

De l'autre côté du miroir. Pour revisiter *Les Bijoux de la Castafiore*

Alain Montandon
Université Blaise Pascal (Clermont II)

Pourquoi se pencher à nouveau sur le texte d'Hergé qui a fait déjà l'objet de tant d'analyses ? *Les Bijoux de la Castafiore* est un texte complexe d'une grande densité sémantique, dont l'étude fut inaugurée par Michel Serres dans un article célèbre¹ mettant en avant que le vol des bijoux n'était rien d'autre qu'une allégorie du vol de la parole et la mise en scène de l'impossibilité de communiquer à l'ère de la communication moderne². D'autres études approfondiront la lecture d'une œuvre singulière, puisqu'il n'est plus question d'aventure dans cette œuvre où rien ne se passe si ce n'est son propre déroulement³. Si psychanalyse et sémiologie se sont penchées à plusieurs reprises sur cette œuvre, il nous a semblé cependant que certains détails, non des moindres, n'ont pas été mentionnés et tout particulièrement ceux qui relèveraient d'une analyse sociopoétique. Notre lecture a pour objet d'en éclairer les faces d'ombre qui participent à la fois d'un inconscient familial et d'un inconscient social. D'un côté l'ombre de l'origine et de l'autre celle des représentations sociales en cours.

Aussi il s'agit bien, pour reprendre le projet de ce numéro, de considérer un ou des personnages qui constituent une sorte de toile de fond à l'intrigue, travaillant dans l'ombre, apparaissant pour disparaître ensuite, alors même qu'ils jouent moins le rôle d'éminences grises, que celui de révélateur.

Qu'est-ce que l'ombre, si ce n'est la face cachée de la lumière ? Qu'est-ce qui est en pleine lumière ? ce qui se passe dans le château de Moulinsart, où se

déploie tout un arsenal de projecteurs pour la télévision et le flash des reporters. Car l'espace du château n'est pas seulement celui d'une communication pervertie à la Michel Serres, mais aussi celui d'une exposition visuelle, la mise en scène d'une large visualité. Sans doute il est patent que les visions sont brouillées, comme dans le cas du Supercolor-Tryphonar. Mais il est perpétuellement donné à voir ce qu'on ne voit pas (chutes dans l'escalier, Wagner jouant du piano alors qu'il est ailleurs que devant son clavier, bijoux qu'on a sous les yeux et que l'on croit dérobés). Images télévisuelles, photographies de reportage envahissent également l'espace public pour montrer des choses qui n'existent pas.

Or à cette exposition s'oppose l'autre face représentée par les romanichels, la face obscure, mystérieuse et nocturne de l'histoire. Nous partons de l'idée que les romanichels constituent, comme en photographie, le négatif de toute l'intrigue, qu'ils sont le ressort qui agit dans l'ombre de toute la scène. On suivra sans peine la définition proposée par Élisabeth Leblanc : « L'ombre est la personnification de tout ce que le sujet refuse de reconnaître et d'admettre en lui. Se mêlent en elle les tendances refoulées du fait de la conscience morale, [...] et les forces vitales les plus précieuses qui n'ont pas pu ou pas eu l'occasion d'accéder à la conscience⁴ ». Si l'on suit l'analyse de Peeters qui insiste à juste titre sur l'importance des éléments proleptiques, le début du livre montre une pie et le

¹ Michel Serres, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve », *Critique*, n° 277, juin 1970, p. 485-497.

² Michel Serres dans *Hergé mon ami* (édition Le Pommier) montrera par la suite comment les aventures du petit reporter, propagateur de sciences humaines, sont une ouverture aux autres cultures, Amérique, Amazonie, Chine, Pérou, Tibet, etc.

³ On citera en particulier Benoît Peeters, *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015 et Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier, 1985 ; *Tintin et les secrets de famille*, Paris, Aubier, 1992 ; *Tintin et le secret d'Hergé*, Paris, Hors Collection, 1993.

⁴ Elisabeth Leblanc, *La Psychanalyse jungienne*, Bernet-Danilot, coll. Essentialis, 2002, p. 34.

