

Un vieux loup de mer sous le signe du taureau Haddock et ses rapports conflictuels à l'animalité

Sylveline Bourion

Number 14, Winter 2007–2008

Têtes de Turc

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2531ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourion, S. (2007). Un vieux loup de mer sous le signe du taureau : haddock et ses rapports conflictuels à l'animalité. *Contre-jour*, (14), 51–72.

Un vieux loup de mer sous le signe du taureau

Haddock et ses rapports conflictuels à l'animalité

Sylveline Bourion

À Janjac Nattiez

C'est une histoire invraisemblable, comme la vie de nos jours n'en produit plus. C'est l'histoire incroyable dont nos jeunes années ne se remettront plus. C'est l'histoire d'une vie, la nôtre, la sienne désormais à peu près nôtre ; c'est l'affaire d'une vie, démarrée enfin, mieux vaut tard, à l'âge du premier chef-d'œuvre, des dernières certitudes, où Tchernobyl arrosait d'électrons les coteaux du domaine, où poussaient parmi les pelouses des trèfles à six feuilles, où les pies volaient plus haut, et passait parfois parmi les campagnes rabattues l'ombre portée de nos petits châteaux. C'était l'âge plus solitaire des années longues, des jours passant soudain dessous la haie, des soirs effrayants, des nuits mystérieuses.

Qui donc autre que lui aurait pu mieux veiller nos heures ? Qui donc, que ce grand vieil enfant, grimaçant, écumant, pas juste aimable ?

Que ce modeste travail témoigne au moins de notre gratitude pour ce drôle d'oiseau, vieil ami de nos jours passés et à venir.

Lisant et relisant les *Aventures de Tintin*, on est frappé du nombre d'animaux qui y sont représentés ; non seulement font-ils partie de ce décor « couleur locale » dont Hergé aura un souci croissant, peaufinant ses arrière-plans jusqu'à l'obsession, mais encore prennent-ils très souvent part à l'action : ce providentiel hippopotame sauvant la vie d'un Tintin prêt à être dévoré par les alligators du Congo belge ; ces lamas s'enfuyant dans les montagnes hostiles de la cordillère des Andes et laissant nos héros démunis de vivres et de munitions ; et surtout, cette pie voleuse, héroïne bien malgré elle de l'anti-aventure des *Bijoux de la Castafiore*.

Mais ce qui nous frappe plus encore, c'est peut-être l'étonnante facilité avec laquelle genre humain et genre animal communiquent chez Hergé. On pense évidemment à Milou, chien humain, chien trop humain parfois tant sont vastes ses qualités de cœur et ses défauts de l'âme... On est étonné de voir aussi combien les hommes savent se glisser dans la peau des bêtes : c'est Tintin qui se pare d'une dépouille de singe, renouvelant ainsi la duperie biblique de ce fils d'Isaac pour la bénédiction d'un père aveugle (Gn, 27) ; c'est Abdallah, caché derrière un masque de tigre à l'entrée du château de Moulinsart ; c'est, peut-être plus encore, Tournesol entrant dans la série par la fabrication d'un sous-marin à profil de requin pour aller explorer les restes de la Licorne.

Et puis, relisant d'un trait toute l'œuvre, on s'aperçoit qu'il en est un qui n'a de cesse de se « fritter » avec les bêtes : le capitaine Haddock. Il faut dire aussi qu'elles le cherchent : elles lui crachent dessus, le mordent, le piquent, le chatouillent, menacent de le dévorer, l'assomment, l'insultent, le narguent — elles le détestent, et lui le leur rend bien ! Pourtant, quelque chose nous dit que si leur haine est si tenace, c'est qu'ils se ressemblent davantage que lui ne le souhaite sans doute. Qui aime bien...

Deux indices nous auront à l'abord intrigués. D'une part, c'est la complicité/rivalité qui unit Haddock à Milou. Apostolidès le remarque avec justesse dans *Les métamorphoses de Tintin*, sans toutefois s'y appesantir : lorsque le vieux barbu apparaît dans la série, Milou est immédiatement relégué à l'arrière-plan : il n'a plus à tenir ce rôle de second, à présent que

le « patron pêcheur » s'accroche à son maître avec une « fidélité canine ». Mais ces deux-là se comprennent, se ressemblent, se parlent sans parler. D'autre part, il se trouve que ce pêcheur est aussi un grand pécheur. Ses Madianites ? La bouteille ! Sa faute, avouée dès la première image que nous avons de lui (dans *Le crabe aux pinces d'or*, page 15) et qui est celle d'une épave, lamentable, égarée, happée de l'avant par le seul espoir de la soif étanchée, sera la lutte d'une vie. Si Tintin lui arrache dès leur rencontre la promesse de ne plus s'enivrer, celle-ci sera presque tout de suite payée en monnaie de singe : son combat contre l'alcool n'est pas de ceux que l'on gagne en une bataille. La série des *Aventures de Tintin*, de récit épique, mythique, centré autour d'un héros qu'elle était appelée à être, deviendra peu à peu l'histoire d'une rédemption et d'un anti-héros qui ne désire rien de plus qu'une vie normale.

Haddock, comme Milou, possède en lui deux êtres qui s'acharnent à lutter : il y a le bon Haddock, vertueux, sobre, aux ailes d'ange et aux orteils roses comme les orteils du bon Dieu, et il y a le mauvais Haddock, cornu, fourchu, caudé. Il y a le bon Milou et le mauvais Milou. Chose significative, ces quatre joyeux drilles s'affrontent toujours à propos de l'alcool. Et nous touchons ici à la parole peut-être la plus porteuse de sens qui vienne de Milou, quand l'ange fendant les nuées, dans *Tintin au Tibet*, l'incrimine et l'avertit : « Malheureux ! Sais-tu ce que tu as bu là ? ! C'est du whisky, misérable créature !... De l'alcool !... Cet alcool qui ravale la bête au rang de l'homme !... » Tout est dit. Le combat de Haddock contre la bouteille est à lire à la lumière de cet aveu, qui est presque une déposition contre le genre humain.

Et cette fusion entre l'humain et l'animal, qui est tout autant un combat, nulle part peut-être ne devient plus palpable que dans une scène particulière, que nous aurions envie ici d'analyser, scène du début de l'aventure de l'album double qui mènera nos deux héros, Tintin et Haddock, jusque sur les pentes les plus reculées de l'ancien empire inca.

