

Franck Thibault

« Ceci n'est pas un cigare » : *Les Cigares du pharaon* ou Le récit en trompe-l'oeil

Chacun a présent à l'esprit le tableau de René Magritte, *La Trahison des images*, mieux connu sous le titre *Ceci n'est pas une pipe*, qui sert en fait de légende à l'image. On comprend bien, en effet, qu'il ne faut pas se fier aux apparences et que dans cette toile, ce n'est pas d'une pipe dont il est question, mais de l'image d'une pipe. Le peintre nous rappelle ainsi que, aussi réaliste que soit son oeuvre, il s'agit d'une illusion. De la pipe au cigare¹ on pourrait dire qu'il n'y a qu'un peu de fumée et qu'avec *Les Cigares du pharaon*², Hergé donne sa version du tableau de Magritte. Car cette aventure de Tintin occupe une place singulière dans l'oeuvre du dessinateur, conclusion réfléchie à la première trilogie (*Tintin au pays des Soviets*, *Tintin au Congo* et *Tintin en Amérique*) et prologue au *Lotus bleu*, que tous, y compris Hergé, désignaient comme le début véritable de l'univers de Tintin. Oeuvre charnière et histoire d'une bifurcation, *Les Cigares du pharaon* se pose comme une illusion. D'abord, avec son récit constamment en fuite, il est autant l'héritier d'une tradition du roman feuilleton qu'une sorte de mirage graphique ; ensuite, par un jeu perpétuel de répétitions et de déceptions, de redondances creuses et de faux-semblants, l'aventure sape sa propre fiction. Mais, au-delà du nuage de fumée, au-delà du mirage, *Les Cigares du pharaon* s'avère aussi un espace de création au sein duquel Hergé élabore les structures de l'oeuvre à venir, introduit les personnages de son univers et s'interroge sur ce langage qu'est la bande dessinée en l'explorant jusqu'à la perturbation.

I. HISTOIRE D'UNE BIFURCATION : LE RECIT EN FUITE

Il faut convenir que *Les Cigares du pharaon* n'occupe guère de place dans la critique hergéenne. Presque absent, il ne semble être mentionné qu'en qualité de première partie au célèbre et célébré *Lotus bleu*, qui, comme le note Numa Sadoul dans ses *Entretiens avec Hergé*, constitue le premier tournant dans l'oeuvre de l'auteur. Une position que semble partager Hergé lui-même : « J'allais au hasard, au gré de mon inspiration. Chaque semaine, je fourrais Tintin dans une situation hasardeuse en me demandant souvent comment j'allais l'en sortir ! Pour moi aussi, les aventures de Tintin étaient une grande aventure !... Ce n'est qu'à partir du *Lotus bleu* que j'ai changé de méthode et que j'ai essayé de bâtir de véritables scénarios » (Sadoul, 145). Si le récit ressemble encore beaucoup à une succession d'aventures sans intrigue réelle, *Les Cigares du pharaon* occupe néanmoins une place particulière. En effet, bien que Pierre Frenault-Deruelle considère l'album comme « mal ficelé »³, on ne peut que noter la position ambiguë qu'il occupe au sein de l'oeuvre hergéenne : s'il précède le « grand tournant » du *Lotus bleu*, il n'est que rarement associé aux premières aventures de Tintin, *Tintin reporter du Petit Vingtième au Pays des Soviets* (1929), *Tintin au Congo* (1930) et *Tintin en Amérique* (1931)⁴. On peut dire que *Les Cigares du pharaon* constitue l'album de transition et de rupture entre l'avant et l'après de la création hergéenne et dans lequel on trouve, comme en gestation, l'oeuvre à venir, une sorte d'album-laboratoire dans lequel l'auteur met

au point une nouvelle formule. Le fait transparaît d'abord dans le titre de l'aventure, comme l'a souligné Hergé lui-même : « J'ai commencé par des titres où figurait chaque fois le nom de Tintin : *Tintin au pays des Soviets*, *Tintin au Congo*, *Tintin en Amérique*. Puis je me suis tourné vers des titres qui faisaient plus roman, à la fois plus sonores et plus évocateurs » (Sadoul, 52). Phase d'amorce, de maturation, *Les Cigares du pharaon* est une bande dessinée qui se cherche elle-même et qui, bifurquant de sa trajectoire initiale, entraîne le lecteur dans une vaste fuite en avant qui est peut-être bien moins involontaire que ne voudrait le laisser croire Hergé.

Avec *Les Cigares du pharaon*, le lecteur a le sentiment d'une échappée belle vers l'inconnu, d'une succession de rebondissements sans réelle structure dramatique. Cette cascade de péripéties constitue le nerf de la guerre du récit d'aventures, et on peut également l'expliquer, comme l'a fait Hergé, par le procédé de création de l'oeuvre : feuilleton à suivre, l'aventure se caractérisait par une construction linéaire progressive, au fil de l'inspiration de l'auteur⁵. Cette explication vaut sans aucun doute pour la version originale de 1932 ; on peut penser que, vingt ans plus tard, lors de la « révision » de l'album, Hergé a eu le temps de reconsidérer son histoire⁶...

Mais il n'en demeure pas moins vrai que l'histoire est régie par une sorte de dynamique de la fuite, comme si elle était constamment en train d'échapper, au héros, au lecteur, et à elle-même. L'intrigue -si l'on peut parler d'intrigue- repose sur une révélation qui est sans cesse différée... jusqu'à la fin⁷. Et même là, on aura soin de remarquer que la conclusion des *Cigares du pharaon* est bancale et renvoie le lecteur au *Lotus bleu*, comme si toute l'aventure n'était, comme avec les cigares, qu'une sorte de supercherie, de la fumée...

