



Tribulations tourmentées et selfies de Tintin en Orient

Anna Madoeuf

► To cite this version:

Anna Madoeuf. Tribulations tourmentées et selfies de Tintin en Orient. Géographie et cultures, 2015, Géographie et cultures à Cerisy, 93-94, pp.99-112. halshs-01325771

HAL Id: halshs-01325771

<https://shs.hal.science/halshs-01325771>

Submitted on 19 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MADOEUF Anna, 2015, « Tribulations tourmentées et *selfies* de Tintin en Orient », **Géographie et cultures** n° 93-94, **Géographie et cultures à Cerisy**, dir. F. Barthe-Deloizy, Paris, L'Harmattan, p. 99-112.

Tribulations tourmentées et *selfies* de Tintin en Orient

Résumé :

Parmi ses nombreux voyages, Tintin, célèbre héros-reporter, a arpenté l'Égypte, l'Arabie (l'émirat du Khemed notamment) et le Maroc, faisant de ces contrées le triptyque combinatoire de l'Orient arabe d'Hergé, celui des *Cigares du pharaon* (1934), du *Crabe aux pinces d'or* (1941), de *Tintin au pays de l'or noir* (1950), et de *Coke en stock* (1958). À quelle géographie Tintin, grande figure de la bande dessinée, et Hergé, son auteur, nous convient-ils ? Fiction et parodie, l'Orient, malgré des attendus précis et des précisions attendues, n'est jamais absolument réel, ni tout à fait improbable, au point d'être, *in situ*, son propre pastiche. Là, tout est plausible, mais presque tout peut s'avérer factice. Explorant les coulisses locales de la fabrique exogène de l'Orient, Hergé construit une démonstration. Dès le premier opus de ses aventures orientales, Tintin tombe dans le panneau et... sur un panneau d'avertissement : « Attention mirage dangereux ». Hergé prévient sa créature et avertit le lecteur : en nulle autre contrée du monde, les illusions ne sont si pernicieuses qu'en Orient. En leurs lieux supposés de prédilection, il est question de mirages, mais aussi de mise en abyme, de fictions, de clichés, de fantasmes, de dissimulations, de leurres, de trompe-l'œil et de faux-semblants : ce sont bien les illusions de toutes sortes qui fabriquent l'espace et trament le récit. Créature imaginaire, voyageur ethnocentrique, Tintin évolue en symbiose dans cet univers oriental d'images et de représentations, si argumenté, documenté et référé soit-il.

Mots-clés :

Tintin – Voyage – Image – Mirage – Représentation – Orientalisme – Orient – Proche-Orient – Moyen-Orient – Égypte – Maroc – Arabie – Médina

The turbulent adventures and selfies of Tintin in the East

Keywords :

Tintin – Journey- Image – Mirage – Representation – Orient – Orientalism – Middle-East – North Africa – Egypt – Morocco – Arabia – Medina

Abstract:

Among his numerous journeys, Tintin, the famous hero-reporter, explored Egypt, Arabia (the emirate of Khemed in particular) and Morocco, making of these countries the combinatorial triptych of the Arabic Orient (Middle East North Africa) of Hergé, that of *Cigars of the Pharaoh* (1934), *The Crab with the Golden Claws* (1941), *Land of Black Gold* (1950), and *The Red Sea Sharks* (1958). To what geography Tintin, major figure of the comic strip, and Hergé, his author, invite us? Fiction and parody, the East, in spite of precise expectations and expected precisions, is never absolutely real, or completely improbable, in the point to be, *in situ*, its own pastiche. Here, everything is plausible, but almost everything can turn out artificial. Exploring the local wings of the exogenous factory of the East, Hergé builds a demonstration. From the first opus of its oriental adventures, Tintin falls into the trap and ... on a panel of warning: "attention dangerous mirage". Hergé warns his creature and warns the reader: nowhere else in the world, the illusions are so pernicious as in East. Mirages, but also *mise en abyme*, fictions, clichés, fantasies, dissimulations, delusions: the illusions of all kinds make the space and contrive the narrative. Imaginary creature, ethnocentric traveler, Tintin evolves in symbiosis in this oriental universe of images and representations, even if this universe is documented and referred.

Tribulations tourmentées et *selfies* de Tintin en Orient

Si l'on en croit l'ironique *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert, selon lequel un orientaliste serait « un homme qui a beaucoup voyagé », Tintin assurément, aurait la qualité requise pour en être un... De *Tintin au pays des Soviets* (1930) jusqu'à *Tintin et les Picaros* (1976)¹, les vingt-trois albums de ses aventures mettent en scène d'incessants périple dans le monde. Parmi ses nombreux voyages, Tintin a d'ailleurs arpenté l'Égypte, l'Arabie et le Maroc, faisant de ces contrées les trois pôles combinatoires de l'Orient arabe de son auteur Hergé (pseudonyme de Georges Rémi, 1907-1983).

