

TINTIN ET LE LANGAGE (*Tintin* and Language)

Samuel Bidaud*

Univerzita Palackého v Olomouci

Abstract: This article focuses on the conception of language which emerges from *The Adventures of Tintin*. We can distinguish essentially three kinds of relations to language in *Tintin*, which more or less follow the chronology of the albums. Tintin's language, first, is characterized by transparency and corresponds to a form of "classical episteme". With the appearance of Captain Haddock in *The Crab with the Golden Claws*, then with Professor Calculus, language becomes its own object at the same time that it allows the characters to reveal some of their problems, especially that of their identity. Finally, in the last period, which begins with *The Castafiore Emerald*, language is losing its function of meaning to be nothing but noise.

Key-words: *The Adventures of Tintin*; Hergé; Language; Representation; Communication; *The Castafiore Emerald*.

Résumé : Nous nous intéressons dans cet article à la vision du langage qui ressort des *Aventures de Tintin*. Nous montrons que l'on peut distinguer essentiellement trois rapports au langage dans *Tintin*, qui suivent plus ou moins la chronologie des albums. Le langage de Tintin, d'abord, se caractérise par la transparence et renvoie à une forme d'« épistémè classique ». Avec l'apparition du capitaine Haddock dans *Le Crabe aux pinces d'or*, puis du professeur Tournesol, le langage devient son propre objet en même temps qu'il permet aux personnages de révéler certaines de leurs problématiques, notamment celle de leur identité. Enfin, dans une dernière période, qui commence avec *Les Bijoux de la Castafiore*, le langage perd toute fonction de signification pour n'être plus que bruit.

Mots-clés : *Les Aventures de Tintin* ; Hergé ; Langage ; Représentation ; Communication ; *Les Bijoux de la Castafiore*.

* **Adresse pour la correspondance:** Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Křížkovského 512/10. 779 00 Olomouc. Česká republika [samuel.bidaud@upol.cz].

1. Introduction

Le problème du langage est fondamental dans *Les Aventures de Tintin*¹. Il suffit de rappeler que plusieurs personnages hergédiens se caractérisent avant tout, auprès du grand public, par leur rapport au langage : le capitaine Haddock par ses jurons, Tournesol par sa surdité qui lui fait déformer tout ce qu'on lui dit, ou encore les Dupondt par leur fameux « Je dirais même plus ». En outre, l'un des albums d'Hergé au moins, *Les Bijoux de la Castafiore*, a particulièrement retenu l'attention de la critique du point de vue de la problématique du langage (voir notamment à ce sujet le texte précurseur de Michel Serres, « Rires : les bijoux distraits ou la cantatrice sauve », publié pour la première fois en 1970 dans *Critique* et repris dans *Hergé mon ami* (Serres 2016)).

Le but de cet article est d'étudier la vision du langage qui ressort des *Aventures de Tintin*. On peut, nous semble-t-il, distinguer dans ces dernières trois phases essentielles du point de vue qui nous intéresse : une première phase, que nous intitulerons « Tintin et la transparence du langage », qui va approximativement jusqu'au *Crabe aux pinces d'or* ; une deuxième phase, que nous pouvons intituler « Haddock, Tournesol et les Dupondt, ou le langage devenu son propre objet », qui va jusqu'aux *Bijoux de la Castafiore* ; et, enfin, une dernière phase, « Le bruit », qui va des *Bijoux de la Castafiore* à *Tintin et l'Alph-Art*.

2. Tintin et la transparence du langage

Si les personnages principaux des *Aventures de Tintin* ont tous un rapport complexe au langage, en revanche, ce qui frappe dans le cas de Tintin, c'est, au contraire, l'absence de problème que lui pose le langage. Pour Tintin, en effet, le langage est transparent. Il dit le monde, et le lien du langage au référent est univoque et dénué d'ambiguïté. Avec Tintin, nous sommes en plein dans l'« épistémè classique », qui se définit entre autres par l'idée de clarté de la représentation, comme l'a montré Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* (Foucault 1966). Et de fait, si l'âge classique se caractérise chez Michel Foucault par la clarté de la représentation, notamment avec la grammaire générale, c'est également la clarté du langage qui caractérise le personnage de Tintin, et qui domine dans les premiers albums. Tintin peut parler du monde et communiquer de façon directe, les signes dénotent les référents sans qu'il y ait aucune distance entre eux et ces derniers. Tintin ne rencontre aucune difficulté, ni pour comprendre ni pour être compris. Deux exemples nous paraissent révélateurs à ce sujet : la capacité de Tintin à comprendre le langage des animaux d'une part, et sa capacité à comprendre les langues étrangères d'autre part.

Tintin peut, dans les premiers albums, parler avec les animaux, et notamment avec Milou. Si bien souvent les conversations du chien et de son maître ne sont pas de vrais dialogues, puisqu'ils semblent parler chacun de leur côté et ne pas se répondre directement l'un à l'autre, ils ont également parfois des conversations réelles. Tel est le cas

1 Je remercie les évaluateurs pour leur relecture et pour l'ensemble de leurs remarques.

au début de *Tintin en Amérique*, après que Tintin, qui a échappé à Al Capone, retrouve Milou (p. 8-9) :

Tintin : Comment es-tu arrivé ici ?...

Milou : Oh ! je meurs de soif ! Laisse-moi d'abord me rafraîchir. Je te raconterai ensuite...

[...]

Milou : ... Alors, un autre homme est venu les détacher. J'ai essayé de l'en empêcher, mais, tout Milou que je suis, à quatre contre un, la partie n'était plus égale, et j'ai dû m'enfuir. J'ai suivi ta piste, et me voilà !...

Tintin : C'est très bien, Milou. Tu es un brave chien !