Le début de l'histoire est à cet égard extrêmement révélateur de cette intrigue-fumée, cette vaste fuite en avant. La page 1 met d'abord en cause la lenteur du bateau et la succession interminable des escales : l'aventure s'annonce comme un long ennui. D'ailleurs cette lenteur, si elle semble ravir Tintin, fait ronchonner Milou : « Encore une escale !... A quand le terminus ? [...] Ça n'en finira jamais ! [...] Tu trouves ça gai, toi, ce bateau qui avance comme une tortue et où il ne se passe jamais rien ?... » (cases 3, 4 et 7). Or c'est justement à la suite de cette première page, après un ultime appel à l'immobilisme (« Arrêtez-le ! Arrêtez-le ! ») que l'itinéraire balisé de la croisière va bifurquer et l'aventure se mettre en route. On reconnaît dans ce début ce qui va devenir un mécanisme du récit hergéen : « Disons pour simplifier qu' [Hergé] aspire à construire des romans à partir de la méthode du feuilleton. Il choisit un prétexte qui serve de déclencheur au récit [...]. Pour qu'un récit puisse commencer, il faut rendre possible une rupture entre une durée indifférenciée où « n'importe quoi » est susceptible d'arriver, et une suite d'actes orientés et décisifs dont l'ensemble constituera l'événement dont on parle. Il faut qu'un pas, un geste, une parole soit irréversible » (Bourdil, 23 et 57). A partir de cette bifurcation capitale⁸, le voyage s'accélère et l'histoire se dynamise, filant d'un rebondissement à un autre sans plus jamais laisser au héros et au lecteur le temps de reprendre son souffle. Après « Arrêtez-le ! », l'aventure se met en route...

Et elle se met en route sous les auspices d'une fuite ; à partir du moment où Tintin échappe à la vigilance des Dupondt, il est pris dans une dynamique qu'il ne maîtrise absolument pas : chaque aventure, chaque rencontre le pousse un peu plus en

avant... mais toujours dans la direction du but de son voyage⁹. Une odyssée qui prend aussi les allures d'un nouveau *Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne dans la mesure où le héros, pour accomplir son voyage, utilise une grande variété de moyens de locomotion, des plus classiques aux plus inhabituels : paquebot, ânes, yacht, sarcophage, boutre, cheval, canot¹⁰, natation, marche à pieds, avion, éléphant, automobile, chemin de fer, ambulance, éléphant, automobile. En outre, Tintin se présente comme un voyageur tout à fait digne de Philéas Fog : avec *Les Cigares du pharaon*, le récit démarre à la suite de *Tintin en Amérique*, c'est-à-dire que le lecteur retrouve son héros reporter à bord du paquebot le ramenant des États-Unis. Le personnage, authentique *globe trotter*, doit donc passer d'un coin du monde à l'autre, d'Amérique en Extrême-Orient sans même prendre le temps de repasser par chez lui !

Au terme d'une considérable successions de rebondissements, ce n'est qu'avec la dernière image que le héros est mis au repos : assis sur un canapé, en compagnie du Maharadja concluant qu'il a « amplement mérité un peu de repos » (page 62, case 8). L'inaction annoncée à la première page, perpétuellement déçue et repoussée, semble enfin devoir arriver -de force- avec la conclusion de l'histoire. Mais est-ce bien si sûr ? De fait, on peut à nouveau la considérer comme repoussée aux calendes grecques (ou, en l'occurrence, chinoises). A peine l'auteur a-t-il inscrit le mot « fin » (bouclant ainsi, grâce à la reprise du symbole circulaire de Kih-Oskh, la boucle ouverte au début), qu'il annule cette fin de l'histoire en renvoyant le lecteur à l'album suivant, comme dans les feuillets qui n'ont de fin qu'« à suivre... ».

Toutefois, ne soyons pas étonnés, le personnage nous avait prévenus dès l'*incipit* que le but de son voyage était bien Shanghai. Malgré les bifurcations, l'intrigue s'en tient à son programme initial. *Les Cigares du pharaon* serait-il alors une histoire creuse, une simple péripétie avant l'aventure à Shanghai, la véritable aventure ? Rien n'est moins sûr, car avec cette bifurcation, personnage et lecteur sont initiés à ce qui sera l'univers du *Lotus bleu* : le trafic d'opium, le poison qui rend fou (et insensiblement, on passera, d'un album à l'autre, de la folie douce à la folie meurtrière), la guerre, les complots¹¹...

Le récit des *Cigares du pharaon* se présente alors comme un anneau de Moebius, qui tout en se bouclant sur lui-même ouvre sur une autre boucle, un autre récit¹². Histoire d'une bifurcation accidentelle, elle s'achève par un double bouclage fonctionnant presque comme une ré-initialisation : le mystère des fameux « cigares du pharaon », dont la résolution a sans cesse été ajournée, est enfin dévoilé¹³ ; l'*explicit* de l'album laisse Tintin au repos promis lors de l'*incipit* tout en mettant en perspective un possible ré-avoïement pour le but initial de son périple (Shanghai). Ainsi, *Les Cigares du pharaon* ressemble un peu au mirage dont est victime Tintin au cours de son errance dans le désert (p. 23), une illusion et un espoir déçu, mais qui annonce une oasis véritable.

II. LA GUERRE DU FAUX (-SEMBLANT)

Ainsi, toute l'histoire des *Cigares du pharaon* repose sur cette dynamique de fuite en avant qui n'est, finalement, d'une perpétuelle déception, fumée de cigare : le récit Hergéen n'est jamais qu'une illusion de récit¹⁴, fiction de fiction qui s'attache à

décevoir les attentes du lecteur pour le relancer vers une nouvelle action, un nouvel ailleurs¹⁵.

