



## LA MATIÈRE POLICIÈRE DANS *L'OREILLE CASSÉE* D'HERGÉ

**Koffi Armand YAO**

Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo (Côte d'Ivoire)

[yaoarmandci@gmail.com](mailto:yaoarmandci@gmail.com)

**Résumé :** Le contexte social influence et impacte la création artistique. Comment, en effet, une œuvre peut-elle naître sans qu'elle ne soit, subséquemment, auréolée des us et substrats de la société qui l'a engendrée ? En ce début des années 1930, Arthur Conan Doyle est anobli en Grande Bretagne pour l'ensemble de son œuvre littéraire qui met en scène le détective devenu parangon, Sherlock Holmes. Et à la même époque, la matière policière s'illustre avec tellement de retentissement qu'elle finit par colorer la tonalité du cinéma hollywoodien. La plume d'Hergé ne distend pas sa contemporanéité de cette approche. Sur cette base nettement influencée par l'innutrition, la bande dessinée, *L'Oreille cassée*, écrite en 1937, investit Tintin dans une enquête policière digne de celle du personnage holmésien. De la sorte, cette œuvre acquiert un contenu policier assez représentatif révélant, ainsi, la polymorphie de tout discours littéraire.

**Mots-clés :** contexte social, création artistique, enquête policière, bande dessinée, contenu policier

## THE DETECTIVE MATERIAL IN HERGÉ'S *THE BROKEN EAR*

**Abstract :** The social context influences and impacts the artistic creation. How, indeed, can a work be born without it being, afterwards, a halo of the uses and substrates of the society that engendered it? At the beginning of the 1930s, Arthur Conan Doyle was knighted in Britain for all of his literary work featuring the detective turned paragon, Sherlock Holmes. And at the same time, the police matter is illustrated with so much resonance that it ends up coloring the tone of Hollywood cinema. Hergé's pen does not extend its contemporaneity of this approach. On this basis, which is clearly influenced by innutrition, the comic strip, *L'Oreille cassée*, written in 1937, invests Tintin in a police investigation worthy of that of the Holmesian character. In this way, this work acquires a rather representative police content revealing, thus, the polymorphism of any literary discourse.

Keywords: social context, artistic creation, police investigation, cartoon

### Introduction

Plus connu sous le pseudonyme d'Hergé, Rémi Georges est l'un des précurseurs de la bande dessinée moderne. Son personnage principal récurrent, Tintin, dont le nom a acquis la notoriété par procédé antonomastique, parcourt le monde, l'explore pour en découvrir et en saisir les différentes facettes. L'aventure est donc primordialement au cœur des préoccupations scripturales de cet auteur imagier même s'il ne dédaigne ni ne rechigne, comme dans certains récits, à goûter aux saveurs de la matière policière qui, par ce truchement, l'ancrent davantage dans les rets de l'aventure. Pouvait-il, d'ailleurs, en être autrement chez cet auteur dont l'écriture débute dans les années 1930 ?

À partir de la troisième décennie du vingtième siècle, en effet, le roman policier connaît ses lettres de noblesse et on lui tresse des couronnes de lauriers. Les intellectuels, alors,

commencent à s'intéresser à ce genre longtemps voué aux gémonies. Régis Messac<sup>1</sup> en 1929 et François Fosca<sup>2</sup>, en 1937, produisent des travaux sur le roman policier pour en démontrer la littérarité. Pour sa part, le cinéma hollywoodien naissant, comme le rappelle Y. Reuter (2017, p.28), utilise les écrivains de romans policiers « comme scénaristes et adaptateurs (...) qui n'écrivent plus que pour le cinéma. » Et, par-dessus tout, son « mariage avec la bande dessinée commencé dès 1934 aux États-Unis » (Y. Reuter, 2005, p.71), lui confère un intérêt singulier au sein de la sphère littéraire. Ainsi, quand la scripturalité d'Hergé prend forme, la matière policière se trouve tellement ancrée dans le champ des Arts et des Lettres, dans un inextricable entrecroisement, qu'il lui est quasiment impossible d'en ignorer l'existence.