Le langage des animaux, dans les premiers albums, ne pose aucun problème de compréhension à Tintin. Ainsi, dans *Les Cigares du pharaon*, l'album qui suit *Tintin en Amérique*, Tintin, alors qu'il se retrouve perdu au milieu de la jungle, rencontre un éléphant qui le recueille, et dont il ne lui faut que quelques jours pour apprendre la langue. Tintin, après s'être fabriqué une trompette (puisque, comme il le constate, les éléphants, lorsqu'ils se parlent, « émettent des sons pareils à ceux d'une trompette »), explique à Milou : « Ce n'est pas si compliqué, d'ailleurs, l'éléphant. Sol, la, si, do signifie oui. Do, si, la, sol : non. A boire, s'exprime par sol, sol, fa, fa... Evidemment, le plus difficile, c'est d'attraper l'accent » (p. 35). Et un peu après, Tintin s'exclame : « Hourra ! je sais parler éléphant ! » (*ibid.*).

Au fur et à mesure des albums, et en même temps que l'univers d'Hergé évoluera vers davantage de vraisemblance, Tintin perdra cette capacité à parler directement avec les animaux, même si lui et Milou se comprendront toujours.

Si le langage des animaux ne pose pas de problème à Tintin, il en va de même, a fortiori, avec les langues étrangères, puisque Tintin semble comprendre sans difficulté ces dernières, là encore. Or si l'on peut certes imaginer que Tintin, en tant que reporter, ait quelques connaissances en anglais ou en espagnol, comme le note Jan Baetens (2006 : 20), en revanche il n'est guère plausible qu'il puisse comprendre aussi bien le russe que le chinois. La question de la vraisemblance linguistique, bien sûr, ne se pose pas à Hergé, même si ce dernier prend bien soin de connoter la réalité des pays que Tintin visite en insérant un certain nombre d'expressions linguistiques typiques dans chaque cas. Une seule fois, Tintin est confronté à une « vraie » langue étrangère, quoiqu'imaginaire : le syldave, qui apparaît dans *Le Sceptre d'Ottokar*. Le syldave, qui a déjà fait l'objet de plusieurs études (voir par exemple Justens et Préaux 2004 et Grutman 2010) et qui est en réalité du marollien assorti de lettres slaves, semble poser des problèmes à Tintin dans *Le Sceptre d'Ottokar* suite à sa chute de l'avion et son atterrissage dans la meule de foin des paysans syldaves. En effet, il est au début obligé d'utiliser un langage en partie onomatopéique pour se faire comprendre de ces derniers : « Moi... avion... RRRRRRR... Tombé... Boum !... dans la paille... » (p. 25). Toutefois les difficultés de compréhension s'estompent vite après que Tintin a reconnu le mot *gendarmaskaïa*, et,

au paysan syldave qui lui dit : « Kzommet micz omhz, noh daszcz gendarmaskaïa ! », Tintin se permet de répondre à moitié dans la langue de son interlocuteur : « Vous accompagner à la gendarmerie ?... Avec plaisiraskaïa !... » (*ibid.*). Par la suite la question de la compréhension du syldave cesse de se poser, puisque Tintin est toujours en rapport avec des personnes qui parlent français.

Il faudra attendre la lettre en arabe tendue à Tintin par Ben Kalish Ezab dans *Tintin au pays de l'or noir* pour que Tintin avoue : « Excusez-moi, Altesse, mais c'est de l'arabe et... » (p. 37). Et plus tard, à Katmandou, dans *Tintin au Tibet*, Tintin et le capitaine utiliseront l'anglais, de façon très provisoire, pour savoir où se trouve la maison de l'oncle de Tchang, et non le népalais.

Cette capacité à parler avec les animaux et à comprendre les langues étrangères fait partie du mythe de Tintin « super-héros » qui domine dans les premiers albums et que Jean-Marie Apostolidès a bien analysé dans *Les Métamorphoses de Tintin* : ainsi, dans *Tintin au pays des Soviets*, Tintin parvient à construire une voiture avec de la ferraille et sans s'aider du moindre outil ; une hélice de son avion se casse-t-elle, il peut en reconstruire une nouvelle à l'aide d'un simple bout de bois, etc. (Apostolidès 2006 : 27). À la super-puissance physique de Tintin fait donc écho une super-compétence linguistique.

Si le langage est pour Tintin transparent, il se caractérise également par sa logique. Le langage de Tintin est un langage *rationnel*, par opposition à celui du capitaine Haddock, fondé sur l'émotion, et à celui des Dupondt, fondé sur la redondance et l'embrouillement. Tintin s'exprime, c'est l'adverbe qui convient le mieux, clairement. C'est lui qui, lorsqu'il faut résumer ce qui est arrivé, prend la parole. Prenons un exemple typique dans *L'Affaire Tournesol*. Alors que, au début de l'album, Haddock (les interventions de Séraphin Lampion aidant) ne parvient pas à se faire comprendre du gendarme dans le parc de Moulinsart, Tintin, par opposition, lorsqu'il doit résumer l'affaire des bris de verres au professeur Topolino, le fait avec la plus grande clarté (p. 25) :

Je récapitule. C'est jeudi dernier que se sont produits les premiers bris de verres. [...] Le même jour, coup de feu dans le parc et découverte d'un blessé qui disparaît sans laisser de traces. Le lendemain, départ de Tournesol pour Genève : les bris de verre cessent automatiquement. Le lendemain, dans le laboratoire de Tournesol, un individu masqué nous file entre les doigts, abandonnant un paquet de cigarettes. Sur ce paquet, au crayon : Hôtel Cornavin, Genève. Inquiets sur le sort de notre ami, nous partons pour Genève. [...] Au sortir de Genève, une Citroën noire nous expédie dans le lac. Enfin, à deux pas d'ici, la même Citroën noire fonce sur nous et nous manque de justesse. Quelques minutes plus tard, nous vous découvrons dans votre cave.