L'Égypte, l'Arabie et le Maroc forment le triptyque de cet Orient à façon, de ce qui s'avère être un Orient de composition, tel qu'envisagé par Edward Saïd (1980). C'est en premier lieu en Égypte, avec *Les Cigares du pharaon* (1934)², que Tintin inaugure ses aventures orientales, et ce de manière fortuite : passager d'une croisière qui doit se terminer à Hong-Kong, il quitte le paquebot à la faveur d'une escale à Port-Saïd. Dans ce même album, Tintin découvre également l'Arabie. Il se rendra ensuite au Maroc dans *Le Crabe aux pincés d'or* (1941) (où il fera la connaissance de Haddock), même si les lieux de référence y ont des appellations imaginaires (hors le Maroc lui-même). Enfin, Tintin retourne en Arabie dans *Tintin au pays de l'or noir* (1950) puis dans *Coke en stock* (1958). Alors que Tintin reste peu ou prou le même, la Deuxième Guerre mondiale et l'évolution de la géopolitique de la région amèneront Hergé à reconsidérer la référence à la Palestine mandataire dans la trame de *Tintin au pays de l'or noir*, remplacée, dans la version parue en 1971, par l'émirat imaginaire du Khemed, supposé être situé dans la péninsule arabique. Ainsi, entre son premier voyage en Égypte et sa dernière incursion dans l'émirat du Khemed, Tintin passe et repasse au Proche-Orient durant un laps de temps de presque quatre décennies, et l'on peut considérer, *via* les quatre albums de référence, que cette région occupe une place considérable dans les *Aventures de Tintin*.

Peut-être Tintin a-t-il, comme tant d'autres, ressenti ce que Huysmans a qualifié de « nostalgie des au-delà », de « besoin qui est en somme la poésie même », le conduisant à délaisser son monde européen originel pour « la solennité hiératique, la férocité brutale, et les rêves efféminés et ambigus du vieil Orient » (Huysmans, 1884, ch. XIV).

« *Orient* : ce vocable aimanté *orienté*, comme un champ magnétique, le désir du XIX^e siècle vers un objet magique, surchargé de sens qui hante son imaginaire. Plus qu'un espace géographique, il désigne un espace mythique, traversé de pulsions contradictoires [...] ».

Jean-Claude Berchet, « Introduction », *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, 1997, p. 15.

En Orient, Tintin vivra de fait des expériences transgressives et initiatiques : pour mémoire, à Wadesdah, au Khemed, Tintin, adepte inconditionnel du déguisement saisira, avec son complice Haddock, l'opportunité de se travestir en femme — voilée — afin d'échapper à ses poursuivants (*Coke en stock*, 1986, p. 24, D3). C'est également en Égypte, dans *Les Cigares du pharaon*, que Tintin, fera (bien qu'involontairement) usage de drogue ; ayant fumé un cigare trafiqué, il sera sous l'emprise d'un narcotique et aura des visions oniriques.

Aussi, il s'agira ici d'explorer quelques vignettes collectées dans les aventures du célèbre Tintin, quelques images orientales, comme autant de cartes postales, de clichés ou de *selfies* envoyés par cet étrange petit personnage intrinsèquement ethnocentrique, au demeurant grand héros universel. Les péripéties de héros-reporter de Tintin peuvent se décrypter comme une exégèse parodique du

¹ *Tintin et les Picaros* (1976) est le dernier *opus* avant *Tintin et l'Alph-Art* (1986), album posthume inachevé.

² La première édition s'intitulait *Les aventures de Tintin reporter en Orient, Les Cigares du Pharaon*. La variante en couleur paraîtra en 1955.

rapport au monde des Européens mais, surtout, semblent modeler et révéler les dispositifs d'une géographie, et c'est cette interprétation que je souhaiterais proposer. Depuis cette perspective, sera commenté un corpus restreint à six extraits-séquences, issus des périples de Tintin en l'Orient tel que façonné par Hergé. À quelle géographie ce dernier nous convie-t-il ? Si l'on en croit la trame et les critères de l'analyse de Paul Claval en ce sens³, Tintin serait, à plus d'un titre, un tenant de l'approche culturelle de la géographie. En premier lieu, il semble avéré qu'il évolue dans un « climat d'incertitude », adoptant une posture de « décentrement », notamment dans sa façon de considérer espaces et paysages. Tintin « appréhende géographiquement la culture », mode d'agir qui semble être un *leitmotiv* de ses voyages et de son rapport au monde. Enfin, Tintin qui prête attention aux « signes, aux symboles, aux discours » est, comme nous allons le découvrir, très à l'aise dans les univers des représentations et des imaginaires.