calme de la campagne où apparaissent alors les romanichels. Ils seront bien en effet, avec la discrétion habituelle remarquée par Peeters, la composante, le dispositif, le négatif fondamental de ce récit très inhabituel dans l'œuvre d'Hergé. Ils sont à l'ouverture de l'album et en décident la mise en route. On verra qu'ils en sont aussi le sens, ce sens même que le pendule de Tournesol indique (« ce n'est encore qu'une simple indication. Il désigne le sud-est. C'est-à-dire qu'il indique la direction du campement des Tziganes », p. 46). Une simple indication, dit le savant qui est moins fou qu'il n'en a l'air – car sous sa distraction et ses malentendus, il entend bien mieux les choses que les autres. Les Dupondt se précipitent quant à eux sur la perche innocemment tendue par la rumeur sociale : des romanichels ? Ce sont eux les coupables : « ça ne fait pas l'oncle d'un doute¹ ». En vraie caricature de policiers, les Dupondt sont certains de leur culpabilité, puisque ce sont des romanichels et s'il n'y a pas de preuves, ils en trouveront ! Le fait que les supposés voleurs aient repris leur route semble suffire pour les dénoncer et pour ameuter par radio toutes les brigades aux fins de les retrouver. Tintin veut les considérer comme innocents, le capitaine acquiesce : « j'en mettrai ma main au feu, mais... ». De fait il y a toujours un « mais » (« mais » de Nestor, « mais » du gendarme, etc.), exprimant la réticence inconsciente quant à la nature de « ces gens ».

La position idéologique d'Hergé a pu susciter maints commentaires critiques. On sait qu'il était immergé pendant ses premières années dans la droite catholique très conservatrice du milieu bruxellois. Face aux différentes attaques, Hergé a essayé progressivement d'adopter une position plus humaniste, également moins raciste en prenant la défense de la dignité humaine et du respect de l'autre, sans pour autant s'aveugler sur les préjugés tenaces de ses contemporains. Ainsi a-t-on pu parler d'une morale un peu abstraite de Tintin qui pouvait être acceptée par tous ses lecteurs. L'attitude du capitaine Haddock, celle de la gendarmerie, celle de Nestor témoignent cependant d'un racisme rampant bien ancré, d'un refus de l'étranger et de l'inconnu pour préserver la sphère privée. Le capitaine fait certes montre d'une générosité en priant les romanichels de s'installer au bout de son parc, mais

cette générosité est quasi obligée pour réparer les lapsus de départ assimilant les romanichels aux ordures. Ainsi les apparences sont-elles sauvées. Mais même Tintin, qui se tient toujours à distance des romanichels, plus en voyeur qu'en témoignant une quelconque sympathie, finira par les suspecter de vol, pris par l'engrenage des interrogations de l'enquête. Lorsqu'il voit quelqu'un s'enfuir dans le parc, qu'il découvre des empreintes sous les fenêtres, il se demande s'il s'agit d'un romanichel.

Si Benoît Denis parle du jeune héros « comme une espèce de Monsieur Bons-Offices qui, faisant de nécessité vertu (ou vocation), s'attache à recoller les morceaux d'un monde » qui menace de se décomposer², il faut cependant reconnaître que le vaillant reporter n'est plus un voyageur mais, devenu sédentaire, un être fragile, désemparé et même peureux au point de s'effrayer du cri d'une chouette, et qui finira, *in extremis* à la fin de l'album, par monter (de manière moins intrépide qu'il n'y paraîtrait, car lourdement équipé pour ce faire) à un arbre pour y dénicher le larcin de la pie. Dans une première lueur de lucidité, Tintin a compris que le mystère du vol se tenait dans le nid.

Mais revenons d'abord aux représentations sociales des romanichels, appelés aussi tziganes ou bohémiens. Dès la première page le capitaine lie les romanichels à la puanteur et aux ordures³. Il s'exclame : « Aucun sens de l'hygiène, ces zouaves-là ! », ajoutant que c'est « Inouï ! » un terme qui annonce subrepticement toute la chaîne musicale propre à un album rempli de bruit, de fureur, de notes de musiques, de chant et surtout de surdité, *inouï* signifiant ce qui n'a pas été entendu. L'air vivifiant de la campagne est désagréablement perturbé par la mauvaise odeur, dans un dispositif d'opposition qui ne cessera de s'exercer tout au long de la narration. L'odeur des ordures sur lesquelles campent les bohémiens, par-delà le sens même du repoussant et du refoulé, est lié au secret et à la curiosité (qu'elle soit attraction ou répulsion), tout comme l'était le parfum de la dame en noir. Je renvoie sur ce thème à la petite bande dessinée de

¹ Encore un lapsus fort révélateur. Pour rester dans ce mode de pensée stéréotypée, l'oncle, c'est toujours le géniteur caché.

² Benoît Denis, « Aller voir ailleurs si j'y suis : Hergé, Simenon, Michaux », *Textyles*, 12, 1995, p. 133.

³ Sur cette question, voir William Acker, *Où sont les "gens du voyage" ? Inventaire critique des aires d'accueil*, Éditions du Commun, 2021.

Cepi, *Le Parfum vert*, rendant hommage à Hergé et à son analyse¹.