Baignant dans un environnement éminemment « policier », où les différentes formes d'art s'attellent à cette exégèse, se fécondent mutuellement, Hergé sera contextuellement « emporté par (ce) fleuve du temps » (J.-M. Adam, 2011, p.270). Chez cet « auteur-créateur (qui, aussi) se meut librement dans son époque », (M. Bakhtine, 1978, p.395), le jeu policier à l'intérieur du champ narratif de son œuvre, sera conséquemment semé. Ce sont les échos relatifs à cette glose qui nourrissent son intérêt et, partant, le nôtre pour cet article dont le support est *L'Oreille cassée* (Hergé 2016). En partant alors de l'hypothèse que des modalités à caractère policier sont perceptibles dans l'œuvre, comment ces inférences se présentent-elles ? Quels sont les effets tant scripturaux que picturaux qui sont de nature à amener le lecteur à y déceler ces approches formelles ? Ces questions révèlent l'essentialité de notre préoccupation et ont pour objet de saisir dans la création iconique qui est son mode d'expression, quelques rets substratiques policiers dans le corpus susmentionné. D'où, notre sujet : « La matière policière dans *L'Oreille cassée* d'Hergé. » Pour donner des réponses aux préoccupations ci-dessus formulées, notre étude se fondera sur la narratologie, la méthode d'analyse littéraire qui s'emploie à décrire la structuration interne du récit. La réflexion y afférant s'articule autour de deux points : le premier concerne le titre et, le second, l'intrigue.

### **1-L 'Oreille cassée, un titre non identificatoire au champ policier...**

Les travaux de Gérard Genette sur le paratexte à travers *Seuils*, (2007) ont introduit dans la littérature des réflexions de tout premier plan. L'on retient à cet effet, essentiellement deux caractérisations des titres : le titre thématique et le titre rhématique. Le premier établit une adéquation entre la marque titulaire et le contenu de l'œuvre. Le titre rhématique, pour sa part, s'inscrit dans le sibyllin. Généralement, dans la littérature policière et au-delà, dans tout l'univers paralittéraire, les titres endossent l'un ou l'autre de ces deux pôles de caractérisation en fonction du genre auquel les œuvres s'adosent.

Par exemple, dans la littérature policière, les romans à énigme invariablement appelés romans-problème ou romans-jeu, pour rester assez fidèles à leur identifiant qui s'épanche dans l'abscondité, affectionnent les titres rhématiques. Ces types de romans instituent et instaurent, en effet, dans l'instance péritextuelle, une lacunosité entre le titre de l'œuvre et le contenu de celle-ci en proposant des titres à travers des expressions volontairement étrangères au domaine policier. *L'Aiguille creuse*, *Le*

<sup>1</sup> Régis Messac, *Le « detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion, 1929.

<sup>2</sup> François Fosca, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, La Nouvelle revue critique, 1937.



*bouchon de cristal*, de Maurice Leblanc, entre autres, sont des titres s'inscrivant dans ce canevas d'identification. Ils ne révèlent rien du panorama policier qui est pourtant le socle sur lequel sont bâtis leurs récits.

En revanche, dans le type dit roman noir, les titres, nettement, s'affirment « comme le premier élément de la chaîne des indices, tourné (...) vers l'intérieur du récit », (M. Lits, 1989, p.72). Il ne peut en être autrement pour ce genre qui, dès la surface péritextuelle, se positionne et se meut dans un faisceau de discours à vocation énonciative. Les titres de Gérard de Villiers, *Panique à Bamako* et *Sauve-qui-peut à Kaboul* ont été conçus selon ce principe. Pour Jean-Michel Adam (2011, p.37), ces titres « sont soumis à une loi d'écriture (...) : répondre d'entrée aux questions *Qui ? Quoi ? Quand ?*, puis *Comment ?* et *Pourquoi ?* Le titre est composé de telle manière qu'il précise d'abord de quoi il s'agit (...). »

Au regard de ce qui précède, que dire de *L'Oreille cassée* qui relate un récit dont le point de départ est un vol que suivent des enquêtes et que closent la restitution de l'objet volé et la mort des personnages malveillants ? Nonobstant cet ancrage avéré à l'univers policier, l'instance titulaire de cette œuvre, pour sa part, apparaît comme organiquement étrangère au mode d'appel policier car son contenu identificatoire n'est pas « policièrement » marqué. Cette contradiction apparente ne soustrait pas la soumission du titre au texte. Bien au contraire, elle en est l'absolue dynamique qui fonde la conception de son écriture. Le policier est moins ici, dans la dénotation du titre que dans la connotation dont il est chargé.