Dans la médina de Bagghar

Explorant les coulisses locales de la fabrique exogène de l'Orient, Hergé construit une démonstration. Dans la médina de Bagghar, « grand port de la côte marocaine »⁴, notre héros est lancé dans une course qui le fera très bientôt jaillir hors du cadre folklorique où elle s'inscrit, « magnification pittoresque » (Fresnault-Deruelle, 2011, p. 148), large tableau combinant des éléments architecturaux structurants qui en sont les montants, et des compositions détaillées qui en trament le fond : l'on se doute par ailleurs du sort à venir du panier d'oranges situé en aval de la trajectoire de Haddock... (*Le Crabe aux pinces d'or*, 1981, p. 40, pleine page). Tintin crée un halo de vide immédiat sur sa lancée ; s'écartant et le regardant, médusés, les autochtones, sempiternels figurants aux physionomies peu distinctes, sont aussi les nécessaires spectateurs de l'action, saisis par un envoûtement qui les statufie en retrait, confinés aux bordures. Figures paradoxalement molles et pétrifiées, engluées dans leur univers, ne sont-ils pas, ces autochtones, au-delà de leur inconsistance, un peu pleutres, eux qui jamais ne s'interposent, qui esquivent l'action et la prise de risque ? L'aventure, manifestement, n'est pas pour eux ; elle n'est peut-être pas dans leur tempérament ? Quant à Tintin, cette sorte de sillage inversé qui le précède, ce mouvement qui lui appartient en propre, lui sont indispensables pour être central, placé sous les feux de la rampe, pour être tout simplement *Tintin*. Décors, personnages et accessoires dressent un dispositif documentaire, comme un espace bouffant autour de son personnage. Ici, la ligne mitoyenne est affinée à portion congrue : le liseré des bords acérés du sillage est généré par la traversée, centrale, du héros. Place ! Pouce ! Je passe ! Un passant prioritaire en mode rapide, pressé et sûr de la considération due à son identité, son personnage et à ses objectifs. Tintin crée un *happening* surréaliste en un décor ethnico-rigide ; il fabrique *in situ* un mirage. Lui, bien sûr, s'extirpera de l'image, indemne qui plus est, mais celle-ci désormais consignée comme paysage-cadre de référence, pourra être réactivée, la scène rejouée, sous une forme ou une autre. Tintin n'est-il pas, dans la médina de Bagghar, dans une anticipation de l'aventure du jeu-challenge de « la chasse au trésor » à Marrakech ? Le parallèle est saisissant. En effet, la chasse au trésor est un divertissement exploratoire proposé, depuis les années 2000, par de nombreux voyageurs et comités d'entreprise, et dont le territoire de prédilection est la médina de Marrakech, appréhendée dans ce cadre comme un terrain d'aventure multisensoriel. Constitués en équipes concurrentes, empruntant en général des accessoires locaux de déguisement, les touristes participants doivent investir les lieux pour réaliser un parcours, résoudre des énigmes, trouver des indices, relever des défis, etc., et tenter de remporter l'épreuve. Tintin personnifiant et préfigurant une figure — caricaturale — du touriste ? L'interprétation est discutable, mais il semble toutefois que cette image de la course-poursuite dans la médina de Bagghar mette en place un « *ethnoscape* » : « paysage formé par les individus [les touristes entre autres] qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons » (Appadurai, 2005, p. 71).

« Surprendre, surgir, débarquer, tel est le mode sur lequel le héros se manifeste volontiers [...]. Hergé donne corps à un héros qui évolue comme sur une *tabula rasa*, un espace neutre, agrémenté ici d'arabité où le souci documentaire agit comme une concession suffisante à ce qui n'est pas le héros. Mais le

³ L'on se réfère ici au texte introductif de Paul Claval.

⁴ Qui pourrait être inspiré de la cité d'Essaouira (autrefois Mogador).

compte n'y est pas : le jeune homme qui traverse la *casbah* est un héros sûr de son droit et qui n'agit que pour exister. »

Pierre Fresnault-Deruelle, 2011, p. 149-150 [à propos de la scène dans la médina de Bagghar, *Le Crabe aux pinces d'or*, 1981, p. 40].