Le langage de Tintin se caractérise par la précision, la linéarité. Il est structuré, à la fois sur le plan temporel et sur le plan logique. Son langage est fondé sur le raisonnement, qui prend généralement la forme de l'induction ; ainsi dans *Le Sceptre d'Ottokar*, pour prendre un exemple parmi bien d'autres, lorsque Tintin se rend compte qu'il ne voyage pas avec le vrai professeur Halambique (p. 22) :

Cet homme qui, sans lunettes, distingue parfaitement, d'une telle altitude, un troupeau de moutons, a de bons yeux pour un myope... Et puis, comme c'est curieux, depuis le soir où je l'ai trouvé préparant ses valises, je ne l'ai plus vu fumer une seule cigarette... Ou je me trompe fort, ou je voyage en compagnie d'un imposteur !... Et dans ce cas, tout s'explique !... Les cris que j'ai entendus au téléphone étaient poussés par le véritable professeur Halambique, qu'on enlevait pour le remplacer par celui-ci...

On a là une figure d'induction prototypique. Tintin part d'abord de deux faits qui ont éveillé son attention : l'homme avec qui il voyage voit parfaitement et ne fume pas alors que le professeur Halambique est myope et fume, et, à partir de ces deux faits, qui constituent des indices, il tire la conclusion, par *induction*, qu'il n'est pas avec le vrai professeur Halambique mais avec un imposteur.

Entendons-nous bien toutefois : dire que le langage de Tintin est un langage rationnel ne fait pas pour autant de Tintin un personnage rationaliste. Il suffit de rappeler à ce sujet que, dans *Tintin au Tibet*, c'est Tintin qui incarne la foi, et que c'est le capitaine Haddock, dont le langage est au contraire fondé sur l'émotion, qui renvoie à la rationalité, puisque Tintin se fie à ses rêves pour retrouver Tchang alors que le capitaine s'efforce de le convaincre du décès de ce dernier.

Il n'en demeure pas moins que le langage, tel qu'il est représenté par Tintin, a une fonction heuristique, et permet d'interpréter le monde, de le comprendre et de le dire de façon transparente.

3. Haddock, Tournesol et les Dupondt, ou le langage devenu son propre objet

La première période des albums de *Tintin*, celle où domine le personnage de Tintin et que l'on peut faire aller jusqu'à la rencontre avec le capitaine Haddock dans *Le Crabe aux pinces d'or*, se caractérise donc par la transparence du langage. Le monde, objet d'énonciation et d'interprétation, peut être dit et interprété sans problème. Cette vision ne disparaîtra pas, bien sûr, et restera portée par Tintin, mais cohabitera avec une autre vision du langage, qu'incarnent plusieurs des personnages principaux qui l'accompagnent désormais : le capitaine Haddock, le professeur Tournesol, et les Dupondt. Si les deux premiers n'apparaissent que dans *Le Crabe aux pinces d'or* (Haddock) et *Le Trésor de Rackham le Rouge* (Tournesol), les Dupondt, en revanche, apparaissent dès *Les Cigares du pharaon*, et même, depuis qu'Hergé les y a redessinés, dès les premières images de *Tintin au Congo*. Néanmoins, tous ces personnages appartiennent à un même paradigme : celui du langage qui devient son propre objet et cesse d'avoir une fonction avant tout représentative.

3. 1. Haddock et les jurons

Ce qui caractérise le personnage du capitaine Haddock est peut-être avant tout son langage, et plus particulièrement ses jurons, sur lesquels s'est notamment penché Albert Algoud dans son ouvrage *Le Haddock illustré* (Algoud 1991). Dès la page 37 du *Crabe*

aux pinces d'or, Haddock hurle des torrents d'insultes aux Berabers qui viennent de détruire sa bouteille de whisky, dont plusieurs resteront célèbres dans l'imaginaire collectif : « Canailles !... Emplâtres !... Va-nu-pieds !... Troglodytes !... Tchouk-tchouk-nougat !... [...] Sauvages !... Aztèques !... Grenouilles !... Marchands de tapis !... Iconoclastes !... [...] Chenapans !... Ectoplasmes !... Marins d'eau douce !... Bachi-Bouzouks !... Zoulous !... Doryphores !... Froussards !... Macaques !... Parasites ! Moules à gaufre !... ».

Si le signe est composé d'un signifiant et d'un signifié et que, dans l'emploi courant, le premier ne peut être utilisé, a priori du moins, de façon autonome par rapport au second, en revanche avec le capitaine Haddock et ses jurons le signifiant en vient à prédominer en quelque sorte sur le signifié. Ce qui compte dans les injures du capitaine Haddock, en effet, c'est avant tout leur sonorité, comme l'avouait Hergé dans un entretien pour la télévision en 1971. Tout l'art de traduire les jurons du capitaine consiste donc à trouver dans la langue d'arrivée des équivalents de la langue de départ non pas au niveau du signifié, mais au niveau de l'expressivité. On peut même parler dans certains cas d'un divorce du signifié et du signifiant dans les jurons du capitaine : lorsque ce dernier traite quelqu'un d'« anacoluthé » ou de « catachrèse », par exemple, qui sont deux figures de style, on ne se situe plus, sur le plan du signifié, dans le domaine de l'injure, mais c'est l'effet illocutoire dont est chargé le signifiant qui fait qu'« anacoluthé » et « catachrèse » deviennent, dans la bouche du capitaine, des injures.

Le capitaine Haddock, comme l'a bien vu Jean-Marie Apostolidès, a un rapport au monde fondé sur l'oralité :

Haddock, c'est d'abord une bouche, comme Tintin est une houppette ou les Dupondt une paire de sourcils qui se froncent. La bouche, avide, gourmande, énorme, presque toujours ouverte, tire la langue et parfois montre les dents. Le capitaine vit son rapport au monde extérieur sur le mode oral, avec passion et volupté. La bouche lui sert indifféremment à embrasser ou mordre, à avaler ou expectorer. Il gronde, crie, hurle, rugit, menace ; il fume la pipe, boit au goulot, dévore lorsque la faim le tenaille ; il chante, bave, recrache, postillonne, souffle dans les objets qui l'attirent, embrasse les êtres qu'il aime, il est fort en gueule comme Panurge.