Pour mieux comprendre la matérialité policière de *L'Oreille cassée*, recourons aux origines du roman policier. À ses débuts, en effet, le genre policier était exclusivement jeu, énigme, *puzzle* et a fini par être identifié à ces activités dans un rapport de causalité avec cette matière. La critique a, alors, toujours fait allusion au roman jeu ou à énigme pour nommer un genre qui cultive le secret du crime initial jusqu'à la découverte du coupable. En tant que tel, la constitution des titres des œuvres, en promouvant la substance énigmatique, reste foncièrement soumise à ce/son système des valeurs et cela s'opère dans une certaine perplexité.

Donc dans cet univers, la conception des titres ne saurait, dans l'absolu, se contenter d'une filiation simple et directe avec le contenu de l'œuvre. C'est pourquoi, l'effet spéculaire observé à travers *L'Oreille cassée* n'est que de surface bien qu'il soit propre à bouleverser les certitudes les moins établies. Ce titre est un élément péritextuel s'inscrivant dans le moule palingénésique des titres des récits à énigme. Ainsi, à l'image de ces récits pour lesquels l'œuvre et le titre entretiennent une forte résonance et un lien de parenté sous la bannière des écrits à énigme, il y a, incidemment, dans l'instance titulaire, *L'Oreille cassée*, un secret qu'il revient de démystifier. En effet, si une oreille arrive à se casser, littéralement, cela traduit sa rigidité et, du coup, infère l'idée selon laquelle celle-ci s'inscrit dans une étrange sémiologie narrative. Quelle est donc cette chose qui s'est cassée et que l'auteur nomme oreille ? *A priori*, le possesseur de cette oreille n'est pas un être de chair. S'il n'est pas de chair, quelle est sa constitution ? À qui appartient cette oreille cassée ? Que lire, par ailleurs, derrière cette réalité ? Le caractère incongru du titre, au premier abord, annonce un univers énigmatique, instigue une référence appuyée au mystère.

Aussi, si ce n'est le questionnement issu du mystère qu'il cultive et renferme, ce titre pourrait-il logiquement susciter un intérêt, accrocher l'attention du lecteur potentiel

non avisé qui recherche, dès le titre, une aventure policière ? Dans ce sens, en quoi une oreille déjà cassée draine-t-elle une captation particulière pour susciter le titre d'une œuvre policière ? À moins que *L'Oreille cassée* ne soit un titre dans lequel son rapport à l'œuvre ne soit pas donné de façon claire et univoque. Alors, son objet, distancié et indirect devient son emblème. L'intérêt d'une telle démarche est d'amener à une lecture intégrale de l'œuvre, activité qui, en retour, étalera toutes les démystifications. Daniel Grojnowski (1993, p.133) souligne bien cette démarche : « La plupart des titres placent (le lecteur) en situation d'échec ou de compréhension limitée, notoirement insuffisante, à laquelle doit remédier la découverte de l'histoire. » *L'Oreille cassée* est donc un titre qui révèle la figuration même d'une énigme au sein de laquelle, les éléments constitutifs sont soumis à l'autorité régulatrice d'un code. Comme un lieu marqué, il laisse perplexe et amène le lecteur à une activité de décodage. Dans ces conditions, le lecteur se mue en enquêteur afin de rendre toutes les choses sibyllines, éminemment claires. Le rapport du lecteur au titre, *L'Oreille cassée*, fonctionne selon ce filin.

De la sorte, le titre, *L'Oreille cassée*, policièrement intransparent, aporétique, qui met en évidence le jeu complexe de l'indétermination, plonge le lecteur dans la posture de l'enquêteur holmésien, lequel, à tâtons et procédant par élimination, se lance aux trousses de la vérité. Fuyante ou fugace au départ, cette dernière finit, progressivement, par se dévoiler dans toute sa nudité et se livrer à la perspicacité de l'enquêteur. Et comme l'œuvre retrace une enquête de Tintin, bien qu'elle installe d'emblée dans une attitude énigmatique par son titre, l'avant de cet objet littéraire est captif d'un jeu corrélatif qui « décrit l'activité sémiologique du personnage de l'enquêteur », (F. Évrard, 1993, p.16).

Et c'est là, à travers cette structure, que se situe le second volet de notre analyse.