Voici la scène, donc : au début des *Sept boules de cristal*, Tintin et Haddock errent dans les coulisses d'un music-hall où a lieu un spectacle. Après avoir trouvé Alcazar à sa loge, ils cherchent à regagner leurs sièges et

s'enfoncent alors plus profondément encore dans le labyrinthe de l'arrière-scène. Puis, suite à une série de cataclysmes déclenchés les uns après les autres par Haddock, ce dernier reçoit sur la tête un masque de bovin qui le transforme, le temps d'une course folle et à la limite du surréalisme, en Minotaure.

La question que nous aimerions nous poser ici est la suivante : pourquoi Hergé imagine-t-il cet épisode si surprenant et dépourvu de réalité, et dont la charge symbolique est sans doute redoublée par cette impondérable apesanteur dans laquelle semblent baigner ces quelques pages ? Que signifie la lutte de Haddock prisonnier de cette enveloppe animale qui lui a littéralement sauté dessus ? Quels liens tisse-t-elle avec le reste de l'histoire ?

Et parce que cet épisode brutal nous apparaît comme la clef de voûte d'un album primordial¹, peut-être vient-il chez Haddock questionner ceci de plus profond, de plus vital et qui ressemblerait à son identité. Accessoirement, à celle de son auteur².

*

L'album des *Sept boules de cristal* connaît un commencement extrêmement surprenant. Durant plus du premier quart, il sera question de quelque chose sur quoi Hergé ne reviendra plus par la suite : l'obstination du capitaine à développer des pouvoirs de magie — capitaine retrouvé ici, après sa récente acquisition du château de Moulinsart à la fin du *Trésor de Rackam le Rouge*, en nouveau riche tout à fait savoureux : préciosité de l'expression, habillement du jockey élégant, nouvelles habitudes équestres, port du monocle... Tintin vient rendre visite à ses deux amis ; le capitaine l'accueille froidement, avec des paroles mondaines toutes faites (« Ravi de vous revoir, mon cher ! »). Puis sa lubie du moment lui revient : la visite de Tintin sera l'occasion de lui « montrer quelque chose d'extraordinaire ! ».

En effet, voici quinze jours que Haddock assiste à un spectacle de music-hall dans le but tout particulier d'y observer un illusionniste. Son objectif : rien de moins qu'acquérir le pouvoir de transmutation et changer l'eau en vin ; mais en vain ! Dans un salon du château, Haddock fait l'éloquente démonstration de son incapacité ; l'eau, obtuse, bornée, s'obstine à rester de l'eau.

« H : Mille millions de mille milliards de mille sabords de tonnerre de Brest ! C'est de l'eau!
T : Mais, au nom du ciel qu'auriez-vous voulu que ce fût ?
H : Du vin, mille tonnerres, du vin ! »

Qui dit vin, dit vain... voire divin. Haddock, sans doute grisé par les nouvelles facilités de ses habitudes mondaines, par la soudaine aisance de sa vie de châtelain, se voit déjà promu en alchimiste du fluide suprême, l'alcool, cette substance, magique elle-même, qui a le pouvoir de faire parler les tableaux, de faire se dédoubler la réalité³.

Cette tentative ratée renvoie évidemment à la scène biblique des noces de Cana, où le Christ accomplit son premier miracle pour étancher la soif de trop nombreux convives. Dès lors que, de pauvre marin avili par la bouteille, il a réussi à devenir le seigneur du château — et sans doute cette acquisition d'un titre de propriété se double-t-elle dans l'œuvre des *Aventures de Tintin* d'un statut de personnage de premier plan, d'hôte de marque avec lequel il faudra désormais composer —, ne peut-il pas se mesurer au Fils de Dieu lui-même ? Et puis l'épisode des noces de Cana, en plus d'être celui du miracle, est l'unique scène du conflit familial de l'Évangile : Jésus, s'adressant à sa mère avec hauteur (« Femme, qu'y a-t-il entre toi et moi ? », *Jean*, 2, 1-12) lui fait comprendre de la sorte que le doute n'est pas permis, et que sa foi n'est pas totale. Cette confiance absolue dans le pouvoir divin en soi est la même qui agite Haddock d'un rire nerveux lorsque Tintin, naïf et rationnel, affirme que le verre plein d'eau contient toujours et contiendra toujours de l'eau. Pas étonnant non plus que le thème du conflit de famille soit appelé à un moment où Tintin revenant à Moulinsart après une absence dont on peut supposer qu'elle a été longue, ne reconnaît plus son « père ».

Toujours est-il qu'après son échec, Haddock retournera au music-hall une ultime fois, accompagné de Tintin, dans une longue scène où se succèdent des événements qui seront essentiels pour le reste de l'histoire, autant qu'ils permettront de rattacher ces seize premières pages à la continuité des *Aventures de Tintin*. Le numéro du fakir Ragdalam est symbolique et important à plusieurs points de vue. D'abord, Ragdalam réussit là où Haddock a échoué : il possède bel et bien le pouvoir de

divination, et la ressemblance de ses gestes d'envoûtement sur M^{me} Yamilah avec ceux de Haddock sur le verre d'eau montre bien que la pratique de la magie n'est pas affaire d'apparence, d'imitation d'une gestuelle physique : ne devient pas devin, ni divin, qui veut, en singeant les attitudes, en parodiant les traces les moins signifiantes du magique. Enfin, ce numéro sert d'avertissement en même temps qu'il tisse un lien avec l'intrigue principale en introduisant l'un des protagonistes : la femme du cinéaste Clairmont — faisant partie de l'expédition Sanders-Hardmuth dont tous les membres subiront la malédiction des Incas — est interpellée par M^{me} Yamilah qui échappe au contrôle de son envoûteur. La magie, comme le feu, ne se tient pas emprisonnée, et cette mésaventure préfigure celle de Tournesol qui, ayant voulu se parer du bracelet de l'Inca, mettra ainsi le pied à l'étrier de quelque chose qui lui échappera complètement.