Le sens olfactif est suivi par le sens auditif. Tintin entend « un enfant qui pleure », un moment d'émotion lié à une perte : la petite fille a perdu son chemin, elle est désorientée, comme une enfant abandonnée dans la forêt. Le capitaine, voulant l'interroger, fait preuve d'une autorité déplacée envers la petite tzigane, non seulement en lui adjoignant fermement de répondre, mais en l'agressant physiquement en l'attrapant par l'épaule. Une fois la fillette ramenée au campement, le capitaine continue de s'étonner que l'on puisse se complaire à vivre parmi les ordures. Lorsqu'il apprend que c'est la police qui leur a permis de séjourner uniquement dans cet endroit, il finit par conclure que c'est révoltant « d'obliger des êtres humains à vivre dans un pareil dépotoir ». Ainsi le « gadjo » change-t-il son discours, mais le fait d'avoir été traité de « gadjo » signifie la distance infranchissable et définitive existant entre les tziganes et les autres, distance qui est aussi celle de l'incompréhension réciproque : le capitaine refuse la bonne aventure (il a tort, car toute la suite ne sera qu'une série de mésaventures), tout comme il ne peut comprendre la précarité financière de la troupe (« Vous croyez sans doute que nous avons assez d'argent pour un médecin », p. 3). La difficile communication entre le capitaine Haddock et les tziganes signale l'appartenance à deux mondes culturels différents et incompatibles.

Matéo le gitan remarquera page 13 qu'il n'aime pas les gadjé : « Ils font semblant de nous aider et dans le fond de leur cœur, ils nous méprisent », jugement définitif que l'intervention de la gitane (« pas ceux-ci ») ne saurait effacer. Plus loin Matéo jettera une pierre dans l'eau qui éclaboussera Tintin venu épier les nomades, marquant ainsi par son geste et son invisibilité l'abîme qui sépare les deux mondes. Tintin sera d'ailleurs traité de « petit morveux », qualificatif qui n'est plus adéquat à l'image du vaillant petit reporter, le héros de tant d'aventures devenu à présent un oisif sédentaire en villégiature au château². D'actif extraverti il est

devenu consommateur : la télévision s'étant installée au château, il n'a plus besoin de courir le monde, puisque le monde est à portée d'écran. En cela il se différencie nettement des gens du voyage qui apportent l'image de l'ouverture et de l'aventure, mais d'une aventure semblant trouble et dont il se tient à distance.

Le second moment du mépris social devant les bohémiens commence par la stupéfaction et l'ahurissement de Nestor devant l'arrivée de la caravane des bohémiens au château. Celui-ci les suspecte d'abord de mensonge, puis, apprenant que c'est Haddock qui leur a permis de séjourner dans le parc, il met ce dernier en garde : « ces Bohémiens, c'est tout vauriens, charpardeurs et compagnie ! » et il l'avertit des possibles ennuis que le capitaine risque de connaître, ce à quoi ce dernier répond : « comme s'il pouvait encore m'arriver des ennuis », faisant ainsi inconsciemment le lien entre la Castafiore et les romanichels. Nestor, qui incarne le surmoi de ses maîtres, pense que c'est une folie que d'inviter de tels gens chez soi. Mais s'il pense que le capitaine est tombé sur la tête, par un renversement comique c'est lui-même qui tombera sur la tête du fait de la marche brisée.

La page suivante (p. 13) ne fait qu'asseoir la condamnation sociale des nomades. La gendarmerie informée prévient le capitaine de la présence des nomades au château, le mettant en garde contre les ennuis qui pourraient lui arriver et ce dernier fait alors *in petto* le lien entre la morsure de la petite sauvage, le perroquet, l'entorse et la Castafiore (13,6).

L'image du bohémien voleur est celui d'un parasite, de quelqu'un venant troubler l'ordre du (beau) monde. Or l'image des bohémiens qui s'affiche et s'imprime au début de l'histoire semble se refléter à l'intérieur du château, comme une onde de choc, provoquant l'interminable série de parasitages qui ne cessent de se répéter, au point que non seulement les écrans, la vue des spectateurs, mais les spectateurs eux-mêmes, par une audace graphique notée par Peeters, sont eux-mêmes brouillés. Est-il utile ici de rappeler les nombreux parasitages des voix téléphoniques ? Lorsque Matéo

¹ Alain Montandon, « Le parfum vert ou la curiosité du lecteur » dans Michel Picard (dir.), *La Lecture littéraire*, Clancier-Guénaud, 1988, p. 107-127.

² Sur ce thème voir l'ouvrage *Villégiatures* (Paris, Honoré Champion, 2022) où l'on analyse comment dans un espace fermé et contraint, les tensions personnelles viennent à s'exacerber.

jette une pierre dans l'étang (p. 16) les cercles créés dans l'eau par la chute de la pierre dessinent le mouvement des ondes allant s'élargissant. On assiste – semble-t-il – à la figuration (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*, dirait Freud) de ce parasitisme du bohémien qui se répercute sur la figure centrale du château, Tintin.