## **2-...mais une référentialité policière dans l'œuvre**

N. Spohner (2007, p.6) écrit : « Les textes fondateurs de la littérature policière sont des récits de détection dont les éléments de base sont un crime, un enquêteur qui recherche un coupable jusqu'à la résolution de ce qui était une énigme. » La trame de *L'Oreille cassée* adhère parfaitement à cette énonciation du récit policier. Cette bande dessinée plante un décor inaugural dans lequel un fétiche est volé dans un musée. Le pacte social fondé sur le respect mutuel d'autrui et de son bien est, ainsi, rompu. Il faut donc le réparer en retrouvant celui qui a commis l'ignoble crime contre la propriété. Mais comme le coupable se dissimule dans la masse indistincte des personnages, qui fait les frais de ce comportement iconoclaste ? Qui est celui dont l'identité se dissimule derrière l'acte qu'il a posé ? Quelqu'un doit mettre fin aux questions en dévoilant l'identité du transgresseur.

La tâche pour démasquer le déviant est dévolue à un redresseur de torts. Il est, selon M. Lits (1999, p.86) citant Nicolas Blake, « d'une puissance encore plus élevée que celle du criminel » et va, de ce fait, s'employer à « rétablir entre l'homme et le monde l'équilibre psychologique que le mystère, l'injustice ou la mort avaient rompu », (F. Lacassin, 1974, p.24). Ainsi défini, l'objet de ce dernier « n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté », (G. Lukács, 1963, p.60) dont il devient le ciment qui fédère toutes les attentes. Ce faisant, même s'il n'a pas été nommé pour mener l'enquête devant réparer le préjudice, pour satisfaire à ses obligations sur



lesquelles sont montés les fonts baptismaux des récits de détection, Tintin décide d'aider le musée à retrouver son trésor « d'une grande rareté », (p.1). D'emblée, les « ingrédients sont (...) réunis pour qu'il y ait un roman policier : un crime mystérieux et inexplicable, une victime, un détective. », (M. Lits, 1989, p.10).

Ces éléments constituant la matrice du récit policier seront, ici, l'objet de notre analyse. Nous en examinerons un certain nombre dont le crime, l'acte premier du récit de détection.

### **2-1-Un crime mystérieux à l'exorde de l'œuvre**

Dans un musée ethnographique, un fétiche arumbaya de la République de San Théodoros est volé une nuit pendant que le musée était fermé. Aucune trace d'effraction n'est observée sur les lieux du crime. La responsabilité éventuelle du gardien est vite écartée car bien que possédant les clés du musée, « en douze ans, (...), il n'a jamais encouru le moindre reproche. (...) Il est au-dessus de tout soupçon » (p.2). Qui donc a pu commettre ce crime sans laisser la moindre trace ? Le mystère né des circonstances inexplicables du vol, déroute plus d'un, trouble au point d'engendrer de la part d'un enquêteur, un lexème nouveau contenu dans le groupe de mots « valeur intrinsèque » (p.2). Ce lexème, qui traduit l'incrédulité du détective est lié à la situation inordinaire du vol. Cette situation fait bégayer les certitudes les plus tenaces et pousse à la création de ce mot-valise, lequel alimente, plus que jamais, l'énigme. Un registre taxonomique tributaire de cette narrativité se donne à lire.

Il s'agit du modèle archétypique du crime dans un local clos qui a nourri bien des expériences scripturales dans le tissu romanesque policier. Il trouve, ici, la pleine mesure de son expression avec un crime commis dans un musée alors que toutes les issues du bâtiment qui l'abrite sont fermées. Le schéma exprimant cette closure, fait de ce lieu, une scène de crime hors du commun par un jeu subtil, riche en intrigues dans le labyrinthe des significations. La perpétration d'un vol dans un musée, cette figure emblématique d'un fourre-tout, image d'enchevêtrement et, surtout, de mystère rend compte, plus que tout autre, de la complexité aussi bien de l'acte posé que de l'enquête à venir. Le paradigme de la closure fonctionne alors de manière conjecturale et fait ainsi appel à des questions et à des hypothèses (voir celles sus-évoquées) pour évacuer le caractère inaccessible des incidences qu'elle sustente.

Dans le sens de cette complexification, M. Lits (1991, p.104) écrit que « l'image même de la chambre close est en quelque sorte une représentation métaphorique de ce que représente l'énigme : une question fermée sur elle-même, et qui doit être ouverte pour livrer son secret. » Le motif du local clos prend la forme de la conscience modelée par le mystère qu'il induit. Le musée fermé, victime de vol se positionne comme la figure représentative d'une rétention d'informations destinée à conserver le suspense narratif et à fixer l'archétype du crime parfait, celui dont aucune rumeur ne franchit les parois de l'enceinte qui l'a abrité.