Des personnages retors : le sheik, le méchant, le comparse

Inlassablement, Tintin suit sa feuille de route, son aventure, ses expériences. Nous le suivons désormais vers une autre scène, une autre entrée en forme d'irruption, et une autre interruption, de son fait, d'un préalable en cours. Après maintes péripéties, Tintin débarque sur les côtes d'Arabie (*Les Cigares du pharaon*). Il est capturé et amené auprès d'un « sheik », préalablement malintentionné à son égard, lequel changera radicalement d'attitude envers notre héros en apprenant l'identité de son captif, dont il est un fervent lecteur des aventures⁵. Sauvé par cet intertexte scopique⁶, Tintin, poursuivant son périple dans le désert, voit se découper la forme d'une ville, qui s'avèrera être un décor de cinéma, puis il vole au secours d'une femme fouettée par un Arabe (*Les Cigares du pharaon*, 1955, p. 16, C2), avant de s'apercevoir qu'il s'agit en réalité d'une scène de tournage de film, dont le titre — *Haine d'Arabe* — est, de fait, éloquent... La scène et le film sont inspirés de *The Sheik* (1921), film de George Melford, histoire d'une jeune femme anglaise enlevée et retenue dans le désert par un cheikh. À noter qu'ultérieurement, embarqué dans une aventure vers un Orient plus lointain (*Le Lotus bleu*), Tintin, de passage à Shanghai, ira au cinéma voir le film ici tourné, dont il a perturbé le tournage. L'on verra d'ailleurs, depuis la salle de cinéma, une seule image du film, celle de cette même scène... L'affiche que l'on peut voir à cette occasion est très ressemblante de celle du *Sheik*, avec le portrait de Rudolph Valentino en cheikh du désert. Ce film, qui connut un immense succès, était l'adaptation cinématographique d'un roman : *The Sheik* d'Edith Maude Hull, publié en 1919 et devenu un *best-seller*. Dans la version première en noir et blanc des *Cigares du pharaon*, le cheikh ressemblait à Rudolf Valentino, mais avec le passage ultérieur à la couleur, il changera de physionomie et deviendra plus proche du physique de certains acteurs américains des années 1950, de Gary Cooper en particulier. L'on peut d'ailleurs supposer qu'à l'instar de *The Sheik*, le film *Haine d'Arabe* est un succès international, pour preuve sa projection à Shanghai et le fait que les affiches placardées à cette occasion sont en langue anglaise (*The Sheik Hate*).

Après avoir réalisé sa bévue et continué sa route, Tintin croit distinguer une oasis, qui est en fait l'image produite par un mirage⁷. Enfin, apparaît une silhouette de cité, dont il craint, à première vue et à juste titre, au regard de ses déconvenues précédentes, qu'elle ne soit, elle aussi, *a posteriori*, le panorama d'une illusion. Mais celle-ci est simplement conforme à l'imaginaire d'une ville orientale, et par conséquent réelle... Et l'histoire engagée peut se poursuivre. L'Orient est un cadre posé où s'insèrent alternativement les images qui le trament, le composent, le façonnent, l'attestent et le stabilisent en tant que tel. Fiction et parodie, l'Orient n'est jamais absolument réel, ni tout à fait improbable, malgré – ou du fait – des attendus précis et des précisions attendues. L'Orient ne s'appartient pas, au point d'être, *in situ*, son propre pastiche. Tout est plausible, mais presque tout peut s'avérer factice, au hasard de probables composites. Ici une femme blonde, à terre, à la merci et aux pieds d'un lâche et cruel Arabe la fouettant avec fougue, sous le regard sardonico-lubrique d'un comparse en délectation (*Les Cigares du pharaon*, 1955, p. 16, C2). « Lâches ! » crie Tintin, et la prophétie se fait autoréalisatrice, les deux complices fuient tous deux devant le frêle Tintin et le minuscule Milou leur donne la chasse.

⁵ Dans la version originale en noir et blanc, le cheikh Patrash Pasha montre à Tintin un exemplaire de *Tintin en Amérique* (album sorti en 1932), dans la version en couleur son choix s'est porté sur *Tintin au Congo* (*Les Cigares du pharaon*, 1955, p. 15, D4).

⁶ Dans le chapitre « Protocoles fictifs » des *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Umberto Eco suppose que « Quand les personnages fictifs peuvent émigrer de texte en texte, cela signifie qu'ils ont acquis un droit de citoyenneté dans le monde réel, s'affranchissant du récit qui les a créés » (Eco, 1996, p. 136).

⁷ Aux antipodes de cet Orient d'Arabie qu'est le Khemed, le mirage sévit également dans le Sahara Occidental, où Tintin et Haddock, égarés, errent dans le désert ; Haddock, épuisé et assoiffé, se jette sur Tintin le prenant pour une bouteille de champagne (*Le Crabe aux pinces d'or*, 1960, p. 30, D1).

