

Les nerfs du Capitaine : La fonction du compagnon inséparable du héros dans *Les aventures de Tintin* de Hergé

Cristina Alvares

University of Minho (Braga, Portugal)

Abstract: Nous examinons la fonction du compagnon inséparable du héros dans la bande dessinée d'aventure, représentée par *Tintin*, à partir du constat que, contrairement au héros soustrait à l'ordre familial et à la sphère privée et domestique de la vie, le compagnon est exposé à la dimension pulsionnelle et affective de la vie privée (mémoire, dépendances, attirance-aversion sexuelle). Nous décrivons les formes et les figures de cette exposition dans le cadre de la réinvention de l'aventure dans la bande dessinée patrimoniale.

Keywords: bande dessinée – aventure – héros – compagnon - vie privée

La reconfiguration de l'aventure et du héros dans la bande dessinée

Résultat des progrès techniques de la presse et de l'appropriation du narratif par l'image, la bande dessinée (BD) franco-belge s'est consolidée dans la presse jeunesse qui envahit les foyers et offre aux enfants, aux adolescents et aussi aux adultes de la Belle Époque tout un nouveau univers d'histoires et de personnages, bien différent de la tradition des contes de fées et des romans d'aventures, genres littéraires destinés eux aussi prioritairement aux enfants et aux jeunes. Tout au long du XXe siècle, surtout de sa première moitié, la BD, art éminemment moderne de raconter des histoires en images, a créé un patrimoine narratif spécifique composé de nouveaux mondes fictionnels : celui de Bécassine, par exemple, créé en 1905 et, après la guerre, ceux de Zig et Puce (1925), Tintin (1929), Spirou (1938). Stabilisée dans l'hyper-genre de l'aventure qui l'a dominée depuis les années 1920 jusqu'aux années 1980, la BD a affirmé sa puissance d'inventer des personnages et des mondes fictionnels nouveaux en renouvelant des modèles narratifs littéraires.

Un des modèles narratifs réinventés par la BD est celui de l'aventure. Structurant plusieurs genres littéraires depuis le XIIe siècle (roman arthurien, roman de chevalerie,

conte de fées, roman d'aventures post-Defoe), l'aventure est simultanément une thématique et une forme structurante très prégnante dans la tradition littéraire occidentale, si bien que, ayant à faire « avec une expérience déterminée de l'être », elle y prend « un sens proprement ontologique » (Agamben 40). Or, la BD a reconfiguré de fond en comble le modèle traditionnel de l'aventure littéraire en lui donnant une structure spécifique dans laquelle l'aventure perd la fonction d'initiation. Dans la tradition narrative littéraire, l'aventure est une expérience décisive pendant laquelle le personnage traverse un état critique au bout duquel il change de statut ou de condition. Plus précisément, surtout dans les contes de fées et les romans d'aventures, l'aventure traditionnelle sépare le personnage de la famille d'origine pour le conduire à fonder sa propre famille, en le faisant passer des liens de consanguinité aux liens matrimoniaux. L'aventure est donc passage à l'âge adulte et se déroule entre deux repères biologiques représentés par la famille de sang (parenté) et par la famille d'alliance (sexualité). Quitter le foyer est la condition de possibilité de l'aventure, sa conclusion étant marquée par le retour et le mariage (cf. Letourneux 48-49 ; Venayre 98). L'aventure est une période critique de formation à l'âge adulte, une phase d'instabilité qui médiatise deux stabilités familiales : une position dans la famille avant l'aventure (comme fils ou fille), une position dans la famille après l'aventure (comme époux et père ou épouse et mère). Par conséquent, on peut dire que l'aventure est transitoire et que la famille est le destin du héros ou de l'héroïne des contes de fées et des romans d'aventure.