L'énigme est, subséquemment, le/au cœur de *L'Oreille cassée* et elle l'imprègne de toute sa substance. À la suite du vol, l'incompréhension est totale, à la dimension de l'audace l'ayant acté. Cette incompréhension déteint sur *l'incipit* de l'œuvre à travers un certain nombre d'éléments analogiquement contenus dans la fermeture du musée. Ces éléments, très marqués par la lacunosité, instillent le mystère et viennent occuper le devant de la scène. Ils ont pour objet, de définir, de prime abord, un horizon

d'attente en créant, par ce biais même, un effet recherché. Le crime « parfait » qui est commis à l'abri de regards indiscrets s'inscrit dans cette ligne éditoriale. Et là, si le musée qui est la scène de crime laisse transparaître quelque chose, c'est le caractère mystérieux du mode opératoire du vol. Alors cette modalité que révèle *l'incipit* verse dans l'incompréhensible en donnant, selon ce principe, « le ton, le rythme, parfois le sujet. », (R. Bourneuf, R. Ouellet, 1995, p.47).

Nous sommes en plein dans l'écriture du *whodunit*, (who done it ?) littéralement, « qui l'a fait ? », expression argotique anglo-saxonne d'un récit policier dans lequel tout est à établir, y compris l'identité du coupable. Dans *L'Oreille cassée*, à cette évocation théorique, succède, par symétrie, une action pratique s'y conformant : dès la deuxième page de l'œuvre, la présence des inspecteurs, Dupond et Dupont, les premiers enquêteurs sur la scène de crime, exprime la modalité de l'échec inaugural qui, ici, a pour but, de prolonger les incertitudes. Ces deux enquêteurs, peu habiles et peu rigoureux dans l'art de la déduction et n'ayant aucun élément accusatoire se perdent en conjecture et, hâtivement, accusent, comme suspect putatif, un personnage non identifié, absent : « Ce fétiche arumbaya n'a aucune valeur...euh...(...) C'est donc un collectionneur qui a fait le coup », (p.2).

Tout est sujet à caution dans cette phrase. Ce texte est traversé d'échos à inférence dubitative contenue notamment dans les points de suspension ainsi que dans l'interjection « euh », qui marque le doute, dénote des hésitations, renforce l'incertitude énoncée. Dans cet imbroglio, l'article indéfini « un », vient conforter le mystère entourant la déclaration qui épaissit davantage le mystère, déterminant ainsi, le champ sémantique de l'environnement de cette écriture policière.

Avec ces éléments, l'écriture du roman policier à énigme ne fait pas de doute. Mais, à partir du moment où l'accusation des Dupond et Dupont est lâche, farfelue, porte sur un personnage n'étant visiblement pas l'auteur du vol, Hergé entraîne le lecteur dans les rets du roman à suspense, qui relève la figure du faux coupable. Dans ce sillage, André Vanoncini (1993, p.94) précise que les personnages des romans à suspense sont des « innocents que des circonstances malencontreuses font apparaître comme coupables. » Hergé surfe sur cette clause en en faisant l'un des éléments de l'écriture du récit de *L'Oreille cassée*. Ce mélange générique est l'un des chantiers paramétriques de la production scripturale policière qui a souvent donné naissance à un genre complexe dans lequel tous les schémas des différents types se retrouvent comme fondus les uns dans les autres.

Après le crime initial qui ouvre le récit de détection, que nous apprennent les enquêtes ?

## 2-2-Des personnages typés mènent l'enquête

« La structure du roman à énigme suppose en effet deux histoires. La première est celle du crime et de ce qui y a mené ; elle est terminée avant que ne commence la seconde. (...) Il faut conséquemment passer par la seconde (...), celle de l'enquête pour la reconstituer » a écrit, non sans raison, Y. Reuter (2005, p.39). Si dans le roman policier, le récit apparaît essentiellement comme une inclination à une quête de vérité, le rôle dévolu à l'enquêteur lui confère un rendement narratif de tout premier ordre. Il se distingue, à cette fin, de la masse indistincte des personnages parce qu'il est le seul à être mandaté ou à se mandater à l'effet de ramener l'ordre dans le désordre des