(Apostolidès 2006 : 185)

Les injures du capitaine Haddock, qui font primer le signifiant sur le signifié, font également penser à une forme de babillage enfantin par un certain aspect. Nous irions même plus loin, en proposant une nouvelle interprétation des jurons du capitaine : ces derniers peuvent être lus comme un appel de l'enfant-Haddock à sa mère.

La problématique parentale est, comme l'ont bien montré les ouvrages de Serge Tisseron (1985 ; 1992 ; 2009), fondamentale pour le capitaine Haddock. Il n'est pas innocent que, lorsque Tintin le rencontre, le capitaine soit justement sur la *mer*, et sur la mer à bord d'un navire nommé Karaboudjan, dans lequel on retrouve le signifiant /kar/, c'est-à-dire le signifiant qui renvoie à la figure paternelle royale, comme l'a bien

vu Serge Tisseron dans ses livres consacrés au secret de famille d'Hergé². Haddock, dès le début, est à la recherche du père, qu'il trouvera d'abord dans le chevalier de Hadoque, lointain ancêtre, puis dans Tournesol, et de la mère, qu'il trouvera dans la Castafiore. Sur la *mer*, le capitaine appelle la *mère*³; c'est d'ailleurs sa mère que mentionne Tintin dès sa première rencontre avec lui dans la cabine du Karaboudjan et que le capitaine évoque en pleurant : « Bou-ou-ouh... Maman !... M'man-an ! Bou-ouh ! » (p. 16).

Or ce que révèle finalement, dans les jurons du capitaine Haddock, cette délectation du signifiant, c'est la délectation de l'enfant qui produit ses premiers sons, et Haddock est dès lors assimilé à la figure de l'enfant. Le langage est ainsi lié à la problématique de l'origine, ou du désir d'origine, que le capitaine ne peut dire autrement qu'en hurlant des sons comme le bébé vers sa mère (on pense ici au concept lacanien de « lalangue »). On pourra noter à ce sujet que, après *Le Crabe aux pinces d'or* et l'attaque des Berabers, c'est dans *Coke en stock*, en pleine mer, que le capitaine vociférera le plus d'injures, qui iront se perdre... dans la *mer*. Les jurons renvoient finalement, comme on le voit, à travers le primat du signifiant, au babillage enfantin et à la problématique de l'origine du capitaine, qui, comme le bébé, cherche à atteindre sa mère par ses cris.

3. 2. Tournesol ou le principe de déformation

Avec Tournesol, le problème du langage se déplace sur le problème de la réception de ce dernier, puisque Tournesol déforme tout ce qu'on lui dit. C'est en effet ce qui caractérise le personnage : sa surdité (toute relative, comme on le verra), qui lui fait répondre quelque chose qui n'a rien à voir avec ce qui lui a été dit, d'où le malentendu continu qui en découle. Tournesol refuse néanmoins d'admettre son problème de communication. Mais s'il nie ce dernier, il en est toutefois conscient : il s'équipe ainsi dans *Objectif Lune* d'un cornet acoustique pour l'expédition lunaire, tout en refusant l'appareil que

2 Serge Tisseron a montré comment les albums de *Tintin* mettaient en scène un secret de famille d'Hergé quant à sa généalogie. En effet, Alexis et Léon Remi, le père et l'oncle d'Hergé, qui étaient jumeaux et qu'Hergé a représentés avec les personnages des Dupondt, ignoraient qui était leur père, mais vécurent avec le fantasme que ce père inconnu était d'origine noble, et peut-être même royale, puisqu'ils auraient imaginé être les enfants du roi Léopold II. Ce fantasme a assurément été partagé par Hergé lui-même, d'où l'importance de la figure royale dans son œuvre, depuis le roi Muskar du *Sceptre d'Ottokar* jusqu'à Louis XIV, dont plusieurs indices donnent à penser qu'il est le père réel du chevalier François de Hadoque dans *Le Secret de la Licorne*. Même si l'hypothèse d'une origine royale ou noble d'Alexis et Léon Remi est désormais écartée, il reste qu'un tel fantasme a nourri Hergé et que la figure paternelle royale est prépondérante dans son œuvre. On la retrouve de façon presque subliminale, comme l'a bien vu Serge Tisseron (1992 : 17-18), dans les sons K [k], A [a] et R [ʀ] qui sont disséminés un peu partout dans l'onomastique, et plus spécifiquement dans le signifiant /kar/, qui signifie « roi » en syldave, comme nous l'apprenons dans *Le Sceptre d'Ottokar*, l'album royal par excellence.

3 Rappelons à ce sujet que la ressemblance phonétique *mer/mère* et son implication psychanalytique ont déjà été soulignées à plusieurs reprises, par exemple par Damourette et Pichon. On lit ainsi dans le premier tome de *l'Essai de grammaire de la langue française* : « Les psychanalystes nous assurent [...] que, chez tous les peuples sur lesquels ont porté leur investigation, la *mer* est dans le rêve un symbole fréquent pour représenter la *mère*. Ceci n'implique-t-il pas une tendance métaphorique à donner à la mer la sexuisemblance féminine ? Cette tendance a dû être renforcée en français par l'homophonie entre le vocable *mer* (**m è : r**) et la nuance de beaucoup la plus ordinaire (**m è : r**) du mot *mère* (**m è : r (œ)**) » (Damourette et Pichon, *Essai*, tome I, 372, cité par Michel Arrivé 1989 : 123 ; les caractères gras se trouvent dans le texte d'origine). Comme le note Michel Arrivé (*ibid.*) : « on aura repéré au passage les néologismes *sexuisemblance* et *muance*, équivalents rapprochés, en idiolecte DP, de *genre* et de *réalisation* ».

lui suggère Tintin et qui est d'après lui fait pour les sourds alors qu'il est simplement « un peu dur d'une oreille » (p. 8).