Scène extrême de fantasme absolu ; pourtant, même le sagace Tintin y croit et se laisse prendre au piège, très grossier à tous les sens du terme. Que dire alors des futurs spectateurs de cette scène de film vénéneuse, amenée à être diffusée partout dans le monde et à en alimenter l'imaginaire côté pervers ? L'intervention de Tintin s'agrippe et se superpose à une scène préalable, dont elle se nourrit et qui la justifie, mais la prise de conscience de la fictivité de la première scène ne suffit pas pour autant à la masquer, à la neutraliser totalement, à l'abolir définitivement, à désamorcer la représentation. N'en émanera-t-il pas, de cette scène, des effluves hybrides, ou les relents d'une possible rumeur ? Son impact certes perdurera. Soulignons également que ce tableau est incontestablement sexuellement connoté, il s'agit là de la scène la plus – sinon la seule – explicitement érotique des aventures du chaste et pudibond Tintin. Mais cette scène est rendue possible car elle n'est qu'une image dans l'image, une séquence de tournage de film...

Cependant, si l'on prend en considération le personnage secondaire de cette scène, le compare au côté du fouetteur, lequel semble à l'évidence endosser le rôle de voyeur, la scène paraît dès lors convoquer une référence, et suggère une réminiscence. En effet, la composition de cette image est intrigante du fait qu'elle apparaît comme la parfaite inversion de celle d'un classique de la peinture orientaliste : le tableau de l'odalisque. Ce dernier donne à voir une femme (ou un « bouquet » de femmes) jeune, brune, lascive, alanguie, toujours exhibée enclose dans son écrin, un espace intérieur, un décor générique luxuriant de harem, avec variation possible au hammam. Le terme d'odalisque, mot venu du turc, désigne à l'origine une jeune servante de harem ; dans l'imaginaire occidental, l'odalisque devient la sempiternelle créature féminine de harem, dont le destin est d'attendre le bon-vouloir de son maître et de servir son bon-plaisir, une séduisante femme-objet. Durant plus d'un siècle, de la célèbre *Grande odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814), jusqu'à l'*Odalisque au coffret rouge* d'Henri Matisse (1927), le thème de l'odalisque est un *leitmotiv* récurrent de la peinture européenne, débordant même les cadres de la peinture orientaliste, et fort nombreux seront les maîtres qui se livreront à cet exercice (Achille Devéria, Eugène Delacroix, Edouard Manet, Auguste Renoir, Pablo Picasso, etc.). L'odalisque de la peinture orientaliste, toujours dénudée, parfois intégralement nue, fournit aux peintres européens du XIX^e siècle la possibilité de peindre des nus, à une époque où la nudité est souvent censurée, mais où le nu exotique est toléré. De plus, l'odalisque offre aussi à l'imaginaire la représentation d'un espace intérieur, celui de la demeure orientale, lieu peu accessible aux étrangers, qui plus est *via* une focale sur le saint des saints, l'inaccessible espace intime féminin. La femme orientale, nue, dans son espace, le harem : le fantasme est absolu ; certaines maisons closes européennes s'inspireront d'ailleurs de cette fantasmagorie dans leurs décors. L'odalisque est donc la création occidentale d'une créature orientale offerte au spectateur exogène : « toutes les femmes de l'Orient sont des odalisques » comme le stipule le *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert, composé au milieu du XIX^e siècle. Ici, n'est-ce pas le négatif de cette image qui nous est proposé ? La femme est occidentale, blonde, à terre et meurtrie, exposée dans un paysage extérieur et désertique ; elle est jetée en pâture cette fois-ci aux autochtones, qui en font un bien mauvais usage, comme pour illustrer le stéréotype occidental le plus extrême, le plus brutal, sur la violence des relations hommes femmes dans les sociétés arabes. Mais Hergé, finalement, n'est-il pas dédouané du fait qu'il n'a fait qu'emprunter un scénario, rejouer une scène, convoquer, comme nous l'avons évoqué précédemment, des sources pré-existantes ? Cependant, d'un autre point de vue, Hergé réitère le fantasme et le réactive ; si, aujourd'hui, le souvenir du film et *a fortiori* celui du roman, matrice originelle, se sont effacés, le succès des aventures de Tintin, par contre, ne s'est pas démenti, et c'est bien Hergé qui a prolongé la représentation de ce stéréotype dans le temps jusqu'à ce jour...