Rien de tel ne se passe dans la BD. Prenons Tintin, que Thierry Smolderen considère à juste titre « le prototype stable » de la BD d'aventure (5), à qui on ajoutera Spirou, Corentin, Astérix, Lucky Luke, entre autres héros. Leur destin n'est pas du tout la famille, car l'aventure ne les fait pas passer des liens de sang aux liens d'alliance. Elle ne sépare pas dans le temps de leur existence un avant et un après, disjoignant les deux âges de l'enfant et de l'adulte. A l'inverse du modèle traditionnel dans lequel l'aventure fonde la temporalité de la vie individuelle en s'y inscrivant en plein, dans la BD l'aventure libère le héros du temps. Quel âge a Tintin ? La réponse est incertaine et vacillante. Bien qu'il exerce le métier de journaliste, ce n'est pas évident qu'il soit un adulte. Son visage imberbe est celui d'un pubère. Dans le *Lotus bleu*, la presse exprime sa surprise en constatant que le héros qui a vaincu les terribles gangsters de Shangai est « presque un enfant » (60). La sexualité de Tintin est celle d'un pubère en état de latence sévère. Son « cœur pur » est celui d'un enfant. Les spécialistes de Hergé l'appellent « le petit reporter ». Il est une figure moderne du « puer aeternus ». Tintin, ainsi que les autres héros de BD cités, a toujours le même âge et agit dans un éternel présent. Il ne grandit ni ne se reproduit ni ne vieillit. Il n'est pas né et il ne meurt pas. Lorsqu'il rentre après une aventure, ce n'est certainement pas pour se marier, mais pour repartir à la première occasion vers une nouvelle aventure. Tout comme dans les contes et les romans, l'aventure dans la BD est un voyage d'aller-retour à cette différence près que ce qui est maintenant transitoire n'est pas l'aventure mais le retour. Celui-ci ne signale pas la fin de l'aventure, mais la fin d'une aventure et, ce faisant, il promet une nouvelle

aventure. Car les aventures sont une à une à l'infini. La sérialité des albums est un élément clé dans ce transfert du transitoire vers le retour. Le retour n'est qu'une pause entre aventures sans séquence entre elles, une discontinuité qui assure l'autonomie des histoires-aventures s'accumulant verticalement dans la série. La sérialité soutient cette nouvelle conception du temps qui ne passe pas et qui est solidaire d'une conception de l'aventure qui n'est pas passage.

Aventure transbiologique et héros a-biographique

Telle que la BD la réélabore, l'aventure perd la valeur initiatique de passage entre deux âges de la vie et acquiert une dimension transbiologique, figurée par le héros qui n'a pas de liens familiaux, consanguins et matrimoniaux, impliqués dans la transmission de la vie. Orphelin et célibataire, Tintin l'est d'une façon radicale, dans la mesure où sa condition d'orphelin et de célibataire n'advient jamais à l'expression. Cette absence totale de thématisme de ce qui constituerait la vie privée du protagoniste, si elle existait, radicalise l'autonomie de l'aventure par rapport à tout ce qui relève de la parenté et de la sexualité, tout ce qui est de l'ordre de la famille, tout ce qui réfère au foyer. Tintin est un personnage a-biographique, c'est-à-dire un personnage dont la vie, au lieu de se dérouler dans un temps linéaire étiré entre naissance et mort, origine et descendance, a été entièrement subsumée en aventure. Sa vie c'est l'aventure ; son destin c'est l'aventure. Avec Tintin, l'aventure n'est pas une interruption tonique dans le flux atone de la vie, comme la percevait Georges Simmel (23) en 1911, mais la réduction de la vie à son intensité tonique, à son nerf, ce par quoi elle se lance en dehors ou au-dessus d'elle-même, se transcende et se transfigure. Aussi l'aventure trouve-t-elle son sens en elle-même. Il semble donc que le modèle tintinesque de l'aventure, typique de la BD franco-belge, découle de la nouvelle ontologie de l'aventure qui s'est mise en place, selon Sylvain Venayre, pendant la Belle Époque (cf. Venayre 93-110).

La figure du héros a-biographique ne semble pas avoir de précédent dans la littérature, y compris dans les genres de la littérature populaire. Dans le polar, genre où Hergé puise les compétences de détective de son personnage, très habile à suivre des pistes et à lire des indices (Tintin tient bien plus du détective que du reporter), Sherlock Holmes n'est pas sans passé, sans mémoires et sans famille. Holmes n'a pas de parents mais il a des ancêtres et un frère. Dans les *comics* américains, les circonstances tragiques dans lesquelles Clark Kent, Bruce Wayne, Peter Parker sont devenus orphelins nous sont racontées avec plus ou moins de détail. Les parents de Superman l'ont exposé enfant pour l'épargner à la destruction de la planète Krypton. Batman a vu ses parents être assassinés devant lui dans une rue obscure de Gotham. Spiderman a été élevé par son oncle et sa tante dès qu'il était un bébé. Ces personnages ont une origine, une enfance, une mémoire et un passé. De plus, ils se projettent dans un avenir conjugal post-aventures, jamais actualisé, toujours ajourné, gardé à l'état de désir par l'inconsistance de leurs liens affectifs pré-matrimoniaux. La mémoire et le rêve n'ont pas quitté le

superhéros, son aventure se déployant entre une origine traumatique, où elle n'était pas encore, et un *happy end* à l'horizon toujours repoussé, où elle ne sera plus. Chez Tintin, par contre, rien d'extrinsèque à l'aventure ne vient le hanter¹. De quoi se souvient Tintin ? De l'aventure. À quoi rêve-t-il ? À l'aventure.