On peut relever essentiellement quatre types de déformations de la part de Tournesol, dont nous donnons dans ce qui suit des exemples, tous tirés des *Bijoux de la Castafiore* :

- 1) Tournesol confond un signifiant avec un signifiant contigu (phénomène de paronymie) : ainsi lorsque le capitaine Haddock lui dit : « Et puis, il suffit de se dire qu'on aurait pu se casser une jambe... Pas vrai ?... », Tournesol répond : « Frais ?... A l'ombre, peut-être, mais au soleil, il fait déjà chaud » (p. 20).
- 2) Tournesol inverse complètement le sens de la phrase entendue : lorsque la Castafiore le prévient, au sujet de son portrait paru dans le *Tempo di Roma* : « Et surtout ne me dites pas que c'est ressemblant !... », Tournesol renchérit aussitôt : « N'est-ce pas ?... C'est frappant de ressemblance !... » (p. 43).
- 3) Tournesol répète ce qui vient de lui être dit et qu'il n'a pas compris : lorsque Tintin le félicite au sujet de la télévision en couleurs qu'il vient d'inventer : « Mais c'est génial, ça !... », Tournesol continue : « Si vous voulez !... Mais toute modestie mise à part, je vous dis, moi : c'est génial !... » (p. 48).
- 4) Tournesol répond quelque chose qui n'a rien à voir avec ce qu'on lui a dit : aux Dupondt qui l'interrogent suite au vol de l'émeraude : « Professeur, est-il exact que Nestor se trouvait près de vous au moment où madame Castafiore a commencé à crier ?... », Tournesol répond : « Pas du tout !... Vous ne me dérangez pas le moins du monde... » (p. 46).

L'effet comique produit par les déformations multiples de Tournesol est indubitable : qu'on pense par exemple à la scène où Tournesol apparaît pour la première fois dans *Le Trésor de Rackham le Rouge* et où il répète invariablement, à tout ce que Tintin ou Haddock lui disent : « Non, Tournesol, Tryphon Tournesol ».

Mais si Tournesol comprend tout de travers, c'est peut-être aussi, comme cela a déjà été suggéré, qu'il ne veut pas comprendre. Ainsi dès son apparition dans *Le Trésor de Rackham le Rouge*, la surdité qu'il affiche lui permet de conserver l'illusion que son sous-marin intéresse Tintin et le capitaine, ou, lorsqu'il part à Milan à la fin des *Bijoux de la Castafiore* et qu'Haddock lui dit de ne surtout pas inviter la cantatrice à Moulinsart, Tournesol, épris de cette dernière, remercie le capitaine et lui affirme que la Castafiore « sera certainement très sensible à (son) invitation » (p. 57). Et l'on trouverait facilement d'autres exemples. La surdité apparaît ainsi comme un moyen de passer outre les obstacles posés par l'extérieur pour mieux affirmer sa volonté et comme un moyen d'échapper aux vicissitudes du monde.

Preuve que Tournesol n'est d'ailleurs pas si sourd qu'on le pense : un mot semble échapper à sa surdité, celui de « zouave ». En effet, suite à sa colère mémorable dans *Objectif Lune* contre le capitaine Haddock qui lui a dit qu'il faisait le zouave, et devenu amnésique après sa chute dans la fusée, Tournesol recouvre soudain la mémoire lorsque

le capitaine prononce devant lui le mot « zouave », qu'il reconnaît sans l'aide d'aucun cornet acoustique ni d'aucun appareil. Il en va de même au début de *Vol 714 pour Sydney*, où, après que Tournesol est tombé suite à l'une de ses acrobaties, le capitaine lui demande quand il arrêtera de faire le zouave et se ravise devant les sourcils froncés et le « Plaît-il ? » du professeur, pour reformuler sa remarque de façon plus amène : « Je... Hem... je disais... Euh... Vous devriez être plus prudent, Tryphon ! » (p. 7).

Déformer le langage d'autrui, c'est finalement, pour Tournesol, le transformer pour le rendre conforme à sa volonté : puisque la communication ne marche plus que dans un sens, Tintin et ses compagnons ne peuvent qu'obtempérer ou se résigner devant les paroles de Tournesol.

3. 3. Les Dupondt, de la répétition déformante à la compréhension littérale

Le langage se caractérise par plusieurs aspects pour les Dupondt : la répétition déformante, le lapsus, et la compréhension littérale du sens.

Le langage des Dupondt est tout d'abord fondé sur un principe de répétition et d'écho déformant. En effet, très souvent, l'un des Dupondt répète ce qu'a dit l'autre, à quelques phonèmes près : leur discours diffère autant que leur physique, où seule leur moustache permet de les distinguer l'un de l'autre. Ainsi leur célèbre « Je dirais même plus » ne fait que répéter, et souvent répéter en déformant, ce que vient d'affirmer l'autre. Au début du *Temple du soleil*, pour citer un exemple parmi bien d'autres, après que le capitaine Haddock a perdu la trace de Tintin, l'un des Dupondt dit : « Autant chercher une aiguille dans une botte de foin !... », à quoi l'autre Dupondt renchérit : « Je dirais même plus : autant chercher une aiguille dans une fotte de boin !... » (p. 11). Ce langage qui se fait l'écho de lui-même rejoint la problématique de la (fausse) gémellité qui caractérise les Dupondt, et apparaît finalement comme révélateur de leur problème d'identité. S'ils n'ont officiellement aucun lien de parenté, en effet, les Dupondt sont identiques pour presque tout, à la fois physiquement et linguistiquement, et ils ne peuvent se trouver d'identité propre ni physique, ni langagière. Leur discours qui tourne en rond, comme les deux détectives dans le désert dans *Tintin au pays de l'or noir*, retient les deux Dupondt prisonniers l'un de l'autre et les condamne à un psittacisme réciproque.