Encore une fois, ce jeu sur la fiction et les faux-semblants est mis en place dès l'incipit de l'album, grâce à l'épisode programmatique du papyrus de Kih-Oskh :

- 1) l'action condamnée à l'ennui se dynamise : « Arrêtez-le ! » (page 1, case 8) ;
- 2) contrairement à l'attente de Tintin (et du lecteur), ce qu'il faut arrêter n'est pas un éventuel criminel, mais un papier : « Ce parchemin qui s'envole... le papyrus de Kih-Oskh ! » (page 2, case 2) ;
- 3) au moment où le héros est sur le point d'attraper le papier en question, il est interrompu par un marin croyant que c'est lui qu'il faut arrêter (Hergé reprend à quatre cases d'intervalle le quiproquo dont nous, lecteurs, avons été victimes et le retourne : cette fois, nous savons de quoi il est question, pas le marin) ;
- 4) Après un interlude comique (Siclone ramant dans un canot qui n'est pas à l'eau), Tintin découvre que le papier n'était pas le papier, c'est-à-dire qu'il ne s'agissait pas du fameux papyrus de Kih-Oskh : « [...] c'était un prospectus d'une agence de voyage » (page 3, case 6). Ce papier, grâce à la paronomase papyrus / prospectus, apparaît comme une sorte d'amorce : non seulement il est l'objet et le générateur de toute une série de méprises, mais il introduit aussi le jeu de faux-semblants qui va régir le récit tout en assurant la transition entre l'espace de la croisière et celui de l'aventure qui se met en marche.

L'action se résume à rien et n'avait pas lieu d'être : il s'agissait d'une illusion, d'un mirage. Pour le coup, l'aventure semble bien mal engagée. Mais avec l'arrivée brutale de Philémon Siclone le bien nommé, Tintin va être entraîné dans un tourbillon de péripéties se dupliquant à l'infini et, tel un mirage dans le désert, échappant toujours à un saisissement définitif. On est tenté de dire que tout cela tient à la figure inaugurale de Siclone, cet excentrique (avant de devenir authentiquement fou) qui est constamment en décalage par rapport à la réalité : confusion des papiers, canot qui n'est pas à l'eau, manche à air qu'il prend pour le commandant, Rastapopoulos qu'il prend pour une manche à air...

Et il ne faut pas oublier que c'est dans *Les Cigares du pharaon* qu'apparaissent deux personnages qui deviendront des figures récurrentes des aventures de Tintin et qui se caractérisent par leur évident décalage : les Dupondt (Dupond et Dupont). Eux aussi font partie du jeu du vrai-faux : faux doubles (ils sont identiques sauf par leur moustache et par leur nom), ils se signalent par une rare aptitude à être toujours à côté : lorsqu'ils enquêtent, c'est sur une fausse piste ; lorsqu'ils essaient de passer inaperçus, de se fondre dans la foule en adoptant le costume local, ils sombrent dans le pittoresque et le grotesque¹⁶. Pour Pierre Frenault-Deruelle, « l'omniprésence des Dupondt dans les albums (à partir des *Cigares du pharaon*) trouve une de ses raisons d'être dans le fait qu'Hergé a intégré l'idée que la BD est un art du tuilage, de la reprise, de la déclinaison, dont la duplication est la forme parfaite... en même temps que la plus stérile » (Frenault-Deruelle, 49). Redondants et totalement improductifs -sinon en ce que chacune de leurs interventions, obéissant en cela aux règles du roman-feuilleton, diffère d'autant le dénouement de l'intrigue¹⁷- les Dupondt n'en demeurent pas moins les représentants de l'ordre...

en l'occurrence d'un ordre illusoire (ou du moins pris au piège des illusions) puisque les deux fins limiers, se fiant aux preuves trouvées dans la cabine du héros, arrêtent Tintin pour trafic de drogue.

Tout le récit, à l'instar de la pipe de Magritte, s'avère reposer sur une illusion : fausses preuves, illusion d'optique (le gibus qui dépasse de la dune, page 6, ou authentique mirage, page 23), passage secret (celui du tombeau de Kih-Oskh ou celui de l'arbre), hypnose, identités cachées des cagouleurs, faux accidents, et bien sûr faux cigares, toute l'histoire procède de la falsification, de la piperie. En quelque sorte, *Les Cigares du pharaon* est du toc¹⁸...

Tout le récit, par un procédé d'illusion narrative consistant à enchaîner les péripéties, n'est qu'une poursuite qui étire le suspense d'une découverte de la page 9 à la fin. En effet, alors qu'il se trouve dans le tombeau de Kih-Oskh, Tintin est sur le point de révéler la supercherie des cigares et de répondre ainsi à l'énigme qu'ils renferment. Hélas (ou heureusement), il en est empêché : un gaz le plonge dans l'inconscience¹⁹... Toutefois, tel qu'il est donné par Hergé, ce procédé dilatoire donne la clef de l'énigme : « Cette odeur... Je comprends... Un narcotique... » (page 9). Tintin a effectivement bien compris : ce que cachent les cigares, c'est de la drogue.

D'ailleurs, il n'est pas sans valeur que le narcotique soit à l'origine de visions hallucinatoires qui offrent simultanément des indices pour la résolution de l'énigme (comme la présence de Rastapopoulos²⁰) et un résumé déformé de ce qui lui arrive pendant son inconscience : assommé par la fumée des narcotiques/cigares, Tintin est transporté (par cet Anubis hergéen qu'est l'homme à « tête de Milou » et par Rastapopoulos) et placé dans un sarcophage qui sera finalement jeté à la mer (Tintin-bébé pleurant dans un berceau²¹).

De même, tout au long du récit, chaque événement s'avère illusoire, puisqu'il n'est pas ce qu'on (le lecteur et le héros) attendait qu'il soit : les sarcophages dissimulent des caisses de cigares, qui eux-mêmes dissimulent de l'opium ; les sarcophages contiennent en fait Tintin, Milou et Siclone²² (pp. 10-11) ; le poisson que prend Tintin s'avère être un requin (p. 11) ; Oliveira da Figueira est un vendeur d'objets-illusions dans la mesure où, contrairement à son « accroche » commerciale (« je puis vous fournir, à des prix sans concurrence, tout article dont vous avez besoin »), il s'entend surtout à vendre des objets inutiles (à en juger par le bric-à-brac qu'emporte Tintin à la fin de la planche 13) ; le désert, en dépit des apparences, se révèle un fructueux site commercial (p. 14) ; le savon (destiné à laver et à purifier) a été ingéré par méprise et est assimilé à un poison (p. 14) ; Tintin prend le tournage d'une scène de film pour la réalité (pp. 16-17) ; Rastapopoulos apparaît comme un homme charmant (p. 16) ; le capitaine sauveur se révèle être un trafiquant d'armes (p. 18-19) ; à la suite d'une première méprise qui l'associe au trafic de drogue, Tintin est victime d'une seconde erreur des Dupondt qui le prennent à présent pour un trafiquant d'armes (p. 19) ; la grenade n'explose pas (pp. 21-22) ; l'oasis est un mirage (p. 23) ; ceux que Tintin prend pour des bédouins sont les Dupondt (p. 24) ; celui que les Dupondt prennent pour Tintin est un bédouin (p. 24) ; Tintin est faussement passé par les armes et enterré (pp. 28-29) ; à bord de l'avion, Tintin fait croire qu'il a été touché (pp. 32-33) ; il y a méprise sur la personne à interner (p. 44) ; grimé en femme, Tintin lance les Dupondt sur une fausse piste (p. 48) ; Tintin, poursuivi par la police, est victime de