Suivront deux autres numéros, plus légers en apparence : celui de Ramon Zarate/Alcazar, lanceur de poignards, et celui de la Castafiore, interprétant pour la énième fois son « Air des Bijoux » de *Faust*, éternelle rengaine qui semble être la seule mélodie du répertoire de la cantatrice. Pourtant, ces deux numéros ont leur raison d'être. D'abord, ils introduisent le capitaine aux événements antérieurs de la vie de Tintin : sa mission en Sylvanie où il a fait la connaissance de la diva (*Le sceptre d'Ottokar*) ; son voyage en Amérique latine, où il fut aide de camp d'Alcazar (*L'oreille cassée*). Cette fonction mnémorique se double d'une fonction d'anticipation : ces deux personnages-là, qui ne se connaissent que pour avoir *gagné* leur vie dans le métier peu reluisant d'amuseurs publics, se retrouveront liés dans la dernière des aventures, *Tintin et les Picaros* où, là aussi au milieu de la vaste farce de monde symbolisée par les dictatures qui se succèdent et se ressemblent, ils œuvreront de concert pour *sauver* leur vie. Alcazar en effet a subi les aléas de la vie politique ; fuyant son pays, il est devenu Ramon Zarate⁴ ; de chef d'État, il a chuté dans la peau d'un bateleur de foire. Outre le clin d'œil humoristique assumé du rôle de grand guignol qu'Hergé attribue aux politiques, il y a là qui émerge la thématique récurrente du double, de la gémellité. Enfin, ces deux numéros mettent en place un univers aussi inquiétant que celui du mauvais augure de M^{me} Yamilah. Alcazar se présente, dans son rapport avec son partenaire de

jeu, Chiquito, comme le toréador face à sa victime expiatoire : il arrive sur scène muni d'un grand drapé rouge comme pour exciter sa proie ; on le voit ensuite en gros plan au travers des jumelles du capitaine en train de vérifier le tranchant de ses armes ; un dernier commentaire de Haddock vient relever le jeu de violence qui unit les deux partenaires : « Il y a trois jours, ça a failli mal tourner... Le poignard s'est planté tout juste au bord de la cible... Un centimètre de plus et l'indien était transpercé. » Symboliquement, c'est aussi Chiquito qui est « exécuté ». Quant au numéro de chant de la Castafiore, non seulement évoque-t-il pour le capitaine « ce cyclone qui s'est un jour abattu sur [son] bateau, alors [qu'il naviguait] dans la mer des Antilles », mais Milou — là encore le double de Haddock — éprouve la même anxiété et se met à hurler à la mort.

Ainsi, ces trois numéros de music-hall auront la double fonction de porter la mémoire du passé et de présager la mort. Ils vont aussi contribuer à donner le ton mystique, surnaturel, inquiétant, de l'album. « Deux moyens de preuve, les miracles et l'accomplissement des prophéties, pouvaient seuls [...] établir une mission surnaturelle », écrivait Renan dans *Vie de Jésus* à propos des fondateurs de la chrétienté. L'avertissement funèbre de M^{me} Yamilah tient lieu de seconde preuve, le miracle de l'eau changée en vin de première. Cette incursion dans le monde interlope du music-hall met aussi en place la clef de l'énigme des souffrances inexplicables endurées par les membres de l'expédition Sanders-Hardmuth : l'envoûtement.

Mais ce début de spectacle ne fait en vérité que préparer la longue errance des deux héros dans les coulisses du théâtre, dont nous faisons l'hypothèse qu'elle sert de métaphore au vrai voyage du double album. D'abord, il faudra transgresser les règles sociales pour entreprendre le voyage : dès les trois premières images du parcours, Tintin et Haddock franchiront par deux fois des portes interdites. Il y aura ensuite un escalier à monter, donnant accès à un monde aux lois différentes, imprévisibles. Des rencontres inquiétantes, le fakir et sa voyante — dont on peut supposer qu'elle est sa femme, d'où l'inquiétant présage de la domination, de la possession (et le dialogue comme à bout de souffle de Haddock et Tintin : « – Vous les avez reconnus ? – Oui... le fakir et madame Yamilah... ») — quittent discrètement le théâtre par une porte de côté ; puis le couple

Alcazar-Chiquito évoquent des démêlées avec la police ; des personnages grimés, costumés, passent et ne reviennent pas, occupant le premier plan extrêmement statique d'un décor où les deux héros évoluent. Comme dans les rêves mis en images par Hergé, l'environnement, les personnages changent sans cesse d'apparence, laissant peu de prises, peu de repères logiques pour revenir en arrière, pour « rembobiner » la bande. Afin de regagner leurs places, les deux héros ne referont d'ailleurs pas le trajet de l'aller en sens inverse, mais un parcours tout différent qui les amènera à se perdre encore davantage. Entre l'aller et le retour de la loge d'Alcazar, des dialogues de l'errance, pleins de questions qui restent sans réponses, viennent créer un climat d'inquiétude fébrile. Tout concourt à faire du voyage dans les coulisses une représentation de l'inconscient en ce que l'on ne peut y progresser que vers le plus profond.

Le caractère onirique de la scène se concrétise dans la double page 14-15. À ce moment, Haddock et Tintin franchissent la limite des territoires balisés ; alors, les éléments du décor deviennent eux-mêmes incertains, irréels. Croyant ouvrir la porte de la buvette (et ce choix n'est pas anodin quand on connaît le passé d'alcoolique de Haddock), le capitaine s'écrase littéralement contre un mur de briques ; c'était « un décor, tonnerre de tonnerre de Brest ». Refermant la porte avec la colère qu'on lui connaît, il déclenche une nouvelle catastrophe : des panneaux posés en équilibre s'ébranlent et le ciel lui tombe sur la tête. Puis, alors qu'il s'appuie sur une colonne pour se remettre de ses émotions, celle-ci, avec l'impondérable légèreté des ombres, cède sous son poids et produit la catastrophe finale : allant buter sur une planche elle-même posée en équilibre sur un piano et sur laquelle repose un énorme masque de bovin, elle fait levier et projette la tête de vache dans la direction du capitaine. Prisonnier du masque, Haddock n'aura alors pour réflexe que de foncer droit devant, force brute irréfléchie révélée par sa nouvelle enveloppe animale. Cette représentation de Haddock en smoking et à masque de vache, Minotaure obtus et dangereux débouchant sur scène (au moment même où l'illusionniste vient de changer l'eau en vin : il y a concordance du miracle et du grotesque) est peut-être l'une des plus absurdes, et par là même des plus significatives de toute l'œuvre d'Hergé. Elle vient clore

l'épisode du music-hall, et de plusieurs points de vue, révéler quelques vérités à propos du capitaine.

Évidemment, Hergé en appelle au mythe, et cela n'est pas sans importance. Le Minotaure, on peut le voir comme le désir coupable, la faute refoulée au fond de l'inconscient du labyrinthe ; les sacrifices consentis au monstre sont les mensonges, les subterfuges employés pour l'endormir, c'est l'os jeté au chien pour avoir la paix. Mais le mythe du combat de Thésée symbolise dans son ensemble « le combat spirituel contre le refoulement » (P. Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*). Haddock a lui-même à livrer ce combat décisif contre l'obscur, et il n'est pas certain que ce soit lui qui ait le dessus ; mais son existence est alors loin d'être achevée. Bien d'autres aventures viendront encore le transformer, le travailler au corps. Celle qui s'engage à cette heure, par exemple.