Les représentations communes des gitans insistent sur leur aspect sauvage. C'est ainsi que la petite Miarka est appelée, et le terme de diablesse formulé par le capitaine signale la transgression de l'ordre et le caractère hérétique qui sont attachés aux romanichels. Par le fait même d'une vie nomade, contraire aux habitudes sédentaires, ils incarnent à la fois la liberté et le désordre dans la mentalité populaire. Alain-Fournier dans le *Grand Meaulnes* les dépeignait comme de « pauvres diables », mal vêtus, vivant d'expédients, réduits à vivre de petites rapines. La stigmatisation des romanichels comme voleurs se trouvait déjà chez Cervantès lorsqu'il écrivait :

On dirait que gitans et gitanes ne viennent au monde que pour être voleurs. Ils naissent de pères voleurs ; grandissent avec des voleurs ; se forment auprès de voleurs ; et, finalement, deviennent de parfaits et d'achevés voleurs à temps plein¹.

Leur capacité à disparaître, d'échapper à toute poursuite, de s'évanouir dans la nature est un de leurs traits distinctifs, noté tant par Achim von Arnim, Alain-Fournier, André Dhôtel que par Henri Bosco². Les gitans sont aussi connus pour émettre des signaux codés et mystérieux. Dans *Isabelle d'Égypte* par exemple, la vieille tzigane Braka signale sa présence en imitant le cri de la caille. Or la nuit, les bruits mystérieux, les cris de la chouette qui surprennent Tintin sont intimement liés pour le lecteur au monde nocturne des Tziganes.

Lire la bonne aventure est une des qualités ancestrales des vieilles bohémiennes. On n'est pas épargné, et de la manière la plus significative, par ce cliché dès le début de l'album, car la scène permet d'abord de souligner la différence de culture, par une

pratique mettant en jeu des facultés psychiques hors des normes rationnelles habituelles. Au savoir commun d'une rationalité bien comprise se substitue une autre réalité, différente, et l'attention du lecteur est dès lors mise en éveil pour qu'il ne s'en tienne pas à une banale lecture réaliste (qui serait justement de noter que la main du capitaine a été mordue). Hergé a d'ailleurs souvent privilégié ce recours aux sciences paranormales : avec le fakir dans le *Lotus bleu* ou encore avec la voyante extralucide dans *Les 7 boules de cristal* qui apprend à une femme dans le public que son mari est à l'instant même atteint d'un mal mystérieux. D'autres exemples pourraient être convoqués pour cette intrusion qui bouleverse l'ordre du récit par des prévisions, lesquelles ne se confirmeront que plus tard dans la diégèse. Cette fonction proleptique attise l'attente du lecteur en créant un suspens dont il ignore s'il doit lui attacher de l'importance. La gitane annonce l'accident pas grave (la marche brisée), la nouvelle voiture (due à l'entorse), la visite de la belle grande dame étrangère (La Castafiore), de magnifiques bijoux (« Oh ! grand malheur !, bijoux partis ! ») Il est clair que le lecteur ne peut à ce stade premier de l'histoire comprendre de quoi il retourne.

Parmi les représentations sociales des bohémiens, un motif récurrent dans la littérature comme dans les images folkloriques est celui du rapt d'enfant par une bohémienne rôdant³. Une telle rumeur est fort ancienne : on la rencontre dès le Moyen Âge et, au xv^e siècle, c'était déjà un topos dans le théâtre des auteurs vénitiens⁴. « La Petite Gitane » (« La gitanilla »), une des *Nouvelles exemplaires* (1613) de Cervantès narre comment une jeune fille, appelée Preciosa, est élevée par une vieille gitane et devient célèbre par ses talents de danse et de chant et surtout par sa beauté. « L'éducation grossière qu'elle reçut ne faisait que mieux ressortir une naissance de meilleure qualité que gitane, car elle était d'une extrême courtoisie et d'une grande

¹ « Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones, nacen de padres ladrones, crfanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo. » (« La Gitanilla », dans *Novelas ejemplares*, 1612).

² Voir respectivement *Isabelle d'Égypte*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Couvent des pinsons*, *Le Jardin d'Hyacinthe*.

³ Voir Leonardo Piasere, *Roms. Une histoire européenne*, Bayard, 2011.

⁴ Voir Marc Bordigoni, *Gitans, Tziganes, Roms... Idées reçues sur le monde du Voyage*, éditions Le Cavalier bleu, 2013.

politesse ¹». On découvre à la fin que Preciosa avait été enlevée peu après sa naissance et qu'elle est de fait la fille du corrégidor.