sa propre ruse (p. 49) ; l'arbre est truqué et dissimule un passage secret (p. 53) ; la reconnaissance des cagouleurs entre eux afin de démasquer l'imposteur aboutit à l'effet inverse (pp. 54-56) ; le faux accident de la route des bandits (p. 58) ; les fous Siclone et Zlotzky -si l'on considère que leur folie est en fait une méprise sur la réalité- ; la révélation des faux cigares (p. 62)... sans compter les incessants retournements de situation au cours desquels on croit Tintin pris au piège et où il s'échappe, où il croit s'échapper et est repris... On le voit grâce à ce relevé fastidieux, on est loin d'un procédé accessoire.

Quant au fameux/fumeux mystère des cigares du pharaon, héros et lecteurs doivent attendre la toute dernière page du récit pour le voir enfin dévoilé... même s'il est éventé depuis le début : les cigares contiennent bien de la drogue. En deux répliques, Tintin condense l'ensemble d'un récit qui s'est étiré sur 62 pages : « C'est bien cela... Les mêmes cigares que ceux trouvés à l'entrée et à l'intérieur du tombeau de Kih-Oskh... Les mêmes que ceux du colonel arabe... Voyons ça de plus près... Je m'en doutais, de faux cigares ! Une simple cartouche de tabac... et dedans, de l'opium ! » Le rideau de fumée est enfin levé, mais Tintin n'est pas stupéfait de trouver de la drogue. Il se doutait depuis le début de la supercherie.

L'ensemble des *Cigares du pharaon* ne repose donc pas tant sur une succession de péripéties et de rebondissements propres au récit d'aventures que sur une rhétorique du faux-semblant, d'un jeu d'illusions que le héros et le lecteur doivent traverser, comme s'il s'agissait d'un écran de fumée (de cigare, bien sûr) pour atteindre la conclusion : aventure illusoire, le livre devient alors une fiction de fiction, une sorte d'illusion d'optique, de mirage.

III. UN UNIVERS EN GESTATION ET EN QUESTION

Oeuvre charnière, *Les Cigares du pharaon* assume la transition entre les trois premières aventures-explorations de Tintin et l'oeuvre hergéenne à venir. Les premières se caractérisent par leur absence d'intrigue, l'aventure trouvant sa justification dans la découverte par le héros d'un espace exotique et la succession « feuilletonesque » de péripéties sans projet narratif réel. Comme le note Pierre-Yves Bourdil à propos de *Tintin au pays des Soviets*, « Tintin n'a rien à faire en Russie, qu'y aller ; il ne voit rien, ne sait rien, ne comprend rien, mais réagit au coup par coup à ce qui se présente. On sent très bien que cela pourrait se dérouler à l'infini. En ce sens, les pérégrinations du héros au Congo ou en Amérique procèdent de la même mécanique. Littéralement, Hergé ne réfléchit pas à ce qu'il met en scène. Il lui faut simplement des *autres* » (Bourdil, 17). De même, il ajoute : « l'univers dans lequel Tintin évolue pendant les cinq premières années de son existence, souffre d'une excessive évidence. Le monde ne se discute pas. Il est là, tout à fait prédestiné pour que les actions s'y passent. La Russie, le Congo, l'Amérique préexistent à la venue du *reporter* qui va les *rapporter* à ses lecteurs » (Bourdil, 19).

Significativement, le critique exclut *Les Cigares du pharaon* de sa remarque... Car avec cet album, le pays n'est plus l'aventure elle-même, mais le cadre où elle s'inscrit. D'ailleurs, il ne s'agit plus ici d'un pays, mais d'une traversée : la fuite en avant de Tintin lui fait parcourir le monde du bord de la Méditerranée jusqu'aux jungles de l'Inde. Le titre même de ce nouvel épisode marque clairement la rupture avec ce qui a précédé et la nouvelle ambition, plus littéraire, d'Hergé.

Dès lors se met en place ce qui va constituer les bases de l'univers hergéen et qui est simultanément une mise en question, car l'art du récit graphique chez le maître de Bruxelles s'avère tout autant interrogation qu'exploration. De sorte que l'on pourrait dire qu'avec *Les Cigares du pharaon*, Hergé fait du vide de ses premières oeuvres l'intrigue -ou l'anti-intrigue- de son récit : l'exploration programmée bifurque en une fuite en avant fondée sur un jeu de faux-semblants et où tout est factice, pipé, fumeux...