Et puis, « sans guide, [Haddock] a régressé jusqu'au stade animal, jusqu'au chaos primitif dans lequel l'homme et la bête ne font qu'un. On voit reparaître ici l'un des thèmes les plus constants d'Hergé, celui de la fusion entre l'humain et l'animal » (Apostolidès). Indéniablement, si la scène est si drôle, c'est sans doute parce qu'elle ne fait que procéder à l'exacerbation de traits de caractère déjà présents chez Haddock : sa brutalité, son impulsivité, son manque de contrôle dans la colère ou dans l'alcool. La confusion de cette course folle d'un Haddock prisonnier de son *animalité* mal assumée relève, accentue, exagère *l'animosité* de ce « vieux loup de mer » sans aucun doute né sous le signe du taureau...

Mais cette scène n'a pas son importance uniquement en ce qu'elle appelle un symbolisme chargé, ni non plus parce qu'elle dispose le couvert pour la vaste aventure sud-américaine. Elle procède, l'air de rien, à un certain nombre de renvois, intrinsèques autant qu'extrinsèques au double album de la quête en pays inca. C'est d'abord, à l'interne, un certain nombre de « couples » qui sont formés entre cette scène finale et les numéros hétéroclites auxquels nous avons été précédemment conviés. D'abord, le détail de la « muleta » rouge destinée à exciter le taureau avant sa mise à mort. Très visible sur le bras d'Alcazar au moment où la victime dispose les poignards-banderilles, elle est ramenée sous la forme du

rideau de scène embroché par Haddock surgissant des coulisses : la bête a triomphé du toréador, lui ayant arraché son drapé rouge et encorné le visage, dans cet improbable tableau ramassé entre les pages 15 et 16. Le thème du sacrifice encadre cette très symbolique soirée au music-hall et préfigure la suite des événements.

Autre rappel : l'irruption de l'imprévu, de l'imprévisible. Le spectacle aura décidément été fort perturbé, par la crise de vision de M^{me} Yamilah d'abord, puis par le comportement de bête affolée du capitaine. Ces deux événements qui se déroulent sur la scène, au cœur du *theatrum mundi*, ont en commun diverses choses : déjà, ils rappellent que certaines révélations ne se laissent pas approcher sans une part de risque, surtout pour les êtres faibles que sont une femme soumise ou un alcoolique à ses heures. L'un et l'autre vont y perdre la possession et le contrôle de leur être, de leur corps avant tout (M^{me} Yamilah par l'évanouissement, le capitaine en étant « défiguré ») ; mais de leur esprit également (la voyante se révèle possédée par l'esprit de sa vision et échappe au pouvoir de son envoûteur ; Haddock est envahi par le réflexe obtus de l'animal au mépris de tout bon sens). L'un et l'autre sont désormais des êtres à part, marginaux, rejetés par la bien-pensante société : ils quitteront le music-hall seuls, suivis de leur unique compagnon qui est autant leur maître que leur esclave (le fakir sans sa voyante ne peut plus « voir », et Tintin n'entreprendra plus jamais rien sans Haddock), désavoués par la foule qui reste dans la chaleur lumineuse, civilisée, rassurante, de la salle de théâtre. *The show must go on.*

L'irruption du Minotaure, si elle rappelle surtout le caractère tauromachique du tour de Ramon Zarate et la perte de soi-même aux abords du divin de celui de Ragdalam, aura aussi pour point d'attache avec le numéro de la Castafiore la musique, mais caricaturée, raillée, comme souvent chez Hergé. Les arts, au demeurant passablement absents des *Aventures* (comme les femmes...), servent ici encore à la dérision, à l'aspect grotesque, carnavalesque de la scène : si le masque de vache part du couvercle d'un piano de répétition, il termine, dans un face à face désopilant avec son double d'un instant, sur la tête d'une contrebasse tandis que Haddock est lui-même installé comme dans un fauteuil dans le tambour éventré d'une caisse claire de la fosse d'orchestre. La musique est

partie de ce décor de carton-pâte que constitue le théâtre du monde et qui accueille la mascarade, et le combat de l'homme et de l'animal.

Ces quelques indices nous auront peut-être convaincus que l'épisode du Minotaure est le point culminant de cette soirée passée au Music-Hall Palace. Mais encore nous faut-il à présent examiner l'extraordinaire scène-miroir qu'on trouve dans le même album des *Sept Boules de cristal* aux pages 52 et 53.

La page 50 de l'album des *Sept boules de cristal* correspondrait, si l'on voulait faire un parallèle avec une forme musicale bien connue, au commencement de la réexposition dans la forme sonate. On y retrouve Tintin s'engageant dans l'allée principale du château de Moulinsart, dans une image qui est la presque copie parfaite de celle de la page 2. Toutefois, ce n'est plus alors un mondain suffisant qui les accueille, mais un pauvre diable en robe de chambre. Haddock, complètement abattu par la disparition de Tournesol (auquel il se révèle en cet instant davantage attaché que son exaspération coutumière ne l'aurait laissé supposer), reçoit un coup de fil. Bien qu'on ne puisse rien savoir de la conversation, on devine immédiatement son importance puisqu'elle parvient à faire craquer comme un mauvais vernis les dernières prétentions à l'aristocratie du capitaine. En un bond, il se lève, traverse les appartements, s'enferme dans sa chambre. À peine a-t-on le temps de jeter un coup d'œil furtif par le trou de la serrure qu'il réapparaît, en pull marin et costume de grosse toile, pipe au bec et baluchon sur l'épaule, casquette vissée et geste impérieux : « En route ! ... Le temps de prendre un petit verre, sur le pouce, et nous partons ! » Voici notre capitaine tout à fait revenu à lui. À cet instant, Milou s'élance à la poursuite du chat du château, s'engageant dans l'une de ces luttes fratricides contre ce frère *siamois*. Et c'est là que les choses deviennent intéressantes, car ce combat reprend la scène du Minotaure pour en offrir un troublant renversement : faisant chuter une armure au cours de la poursuite, Milou dévale l'escalier parmi la ferraille désolidarisée. Une fois en bas, groggy, il recevra comme Haddock un projectile sur la tête : le casque de l'armure, qui le transformera alors en centaure. Lui aussi, une fois pris au piège, aura pour premier réflexe de courir tête baissée droit devant, poursuivi par Tintin : « Milou !... Ici,

Milou ! [...] Arrête-toi, Milou ! » (p. 52). Tintin tente à nouveau de mettre fin au comportement irrationnel de ses compagnons, de contrôler leurs instincts déraisonnables... résidus de la mission civilisatrice qui lui est échue au Congo ?