Le langage des Dupondt se caractérise également par la présence d'un grand nombre de lapsus. Jean-Paul Meyer, qui a consacré un article complet à ces derniers (Meyer 2007), totalise 49 lapsus pour les Dupondt dans l'ensemble des albums. Ces lapsus se répartissent de la façon suivante : 22 pour Dupond, 24 pour Dupont, et 3 dont on ne sait s'il faut les attribuer à Dupond ou à Dupont, qui se trouvent éloignés ou hors champ (*ibid.* : 301). Comme le remarque en outre Jean-Paul Meyer, les Dupondt ne font des lapsus que dans 12 des 19 albums où ils apparaissent (l'auteur n'a pas pris en compte *Tintin et l'Alph-Art*, inachevé). Soit les fréquences suivantes : si l'on tient compte des 19 albums, 1 lapsus pour 237 mots, et, si l'on tient compte des 12 albums seulement dans lesquels on trouve des lapsus, 1 lapsus pour 120 mots, ce qui est très largement au-dessus de la moyenne. Comme le rappelle en effet Jean-Paul Meyer (*ibid.* : 302-303) :

[S]i le lapsus est un phénomène normal dans la production orale, il est en définitive plutôt rare. Rossi et Peter-Defare [1998] comptent au mieux un lapsus tous les 600 mots ; la moyenne d'après Levelt [1989] est d'un lapsus tous les 900 mots lorsque le comptage s'appuie sur des énoncés et des contextes variés. On voit que les Dupondt sont largement au-delà de ces valeurs. Leur taux d'erreur anormalement élevé peut être considéré comme le symptôme d'une pathologie ou comme l'indice d'un message.

L'acte manqué privilégié des Dupondt est donc incontestablement le lapsus, qui leur permet de dire des choses profondes sous une absurdité apparente. Comme Freud l'a bien montré à plusieurs reprises, par exemple dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Freud 2001a) ou dans son *Introduction à la psychanalyse* (Freud 2001b), le lapsus, contrairement à ce que l'on pensait à l'époque (les linguistes y voyaient simplement l'effet de la prédominance de certaines syllabes sur d'autres), véhicule un sens et permet dans de nombreux cas de révéler un désir inconscient. Les lapsus des Dupondt ont été très bien étudiés par Benoît Peeters dans son ouvrage *Lire Tintin. Les Bijoux ravis* (Peeters 2015), consacré à l'analyse des *Bijoux de la Castafiore*, l'album qui comprend le plus grand nombre de lapsus d'après le relevé de Jean-Paul Meyer (2007 : 302). Ainsi, après que la Castafiore pense s'être fait voler ses bijoux, les Dupondt viennent faire leur enquête et commettent plusieurs lapsus révélateurs. « Fusibles coupés ou courant fondu, jeune homme, pour moi, c'est la même chose : l'obscurité s'est faite, et c'est exactement ce que volait le voleur », dit d'abord Dupont à Tintin (p. 37). Puis, comme ce dernier objecte que le voleur ne pouvait pas prévoir quand les plombs sauteraient, Dupond continue : « Bon... Eh bien ! puisque vous tenez absolument à mettre les points sur les i, je suis curieux de savoir ce que vous allez répondre à la petite question que je vais vous poser à présent, moi !... » (*ibid.*). Comme le note Benoît Peeters (2015 : 163) : « “Mettre les points sur les i” doit ici s'entendre au sens propre. Il s'agit de rien moins qu'une incitation à rétablir, dans les phrases précédentes, les “i” qui leur manquaient. Le voleur pourra ainsi devenir, enfin, celui que toute la scène désignait implicitement comme le voleur ». Le lapsus permet donc aux Dupondt de dire que la Castafiore a été violée, et, dans la perspective du secret de famille d'Hergé, que l'émeraude volée, qui symbolise l'enfant, renvoie à leur naissance illégitime d'origine noble, comme le fantasment les jumeaux Alexis et Léon Remi.

On pourra enfin noter, du point de vue linguistique, que les Dupondt se caractérisent par une compréhension littérale du langage d'autrui. Serge Tisseron l'a bien vu, quand il assimile les Dupondt à la figure des enfants par excellence. En effet, comme les enfants, les Dupondt prennent souvent les mots au sens littéral. Ainsi lorsque le capitaine Haddock leur demande s'ils ont fait leur service dans les carabiniers d'Offenbach après que l'émeraude vient d'être volée dans *Les Bijoux de la Castafiore*, ils répondent : « Aux carabiniers ?... Non, au Génie... Pourquoi ?... » (p. 37). Leur compréhension littérale du langage va parfois jusqu'à l'absurde : dans *Le Trésor de Rackham le Rouge*, ils continuent à pomper toute la nuit, puisque le capitaine ne leur a pas dit officiellement d'arrêter (p. 45). Cette compréhension littérale du langage reflète donc bien le rôle

d'enfants que jouent les Dupondt, et le langage des Dupondt, à travers la répétition déformante, le lapsus et la compréhension littérale, rejoint finalement la problématique de leur identité et de leur origine.

Avec le capitaine Haddock, Tournesol et les Dupondt, le langage, devenu son propre objet, cesse d'être un système de signes où un signifié et un signifiant sont associés de façon biface et renvoient univoquement l'un à l'autre, selon la définition du *Cours de linguistique générale* de Saussure (1995 : 99). Au contraire, le signifiant devient en partie autonome du signifié, et en cela rejoint bien davantage les recherches de « l'autre » Saussure, le Saussure des anagrammes. Comme l'écrit à ce sujet Jakobson : « l'anagramme poétique franchit les deux "lois fondamentales du mot humain" proclamées par Saussure », c'est-à-dire « celle de la linéarité des signifiants », qui ne nous concerne pas dans le cas qui nous occupe, et « celle du lien codifié entre le signifiant et son signifié » (Jakobson 1971 : 23). Or la perte du lien signifiant/signifié chez Haddock, Tournesol et les Dupondt, et, plus largement, le langage altéré, permettent essentiellement de dire l'altération de l'identité, que ce soit à travers le primat du signifiant sur le signifié, comme dans le cas des jurons du capitaine Haddock, liés à la problématique de l'origine de ce dernier, ou dans le cas des répétitions déformantes et autres lapsus des Dupondt, qui rejoignent la même problématique. Car, comme le note finalement Jacqueline Authier-Revuz (1984 : 101) : « Toujours sous les mots "d'autres mots" se disent : c'est la structure matérielle de la langue qui permet que, dans la linéarité d'une chaîne se fasse entendre la polyphonie non intentionnelle de tout discours, à travers laquelle l'analyse peut tenter de repérer les traces de la "ponctuation de l'inconscient" ».