De plus, on constate que dans cet album l'auteur introduit une grande partie des personnages qui vont constituer le « personnel » hergéen, les acteurs réguliers de l'oeuvre. Tout d'abord, bien sûr, les Dupondt, qui font ici leur première véritable apparition²³. Les policiers jumeaux occupent immédiatement la fonction qui leur sera dévolue tout au long de la série : duo comique spécialisé dans les maladroitures, chutes à répétitions et autres bévues. Comme on l'a déjà signalé, Hergé amorce aussi ce qui constituera l'un des gags récurrents associés aux personnages, bien qu'ici ne soit pas encore exploité le ressort comique : afin de passer incognito, les Dupondt s'habillent de manière pittoresque et attirent tous les regards (p. 5)²⁴. En dehors des Dupondt, on pourra signaler l'apparition d'autres personnages que le lecteur retrouvera dans de futures aventures du reporter : tout d'abord l'infâme Rastapopoulos et son âme damnée, Allan Thompson, méchants de service qui hanteront régulièrement l'univers hergéen jusqu'à *Vol 714 pour Sydney* ; mais il y a aussi le marchand Oliveira da Figueira. On peut également évoquer le professeur Siclone qui, s'il ne doit jamais réapparaître, constitue néanmoins le prototype d'un autre célèbre savant de la série, un professeur tout aussi lunatique : Tryphon Tournesol. L'un comme l'autre génèrent généralement une véritable spirale²⁵ de catastrophes, et tandis que l'excentricité de Siclone tient à un problème de vision (confusion de ce qu'il voit), celle de Tournesol est liée à une question auditive (voir son entrée en scène dans *Le Trésor de Rakham le Rouge*).

Au tableau de famille, il ne manque encore que le Capitaine Haddock, qui fera son arrivée dans *Le Crabe aux pinces d'or*. A son sujet, on pourra se demander si le personnage du capitaine trafiquant d'armes (à qui Hergé a donné les traits de l'aventurier-écrivain Henri de Monfreid) n'est pas en quelque sorte la première ébauche de Haddock, mais une ébauche en négatif. Ici, le marin apparaît dans un premier temps comme un bon samaritain qui sauve Tintin de la noyade avant de se révéler un bandit sans scrupules de la trempe d'Allan Thompson. A l'inverse, lors de la première rencontre de Tintin et du Capitaine Haddock, dans *Le Crabe aux pinces d'or*, ce dernier n'est pas un personnage véritablement antipathique (quoique ses bévues et son vice mettent Tintin en péril à plusieurs reprises), mais plutôt pathétique : misérable alcoolique, ce n'est que peu à peu qu'il se placera définitivement du bon côté et qu'il s'imposera, grâce à son bon fonds, ses colères fameuses et sa fonction comique, comme l'indispensable compagnon du héros.

D'autre part, on ne peut qu'être sensible à la manière dont Hergé truffe son texte d'insertions, de collages²⁶ qui viennent en quelque sorte interférer dans l'ordre du discours graphique. Il n'est plus simplement question de glisser dans sa fiction des personnages issus de la réalité -comme Al Capone dans *Tintin en Amérique*, ou dans *Les Cigares du pharaon* l'aventurier Henri de Monfreid dans le rôle du trafiquant d'armes (pp. 13 et 19) ou encore le dessinateur et collaborateur d'Hergé,

Edgar P. Jacobs, transformé en égyptologue momifié (couverture et page 8)- mais bien d'intégrer d'autres modes d'expression, d'autres systèmes discursifs à l'intérieur du discours bande dessinée. Ainsi, dès la première page, l'auteur donne un aperçu du périple de Tintin grâce à une carte géographique²⁷. Une carte géographique qui n'est pas d'ailleurs sans poser quelques questions : d'après l'itinéraire dessiné sur cette carte, Tintin vient de quelque part en Atlantique (sans doute revient-il d'Amérique, lieu de sa précédente aventure), fait le tour de la Méditerranée avant de repartir par le détroit de Gibraltar. Or, juste avant, le personnage a donné avec précision le but et les différentes étapes de son périple : « Oui, mon brave Milou, demain nous arriverons à Port-Saïd, où nous ferons escale. [...] Nous ferons alors la traversée du Canal de Suez. Ensuite escale à Aden. Et puis, encore une escale à Bombay, puis une à Colombo, dans l'île de Ceylan. [...] Et puis, il y aura encore Singapour, puis Hong-Kong, et enfin Shanghai, but de notre voyage » (page 1, cases 2, 3, 4). Il y a donc une incohérence entre le programme annoncé et le trajet indiqué sur la carte et qui semble avoir été insérée là pour illustrer les propos de Tintin... Or cette carte géographique, dont la fonction pédagogique semble évidente, fait interférence : non seulement elle correspond à une sorte de collage « hétérodiscursif » au sein de la bande dessinée, mais elle apparaît également comme un élément de brouillage²⁸. Là encore, l'auteur suggère que quelque chose est pipé.

De même, l'auteur fait se succéder de nombreuses insertions telles que les lettres signées du symbole de Kih-Oskh (pages 4, 5) ou les transcriptions radio reçues par Allan Thompson (pages 10, 12). Ces collages sont aussi des ruses narratives : l'auteur livre directement le message au lecteur, comme une pièce à conviction, mais la main qui l'a rédigé reste anonyme, et le complot s'échafaude ainsi de manière mystérieuse...

Enfin, au terme de l'histoire, Hergé « colle » un extrait de journal qui, sous le titre « L'affaire du Caire », relate la fin de l'aventure de Tintin. Ici aussi, le collage correspond bien plus qu'à un simple « truc » de narration dans la mesure où il joue sur plusieurs registres simultanément : récapitulation de l'épisode et conclusion « officielle », gag (avec la photo des Dupondt et la légende qui l'accompagne), indice de suspense (l'article précise que le corps du chef des ravisseurs n'a pas été retrouvé, ce qui laisse augurer un prochain retour) et enfin paradoxe, car si Tintin le reporter est à la une du journal, ce n'est pas (ce n'est jamais, car ce type de collage est récurrent dans l'oeuvre d'Hergé) en tant que journaliste : Tintin le reporter ne rapporte pas les événements, il y prend part. Il est acteur de l'actualité.

Mais les deux phénomènes qui doivent sans doute être considérés avec le plus d'intérêt se trouvent aux pages 7-8 et 15 des *Cigares du pharaon* : dans le premier cas, il est question des peintures murales du tombeau de Kih-Oskh ; dans le second, d'une métalepse²⁹ « perturbatrice ».