L'ami du héros

Soustrait à l'ordre familial et à la temporalité, sans mémoires et sans amours, Tintin est une surface unie, souple et polie. Il est libre pour l'aventure. Son agilité épouse la dynamique de l'aventure qui insupporte les liens, les compromis, les racines, la routine, la famille, le foyer, bref tout ce qui attache, sédentarise et ennueie. Tintin est pur désir d'aventure. Rien n'encombre ce désir. Mais, entendons-nous : le fait que Tintin n'existe pas dans la sphère privée et domestique de la vie ne signifie pas qu'il soit froid et apathique. Au contraire, Tintin est très affectif, sensible, compatissant, solidaire, loyal, altruiste. Mais ses liens affectifs se nouent et se déploient uniquement dans la sphère publique : ce sont des liens d'amitié. Tchang, Tournesol, Dupondt, Castafiore, Szut, Zorrino, Alcazar se comptent au nombre des amis de Tintin. Mais aucun n'égale le Capitaine Haddock, son ami inséparable qui est comme lui et avec lui agent et sujet de l'action. Dans son style très particulier, le compagnon participe de l'héroïsme du protagoniste et forme avec lui une figure héroïque à deux personnages liés par une amitié inébranlable. Mais pourquoi Tintin a-t-il besoin de Haddock ? Quelle est donc la fonction du compagnon auprès du protagoniste dans l'aventure transbiologique ?

Dans *Tintin Schizo*, Pierre Sterckx soutient que Tintin et des personnages comme Haddock, Tournesol, Castafiore, Dupondt, sont des « corps connexes » chacun incarnant une dimension (un visage) du protagoniste (14). Dans cette ligne, nous considérons le Capitaine comme le principal « corps connexe » étant donné son statut de héros secondaire. Dans notre perspective, il est une extension moins pure, moins lisse, moins polie, de Tintin. Notre propos est d'interroger sa fonction auprès du héros, autrement dit, sa fonction dans l'aventure. Nous soutenons que ce corps connexe raboteux qu'est Haddock permet au héros d'avoir un rapport à la sphère de la vie privée en l'exposant indirectement à sa charge affective et à la rugosité des pulsions et des traumatismes. Il apporte à l'aventure des restes de ce que le héros n'a pas : des bribes de mémoire, un bout de passé révolu, une parenté lointaine, des amours toxiques ou

¹ Seuls des prequels tardifs et apocryphes font des incursions dans la zone opaque de l'enfance des héros (c'est notamment le cas de Spirou). En ce qui concerne Tintin, sont nombreuses les versions parodiques et/ou transfictionnelles, supportées par différents médias, qui lui donnent une vie amoureuse et sexuelle. Un exemple en est *Tintin in the New World* de Frederic Tuten, roman *cross over* qui croise les mondes fictionnels de *Tintin* et de la *Montagne magique* de Thomas Mann et dans lequel Tintin vit une expérience érotique avec Clawdia Chauchat. Mais chez Hergé, Tintin n'a ni lien de parenté ni lien amoureux et il ne rêve que d'aventure.

phobiques, bref, un soupçon de biographie. Haddock procure à Tintin une forme médiate de communication avec la sphère lourde et rugueuse de la vie privée dont le héros se tient à l'écart.