choses. Son acte procédant d'une nécessité heuristique, il se singularise, ce faisant, aux yeux de tous, par cette décision ayant pour but d'infléchir le cours d'une histoire complètement dominée par les actes du hors-la-loi. Comme il est unique en son genre et qu'il exalte les aspirations de toute une communauté, il est le seul à pouvoir évoluer dans un monde semé d'embûches dans lequel, à son corps défendant, il se doit de triompher des adversités pour obéir à la loi du *happy-end* ou fin heureuse qui réconcilie en l'homme, les désirs antagonistes de crime et de justice. Son exercice commence à la découverte du crime initial pour s'achever au moment où le coupable est démasqué, voire neutralisé. Face à l'énigme du crime muet, la nécessité de dénouer les fils de l'intrigue que constitue le crime, implique en quelque sorte, un demiurge ayant « l'oreille tendue pour saisir les murmures des voix anonymes peuplant le silence » (C.-C Härle, 2014, p.142) et qui fera parler l'indicible afin de « délivrer les consciences », (S. Thorel-Cailleteau, 1998, p.12).

Dans *L'Oreille cassée*, le communiqué radiophonique annonçant le vol au musée, fait état de ce que, « on suppose que le voleur s'est laissé enfermer hier soir et qu'il a attendu l'ouverture des portes pour sortir », (p.2). Ces affirmations introduites par le verbe « supposer », induisent une hypothèse, un doute ou une conjecture et ouvrent la voie à la question matricielle double du récit de détection : qui est l'auteur de ce méfait et quel a été son mode opératoire ? Pour faire la lumière sur l'affaire du fétiche arumbaya, les autorités confient l'enquête aux soins des Dupond et Dupont que Tintin s'étonne de retrouver aux devants de la scène. « Quelle bonne surprise ! », (p.2), affirme-t-il à leur endroit, non sans une pointe d'ironie condescendante.

Leur enquête, un peu trop évidente pour convaincre et s'imposer en la matière, est sommaire et, incidemment, bâclée car après quelques constats préliminaires, ils décident de classer l'affaire en arguant que le « fétiche arumbaya n'a aucune valeur intrinsèque. C'est donc un collectionneur qui a fait le coup », (p.2). L'instance adjectivale néologique « intrinsèque », conçue suivant le modèle des mots valises, isole, dans un ensemble homogène de mots, un identifiant hétérogène, ce qui, dans le cas d'espèce, laisse présager une situation d'indétermination. Le signe linguistique, « intrinsèque », obscur, indistinct est visiblement annonciateur d'un dénouement malheureux. Aussi, ne saurait-on pas faire pire que les Dupond et Dupont pour étaler son incompetence car si le fétiche n'a aucune valeur, pourquoi se donner tant de peine à le voler ? Pourquoi, par ailleurs, l'auteur de « l'emprunt » ne s'est-il pas excusé publiquement pour le tort commis ?

La mise en bouche inaugurale avec ces personnages qui, précisément, servent de faire-valoir, est un moyen privilégié pour introduire et mettre au-devant de la scène, l'autre, le héros. Il est celui qui écoute, observe, élabore des hypothèses de travail, interroge, réunit des signes apparemment épars en un faisceau unique, lesquels deviennent, par la suite, un énoncé juste et véridique. Pour résumer, il « dégage des procédures d'identification à partir de détails apparemment secondaires, de petits faits anodins », (Y. Reuter, 2005, p.13). Ici, ce personnage est Tintin. Il s'est, à l'insu des Dupond et Dupont, assigné la tâche de démasquer le coupable dès qu'il a appris le vol du musée. Il se lance dans l'aventure par une adresse, sur un ton résolument jubilatoire, enthousiaste et délibératif, à Milou son fidèle compagnon : « Vite Milou, au musée ethnographique ! », (p.2).