Au XIX^e siècle le mythe s'enracine dans un contexte de rejet des populations nomades. La presse sert de diffuseur à nombre de rumeurs, mais aussi la littérature : chez Hugo, la figure des bohémiens voleurs revient au moins à trois reprises, d'abord dans *Notre-Dame de Paris*, où Esméralda est une enfant volée par des saltimbanques, puis dans *Les Burgraves*, où la sorcière Guanhumara est une voleuse d'enfants et enfin dans *L'Homme qui rit*, où Hugo crée le mot de « Comprachicos » pour désigner des nomades spécialisés dans le commerce des enfants qu'ils achètent et revendent après les avoir mutilés... Dans *Le Trouvère* de Verdi (d'après la pièce espagnole *El Trovador* [1836] de Garcia Gutiérrez), le personnage éponyme a été enlevé enfant par la bohémienne Azucena et, plus près de nous, Bertrand Solet écrit dans son roman *D'où viens-tu Tzigane ?* :

Les Tziganes, voyez-vous, c'est une race à part, pas des gens comme vous et moi. Ils sont capables de tout. On dit même qu'ils volent les enfants. Oui... et qu'ils les mangent. Remarquez, moi, je ne les ai jamais vu faire, bien sûr. Pourtant, du moment qu'on le dit... Faut se méfier. Il n'y a pas de fumée sans feu².

Le fantasme de l'enfant volé renvoie à celui d'une naissance plus noble. Or c'est bien là – si l'on accepte les très pertinentes interprétations de Serge Tisseron – le nœud du problème. Les tsiganes représentent l'autre face, obscure, celle de l'inconscient et du secret familial. Ce qui a été dérobé, ce n'est pas l'enfant, mais le nom de son géniteur : le tzigane a volé sa paternité et son origine à l'enfant.

Avant d'en arriver à cette question de l'origine que suscite l'image des bohémiens, les représentations sociales qui leur sont attachées sont comme le fantôme qui hante les personnages, ce sont, la nuit, les pas dans le grenier. Puisqu'il est établi que ce sont des voleurs (le vol étant par ailleurs le thème central de l'album), cette représentation du vol va être mise en scène à trois reprises par l'annonce de vols qui n'existent pas, des leurres jusqu'à ce que le véritable vol arrive. Mais qui vole dans cette histoire ? Wagner en feignant de

jouer au piano alors qu'il joue aux courses ? Les journalistes italiens qui volent le fameux cliché du rossignol milanais et du perroquet ? Ce qui est intéressant, ce sont évidemment les nombreuses répétitions et duplications à l'œuvre. Des mises en parallèle tissent la densité du texte et la première image des tsiganes se réfracte à l'intérieur du château. Un exemple en est la représentation implicite des Italiens. Il y a en effet une mise en regard des romanichels et des reporters italiens. L'image stéréotypée des Italiens n'en fait-elle pas elle aussi des voleurs ? L'italianité prend la place des romanichels à l'intérieur du petit monde de Moulinsart. Si les romanichels restent à l'extérieur, les deux reporters italiens qui représentent l'étranger, s'incrument, transgressent, sont intrusifs, voyeurs, dérangeants, mal intentionnés (ce que ne sont pas les romanichels en réalité, mais bien dans l'imaginaire collectif). Le perroquet a un nom italien : coco, et un des journalistes traite son collègue Walter Rizotto de coco. Le paparazzi est un peu perroquet et, comme lui, répète en déformant. Le perroquet au nom italien mord le capitaine au doigt, comme la petite romanichelle le mordait à la main. Les deux Italiens sont fort suspects, ils s'enfuient par la brèche du mur. Il n'est pas étonnant d'ailleurs que le capitaine Haddock, ne pouvant plus supporter l'enfer de la présence de la Castrafiore, veuille partir pour cet espace de bonheur et de liberté que représente pour lui l'Italie, brève échappée imaginaire que ce désir de voyage.

Serge Tisseron a montré avec une grande perspicacité que l'œuvre d'Hergé trouve en grande partie son ressort dans un secret de famille transmis inconsciemment à la génération future. La grand-mère d'Hergé, Marie Dewigne, femme de chambre chez la comtesse de Dudzeele, aurait enfanté deux jumeaux, Léon et Alexis, d'un père inconnu et dont le nom n'a jamais été révélé. La naissance infamante a été cachée ; un mariage blanc avec un ouvrier du nom de Philippe Remi a donné un semblant de légitimité aux deux enfants et la respectabilité sociale à celle qui était considérée comme une fille-mère. Alexis, employé en confection avec sa femme Élisabeth Dufour, couturière, eut deux enfants, Georges et Léon, Georges ayant comme nom

¹ Miguel de Cervantès, *La Petite Gitane* (trad. Claude Allaire), Gallimard, 2016, p. 10.