Le lignage du Capitaine

À la différence de Tintin, Haddock a un passé, une mémoire, une famille, un héritage. Quand Tintin le rencontre dans *Le crabe aux pinces d'or*, Haddock est le capitaine dégradé et impuissant d'un navire duquel Alain, son lieu tenant, s'était emparé. Humilié, prisonnier dans son propre navire, alcoolisé, Haddock pleure, s'accuse d'être un misérable et appelle sa petite maman (16). Tintin lui rend la liberté et la dignité et plus jamais il n'est question de la mère. Après l'aventure maritime de *l'Étoile mystérieuse*, où Haddock récupère pleinement son statut de capitaine d'un navire, il redécouvre, dans *Le secret de la licorne*, sa généalogie prestigieuse remontant au chevalier François de Hadoque qui avait été au service de Louis XIV dans les mers coloniales. Le Roi lui avait donné le château de Moulinsart en récompense des services rendus, le plus important étant celui d'avoir tué le pirate Rackham le Rouge (14-26). Haddock n'a donc pas de mémoires d'enfance et/ou de jeunesse mais une mémoire généalogique inscrite dans l'Histoire. Remontant à la figure paternelle du Roi absolu, la prestigieuse et aristocratique mémoire généalogique de Haddock dépasse la mémoire strictement familiale et domestique, centrée autour de la mère. L'éclat héroïque du lignage efface le poids pathologique des larmes, de l'humiliation, des auto-reproches, associé à la figure maternelle. Haddock n'appartient pas à une famille bourgeoise banale et pathétique, comme on l'aurait pu penser en lisant *Le crabe aux pinces d'or* ; il appartient à un lignage héroïque et historique. Les liens consanguins sont projetés dans un passé lointain, ce qui permet à l'ancêtre de remplacer la mère. Si la mère est momentanément associée à la dégradation du fils, l'ancêtre, lui, est associé à l'aventure maritime, à la victoire sur le pirate tué en combat, et au trésor qu'il lui a pris, qui se trouve dans la crypte de Moulinsart et dont Haddock est le légitime héritier. Lui et Tintin le découvriront, ce trésor qui était resté caché pendant des siècles dans le souterrain du château, lieu chthonien et utérin par excellence. Dans la crypte du château, don du Roi-Soleil, la mère est purement symbolique : elle est cette cavité, ces entrailles qui gardaient le trésor, donc la lumière, dans l'obscurité souterraine à laquelle il fallait l'arracher en le *dé-couvrant*. La découverte du trésor légitime l'inscription du passé de Haddock dans le temps historique et collectif ainsi que dans l'espace public et politique, puisque Moulinsart est une émanation du Palais (de Versailles). La famille de Haddock transcende la sphère de la vie privée aussi bien dans le temps que dans l'espace. Moulinsart, le lieu où l'ordre familial s'élève (ou s'élargit) au-delà de la vie privée et des liens de parenté, fixe les coordonnées d'aller-retour de l'aventure : c'est de là que l'on part, c'est là qu'on revient. L'aventure, qui est toujours dépaysement, se définit comme éloignement du foyer et des liens de parenté qu'il abrite. Mais Moulinsart n'est pas un foyer. C'est le bâtiment qui perpétue la mémoire

généalogique et historique qui sous-tend l'aventure. Par conséquent, l'aventure qui est autonome par rapport à la temporalité de l'existence individuelle, vient grâce au compagnon se nouer au temps. Ce temps-ci n'est pourtant pas celui de l'individu qui passe des liens consanguins aux liens matrimoniaux, comme c'est le cas des protagonistes des contes de fées et des romans d'aventures, où l'aventure opère le passage à l'âge adulte. C'est le temps historique d'un lignage référé à Louis XIV, le temps où la mémoire d'une famille particulière s'élargit en mémoire collective (nationale), le temps qui affranchit la parenté de la domesticité, le temps qui en quelque sorte déprivatise la famille. Aussi, l'aventure, qui se passe dans un temps qui ne passe pas, acquiert-elle une épaisseur temporelle qui l'inscrit dans l'Histoire. C'est l'Aventure dans l'Histoire et l'Histoire dans l'Aventure.

Dépendances et inerties

Mais cette réhabilitation de Haddock par la redécouverte de son origine noble et héroïque ne vient pas à bout de son alcoolisme. Cette faiblesse morale, cette pulsion non maîtrisée, met Haddock dans la dépendance d'une substance toxique. Il contraste nettement avec Tintin pour qui l'alcool et autres substances toxiques sont tout au plus une odeur ou une idée. Dans *Le crabe aux pinces d'or*, Tintin se saoule à l'odeur du vin versé en grande quantité (55-56). Dans les *Cigares du pharaon*, c'est l'odeur de l'opium qui a raison de lui (9). Dans le *Lotus bleu*, Tintin est affecté par la conviction qu'on lui avait injecté le radjaïdja, le poison qui rend fou (23-25). Il en est tellement persuadé qu'il adopte un comportement de fou jusqu'à se rendre à l'évidence qu'il n'est pas fou du tout. En fait, le radjaïdja avait été remplacé par de l'eau. Autrement dit, la substance se dissout dans l'air sous la forme évanescente de l'odeur ou sous la forme d'une idée aussi évanescente qu'une odeur. Chez Tintin, l'être de la substance est d'une soutenable légèreté. Il n'en dépend pas. Chez Haddock, c'est une autre histoire. Tintin essaie vainement de le libérer du vice. Il arrive tout au plus à le garder dans des limites socialement admissibles. Sont rares les albums où Haddock ne se saoule pas : *Le secret de la Licorne*, *Les bijoux de la Castafiore*, *Vol 714 pour Sydney* et *Tintin et les Picaros*. Il est très vulnérable à la toxicité d'une substance à laquelle il ne saurait pas renoncer².

