.cit., p.81.

<sup>32</sup> Op.cit., p.82.

<sup>33</sup> TISSERON (Serge), *Psychanalyse de la bande dessinée*, op.cit., p.22.

<sup>34</sup> GOSCINNY (René), Préface de MARNY (Jacques), *Le monde étonnant des bandes dessinées*. Paris, Le Centurion, 1968.

<sup>35</sup> TISSERON (Serge), *Psychanalyse de la bande dessinée*, op.cit., p.40.

<sup>36</sup> Op.cit., p.29.

<sup>37</sup> LACASSIN (Francis), *Pour un neuvième art*, op.cit., p.114.

Si l'on peut dire qu'Hergé reste réaliste dans l'ensemble, on reconnaît cependant qu'il pêche quand il s'agit de détails. En effet, l'anachronisme dans *Tintin au Congo* ajoute une note suave à l'exotisme, pour mieux confondre et accréditer les nègreries de l'album. Partout où il passe, Tintin introduit les souvenirs de l'Occident, enseignant aux jeunes noirs les bienfaits de la mère-patrie. Il est la Belgique tout entière et laisse le soin au nègre de représenter l'Afrique dans ce qu'elle comporte d'archaïque, donc dans ce qui doit être changé. Est-il dans une voiture, même modeste, que celle-ci fait dérailler un train plein de Noirs. C'est également à ce niveau que l'ellipse joue pleinement son rôle dans la création des situations incomparables. Quand Tintin projette, dans une salle obscure, des images présentant le sorcier et son complice, accompagnés d'enregistrements réalisés grâce à un magnétophone, la réaction des indigènes ne se fait pas attendre : ils tirent sur l'écran.

Nous créons la réalité d'après ce que nous sommes ou ce que nous rêvons d'être. Il n'y a que des réalités particulières. Nous fabriquons la nôtre, qui n'est pas celle de notre voisin. C'est le reflet de notre tempérament. Nous donnons au monde sa couleur, — la nôtre <sup>38</sup>.

Ces paroles auraient pu venir d'Hergé dont les créations s'orientent selon quelques axes ainsi résumés par Serge Tisseron :

Sublimation de la naïveté, culte de l'in vraisemblance, exaltation de la démesure dans les caractères, les actes, les enjeux. Célébration du double, de l'ambigu, du dérisoire. Anthologie de l'artifice, imposture délibérée accréditant l'irréel pour le réel. Tels sont les motifs qui ont valu à la littérature populaire et à son héritière, la bande dessinée, les condamnations les plus sévères et les adhésions les plus enthousiastes <sup>39</sup>.

*Tintin au Congo*, comme *Tintin au pays des Soviets*, le premier album, pêche par l'exagération du trait caricatural. Cet excès est imputable à l'époque de leur parution. Il est vrai que la bande dessinée jouit d'un atout majeur, sa brièveté qui permet de recourir à l'essentiel, à la crise, comme dans la tragédie classique. Mais Hergé n'est pas encore passé maître dans l'art d'arrondir les angles ni les termes. On trouve donc, ajoutés à la caricature, au rêve, tous les délires et les hésitations d'une main en période d'apprentissage.

L'image devient dans la fiction picturale le siège de sens, du sens que son auteur veut lui donner mais aussi de celui que le lecteur lui impose dans une coopération à la fois textuelle et fictionnelle <sup>40</sup>. En effet, plus qu'il n'envoie un message, Hergé pose une interrogation indirecte sur le monde, tout en donnant l'impression de la résoudre par la bande dessinée qu'il crée. Or, il attend une éventuelle rencontre avec le lecteur que nous sommes. Chacun répond par ce qu'il est, par son langage, sa liberté. Ma lecture se mue en une sorte de métatexte qui se superpose à celui d'Hergé. La B.D., comme les autres genres, reste une œuvre ouverte dont chaque approche est porteuse de sens.

Ne pas enchâsser la bande dessinée dans l'illusion qu'engendre son état consommable, mais l'appeler dans une rotation indéfinie du langage ou les sens s'échangent de la société à la bande dessinée, de la bande dessinée à la

<sup>38</sup> VANDROMME (Pol), *Le monde de Tintin*, op.cit., p.177.

<sup>39</sup> LACASSIN (Francis), *Pour un neuvième art*, op.cit., p.277.

<sup>40</sup> ECO (Umberto), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979 et *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, chap.2, pp.32-57, chap.4, pp.87-109.

critique, de la critique à la société. D'où l'hypothèse proposée ici, comme cristallisation d'une économie historique du sens dessiné<sup>41</sup>.

### Conclusion

Il est vrai qu'avec une étude aussi rapide, on ne peut résoudre en profondeur la thématique posée au départ. *Tintin au Congo* répond à une double exigence : celle de l'appartenance à l'histoire d'un pays, la Belgique, mais aussi à celle d'un genre nouveau qui s'implante en Europe, après avoir connu un grand succès aux Etats-Unis.

Cette coïncidence de l'apparition du message pictural avec l'âge d'or de la colonisation engendre des ratés. Mais il me semble difficile de parler de racisme, même si tout amène à croire le contraire. Le langage du dessin a surement poussé à l'extrême un point de vue paternaliste car, ne l'oublions pas, Hergé est avant tout un artiste.

Marie-Rose MAURIN ABOMO

© Casterman



<sup>41</sup> ROUTEAU (Luc), «Jacobs : narration, science-fiction», dans *Communications*, n°24, 1976, p.46.