4. Le bruit

Si le langage était d'abord transparent avec Tintin, puis qu'il en venait à se constituer comme objet avec Haddock, Tournesol et les Dupondt, dans les derniers albums, le langage laisse de plus en plus la place au *bruit*. Bruit des médias, bruit des régimes totalitaires, bruit des discours tout faits : le langage se confond désormais avec la rumeur des journalistes, du régime de Tapioca ou des discours stéréotypés sur l'art dans *Tintin et l'Alph-Art*. On peut symboliquement faire commencer cette dernière période, celle du langage devenu bruit, avec *Les Bijoux de la Castafiore*, l'album du bruit par excellence, qui contraste singulièrement avec l'album qui le précède, *Tintin au Tibet*, l'album du silence des neiges éternelles du Tibet.

Il n'y a plus de place pour le silence dans *Les Bijoux de la Castafiore*. Moulinsart est envahi par la Castafiore et les médias. Coco, le perroquet offert par la Castafiore au capitaine, hurle dans le salon, et ses hurlements poursuivent durant la nuit le capitaine, qui ne peut lui échapper, immobilisé dans son fauteuil. Et si ce dernier échappe à Coco grâce au fauteuil roulant que lui offre Tintin, c'est pour retrouver le bruit de la Castafiore et des médias dans le parc. Ou alors, ce sont les gammes d'Igor Wagner qui envahissent le château, ou une fanfare locale venue chanter une aubade sous les fenêtres de Moulinsart.

Car dans les derniers albums, le bruit envahit la vie privée, qui n'existe plus. Il n'y a plus de place pour l'intime et le silence. Partout, les moyens de communication sont présents, et ont rejoint les coins les plus reculés. Même au cœur des montagnes tibétaines, la radio qu'écoutent les sherpas diffuse un concert de la Castafiore, même au cœur de la jungle où se sont réfugiés les Picaros, on regarde la télévision.

Les écrans ont tout envahi et contrôlent tout. Le salon de Moulinart est prisonnier des caméras dans *Les Bijoux de la Castafiore*. Dans *Vol 714 pour Sydney*, alors qu'ils jouent à la bataille navale, Carreidas épie le jeu du capitaine Haddock à l'aide d'une télévision cachée. Et dans *Tintin et les Picaros*, le capitaine Haddock et Tournesol sont surveillés continuellement dans leur appartement par les multiples écrans et micros qu'y a installés le colonel Sponz.

Le « direct » a tout envahi. Jamais on n'a pu communiquer aussi rapidement : dans *Tintin et les Picaros*, les échanges de télégrammes du capitaine Haddock et du général Tapioca sont immédiatement rapportés par la presse, et le procès des Dupondt et de la Castafiore est filmé au moment où il se déroule. Mais, en même temps, jamais on ne semble avoir communiqué aussi mal dans les albums. Jamais également les médias n'ont été aussi nombreux mais, malgré leur multiplication, ils répètent tous la même chose, que ce soit *Paris-Flash*, *La Dépêche* ou *La Vérité*.

Les mots, que ce soient ceux des journalistes ou ceux des régimes totalitaires, ne disent plus rien. Les journalistes, à l'instar de ceux de *Paris-Flash* dans *Les Bijoux de la Castafiore*, déforment tout dans leurs articles, annonçant des mariages fictifs, comme celui de la Castafiore et du capitaine Haddock, déformant les noms, comme celui de Haddock qui devient Hadok, et les titres, comme celui du capitaine qui devient amiral (et qui deviendra commodore avec *La Dépêche* dans *Tintin et les Picaros*). Quant au langage des régimes totalitaires, que ce soit celui du général Tapioca ou de son procureur lors du procès des Dupondt et de la Castafiore, c'est un langage de propagande qui tourne sur lui-même et auquel on ne peut rien répondre, systématiquement réduit au silence. Ce langage totalitaire se fait volontiers slogan. On peut lire *Viva Tapioca* aussi bien dans les rues de Tapiocapolis (sur une banderole donnée par la marque de whisky Loch Lomond) que dans ses bidonvilles. Un slogan peut indifféremment en remplacer un autre : le slogan *Viva Alcazar* remplace ainsi le slogan *Viva Tapioca* dans l'avant-dernière image de *Tintin et les Picaros*, mais les bidonvilles restent les mêmes. Les discours sur l'art, enfin, sont snobs et vides : « Ah, cet Alph-Art ! C'est un véritable retour aux sources, aux grottes de Castamura, non de Lascaux... enfin, bref, c'est l'art de notre temps. On en revient aux origines de la civilisation, quoi ! », s'exclame la Castafiore dans *Tintin et l'Alph-Art* (p. 8). Devant un chandelier, elle prend à parti le capitaine Haddock : « Regardez ça, capitaine Krapock ! Quelle force, quelle noblesse ! On se sent meilleur après avoir contemplé ça, n'est-ce pas ? », et devant le H en plexiglass de Haddock, elle s'extasie : « Génial... Sublime... Merveilleux... Transcendant ! » (p. 9).

Même l'art ne dit plus rien. Il n'est même plus une production humaine dans *Les Bijoux de la Castafiore* : les gammes d'Igor Wagner émanent d'un magnétophone que ce dernier fait fonctionner pendant qu'il va dicter ses paris en ville. Et dans *Tintin et*

l'Alph-Art, l'art, en plus de n'être plus que snobisme avec cette nouvelle forme d'art qu'est l'Alph-Art, n'a plus qu'une valeur commerciale, avec la reproduction des toiles par les faussaires.

Le langage est tout simplement devenu vide.