Outre la tendance alcoolique, Haddock présente d'autres traits qui se manifestent compulsivement, signalant un rapport particulier du personnage à l'inertie. Toujours énervé, il s'emporte et vocifère son riche catalogue d'insultes. Dans *l'Affaire Tournesol*, il s'agace outre mesure de ne pas arriver à se débarrasser d'un sparadrap, un

² Nous remarquerons qu'Obélix, le compagnon inséparable d'Astérix, est affecté également par une substance, celle de la potion magique dont la toxicité découle de l'overdose qu'il en a pris quand, tout petit, il est tombé dans le chaudron, métaphore symbolique du ventre maternel. L'enfance d'Obélix se réduit à cet épisode invariablement référé dans chaque album et qui nous semble très significatif du rapport d'affinité qui relie la substance toxique et la figure maternelle.

tout petit objet volant et collant (45-46). Ça lui tape sur les nerfs. Cet attachement pathologique, cette dépendance objectale, cette inertie pulsionnelle (répéter le même circuit autour de l'objet de rien) favorisent la tendance sédentaire qui contrecarre l'agilité nomade de Tintin toujours prêt à partir à l'aventure, antidote sûr à l'ennui de la vie. Le compagnon inséparable incarne une objection à la dynamique de l'aventure. Depuis les albums de la *Lune*, où l'aventure atteint le comble du dépaysement, Haddock exprime de façon de plus en plus claire son désir de rentrer à Moulinsart et d'y rester définitivement. Pendant le voyage à la lune, après avoir bu une bouteille de whisky pour en quelque sorte échapper à l'étrangeté extrême de la vie quotidienne dans la fusée, Haddock décide de sortir dans l'espace pour retourner à la tranquillité et au confort de Moulinsart (8-11). *L'affaire Tournesol* débute avec un dialogue entre le héros et son ami inséparable. Parfaitement sobre, le Capitaine exprime le désir de rester pour toujours au château. Fini les aventures, il en a marre. Tout ce qu'il souhaite c'est le calme, le repos, le silence. Tintin le contredit poliment : « Vous dites cela, Capitaine, mais... » (1). Dans les albums suivants la résistance du Capitaine à l'aventure devient un lieu-commun. Il part avec Tintin mais à contre cœur. Il incarne le principe d'inertie en corrélation dialectique avec la dynamique de l'aventure. Il encombre le désir du héros.

L'angoisse sexuelle

Le compagnon inséparable est plus sensible et plus vulnérable que le héros, plus exposé aux affects et aux tendances. S'ils sont des « corps connexes », alors on peut dire que le héros se décharge sur le compagnon du fardeau pathologique de la vie, pour assurer la pureté de son désir d'aventure, son agilité, sa légèreté, son entière disponibilité, libre de toute tendance, de toute dépendance, de toute inertie, de tout ce qui attache et immobilise. Le héros est pur grâce au compagnon qui prend en charge le côté fragile et pulsionnel de l'humain. Pour s'en convaincre il suffit de comparer les réactions de Tintin et de Haddock en présence de la Castafiore. Ni l'un ni l'autre ne supportent la puissance dévastatrice de sa voix de soprano qu'ils comparent à un ouragan. Lorsque Tintin fait sa connaissance, il trouve une excuse pour abandonner la voiture dans laquelle la Castafiore l'avait pris en stop. Il s'étonne que sa voix ne casse pas les vitres, ce qui est une façon de signifier sa puissance ultrason. Mais il reste toujours poli et contenu. Quant au Capitaine, la proximité de la diva provoque en lui l'angoisse et la panique. Sa voix massive le sidère et l'exaspère. Il la fuit ou, à défaut, il cherche à interposer entre lui et elle une distance de sécurité. Il ne veut pas se soumettre à la puissance toxique de sa voix qui l'hystérise. Si, comme dit Pierre Michon (87), la voix de la Castafiore est la forme sublimée de la jouissance féminine – elle jouit de chanter –, il s'ensuit que l'angoisse de Haddock a une signification sexuelle. La voix de la soprano, voix de sirène, de séductrice, est une force entropique qui dérègle le système nerveux du Capitaine, déjà assez fragile.