² Bertrand Solet, *D'où viens-tu Tzigane ?*, Robert Laffont, 1970, p. 19.

d'auteur renversé Georges Remi en RG¹. Il semble bien que tout l'album tourne autour de la question de l'origine qui hante inconsciemment et de manière obsessionnelle toute l'histoire. Cette origine mystérieuse laisse supposer que ce père inconnu pourrait être un grand personnage de l'aristocratie bruxelloise, voire une personne royale, hypothèse corroborée par le fait que la comtesse de Dudzeel aurait eu soin des jumeaux (en leur donnant en particulier des beaux vêtements) en contrepartie du silence concernant l'identité du père.

Je ne reviens pas sur les analyses précises de Tisseron concernant toute la chaîne signifiante du nid, de la forme de l'œuf et des lapsus des Dupondt (« les flombs qui ont pondu »), ni de l'oiseau (symbole du vol et métaphore de ce qui est en l'air, métaphore du géniteur royal). L'album *Le Sceptre d'Ottokar* a déjà longuement fantasmé sur ce thème.

Le monde aristocratique et provincial du château de Moulinsart, refermé sur lui-même, opposé à l'ouverture et au nomadisme des romanichels, ne cesse de rabâcher sa propre impuissance, non seulement à communiquer mais aussi à accéder à une connaissance véritable², dans une folle sarabande répétitive, que le psittacisme du perroquet illustre jusqu'au cauchemar. Comme les gammes du pianiste Wagner³, la répétition est un ressort fondamental de l'album. Tout est répété, dupliqué, à commencer par la perte des bijoux. La multiplication des visages lors de la projection du Supercolor-Tryphonar témoigne de ce questionnement de l'identité au centre de la question de l'origine paternelle. Le fait que la Castafiore ne puisse jamais nommer le capitaine de son nom, en l'appelant Kappock, Bardock, Maggock, Kasptock, Kosack, Kolback, Koddack, Mastock, Medock, Paddock, Hablock⁴, semble refléter la même impuissance de la mère à révéler le nom du père.

La chute dans l'escalier rejoue sans cesse l'échec de la communication : l'escalier étant ce qui relie deux étages, la chute met en scène la faille, la brisure

irréparable à jamais, comme la fin de l'histoire le signalera à nouveau.

D'après Tisseron, ce qui se joue à Moulinsart est une illustration parodique de la vie de famille (p. 47). Lorsque Tintin quitte nocturnement cet espace familial pour épier la vie des tsiganes, il le fait parce qu'il est attiré par une étrange musique qui fait lever en lui un puissant sentiment de nostalgie. C'est une musique étrange et sauvage bien loin de la musique classique cultivée par Wagner et la Castafiore, loin de la musique d'opéra convenue, politiquement et socialement correcte. Dans cet écart nocturne, Tintin passe de l'autre côté du miroir, enfin il passe sans passer puisqu'il reste en retrait, en spectateur voyeur d'une scène à laquelle il n'appartient pas. À la musique de la femme chantant l'air des bijoux et des gammes convenues de Wagner, répétées inlassablement, s'oppose la musique tzigane faite de liberté, d'improvisation. Une musique pleine de sentiment, d'affect, d'émotion, une musique authentique loin de la musique narcissique d'une diva dénuée de tout sentiment véritable pour autrui, enfermée dans le vide de son château d'actrice en quête de compliment, en attente de la confirmation de son identité. Tintin, face à son propre désarroi, prend conscience de son enfermement : « Quelle nostalgie dans cette musique. Hélas, Milou, il faut rentrer » (p. 40).

Avec cette scène nocturne (la nuit étant l'inverse du jour) les choses sont différentes. Celui qui joue n'a pas comme instrument le piano, image de la culture sociale bourgeoise, mais une guitare. Le plus important cependant reste que ce n'est pas une femme, mais un homme qui joue, un homme qui par ailleurs rejette Tintin jusqu'à s'opposer à lui en lui jetant une pierre pour l'éclabousser. Voilà Tintin trempé qui cependant n'est pas révolté ou en colère, mais qui n'a comme réaction que celle d'y trouver un mystère à comprendre.

Pourquoi m'a-t-il rejeté ? Pourquoi ne veut-il pas que je perce son mystère ?

¹ Hergé joue aussi de l'inversion avec le nom de Marie Dewigne en Irma (la couturière sous la coupe de la puissante et autoritaire Castafiore)

² Les nombreux quiproquos signalent l'impasse cognitive. Celui entre les journalistes et le professeur Tournesol est exemplaire : ils sont persuadés que le professeur leur parle à mots couverts du mariage entre le capitaine Haddock et la Castafiore, alors que le Professeur pense que les journalistes s'intéressent à ses cultures de roses (p. 23).