Ayant en fin de compte été rattrapé, Milou sera vertement réprimandé par son maître et rappelé à son état animal (« Et maintenant, tu vas me faire le plaisir de te conduire convenablement... Sinon : laisse et muselière !... Compris ?... »). Puis, pris d'une soif aussi soudaine qu'inexpliquée, il se précipite vers une bassine pleine d'eau laissée là par le jardinier de Moulinsart... eau qui se révélera dotée de propriétés étranges, Milou se retrouvant complètement ivre après quelques gorgées ! C'est que, pendant le temps de la poursuite dans le parc du château, nous avons laissé le capitaine en compagnie de sa bouteille : ce « petit verre sur le pouce » l'aura porté longuement à s'émouvoir devant Tournesol, portraituré en radiesthésiste aussi mystérieux que la Joconde. Sortant soudain de son cadre, le professeur interpelle notre Haddock, comme pour lui indiquer la direction que les deux aventuriers auront en effet à prendre pour partir à sa recherche : « Pardon !... Un peu plus à l'ouest ! ». L'appel à « l'ouest virginal » (Thoreau) venu de celui-ci qui est en effet si souvent « à l'ouest » a quelque chose ici d'ironique, d'effrayant. Le capitaine, troublé, apeuré, en bon esprit cartésien incrimine aussitôt la bouteille dont il s'apprêtait à finir le contenu ; il la défenestre ; elle tombe dans la bassine où ira plus tard boire Milou. Et le voici enfin qui accomplit presque, sans le savoir, le miracle si désiré de « changer l'eau en vin ». Mais il s'agit alors d'une parodie de magie, qui prête au rire plutôt qu'à la crainte.

Ces deux scènes forment symétrie dans l'album : la soirée au music-hall fait suite immédiatement à l'« introït » (à Moulinsart, p. 1 -7) ; la scène du centaure précède juste la « coda » (p. 54-62, à Saint-Nazaire). Elles s'appellent, de part et d'autre du corps de l'ouvrage où l'on aura vu tomber les uns après les autres les membres de l'expédition, créant ces rapports à distance, tendant de ces cordages bien serrés qui font les œuvres réussies, autour de la symbolique de l'eau vivifiante et de *l'esprit* volatil, fugitif, qui, comme la grâce, tombe où il veut, fût-ce dans l'humble et utilitaire bassin d'arrosage d'une arrière-cour de château. Voilà qui

nous tient informés, et qui nous met en garde : les vérités ne se découvrent que par accident, au hasard d'une chute — comme celle que Tintin fera dans la chute d'eau du *Temple du soleil*, trouvant l'entrée insoupçonnée du dernier empire inca —, d'un oubli, d'une erreur ; nos deux héros partiront armés de leur seule volonté, et de l'inaltérable affection qui les lie à celui qu'ils ont perdu ; bien mal équipés pour passer au peigne fin l'aridité abrupte d'un pays tenu par les silences et les mystères. Le hasard et la bonne fortune mettront pourtant devant leurs pas cela, ceux-ci, qui les guideront. Les rencontres sont nombreuses, et les *confuses paroles* de la destinée, parlantes aux oreilles de ceux qui savent discerner l'essentiel dans la forêt grouillante du monde visible.

Mais revenons encore à l'épisode qui nous occupait tout à l'heure, l'irruption du Minotaure sur la scène du music-hall. Un élément du décor nous frappe tout particulièrement : c'est la chauve-souris géante déployant la menace de ses ailes par-devant l'assistance médusée quand Haddock fait son entrée sur scène. Vision de l'animal apparaissant surdimensionné par le procédé de la macrovignette, qui présente pour la toute première fois sans solution de continuité le théâtre, scène et public, au grand complet : Haddock arrive, c'est le clou du spectacle. Cette chauve-souris jaune sur fond bleu, dans son profil décuplé qui rallie les puissances de la nuit et du monde souterrain aux mystères kabbalistiques de la géométrie d'une très explicite étoile de David, il serait surprenant qu'Hergé ne l'ait pas pensée comme un rappel implicite d'une autre créature d'épouvante, surdimensionnée elle aussi et qui vient, âme ténébreuse, hanter tout le cours d'une aventure passée : nous parlons évidemment de l'araignée, l'Epeire Diadème de *L'étoile mystérieuse*, venue plusieurs fois harceler l'imaginaire du lecteur au cours de l'album, dans une gradation resserrée qui tisse sa toile autour du héros d'alors, Tintin, et avec une intensité d'autant plus inquiétante que sa proximité se fait plus grande.

C'est d'abord sur le plan de *l'illusion d'optique* que le jeu se joue lorsque, au tout début de l'album, Tintin regardant à travers la lunette du télescope de l'observatoire, il y voit, centré sur la boule de feu de l'étoile qui se dirige vers la terre, un énorme arachnide. Ici, pour sa première apparition, l'araignée est associée à une apocalypse collective, mais dont

le centre de gravité ira se précisant autour du personnage principal à mesure que l'aventure progressera⁵. Cette monstruosité de la nature se révélera n'être qu'une petite araignée inoffensive se baladant sur le verre de l'objectif.

Mais cette anecdote de l'observatoire, loin d'être anodine, a pris racine dans l'imaginaire du héros. Nous la retrouvons le soir même, cette fois-ci par *le rêve*. Tintin voit surgir en songe « Philippulus le prophète », collègue du professeur Calys, rendu fou par la perspective d'une fin du monde imminente. Philippulus déroule devant Tintin une affiche d'anatomie : il s'agit justement de l'Epeire Diadème de tantôt, « grandeur nature ». Le fantasme de dévoration est renouvelé, associé au fardeau du péché, de la culpabilité (« Aha !... Voilà le châtement !... Une énorme araignée !... ») et non plus stimulé par un événement matériel, une observation de la réalité, fut-elle déformée par le verre grossissant du télescope. L'angoisse a fait son nid.