Dans les *Bijoux*, l'intrusion de la Castafiore dans Moulinsart décompose le bel

ordre masculin du château, objet de transmission généalogique, c'est-à-dire symbolique, puisqu'il remonte à l'ancêtre et au Roi-Soleil. Lorsqu'il apprend qu'elle va venir, dans la hâte de partir avant qu'elle n'arrive, Haddock tombe, se casse une jambe³ (7-8) et reste immobilisé et dépendant de cette femme qui joue à s'occuper de lui lors de l'inquiétante mise en scène de leurs fiançailles, à l'intention des paparazzi (22-24). En effet, la Castafiore avait introduit Haddock le dernier dans sa longue liste de fiancés renommés jamais épousés, car, comme elle le lui explique, elle multiplie ses fiançailles à des fins d'autopromotion médiatique (27-28) : juste un coup de *marketing*, que de l'image, rien de réel. En tant que diva, elle évolue dans le monde du spectacle et des médias, des fêtes et des bals masqués de l'élite politique et financière internationale. C'est le monde gai et léger de l'image, de la représentation, du déguisement, de l'idolâtrie, bref de l'apparence. Outre la dimension de l'apparence, la Castafiore apporte du bruit : son chant, ses vocalises, ses cris, mais aussi les cris du perroquet qu'elle a donné en cadeau à Haddock et les gammes de Wagner le pianiste. Ce désordre sonore hystérise le Capitaine. Il râle, il hurle. Sa nervosité est la métaphore inversée de l'excitation sexuelle qui se manifeste comme hyper-sensibilité, aversion et angoisse face à la proximité de la Chose vocale féminine. Si dans *l'Affaire Tournesol*, le bégaiement et le lapsus indiquaient suffisamment le trouble sexuel du Capitaine en présence de la Castafiore (53), dans *Les Bijoux*, c'est le rêve qui est le symptôme de la pulsion sexuelle refoulée. Dans le rêve, Haddock est assis, à poil, au premier rang d'une audience de perroquets en smoking, très élégants, qui le regardent sévèrement pendant qu'il rougit en regardant un perroquet femelle qui chante l'air que la Castafiore chante d'habitude (14). Il a l'air angoissé en faisant ce rêve. Le bégaiement, le lapsus, le rêve et l'irritabilité du Capitaine signalent la proximité de l'objet sexuel insupportable, la Chose vocale féminine, en même temps qu'ils le tiennent à distance. Haddock passe son temps à éviter cette femme, à fuir sa jouissance, à chercher la solitude et le silence. Les nerfs sont la barrière contre le pouvoir dévastateur de la voix de sirène, bref, contre la pulsion sexuelle, l'Affect par excellence. Mais tout en faisant barrière, les nerfs signalent aussi la vulnérabilité, le désarroi, l'impuissance face à la femme dont la puissance vocale toxique confronte le Capitaine à sa propre dépendance d'une autre toxicité, celle de l'alcool, à laquelle il est très vulnérable. Il est d'ailleurs significatif qu'il n'y ait pas de scène alcoolique dans *Les Bijoux*. La Castafiore est l'objet qui mobilise et absorbe toutes les pulsions de Haddock, elle est bien une figure de ce que Jacques Lacan, dans le *Séminaire VII*, appelle la Chose : un noyau dur de jouissance massive et insupportable dont le sujet se défend pour que la pulsion ne décroche pas du principe du plaisir.

³Par la suite il se fera mordre le doigt par le perroquet dont la Castafiore lui fait cadeau (10) et piquer le nez par une abeille (24).