En effet, grâce à l'intrusion de son personnage dans le tombeau et la représentation des peintures et des hiéroglyphes égyptiens, Hergé propose au lecteur, « sous la forme d'un discret contrepoint, l'espace ironique d'une mise en tension entre la figuration narrative traditionnelle (définie sous l'expression *d'Ut pictura poesis*) et la narration figurative moderne -discontinue- qui n'en est que le lointain écho. Effet de superposition : deux lectures interfèrent ici ». Les remarques de Pierre Frenault-Deruelle au sujet de la fresque représentée dans *Le Sceptre d'Ottokar* valent pour

*Les Cigares du pharaon*³⁰, d'autant plus que l'image-texte du langage égyptien est finalement très proche du langage de la bande dessinée... à tel point que l'on a souvent considéré le premier comme le lointain ancêtre de la BD. Mais il faut immédiatement ajouter que dans *Les Cigares du pharaon*, les deux niveaux tissent des liens supplémentaires : comment ne pas mettre en relation les peintures pariétales égyptiennes du tombeau de Kih-Oskh et la fameuse ligne claire de l'école hergéenne ? On y retrouve la même simplicité, les silhouettes stylisées, la ligne épurée, les aplats de couleurs. Comment ne pas remarquer que les frises hiéroglyphiques intègrent des symboles douteux : guillemets (page 8, case 2), point d'exclamation (case 10), téléphone, automobile (case 11), et surtout ces pipes qui nous ramènent à l'univers fumant des *Cigares du pharaon* (cases 2, 8, 9, 10)³¹. Et lorsque, dans le deuxième *strip* de la page 8, Hergé ne joue pas avec les peintures et les hiéroglyphes, c'est pour transformer ironiquement des statues de dieux en « valets »³² portant le parapluie, les manchettes et la redingote du professeur Siclone, excitant la curiosité de Tintin et l'attirant toujours plus loin dans les entrailles du tombeau de Kih-Oskh en un curieux *strip-tease* !

Mais c'est la métalepse de la page 15 qui offre l'effet le plus troublant en même temps qu'il témoigne de cette mise en question par Hergé de sa propre fiction. En effet, tout comme le Don Quichotte de Cervantès était le lecteur de ses propres aventures, Tintin est explicitement montré comme héros de la série de bande dessinée « Les Aventures de Tintin » : le Sheik Patrash Pasha lui avoue être un des ses plus fidèles lecteurs tandis qu'un serviteur présente un exemplaire de l'album *Objectif Lune* !³³ Toutefois, à la différence de Dany Rasemont, qui estime qu'il s'agit là d'un simple clin d'oeil d'Hergé (Rasemont, 68), on peut penser que la métalepse est en fait bien plus complexe et bouscule de manière considérable la fiction en révélant le caractère totalement factice. Dans la première version des *Cigares du pharaon*, l'album présenté était *Tintin en Amérique*, soit l'aventure précédente. Ici, le héros accuse un certain retard sur ses propres aventures (douze albums), retard qui s'explique, bien sûr, par la vaste entreprise de révision dans laquelle Hergé s'est engagé pour ses premiers albums. Il n'est plus seulement donné, dans le récit lui-même, comme personnage de fiction ; il y a aussi un décalage entre l'aventure qu'il est en train de vivre et celle qui est racontée dans *Objectif Lune*, censée se dérouler bien après *Les Cigares du pharaon*³⁴. Le héros est ainsi confronté au problème similaire bien qu'inversé du *Tristram Shandy* de Sterne qui, relatant sa vie, réalisait qu'il ne se rattraperait jamais, c'est-à-dire que son récit, à force de digressions, ne serait jamais en mesure de rattraper le cours de son existence. Avec *Les Cigares du pharaon*, c'est l'existence du personnage qui semble à la traîne de la mise en récit ! Et il faut bien dire que ce jeu spéculaire, combiné à ce décalage temporel, conduit à un étonnant paradoxe qui vient perturber la lecture et contribue à pulvériser l'illusion fictionnelle en rappelant au lecteur ce qu'il a sous les yeux, procédant comme le peintre Magritte avec son tableau *Ceci n'est pas une pipe*.

Entre Le *Lotus bleu*, qui marque le début d'une nouvelle ère de la création hergéenne, et les trois premiers albums de la série, *Les Cigares du pharaon* échappe à toute classification dans la mesure où il semble assurer une phase de transition. S'inscrivant dans la lignée du feuilleton d'aventures exotiques³⁵ des épisodes précédents, il retourne le défaut lié à un genre en sujet même de l'histoire : récit d'une bifurcation et d'une vaste fuite en avant, *Les Cigares du pharaon* repose sur une intrigue fumeuse, illusoire, pipée. L'album apparaît

simultanément comme une sorte de laboratoire où Hergé met au point son oeuvre, travaille sur les structures narratives qui caractériseront bientôt les « Aventures de Tintin », introduit une bonne partie des personnages récurrents de la série, et s'interroge sur les possibilités et les spécificités d'un langage dont il est l'explorateur. Le livre n'est donc peut-être pas aussi « mal ficelé » que le dit Pierre Frenault-Deruelle dans *Hergé ou le secret de l'image*. Certes, ce n'est qu'à partir du *Lotus bleu* qu'Hergé commencera une réelle réflexion sur ses oeuvres et s'attachera à une construction plus complexe... Mais avec le récit qu'il livre en 1955, en reprenant celui de 1932, l'auteur a jeté un regard neuf, distancié et ironique, sur cette création de ses débuts, et il semble s'être amusé³⁶, en le reprenant, à travailler sa fragilité au point d'en faire le sujet, au point de faire des *Cigares* une sorte d'équivalent de la *Pipe* de Magritte.

BIBLIOGRAPHIE

BAETENS, Jan. *Hergé écrivain*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Un livre, une oeuvre », 1989.

BOURDIL, Pierre-Yves. *Hergé*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Un livre, une oeuvre », 1990.

FRENAULT-DERUELLE, Pierre. *Hergé ou le secret de l'image. Essai sur l'univers graphique de Tintin*, s.l., Editions Moulinsart, 1999.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972.

-----, *Métalepse*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GRIMBERT, Philippe. *Pas de fumée sans Freud. Psychanalyse du fumeur*, Paris, Armand Colin, coll. « Renouveaux en psychanalyse », 1999.