5. Conclusion

Plusieurs conceptions du langage se succèdent progressivement tout au long des *Aventures de Tintin*. Ces différentes conceptions constituent des paradigmes qu'incarnent les différents personnages. Avec Tintin d'abord, le langage est transparent et rationnel, et coïncide avec le monde qu'il décrit ; Tintin comprend et est compris, il n'y a pas d'écart entre le discours et son objet. Cette première période va, grosso modo, jusqu'au *Crabe aux pinces d'or*, même si, répétons-le, la transparence du langage reste portée par Tintin par la suite. Une nouvelle vision du langage se fait toutefois jour désormais, avec le capitaine Haddock, Tournesol et les Dupondt, puisque le langage en vient à se constituer comme objet pour signifier autre chose que ce qu'il dit. C'est le cas, nous l'avons vu, avec les jurons du capitaine Haddock, qui se caractérisent par la prépondérance du signifiant sur le signifié et correspondent finalement à un équivalent du babillage enfantin, ce qui rejoint la problématique de l'origine du capitaine. C'est également le cas avec Tournesol, dont la surdité est à la fois une protection contre le monde et un moyen de s'imposer. Quant aux Dupondt, leurs répétitions déformantes, leurs lapsus et leur compréhension littérale du langage renvoient, autrement, mais comme pour le capitaine Haddock, à un problème d'identité. Enfin, dans une dernière partie, qui commence avec *Les Bijoux de la Castafiore*, le langage perd sa fonction signifiante et devient bruit, que ce soit le bruit des médias qui envahissent la vie privée ou le bruit des dictatures qui ne dit rien d'autre que lui-même, ou encore le bruit des discours tout faits, comme ceux sur l'art dans *L'Alph-Art*. Le langage est désormais devenu mécanique. Le cri déchirant du yéti à la fin de *Tintin au Tibet* était plus humain que la nouvelle communication. Les personnages sont en quête d'un silence qu'ils ne peuvent plus trouver. Face au bruit, que reste-t-il, si ce n'est la poésie de la guitare de Matéo, une nuit, quand tout s'est enfin tu, dans le parc de Moulinsart ?

BIBLIOGRAPHIE

ALGOUD, Albert (1991) : *Le Haddock illustré*. Tournai : Casterman.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2006) : *Les Métamorphoses de Tintin*. Paris : Flammarion.

ARRIVÉ, Michel (1989) : « Pichon et Lacan : quelques lieux de rencontre ». *Histoire Épistémologie Langage*. Vol 11/t. 2 : 121-140.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984) : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) ». *Langages*. Vol 19/t. 73 : 98-111.

BAETENS, Jan (2006) : *Hergé écrivain*. Paris : Flammarion.

- FOUCAULT, Michel (1966) : *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2001a) : *Psychopathologie de la vie quotidienne* (traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch). Paris : Payot.
- (2001b) : *Introduction à la psychanalyse* (traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch). Paris : Payot.
- GRUTMAN, Rainier (2010) : « “Eih bennek, eih blavek” : l'inscription du bruxellois dans *Le Sceptre d'Ottokar* ». *Études françaises*. Vol. 46/t. 2 : 83-99.
- JAKOBSON, Roman (1971) : « La première lettre de Ferdinand de Saussure sur les anagrammes ». *L'Homme*. Vol. 11/t. 2 : 15-24.
- JUSTENS, Daniel ; PRÉAUX, Alain (2004) : *Tintin ketje de Bruxelles*. Tournai : Casterman.
- MEYER, Jean-Paul (2007) : « Étude d'un corpus particulier de perturbation langagière : les lapsus de Dupond et Dupont dans les “Aventures de Tintin” (Hergé) » (éds. Béatrice Vaxelaire, Rudolph Sock, Georges Kleiber et Fabrice Marsac). *Perturbations et réajustements. Langue et langage*. Strasbourg : Publications de l'Université Marc Bloch, 297-310.
- PEETERS, Benoît (2015) : *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- SAUSSURE, Ferdinand (1995) : *Cours de linguistique générale* (publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger, éd. Tullio de Mauro, postface de Jean-Louis Calvet). Paris : Payot & Rivages.
- SERRES, Michel (2016) : « Rires : les bijoux ravis ou la cantatrice sauve », *Hergé mon ami. Études et portraits*. Bruxelles : Éditions Moulinsart ; Paris : Éditions Le Pommier, 63-90.
- TISSERON, Serge (1985) : *Tintin chez le psychanalyste*. Paris : Aubier.
- (1992) : *Tintin et les secrets de famille*. Paris : Aubier.
- (2009) : *Tintin et le secret d'Hergé*. Paris : Hors Collection.

ALBUMS CITÉS

- HERGÉ (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1930]) : *Tintin au pays des Soviets*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1931]) : *Tintin au Congo*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1932]) : *Tintin en Amérique*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1934]) : *Les Cigares du pharaon*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1939]) : *Le Sceptre d'Ottokar*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1944]) : *Le Trésor de Rackham le Rouge*. Tournai : Casterman.

- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1949]) : *Le Temple du soleil*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1950]) : *Tintin au pays de l'or noir*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1953]) : *Objectif Lune*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1956]) : *L'Affaire Tournesol*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1958]) : *Coke en stock*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1960]) : *Tintin au Tibet*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1963]) : *Les Bijoux de la Castafiore*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1968]) : *Vol 714 pour Sydney*. Tournai : Casterman.
- (date de l'édition citée non précisée [1^{ère} édition 1976]) : *Tintin et les Picaros*. Tournai : Casterman.
- (2004 [1^{ère} édition 1986]) : *Tintin et l'Alph-Art*. Tournai : Casterman.

PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

Samuel Bidaud est Docteur en Sciences du langage et professeur certifié de Lettres modernes. Après avoir enseigné à l'Université de Bourgogne puis à l'Université de Reims, il est actuellement chercheur à l'Université Palacký d'Olomouc (République tchèque). Il est l'auteur de deux ouvrages, d'une vingtaine d'articles de linguistique, ainsi que de plusieurs articles de littérature, qui portent principalement sur Proust, Hergé, Dostoïevski et sur l'écrivain brésilien Erico Verissimo.

Fecha de recepción del artículo: 08-03-2017

Fecha de aceptación del artículo: 19-05-2017