³ Gammes dont on a pu remarquer l'inscription identitaire du nom d'Hergé.

⁴ Numa Sadou (*Tintin et Moi. Entretiens avec Hergé*, Flammarion, 2000) en recense plus d'une quinzaine.

Au crépuscule Tintin et Milou se glissent dans un coffre au grenier pour épier le mystère des pas entendus la nuit. Le grenier est un lieu hanté par le passé : de nombreux livres entassés un peu partout, un fauteuil de style ancien, un vieux gramophone, une vieille horloge, une vieille machine à coudre et quelques toiles d'araignée. Ils découvrent alors le « monstre » qui effraya tant la Castafiore et qui s'envole par la fenêtre dans la nuit en poussant un long cri, semblable à celui d'un fantôme: « WOU-OUH ». Or c'est bien de fantôme qu'il s'agit dans cet espace vide (car s'il y a de vieux objets, ceux-ci sont alignés près des murs et contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un grenier, ce qui frappe dans l'image qui en est donnée, ce n'est pas une pièce encombrée et en désordre, mais une pièce vide en raison même de son rangement bien ordonné). Le passé est-il une pièce vide ? Le lieu du fantôme ? Il semble bien qu'il s'agisse de cela au sens même où Maria Torok et Nicolas Abraham ont pu parler dans *L'Écorce et le noyau* du fantôme comme la figure du travail dans l'inconscient du secret invouable d'un autre, autrement dit des lacunes laissées en nous par les secrets des autres. Le secret de famille transgénérationnel se situe idéalement au grenier et son élucidation insoluble à l'origine d'un deuil impossible, celui d'une perte inexplicée et inexplicable.

Les sons, émis par l'oiseau nocturne et qu'on prenait pour des pas, font poc poc poc ! (p. 54). Or il est intéressant de voir que Hergé évoquant la manière dont les idées lui viennent, utilise un mot semblable : toc ! « L'idée vous est venue à un moment donné, toc ! Comme ça. Une idée, on ne sait pas toujours comment elle jaillit. Il y a toutes sortes de connexions. Après coup, on peut toujours chercher de bonnes explications. Mais je préfère ne pas les chercher, parce que je ne trouverais pas les bonnes. Et puis, à quoi bon ? »¹ Autrement dit, lorsque l'inconscient parle, il fait poc² ! Dans un entretien avec Numa Sadoul, Hergé parle de cet album comme d'une « projection inconsciente de son aspiration au repos³ » justifiant ainsi le besoin de sublimer par la création un tourment intérieur. Il s'agit de dénouer les fils ou de les couper avec les petits ciseaux de la couturière que la petite gitane a

trouvé au pied du nid de la pie, faisant d'elle une parque qui pourrait délier les fils du récit.

Car de quoi s'agit-il ? L'air des bijoux que chante la Castafiore n'est pas innocent, puisque l'opéra que Gounod a composé en s'inspirant du *Faust* de Goethe, parle de la jeune et naïve Marguerite, séduite par un homme beau et riche qui lui fait un enfant et l'abandonne. Mais entre temps, Méphisto avait déposé les bijoux de la séduction dans sa chambre, qui flattent son narcissisme (que la Castafiore revendique absolument en s'identifiant à son rôle). C'est le fameux « Ah! je ris de me voir / Si belle en ce miroir » de l'acte III. Mais il ne faut pas oublier la suite du livret de Barbier et Carré : « Est-ce toi Marguerite ? Réponds-moi, réponds vite ! Non ! non ! ce n'est plus toi ! Ce n'est plus ton visage ! C'est la fille d'un roi qu'on salue au passage. » Une phrase qui renvoie à une identité royale. Or on sait que *Le Secret de la Licorne* et *Le Trésor de Rackham le Rouge* mettent en scène cette origine noble en faisant du Chevalier de Hadoque un bâtard de Louis XIV. Serge Tisseron a par ailleurs noté la troublante persistance, depuis *Le Sceptre d'Ottokar*, des lettres K, A, R, signifiant le roi, dans les albums : le manteau d'Astrakhan de la Castafiore, Rackham, Rascar Kapac, Huascar, Carreidas, etc. Cette quête d'une origine fantasmée semble bien tourner les têtes. L'expression de la Castafiore : « Mais où donc ai-je la tête aujourd'hui ? » pourrait s'appliquer à tous les protagonistes de l'affaire (celle du collier de la Reine !). On comprend que l'enfant volé (c'est-à-dire l'enfant à qui on a volé son origine) veuille trouver la réponse dans les hauteurs. On pense alors au début du poème de Cocteau, *Les Voleurs d'Enfants* :

Presque nue et soudain sortie
D'un piège de boue et d'orties
La bohémienne pour le compte
Du cirque vole un fils de comte

Tandis que la mère appelle
Folle debout sur l'allée
L'enfant en haut d'une échelle
Au cirque apprenait à voler

Comment ne pas penser à Tintin, très effacé et passif pendant tout l'album, qui se met soudainement à grimper aux arbres, comme un

¹ Entretien avec Benoît Peeters dans *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*, op. cit.