RASEMONT, Dany. *Julius Corentin Acquefacques, par delà la bande et le dessin*, Louvain-la-Neuve, éditions du Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte, coll. « Texte-Image », 1999.

SADOUL, Numa. *Entretiens avec Hergé. Édition définitive*, Tournai, Casterman, coll. « Bibliothèque de Moulinsart », 1989.

Notes

¹  On sait que Sigmund Freud était un grand fumeur de cigares (il en fumait en moyenne une vingtaine par jour). De son propre aveu, le tabac fut l'indispensable adjuvant, la condition *sine qua non* à l'élaboration de son oeuvre. Il s'agit là d'une *addiction* (Ernest Jones parle de toxicomanie) qu'évoque Philippe Grimbert. Dans *Les Cigares du pharaon*, la drogue n'est plus le cigare mais dans le cigare. Si l'on ajoute des indices tels que l'égyptologie, la folie, le médecin dont le portrait n'est pas sans évoquer celui du fondateur de la psychanalyse, on se dit qu'il y a peut-être une piste à explorer...

²  HERGE, *Les Cigares du pharaon*, Tournai, Casterman, 1955 (la première version date de 1932).

³  Le témoignage d'Hergé va dans le même sens : « Ici, je voulais m'engager dans le mystère, le roman policier, le suspens, et je me suis si bien emberlificoté dans mes énigmes que j'ai bien failli ne jamais m'en sortir ! » (Sadoul, 148).

⁴  Ainsi, dans ses analyses, Pierre-Yves Bourdil distingue à plusieurs reprises la première production de Hergé, *Tintin au pays des Soviets*, *Tintin au Congo* et *Tintin en Amérique*, de ce que l'auteur produira à partir du *Lotus bleu* (pages 17 et 19 par exemple). Entre les deux, *Les Cigares du pharaon* semble poser problème...

⁵  Alors que Le *Lotus bleu* semble aujourd'hui être l'indispensable suite aux *Cigares du pharaon*, cela n'était pas évident en 1932 tant Hergé ne préméditait pas les aventures de son héros. Ainsi, il confie à Numa Sadoul : « Après avoir terminé *Les Cigares du pharaon*, j'ai annoncé dans le journal que Tintin allait poursuivre son voyage vers l'Extrême-Orient » (Sadoul, 189).

⁶  En 32, comme l'a dit Hergé, c'était l'aventure de la création des aventures de Tintin. En 55, lorsqu'il reprend *Les Cigares du pharaon*, l'auteur ne porte plus le même regard sur ce qui est devenu une oeuvre. Le jeu de spécularité de la page 15 en témoigne. D'un album à l'autre, on remarquera que l'évolution consiste principalement en ce qu'on pourrait appeler une « densification », tant graphique (le nombre de planches passe de 123 à 62, mais la mise en page s'avère beaucoup plus riche : en moyenne six cases par planche en 1932, et une douzaine en 1955) que narratif (suppression des péripéties jugées inutiles, des dialogues faisant redondance, etc.).

⁷  On peut citer ici une remarque de Pierre Frenault-Deruelle à propos de la page 53 des *Cigares du pharaon* : « Dans la plus pure tradition du récit à suspens, il s'agit d'introduire le maximum d'intermédiaires entre le héros et le moment de sa découverte » (p 99).

⁸  D'autant plus importante qu'elle modifie la trajectoire de l'oeuvre hergéenne autant que celle de son héros : à côté de la Russie bolchevique de *Tintin chez les Soviets*, de l'Afrique de *Tintin au Congo* et des États-Unis de *Tintin en Amérique*, cette nouvelle aventure échappe à l'espace programmé dès *l'incipit* ; le reporter n'ira pas -du moins pas cette fois- à Shanghai.

⁹  Et paradoxalement, ce qui apparaissait comme une bifurcation s'avère moins un détour qu'une trajectoire plus directe que la circumnavigation annoncée page 1. De retour des États-Unis, Tintin semble suivre, mais à l'envers, la devise de pionniers de l'Ouest : « Go East, young man, go East ! ».

¹⁰  Remarquons au passage que les bateaux utilisés par Tintin sont de plus en plus petits et archaïques : passager d'un luxueux paquebot au départ, il termine aux

rames d'un canot.

¹¹  Par ailleurs, on pourra noter la manière dont certains épisodes du *Lotus bleu* font écho aux *Cigares du pharaon* : à la première page, et contrairement à l'aventure précédente, Milou cherche désespérément la tranquillité ; l'intervention de Tintin lors de l'agression du tireur de pousse-pousse (pp. 6-7) rappelle l'épisode de l'altercation entre Siclone et Rastapopoulos (et sera, de même, à l'origine d'un véritable complot dirigé contre le héros), etc.

¹²  A moins de considérer le symbole de Kih-Oskh comme la véritable clef de ce récit unique qui réunit deux aventures : un cercle coupé en deux par une ligne ondulée.

¹³  Les deux révélations avortées des pages 9 et 26 correspondaient à des « intrusions » de Tintin ; à l'inverse, la résolution finale a lieu lorsque (ou parce que) les cigares ont été offerts... comme si, en dernière instance, Hergé voulait souligner l'inopérance des actions de son héros ; le mystère finit par se livrer de lui-même. On peut également considérer ce dévoilement final comme la manifestation de l'arrêt du jeu narratif par Hergé. C'est ce que suggère Pierre-Yves Bourdil : « Les anecdotes se succédaient à la queue leu leu jusqu'au moment où le « créateur » décidait souverainement de s'arrêter. Supprimant la cause de l'action de Tintin, il supprimait la nécessité de poursuivre » (p. 50).

¹⁴  Ce caractère « creux » de l'histoire était signalé d'une manière quasiment explicite dans la version de 1932 (Hergé supprimera cet indice par la suite) : lorsque Tintin est arrêté à Port Saïd, c'est dans un faux livre, un « livre creux », que les Dupondt trouvent la drogue.