Mais tout ceci n'est encore que le fantasme de Tintin, après tout ; pour devenir celui de son lecteur, il franchira bientôt le seuil de *la réalité*, il entrera de plain-pied dans la vie du héros : l'araignée se fera vraie, et monstrueuse comme ses premières apparitions le promettaient. Tintin est prisonnier d'une île *tombée du ciel*, dont la nature claustrophobique est encore renforcée par le fait qu'elle « bascule » et voit sa taille réduite à chaque secousse sismique ; cette île, si ce n'était pas suffisant, est de plus dotée de singulières propriétés, dont la plus préoccupante est de faire croître la matière vivante à une vitesse et dans une proportion hors normes (seuls le héros et son chien étant mystérieusement épargnés par ce gigantisme...). Une petite araignée, aussi pacifique que celle de l'observatoire, devient tout à coup un véritable monstre. Tintin trébuche ; vaincu, défait, à la merci du pire, il n'a d'autre choix que de faire face. Alors, dans sa vulnérabilité finale, il triomphera du fantasme de dévoration : une chute opportune de pomme abolit l'araignée.

Le gigantisme animal — tout autant dans *L'étoile mystérieuse* que dans *Les sept boules de cristal* et, d'une certaine façon, dans *l'Île noire*, avec Ranko — vient confiner à un espace clos dont la charge est celle de la menace, de l'emprisonnement, de l'anéantissement : Tintin largué, sans

que l'on sache exactement ce qu'il y est venu surveiller, sur cet aérolithe rétréci comme peau de chagrin par l'engloutissement des eaux ; Haddock disparaissant dans la « triple noirceur » (Cohen) de la nuit, du théâtre et du masque de vache ; deux expériences tout aussi menacées par l'animalité monstrueuse sortie du royaume des profondeurs.

Cependant l'épisode du Minotaure, s'il est lié à la scène-miroir où l'on voit Milou en centaure, s'il convoque « l'araignée dans le plafond » dont Calys soupçonne Tintin, renvoie également à d'autres scènes non encore écrites, comme l'épisode de la vache de New Delhi (*Tintin au Tibet*), autre anecdote d'un corps-à-corps où le capitaine affronte le règne animal, et qui débute une aventure de dix ans postérieure. Une vache est installée devant une porte d'accès de la ville piétonnière, barrant le passage à nos deux héros qui se rendent à l'aéroport. L'animal en question est une vache sacrée (« Vache sacrée, sahib... Ne pas déranger... Toi attendre elle s'en aller »). Malgré les sommations de l'homme de la rue, Haddock décidera de l'enjamber. Son côté pragmatique, matérialiste, lui fait aborder l'événement avec le bon sens de l'évidence, de même qu'il tentait dans *Les sept boules de cristal* de capturer l'essence du divin par la simple imitation de la gestuelle. Pour Haddock, un tour de magie est un tour de main à acquérir, et une vache est une vache. Il n'a pas compris que des choses que l'on voit et qui n'existent pas, il faille passer aux choses que l'on ne voit pas et qui existent.

Le mouvement de chacun des deux couples — la vache « montée » par Haddock, Haddock « monté » par la vache⁶ — est aussi erratique, violent, incohérent. Comme dans la scène du music-hall, ce n'est pas, ici à New Delhi, l'homme qui contrôle la bête, mais la bête qui dirige l'homme (un policeman : « Où allez-vous comme ça ?... » Haddock : « Sais pas. Demandez à la vache ! »). Les rencontres avec l'animal, à la fois fusions et défusions, se font au péril des lois de la bienséance publique, introduisant dans l'univers d'Hergé ce degré de violence pétulante qui précède généralement chacune des entrées du capitaine. Et en particulier chacun de ses accrochages — pas un album qui n'en compte au moins un — avec les multiples ordres du règne animal.

Car si le capitaine est violent avec les hommes (on pense à ses altercations avec Lampion, ou avec Tapioca, ou même avec le doux Tryphon), il n'en est pas pour autant l'allié de nos amies les bêtes. De tous les animaux que le capitaine aura à affronter dans les quinze albums auxquels il prend part, nul autre peut-être que le perroquet ne lui donnera autant de fil à retordre, et à nul autre endroit qu'à Moulinsart, chez lui, dans l'album domestique par excellence, *Les bijoux de la Castafiore*. On connaît l'histoire de Coco, perroquet des îles offert au « capitaine Koddack » par Bianca Castafiore, et qui deviendra son cauchemar : morsures, roucoulements exaspérants, paroles qui perturbent ses conversations téléphoniques : rien n'est épargné au malheureux capitaine. À tel point qu'il finira par associer l'animal à sa « maîtresse », le « rossignol milanais » au cours d'un rêve qui demande toute notre attention et qui contredit les dernières paroles prononcées ce soir-là par Haddock : « Ce perroquet !... Il finira par me rendre fou!... Heureusement, c'est bientôt l'heure d'aller dormir : comme ça, au moins, j'en serai débarrassé pour tout la nuit. » (*Bijoux*, p. 14) C'était pécher par excès d'optimisme : les préoccupations qui agitent Haddock ne sont pas de celles qui cessent en dormant ; car il y a les rêves...

Voici la scène : Haddock est à l'opéra. Bianca Castafiore, perroquet boursoufflé et glapissant, entonne sur scène son célèbre « Air des Bijoux » : « Ah! Je riiiiis... » Mais il y en a un qui ne rit pas, c'est le capitaine : assis dans la salle au milieu d'autres perroquets portant le smoking, il est quant à lui dans son plus simple appareil, rouge de honte sous le regard désapprobateur des oiseaux. Cette image renvoie évidemment à la scène de la Genèse (3, 7), où Adam et Eve, soudainement conscients de leur nudité, en éprouvent de la honte. Mais le renversement de la situation « normale » entre nudité et vêtement met ici véritablement Haddock dans la peau de l'animal. Cette scène de théâtre renvoie peut-être aussi à l'épisode du Minotaure par la communauté du lieu et du sentiment éprouvé dans le rêve et au moment de l'incident dont nous avons précédemment parlé : la honte. La honte face au monstrueux en soi⁷.