² Bruit qui peut en évoquer bien d'autres, celui du heurt à la porte de Macbeth comme la claudication d'une jambe de bois dans un repaire de pirates (inutile de rappeler la dense intertextualité présente, nourrie par les lectures de l'écrivain).

³ Numa Sadoul, op. cit.

acrobate de cirque ? Le voilà bien l'enfant en haut d'une échelle, de naissance aristocratique. La case de la bande dessinée se fait alors plus haute que les autres (p. 59). Chercher ce qu'il y a en hauteur, évoque un imaginaire de l'espace révélateur. Dans le *Trésor de Rackham le Rouge*, le secret était dans la cave. Dans les *Bijoux de la Castafiore* le secret apparaît sous la forme d'un fantôme supposé au grenier. C'est que, cave ou grenier, ces lieux marginaux sont pleins de mystères, propices à la rêverie et à la découverte des rebuts du passé, dans une poétique de l'espace d'une étrange familiarité, car il y avait de l'*unheimlich* dans ce grenier vide, habité par les pas nocturnes d'un oiseau.

Pour en revenir au départ des romanichels, lorsque s'éloigne la roulotte, ce n'est plus l'image de l'enfant volé, mais bien celle de l'abandon qui est donnée à voir, avec ce départ sans explication, sans un mot ni une parole. Tristesse et déchirement que suggère cette case où l'on voit la mère et l'enfant regarder le lieu d'où elles viennent et dont elles se séparent (p. 47).

Si Benoit Peeters écrit : « Mon hypothèse est qu'Hergé a disposé de manière assez concertée la plupart des chaînes qui courent à travers l'album sans percevoir par contre l'intensité du réseau qui se constituait peu à peu », nous avons pu souligner que ce réseau était d'abord la représentation sociale des romanichels qui permettait de mettre en scène le vol¹ dans toutes ses déclinaisons, et tout particulièrement le vol de l'origine de l'enfant que l'interprétation psychanalytique de Tisseron confirme, ici l'ombre si éclairante du tableau.

Quel adulte ? voilà le hic, se demande Tintin devant les pas d'un homme inconnu, situé devant le lierre² de la façade où l'on ne peut s'accrocher (« Un enfant peut-être ? », p. 16) et la réponse sur ce mystérieux personnage dont on n'a que la trace des pas ramène à la question : « Un Romanichel ? »

Bibliographie

- ACKER, William, *Où sont les « gens du voyage » ? Inventaire critique des aires d'accueil*, Éditions du Commun, 2021.
- BORDIGONI, Marc, *Gitans, Tsiganes, Roms... Idées reçues sur le monde du Voyage*, Éditions Le Cavalier bleu, 2013.
- DENIS, Benoît, « Aller voir ailleurs si j'y suis : Hergé, Simenon, Michaux », *Textyles*, n°12, 1995, p. 121-136.
- LEBLANC, Elisabeth, *La Psychanalyse jungienne*, Bernet-Danilot, coll. Essentialis, 2002.
- MONTANDON, Alain, « Le parfum vert ou la curiosité du lecteur » dans Michel Picard (dir.), *La Lecture littéraire*, Clancier-Guénaud, 1988, p. 107-127.
- , *Villégiatures*, Honoré Champion, 2022.
- PEETERS, Benoît, *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.
- PIASERE, Leonardo, *Roms. Une histoire européenne*, Bayard, 2011.
- SADOUL, Numa, *Tintin et Moi. Entretiens avec Hergé*, Flammarion, 2000.
- SERRES, Michel, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve », *Critique*, n° 277, juin 1970, p. 485-497.
- , *Hergé mon ami*, Le Pommier, 2016.
- SOLET, Bertrand, *D'où viens-tu Tzigane ?*, Robert Laffont, 1970.
- TISSERON, Serge, *Tintin chez le psychanalyste*, Aubier, 1985.
- , *Tintin et les secrets de famille*, Aubier, 1992.
- , *Tintin et le secret d'Hergé*, Hors Collection, 1993.

¹ Y compris du viol que les lapsus des Dupondt suggèrent, renvoyant à la question de savoir si Marie Dewigne a été séduite ou violée.

² Hergé n'a pas parlé de vigne vierge (au fait ne s'appelait-elle pas Dewigne ?). En tous cas on ne peut s'y accrocher !