¹⁵  Car, comme l'a révélé Hergé lui-même, la publication des *Cigares du pharaon* dans *Le Petit Vingtième* se doublait d'un « jeu-enquête » grâce auquel l'auteur se jouait des attentes des lecteurs : « C'est d'ailleurs à cette époque que *Le Petit Vingtième* a commencé la publication d'un jeu-enquête, parallèlement à mes histoires : les lecteurs devaient découvrir des solutions aux énigmes posées par Tintin. Et si ça m'apportait des idées, ça me permettait aussi de déconcerter le lecteur » (Sadoul, 148).

¹⁶  Si le procédé apparaît dès *Les Cigares du pharaon* (pages 5, 24, 29), c'est avec *Le Lotus bleu* qu'il devient flagrant (page 45). Il deviendra un *leitmotiv* de la série.

¹⁷  « Ils s'opposent sans dialoguer vraiment ; ils sont des obstacles mis sur la route du héros, et faisant dévier la ligne directrice du récit, retardant d'autant le succès final de l'aventure, conformément aux lois du feuilleton. Quand Hergé est en verve, il multiplie les interventions des policiers ; quand il veut faire progresser l'intrigue, il les met de côté » (Bourdil, 27).

¹⁸  Il suffit de noter la manière dont Siclone et Tintin retrouvent le tombeau de Kih-Oskh. La facilité avec laquelle le lunatique professeur, celui-là même qui n'avait

pas remarqué que son canot n'était pas à l'eau, localise l'entrée exacte du tombeau est elle aussi pipée, ce que semble remarquer, non sans ironie, le héros Hergéen : « Vous avez vraiment le sens de l'orientation ! » (p. 6).

- 19  Au milieu du récit, Hergé réactive le suspense en répétant l'imminence de la révélation, lorsque Tintin se trouve dans le bureau du colonel. Là encore, il est arrêté avant et l'empêchement prend à nouveau la forme d'une menace de mort : la momification laisse la place au peloton d'exécution.
- 20  Or, ce n'est qu'à la fin du *Lotus bleu* qu'il sera démasqué... Un suspens qui, en s'étirant d'un album à l'autre, laisse croire que *Les Cigares du pharaon* était une oeuvre plus construite et moins spontanée qu'Hergé ne veut bien le dire.
- 21  On reconnaîtra dans ce berceau-sarcophage, qui permet au héros d'échapper à la mort en étant confié puis tiré des eaux, une réminiscence du mythe de Moïse... Un autre élément que l'on pourra rattacher à l'univers freudien.
- 22  Sans compter que les sarcophages, qui contiennent d'ordinaire des morts, font apparaître cette fois-ci des vivants.
- 23  A l'origine, ce sont les détectives X33 et X33 bis. Ils apparaissent de manière fugitive, et anonyme, dans *Tintin en Amérique*.
- 24  Le motif ne deviendra gag qu'avec *Le Lotus bleu* (p. 45). Sur cette question, on mesure la distance qui les sépare de Tintin qui, lui, se fond parfaitement à la population locale. Personnage « creux » ou « vierge », il passe pour arabe dans *Les Cigares du pharaon* (pp. 25-26), pour chinois dans *Le Lotus bleu* (pp. 12, 19, 31), etc.
- 25  Car du S/Cyclone au T(r)yphon, c'est toujours cette image de la spirale catastrophique qu'incarnent les deux personnages.
- 26  Dans les exemples qui suivent, qu'il s'agisse de la carte géographique, des lettres ou du journal, il s'agit bien de collages, que l'on ne peut véritablement associer aux images comportant des objets dessinés qui « peuvent être le support d'une inscription ». A ce sujet, voir Jan BAETENS, pp. 46 sq.
- 27  Une astuce narrative que Steven Spielberg saura réutiliser au cinéma, lorsqu'il voudra condenser au maximum la relation des voyages d'Indiana Jones, autre célèbre globe trotter et aventurier qui doit beaucoup à Tintin.
- 28  En tant qu'illustration pédagogique, la carte arrive deux cases trop tard (case 5) puisque la seule ville représentée et qui ait été évoquée par Tintin est Port-Said (case 2). Suez, Aden, Bombay, Colombo, Hong-Kong et Shanghai ne sont pas indiquées...

- 29  « Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans un univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement ». Voir GENETTE, 1972, pp. 243-246. Le critique a repris et analysé plus en détail cette notion dans son dernier ouvrage : *Métalepse*.
- 30  Le critique consacre également un paragraphe au phénomène des *Cigares du pharaon*, pages 87 et 88.
- 31  Autant de signes qui n'apparaissent pas sur la couverture de l'album. Là, Hergé joue la carte du réalisme le plus scrupuleux.
- 32  Ce mot d'esprit est emprunté à Pierre Frenault-Deruelle (P. 83).
- 33  *Objectif Lune* parce que c'est l'album que les Studios Hergé viennent de terminer lorsque l'auteur reprend *Les Cigares du pharaon*.
- 34  C'est toujours l'album de la dernière aventure de Tintin qui est présenté, sauf que le jeu de la réécriture hergéenne de la série introduit une perturbation étonnante, puisque la chronologie réelle de l'oeuvre (la reprise des *Cigares du pharaon* suit la réalisation d'*Objectif Lune*) vient bousculer la chronologie interne des aventures de Tintin (*Les Cigares du pharaon* fait suite à *Tintin en Amérique*).
- 35  Exotiques et farfelues, comme le fait remarquer Pierre-Yves Bourdil : « A partir du *Lotus bleu*, les événements étant organisés en référence à un monde plus réaliste, sinon plus réel, la fantaisie de Tintin se trouve limitée : il n'est plus ce joyeux luron farceur qui parle aux éléphants par l'intermédiaire d'une trompette, qui se tire sans mal des situations les plus désespérées, pour jouer le rôle modéré de l'aventurier soumis aux exigences de la vraie vie » (p. 26).
- 36  Au moins autant qu'en 1932, lorsqu'il avait joué à désappointer ses lecteurs à chaque épisode publié dans *Le Petit Vingtième*.