Désormais, c'en est fait : pour Haddock, Bianca est un oiseau de malheur, de mauvais augure. Un second rêve nous le confirme, dans la première scène de l'album qu'aurait dû être *Tintin et l'Alph-Art* : Haddock

rêve que Nestor frappe à la porte ; il lui demande son petit déjeuner au lit, mais c'est Bianca Castafiore, mi-femme mi-oiseau, qui vient se jeter sur lui et le dévorer. Le fantasme de dévoration s'exerce chez Tintin par la hantise des êtres poilus. Pour Haddock, le plus grand danger, basculer dans la folie, pourrait bien provenir d'un inoffensif perroquet. Ce rendez-vous avec lui-même semblait d'ailleurs déjà inscrit au programme de son nom. C'est le cas pour Tournesol, qui, d'inventeur loufoque quand il surgit dans la série (avec *Le secret de la Licorne*), de savant génial et polymorphe qu'il devient par la suite (dans *Objectif lune*), évoluera enfin vers l'horticulture, la femme étant pour lui une fleur, délicate, « exquise », dont il donnera le nom, Bianca, à une nouvelle variété de roses issues de ses serres. De même, pour Haddock, lui aussi retenu au destin de son nom, la femme est un drôle d'animal : non pas un filet d'aiglefin, mais un oiseau bavard et sans cerveau qui, bien que répétant toujours « Allô, j'écoute ! », justement n'écoute pas, au point de soumettre son nom à un jeu de massacre assez cruel.

Le nom, justement. L'apparition du perroquet de Bianca n'est pas le premier contact du « capitaine Mastock » avec l'espèce. Il nous faut revenir à la première vraie aventure haddockienne, celle où se forge véritablement l'originalité de son personnage, où il perd son statut de minable alcoolique qu'il était sur le Karaboudjan, où il adopte un caractère qui restera pour l'essentiel inchangé jusqu'à la fin : l'aventure du *Trésor de Rackam le Rouge*. Nous sommes sur l'île où l'ancêtre du capitaine, le chevalier François de Hadoque, a trouvé refuge et vécu plusieurs années parmi les indigènes, sur notre « île au trésor⁸ ». Le parcours d'exploration sera semé de traces laissées par le chevalier de Hadoque : il n'est pas insignifiant que le capitaine, premier à s'engager sur l'île, trébuche tout d'abord sur « les restes du canot avec lequel [son ancêtre] aborda jadis sur cette île » (*Trésor*, p. 26). Puis ils découvriront un fétiche, taillé par les indigènes de l'île, représentant le chevalier de Hadoque, sourcils froncés, bouche énorme, air menaçant : « Regardez quelle bouche!... », dit Tintin aux deux Dupondt en riant. « Sa voix a dû singulièrement impressionner les indigènes ! Je m'imagine leur tête quand ils l'ont entendu, pour la première fois, s'écrier : "Que le grand cric me croque !" » À cet instant, un cri retentit, dans la forêt silencieuse

et apparemment inhabité. « Que le grand cric me croque ! » La panique s'installe. Les menaces se renouvellent : « Anthropopithèque !... Moule à gaufres !... », « Paltoquet !... Maraud !... Sapajou !... », confrontant Haddock à son double invisible, fuyant, insaisissable. Tout à coup, surprise : des perroquets ! « Oui, des perroquets ! De génération en génération, ils se sont transmis le vocabulaire de votre aïeul ! » Grâce à cet animal, lui-même symbole de mimétisme, de gémellité, le héros fait deux découvertes, cruciales pour la suite de l'aventure haddockienne comme pour la « construction de la famille » (Apostolidès) qui est en cours.

D'abord, Haddock confronté par le surgissement verbal de cet ancêtre à un autre lui-même, aussi habile qu'il l'est dans l'art de l'insulte, aussi truculent et décalé⁹, découvre que sa singularité, son originalité, c'est-à-dire son langage, n'est en rien personnel. Il n'est que l'héritage inconsciemment transmis de la verve d'un trisaïeul tout aussi coloré. Le personnage du capitaine comme construction *ex nihilo* se dégonfle, peut-être mieux que nulle part ailleurs, dans le premier dessin de cette page 29 où on le voit proférer insultes et menaces tandis que le fétiche de son ancêtre, placé juste en arrière de lui, regardant dans la même direction, manifeste en tous points la même expression. Le phylactère, placé sur toute la largeur de la vignette, pourrait aussi bien provenir du capitaine que du fétiche : « Montrez-vous donc, si vous n'avez pas peur, canaque !... Cannibale !... Iconoclaste¹⁰ !... »

Mais cette humiliation du moi, cette atténuation de la personnalité du capitaine au profit du chevalier possède pour compensation un émerveillement, un rachat de l'être par sa filiation. Il existe chez le Haddock antérieur un tangible « manque d'être », une significative « soif d'origine » (Sibony). Dans la première scène de son existence comme personnage hergéen, on le voit lamentablement sangloter sur le souvenir de sa mère, l'appelant à lui comme un gamin attardé et vieillissant (*Le crabe aux pinces d'or*, p. 16). A partir de la « scène des perroquets », Haddock devient un peu plus que ce pauvre mortel égaré sur les sentiers obscurs de l'existence : possédant une véritable histoire de famille, ayant renoué avec l'image de ce père, de ce « père-roquet » qui est tout à la fois la mémoire de son sang et sa peur de la femme avec qui le mêler, Haddock se pose dorénavant en

héritier d'une tradition vivant à travers lui. Cette omniprésence du moi à travers les siècles de l'histoire confère au capitaine une sorte d'éternité : le titre de Haddock n'est pas soumis à l'épreuve du temps, un grand visage courroucé règne désormais sur le nom comme une flottante armoirie. Haddock est là, de toute éternité, sans s'absenter jamais de son rôle, celui d'un frère humain bouleversant. Le roi est mort ; vive le roi.

Et en effet, le singulier problème que notre capitaine aura eu à affronter tout au long de ces aventures, peut-être est-il celui de son identité ; ces perroquets, rabâcheurs intarissables qui ne se taisent que « transformés en écumaires » (*Trésor*, p. 29) amènent le nom du chevalier de Hadoque, origine anoblie, rachat glorieux de la pauvre épave avilie par l'alcool dont nous avons cent fois connu le vice. La Castafiore, autre perroquet bavard, pervertira au contraire le nom du capitaine en cent variantes grossières, ridicules : Kappock, Koddack, Mastock, Kolback, Bartock ou Karnack. Parmi tous ces patronymes, au sujet desquels il faut reconnaître que c'est le capitaine lui-même qui a engendré la confusion dans la mémoire de la cantatrice¹¹, il faudra trier et trouver le bon : et il n'est pas insignifiant que cette quête soit celle du personnage des *Aventures* resté le plus longtemps sans nom : ce n'est en effet qu'à la 43^e page du *Crabe aux pinces d'or* que nous apprenons, au hasard d'une conversation téléphonique, qu'il se nomme le capitaine Haddock. Son parcours à travers la série ressemble singulièrement à celui d'Hergé, son semblable, son frère : se faire un nom *ad hoc*, et une identité qui aille de paire.