Mirage, mirages

Fantasmes, mise en abymes, images, mirages, fictions, dissimulations, leurres, trompe-l'œil et faux-semblants : les illusions de toutes sortes trament, fabriquent et stabilisent espaces et scénarios. Les mirages de toutes formes et natures sont les moulins à vent que l'on peut vainement combattre, et surtout qui légitiment et ponctuent le récit. En explorant les coulisses locales de la fabrique exogène de l'Orient, Hergé ne s'en tient pas là, et la démonstration se poursuit mécaniquement. Dans *Au pays de l'or noir*, comme un pendant asymétrique de la scène précédemment évoquée, un des Dupondt botte – et ce très franchement – le postérieur d'un personnage prosterné et vu de dos (*Tintin au pays de l'or*

noir, 1977, p. 22, C2), lequel ressemble, à s'y méprendre il est vrai, au fac-similé du traditionnel « mahométan en prière dans le désert », une figure répandue dans l'imagerie orientalisante, fréquemment représentée sur les cartes postales anciennes (fig. 1). Mais pour quelle raison ? Quel est le motif de cette violence tant physique que symbolique ? « Je... Vous... euh... Excusez-moi si je vous demande pardon : je vous avais pris pour un mirage !... » (*Tintin au pays de l'or noir*, 1977, p. 22, C3). Oui, il s'agit d'un fait-exprès et l'acte est délibéré, mais il s'agissait pour Dupondt (l'un) de démontrer à Dupondt (l'autre) que la scène était irréaliste : « Un mirage de plus, mon pauvre vieux ! Ça se voit au premier coup d'œil ! » (*ibid.* p. 22, B2). N'était-il pas, ce tableau, trop conforme à l'image d'une image, donc à l'évidence probable d'un mirage ? « Un mirage ?... Tiens !... Je croyais qu'on les avait supprimés !... » (*ibid.* p. 19, B2). Et, plus loin : « Et encore un !... Décidément, ils exagèrent ! » (*ibid.* p. 19, C3). « Zut ! c'était un mirage ! » peste Dupond tout déconfit, nageant plus tard dans le sable en costume de bain une pièce rayé rouge et blanc, après avoir plongé avec enthousiasme dans un lac-mirage (*ibid.*, p. 20, D2).

Fig. 1. *Prayer near the Great Sphinx*,
carte postale éditée par Lehnert & Landrock, Le Caire, non datée, collection de l'auteur.



À qui est véritablement destiné le coup de pied catapultueux de Dupondt, excédé d'être sans cesse berné ? À l'orant, à une image répétitive et éculée, au mirage perpétuel et démultiplié ? Où se situe l'ironie ? Doit-on rire ici ? Et de quoi ? De la bêtise de Dupondt ? Du coup de pied dans un postérieur ? Telles sont la subtilité et la perversité congruentes d'Hergé ; on ne sait quelle est la réponse et si réponse il y a, alors même que la question est pourtant si lancinante. Toutefois, Hergé, faiseur d'images, nous montre en image et par l'image, le pouvoir – et les limites – de celle-ci. Un seul coup de pied, tant bien même vigoureux, et si symboliquement bien ajusté soit-il, n'aura pas raison du mirage oriental, du doute, du trouble. Dès le premier album de ses aventures orientales, Tintin tombe dans tous les panneaux mais aussi... sur un panneau d'avertissement : « Attention mirage dangereux » (*Les Cigares du pharaon*, 1955, p. 23, D2). Hergé prévient sa créature et le lecteur : en nulle autre contrée du monde, les illusions ne sont si fréquentes, si denses, si diverses et si pernicieuses qu'en Orient, que celui-ci soit égyptien, arabe, ou maghrébin. Si l'Orient est l'espace supposé de prédilection, sinon d'origine des mirages, et les distille, ses voyageurs-narrateurs — et Tintin n'y manquera pas comme nous l'avons vu — produisent des images, comme autant de parades pour arrimer ce décor-univers. Il appartient peut-être aux visiteurs leurrés, mais cependant hypnotisés et

fascinés, de lui opposer des images. Cependant, il n'y aura point de substitution, mais l'Orient se fait la somme du brouillage et de la mêlée d'images et de mirages, superposés, intercalés, cumulés, confus, fondus et confondus.

Si Hergé n'est pas dupe de ces images-mirages, de ces « rimages » comme pourraient dire les Dupondt, volontiers dyslexiques, Tintin, lui, s'en accommode. Il s'en délecte même avec complaisance, elles constituent son univers ; ne sont-elles pas le sel et le miel de ses aventures ? Créature imaginaire, Tintin est ici en osmose idéale dans un univers symbiotique de rêve, si argumenté, documenté et référé soit-il. L'avertissement d'Hergé, « Attention mirage dangereux », n'était pas une mise en garde, mais une promesse. L'avancée à tâtons dans un palais des miroirs est déjà un jeu. Tintin n'est pas si sot qu'il croie chercher une quelconque vérité *via* une quelconque apparence ; Tintin n'est pas, à l'instar d'un Dupondt, un pourfendeur de mirages, lui-même participe, comme nous l'avons vu, à en façonner. La véritable aventure est bien d'aller de leurre en leurre pour les recenser, les éprouver et les traverser, soit en faire et en vivre l'expérience, et, à l'occasion en provoquer l'alchimie.