Pour conclure

Tintin et Haddock ont fondé le modèle d'autres pairs héroïques de la BD patrimoniale : Spirou et Fantasio, Corentin et Kim, Alix et Enach, Astérix et Obélix, Black et Mortimer, Tanguy et Laverdure. Cette figure nucléaire, composée par le protagoniste et son ami inséparable, évoque le couple héroïque attesté dans la tradition littéraire depuis *La Chanson de Roland* : « Roland est preux et Olivier est sage ». Roland et Olivier, Pantagruel et Panurge, D. Quichotte et Sancho Panza, D. Juan et Sganarelle, Jacques et son Maître et, dans le domaine anglophone, Holmes et Watson, illustrent l'indissociabilité logique et fonctionnelle de personnages qui incarnent des faisceaux contrastants de qualités, d'idées et de valeurs. Le compagnon qui, même quand il est subalterne (Sancho, Sganarelle), est le confident et l'interlocuteur autorisé du maître, possède normalement ce qui manque au héros. Sa présence vient modérer dialectiquement la position excessive ou radicale du protagoniste : idéalisme hallucinatoire quichottesque, libertinage donjuanesque, bonhomie enfantine pantagruélique. L'amour de la vie d'Olivier objecte à l'héroïsme sacrificiel de Roland, prêt, au nom de l'honneur, à conduire l'arrière-garde de l'armée franque à une catastrophe militaire à Roncesvaux. La sexualité perverse de Panurge épice les plaisirs innocents de Pantagruel fixés aux stades oral et anal du développement libidinal. La croyance dans une cause transcendante de la Création (le Créateur), soutenue par Sganarelle, contrecarre le postulat galiléo-newtonien de l'immanence des lois de la matière, sous-entendu dans les paroles et les actions de D. Juan.

Dans la BD, le couple héroïque a également une fonction d'équilibration dialectique. À la dynamique du protagoniste, le compagnon oppose son inertie. Tintin, Spirou, Astérix et autres sont des héros purs, déterminés uniquement par le désir d'aventure, agissant dans l'espace public pour le bien commun. Le compagnon est le héros impur, alourdi par des tendances, des dépendances, des vices, des automatismes et autres formes d'inertie. Son action se situe dans la zone de bord entre vie publique et vie privée. Le compagnon a ce que le héros n'a pas : un passé, une mémoire, des liens, des biens, des tendances, des nerfs, bref, tout le fatras pathologique de la vie. À travers le compagnon, le héros garde un rapport indirect et distant avec ce fatras. Moyennant les relations de parenté ou pré-pseudo-nuptiales de Haddock, Tintin prend part de façon lointaine et désengagée, à une dimension de la vie autre que celle constituée uniquement par les relations de pure amitié. Tout se passe comme si le héros confiait au compagnon la tâche d'avoir de la famille, des pulsions et d'avoir à subir les affres de l'attraction-aversion sexuelle, pour pouvoir, lui, en rester à l'écart et sauvegarder ainsi la sereine rationalité de son action et l'intégrité de son désir d'aventure.

ŒUVRES CITÉES

- Agamben, Giorgio. *L'aventure*. Paris : Rivages, 2016.
- Hergé. *Les cigares du pharaon*. Paris : Casterman, 2006 (1934).
- . *Le Lotus Bleu*. Paris : Casterman, 2006 (1936).
- . *Le crabe aux pinces d'or*. Paris : Casterman, 2007 (1941).
- . *Le secret de la Licorne*. Paris : Casterman, 2007 (1943).
- . *On a marché sur la lune*. Paris : Casterman, 2007 (1954).
- . *L'affaire Tournesol*. Paris : Casterman, 2007 (1956).
- . *Les bijoux de la Castafiore*. Paris : Casterman, 2007 (1963).
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1986.
- Letourneux, Matthieu. « Le jeu ambigu du roman d'aventures ». *ELFe XX-XXI. Études de littérature française des XXe et XXIe siècles. L'aventure 1* (2011) : 43-53.
- Michon, Pierre. « La terreur et son remède ». *Philosophie Magazine. Tintin au pays des philosophes hors-série* (2010) : 82-89.
- Simmel, Georges. « Das Abenteuer ». *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays* [1911]. Trans. David Kettler. 2nd ed. Leipzig : Alfred Kroner, 1919. 7-24.
- Smolderen, Thierry. *Naissances de la Bande Dessinée. De William Hogarth à Winsor Mc Cay*. Paris : Les impressions nouvelles, 2009.
- Sterckx, Pierre. *Tintin schizo*. Paris : Les impressions nouvelles, 2007.
- Venayre, Simon. « La Belle Époque de l'aventure (1890-1920) ». *Revue d'histoire du XIXe siècle* 24 (2002) : 93-110.