Et l'ambivalence du capitaine, Minotaure et dandy, fort en gueule et tendre d'âme, peut-être est-elle la plus éloquente dans la scène la plus lumineuse de l'œuvre d'Hergé, celle qui marque le tournant de l'aventure de *Tintin au Tibet*. Sur le plateau d'altitude où l'avion s'est écrasé, Tintin est parti faire une reconnaissance des lieux. Tout à coup, le brouillard monte, avec l'imprévisible rapidité qui est celle des climats d'altitude ; la neige tombe, soudaine, drue, impénétrable, affolante ; tout disparaît dans la blancheur lactescente de l'aveuglement. Alors passe une silhouette, sombre, aussitôt ravalée par la neige en rafales ; Tintin, rompu, perdu, fondu au blanc dans un moment de désespoir qui rappelle celui de la tempête de sable au pays de l'or noir, croit voir passer le capitaine ; il

l'appelle, hurle, s'élançe à sa poursuite, puis chute alors, solitude plus infrangible, dans une crevasse. C'est que ce capitaine n'est autre que le migou, le yéti, l'abominable homme des neiges, qui se révélera à la fois ravisseur et sauveur de Chang¹². Et peut-être les dernières paroles de celui-ci, prononcées tandis que la caravane quitte la planche finale de l'album pour s'enfoncer dans l'insondable nuit blanche dont le royaume s'étend aux marges des vignettes, peut-être ses paroles ultimes résonneront-elles à présent autant pour le grand sauveur improbable de ses jours que pour l'éternel héros des nôtres : « Hé bien ! Moi, je souhaite qu'on ne le trouve jamais, car on le traiterait comme une bête sauvage. Et pourtant, je t'assure, Tintin, il a agi avec moi d'une telle façon que je me suis parfois demandé si ce n'était pas un être humain... »

Qui sait ?...

¹ Ne fut-ce qu'en matière graphique, *Les sept boules de cristal* marque une nette rupture avec le style dépouillé d'avant (voir B. Peeters, *Hergé, fils de Tintin*).

² Cet article doit beaucoup à la relecture intelligente de Marco Simonsen. Qu'il se voit ici remercié.

³ Milou « voit double » après avoir bu dans le verre du capitaine (*Le secret de la Licorne*, p. 23) ou sur les routes du Tibet où Haddock, petit poucet de l'ébriété, sème goutte à goutte sa boisson derrière lui (*Tintin au Tibet*, p. 19).

⁴ Comment ne pas voir, dans cette transformation d'Alcazar en Zarate, une parodie du mot christique : « Je suis l'alpha et l'oméga » ?

⁵ À ce sujet, le mouvement de personnalisation à l'œuvre dans *L'étoile mystérieuse* reproduit de façon microcosmique la progression générale des *Aventures de Tintin* qui, comme le montre avec justesse Apostolidès, accomplit, quelque part autour de l'arrivée du capitaine dans la vie du héros, un glissement de l'épopée vers le roman.

⁶ Pierre Fresnault-Deruelle note très justement le caractère ambiguë sexuel de cette scène au music-hall en rapprochant la dernière image — la tête de vache perchée sur le corps hanché d'une contrebasse — du *Violon d'Ingres* de Man Ray (*Hergé ou la profondeur des images plates*).

⁷ L'association entre la monstruosité et la famille aviaire est d'ailleurs manifeste dès la page suivante des *Bijoux*, où Bianca Castafiore, certaine d'être aux prises avec un monstre épouvantable venu à sa chambre par la fenêtre, confond son cri avec celui d'un oiseau nocturne. La fausse intrigue de l'album est d'ailleurs élaborée à partir des rapports qu'entretiennent les quatre oiseaux qui y sévissent : le « rossignol milanais », le perroquet des îles, la chouette nocturne et la pie voleuse.

⁸ *Le trésor de Rackam le Rouge*, p. 24. Plusieurs années plus tard, durant une matinée d'ennui (et de gammes !) au château, siège de l'aventure des *Bijoux*, nous verrons précisément

Tintin presque s'endormir sur *L'île au trésor* de Stevenson... Cette aventure, qui n'en est pas une, puisque de l'aveu même d'Hergé (N. Sadoul, *Tintin et moi, entretiens avec Hergé*) il s'agissait de faire tenir cet album sur le vide de l'intrigue sans que le suspens en soit diminué pour autant, sans que le lecteur ne s'y ennue jamais jusqu'à la dernière page, cet album conçu comme un défi à l'ennui est pourtant le seul à représenter cette fatigue, cette usure du temps pris à son propre piège, en une seule image (*Bijoux*, p. 43). Bref, ce renvoi de la parole du capitaine dans *Le trésor* au titre du livre tenu par Tintin dans *Les bijoux* crée une « interaction de mots et d'images » (J. Baetens, *Hergé écrivain*).

⁹ et faisant preuve d'anachronie délicate avec cette invective de « boit-sans-soif », expression née au XIX^e siècle, censée provenir du chevalier de Louis XIV...

¹⁰ Cette ambiguïté de l'origine de la parole n'est pas sans rappeler d'ailleurs une autre scène des *Aventures de Tintin*, antérieure à l'arrivée de Haddock puisqu'elle trouve place dans *L'oreille cassée*, où l'explorateur Ridgewell fait intervenir ses dons de ventriloque pour faire parler le fétiche des Bibaros dont Tintin et lui sont prisonniers (*Oreille*, p. 51).

¹¹ *L'affaire Tournesol*, p. 53 : « — Ah! Petit flatteur, vous êtes venu me féliciter, de même que ce... pêcheur... Monsieur?... Monsieur?... — Euh... Hoddack... heu... Haddada... pardon, Haddock ». On ne veut pas tomber dans l'exégèse de pacotille, mais... Haddada évoque singulièrement le « A dada » du langage enfantin ; le problème du nom sera pour Haddock un vrai *cheval de bataille*...

¹² Pour un autre lien entre le capitaine et le yéti, lire l'extraordinaire parallèle établi par Fresnault-Deruelle entre une image du *Tibet* et une autre d'*Objectif Lune*. Nombreux sont ainsi les rapprochements à distance que l'on peut établir au sein de l'œuvre, tant il est vrai que « tout auteur repasse nécessairement sur ses propres traces » (*Hergé ou la profondeur des images plates*).



Véronique Bessens