Château de Moulinsart / Émirat du Khemed : allers-retours

Tintin n'est certes pas un écrivain-voyageur, mais un reporter et, surtout, un héros, c'est à ce titre qu'il arpente le monde et en infiltre les lieux ; l'on peut aussi considérer que Tintin est un être hybride, combinant des emprunts à des registres comportementaux à des figures diverses, dont celle du touriste. Cependant, il arrive aussi que ce soient les autres qui jouent l'intrusion, cette fois-ci en son territoire, chez lui. Ainsi, dans *Coke en stock*, Tintin et Haddock de retour d'une soirée au cinéma, ont la mauvaise surprise de trouver le jeune Abdallah (fils de l'émir du Khemed), sa mauvaise éducation, son insolence et sa nombreuse suite, soit une véritable tribu d'envahisseurs installée dans le grand salon de Moulinsart (*Coke en stock*, 1986, p. 6, D2).

Ayant repoussé les meubles sur les côtés, les Arabes tout droit venus du Khemed ont fait place nette afin de déployer leur étrangeté, leurs mœurs et mode de vie sans concession et leurs irréductibles us et coutumes. Une tente, demeure dans la demeure, a été édifiée. Il ne reste du grand salon, démantibulé dans sa logique, déstructuré, que son volume initial et un bric-à-brac hétéroclite en relégation ; le salon a été soumis à refondation, un nouveau décor a été tramé et bâti. En nouveaux maîtres iconoclastes des lieux, les personnages, peu amènes, font face à l'irruption de Haddock dans ce qui constitue, désormais, *leur* espace. Cependant, l'on peut relativiser la portée de cette image et l'impression induite par cette première vision, en affiner la lecture, en confrontant la disposition des décors, personnages et objets de cette image à celle de Tintin dans la médina de Bagghar, précédemment envisagée. Certes, ce sont désormais les Arabes qui ont investi les lieux et le centre du tableau, mais ils y sont statiques et n'ont repoussé sur les côtés que le mobilier et les accessoires. Ne sachant être eux-mêmes qu'avec tout leur fourbi, ils ne parviennent, finalement, à occuper qu'un espace, celui où ils emménagent ; ils ont seulement pris la place des meubles, et se sont entassés dans une case unique de l'album. Leur installation et leur action, limitées et temporaires, ne sont que des succédanés ; séjournant dans le salon, ils y sont en somme cantonnés et neutralisés. Leur installation baroque n'est que le reflet de leur inadaptabilité et de leur incapacité à s'extraire de leur habitat et univers comme phénotypiques. Que l'on ne s'y trompe pas : malgré leurs mines patibulaires, les Arabes ne sont pas perturbants ni menaçants, ils sont d'ailleurs venus en quémendeurs implorants. Ils ont besoin de Tintin et celui-ci, de fait, se fera un devoir de les tirer d'affaire, et de déjouer par là le sort qui les retient à Moulinsart. Comme un *remake* de cette scène dans le monde du réel et des relations internationales, l'on peut songer à la visite officielle du président Kadhafi à Paris en décembre 2007, et à l'imbroglio politique et diplomatico-protocolaire lié à son exigence préalable : l'installation d'une tente bédouine sur la pelouse de l'Hôtel Marigny (résidence des hôtes étrangers de la France), pour y recevoir ses invités et interlocuteurs. Nicolas Sarkozy, qui avait eu les honneurs de la tente lors de son séjour préalable en Libye, en juillet de la même année, refuse ici catégoriquement de s'y rendre. L'Élysée oppose une fin de non-recevoir : « Le président va sous la tente à Tripoli, mais à Paris, il reçoit chez lui » (*Le Monde*, 9-10 décembre 2007, p. 4).

À Moulinsart, sur le mode de l'incommunicabilité réciproque en huis-clos, sont exposés les faces du sans-gêne et de l'envahissement domestique, le face-à-face de l'hôte-colonisateur et de l'hôte-colonisé, et la volte-face de ce dernier. Les Arabes du Khemed campent à double titre, tant dans leurs rôles que dans le « grand salon » où ils opèrent une dénaturation des lieux. Arroseur-arrosé, invité-invitant, Tintin, habitué à être partout chez lui dans le monde des Autres (qui est en fait son territoire d'existence) est, en son repaire même de Moulinsart, confronté au déroutant chamboulement de l'intrusion invasive d'autrui, choc de type post-colonial qui le déterminera, alambic du scénario oblige, à quitter Moulinsart et à s'externaliser vers d'autres contrées et en direction de nouvelles aventures... Au Khemed justement⁸.

Bibliographie

- APPADURAI Arjun, 2005, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, Petite bibliothèque Payot, 334 p.
- BERCHET Jean-Claude, 1997, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1108 p.
- BLIN Louis, 2015, *Le monde arabe dans les albums de Tintin*, L'Harmattan, coll. Comprendre le Moyen-Orient, 173 p.
- BOUCHARD Mathieu, 2010, « Tintin au Moyen-Orient », *Confluences Méditerranée* n° 75, 4/ 2010, p. 227-239 www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2010-4-page-227.htm.
- ECO Umberto, 1996, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Le livre de poche, coll. Biblio essais, 155 p.
- FLAUBERT Gustave, 2002 [1911], *Dictionnaire des idées reçues*, éd. Mille et une nuits, 95 p.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, 1999, *Hergé ou le secret de l'image. Essai sur l'univers graphique de Tintin*, éditions Moulinsart, fondation Hergé.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, 1993, *L'éloquence des images. Images fixes III*, Paris, PUF.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, 2011, *Hergéologie. Cohérence et cohésion du récit en images dans les aventures de Tintin*, Tours, Presses universitaires F.-Rabelais, coll. Iconotextes, 187 p.
- Géo hors-série. Tintin. Les arts et les civilisations vus par le héros d'Hergé, Prisma Média, avril 2015.
- GAUTHIER Lionel, « Femmes orientales et photographes commerciaux. La construction d'un imaginaire dans la production photographique des années 1860-1880 », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], mis en ligne le 13 octobre 2011, <http://cybergeo.revues.org/24168>
- HERGÉ, 1981 [1953], *Les aventures de Tintin. Le Crabe aux pinces d'or*, Paris, Casterman, 62 p.
- HERGÉ, 1946 [1936], *Les aventures de Tintin. Le Lotus bleu*, Paris, Casterman, 62 p.
- HERGÉ, 1955 [1934], *Les aventures de Tintin. Les Cigares du pharaon*, Paris, Casterman, 62 p.
- HERGÉ, 1977 [1950], *Les aventures de Tintin. Tintin au pays de l'or noir*, Paris, Casterman, 62 p.
- HERGÉ, 1986 [1958], *Les aventures de Tintin. Coke en stock*, Paris, Casterman, 62 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, 1884, *À rebours*, Bibliotheca Augustana.
- Les personnages de Tintin dans l'histoire. Les événements qui ont inspiré l'œuvre d'Hergé*, vol. 2, Le Point Historia hors-série, Paris, Sophia publications – Le Point, 2012, 130 p.
- ROSEMBERG Muriel, 2012, *Le géographique et le littéraire. Contribution de la littérature aux savoirs sur la géographie*, (vol. 3), Habilitation à diriger des recherches, Université de Paris 1.
- SAÏD Edward W., 1978, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, 392 p.
- STASZAK Jean-François, 2011, « La fabrique cinématographique de l'altérité. Les personnages de "Chinoises" dans le cinéma occidental », *Annales de Géographie* n° 682, Paris, A. Colin, p. 577-603.
- SEGALEN Victor, 1999, *Essai sur l'exotisme*, Livre de Poche.
- TARAUD Christelle, 2003, *Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale. Algérie, 1860-1910*, Albin Michel, 144 p.
- Teoros. Désirs d'orient*, vol 25 n° 2, été 2006, Montréal, Univ. du Québec à Montréal.
- Tintin à la découverte des grandes civilisations. Le Figaro et Beaux-Arts magazine*, hors-série, Le Figaro et TTM éd., 2008, 170 p.

⁸ L'on peut signaler que le Khemed, parodie d'État de la péninsule arabique, a fait l'objet sur le site de Mediapart, d'un reportage canular signé Rimbus traitant, photographies et envoyé spécial à Wadesdah à l'appui, de la situation du pays dans le contexte des mouvements sociaux vécus dans les pays arabes en 2011 : <http://blogs.mediapart.fr/blog/rimbus/190211/la-theorie-des-dominos-arabes-atteint-le-khemed>

Tintin au pays des philosophes, album adapté du n° *Philosophie magazine*, hors-série *Tintin au pays des philosophes*, Philo éd. et Moulinsart, 2011, 120 p.

Tintin grand voyageur du siècle. L'album de Geo, éd. Moulinsart, 2009 [2001], 180 p.

URBAIN Jean-Didier, 2007, *Secrets de voyages. menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles*, Petite bibliothèque Payot, 440 p.

VATIN Jean-Claude, 1991, « Conformité et pittoresque. De quelques illustrations comparées du Voyage de Denon et de la Description de l'Égypte », in *Images d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée*, Le Caire, CEDEJ, p. 209-227.

VATIN Jean-Claude, 1991, « Orient-ations », in *D'un orient l'autre*, vol.1, *Configurations*, Paris, CNRS, p. 11-32.

Voyages aux pays de nulle part, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1990, 1284 p.