Dès cette prise de décision, l'aventurier Tintin marque clairement son rôle de servir la vérité, s'érige en détective désireux de restituer le fétiche au musée en reconstituant un certain nombre de faits ayant nourri sa perplexité après le résultat des enquêtes préliminaires bâclées des Dupond et Dupont. Pris dans cet engrenage, Tintin se constitue un emblème au sens todorovien du terme dans la continuité stéréotypée du personnage enquêteur policier. M. Lits (1999, p.134) citant T. Todorov à cette fin, fait surtout état « d'une façon de s'habiller ou de parler, le lieu où il vit, sont évoqués chaque fois qu'on mentionne le personnage, assumant ainsi le rôle de marque distinctive. »

La taxinomie de construction du personnage s'est alors, avant tout, inspirée, volontairement d'un parangon, Sherlock Holmes, modèle prouvé et éprouvé dans l'univers policier. D'ailleurs, Milou, le chien de Tintin qui a un flair très développé le fait remarquer : « Encore un peu et il se croira aussi fort que Sherlock Holmes », (p.3). Il n'est pas rare, en effet, dans le domaine policier, que les auteurs établissent des liens scripturaux fédérant diverses œuvres sous la même bannière générique. Ce sont les interférences du sentiment d'une même appartenance qui amènent M. Lits (1999, p.8) écrire « qu'il y a des traits caractéristiques présents à travers un ensemble d'œuvres d'auteurs différents. » Pour ressembler au parangon que J. Bourdier (1996, p.66) qualifie « d'archétype et (...) légende », Tintin se vêt d'un borsalino ; porte un pardessus ; entre dans une absorbante réflexion comme dans la mimique holmésienne au point de heurter un poteau et de s'excuser auprès de lui ; à la manière de Sherlock Holmes et son fameux « élémentaire mon cher Watson ! », il se trouve une formule, « c'était simple, mais il fallait y songer », (p.11).

L'enquête de Tintin commence un matin, mais seulement deux jours après la disparition du fétiche arumbaya. Ce jour-là, un fétiche identique à celui ayant disparu, est retrouvé au même endroit au musée, avec une lettre d'excuses pour le désagrément causé. Tout le monde se congratule. Il est même prêté au fétiche des pouvoirs surnaturels. Ce fétiche serait revenu par ses propres moyens parce qu'il serait « ensorcelé » (p.3). Tous sont donc satisfaits de l'heureux dénouement sauf Tintin qui, en observant attentivement le fétiche, remarque qu'il est légèrement différent du précédent en ce que « l'oreille droite du fétiche est légèrement abîmée », (p.3) alors que « l'oreille droite du fétiche restitué est intacte ! », (p.3). Le constat est donc implacable : « Le fétiche restitué est faux », (p.3). Par conséquent, si d'après la police, l'affaire est terminée, avec conviction, pour Tintin, « ce n'est pas (son) avis », (p.3). Tintin, contrairement aux autres personnages, a été attentif à un détail insignifiant, *a priori*. Or le roman policier à énigme est extrêmement sensible au moindre détail qu'il érige en une charge indicielle, comprise comme « la clé de voûte de tout le raisonnement qui oriente l'enquête. », (M. Lits, 2017 p.158). La restitution de la copie du fétiche volé a pour effet d'introduire et de conduire les enquêteurs sur une fausse piste.

« Qui donc aurait intérêt à posséder le véritable ? » (p.3), « Où se trouve le véritable fétiche, ensuite quel est le but que poursuivent tous ces gens ? », (p.17), Quel mystère cache le fétiche pour que son vol soit maquillé ? Ces questions essentielles qu'un esprit avisé se pose et que se pose aussi Tintin, se déclinent en la rébarbative mais indispensable interrogation policière : à qui profite le crime ? Fondamentales et hautement inquisitives, ces questions permettent ainsi à Tintin d'élaguer un à un, les leurres et les faux-semblants et de se détourner des multiples fausses pistes. Cette



attitude est indispensable afin de réduire les signes épars qu'a semés le voleur à l'unité, cette parole juste et éprouvée. Au maître de la dissimulation qu'est le voleur, Tintin, le prince de la réflexion oppose, dès cet instant, la quintessence de ses investigations. L'observation de Tintin lui a permis de savoir que le fétiche arumbaya retrouvé au musée n'est qu'une copie trop parfaite de celui qui a été volé. Et, chose troublante, M. Balthazar, peintre-sculpteur, que l'enquête a, plus tard, permis d'identifier comme le faussaire, à l'origine de la copie a été « tué parce qu'il avait probablement exécuté pour quelqu'un la réplique du fétiche arumbaya. On ne voulait pas qu'il bavarde...On ?...On ? Qui peut être ce "on" ? Comment le savoir ? », (p.4). Derrière l'impasse traduite par le pronom impersonnel « on », se cache l'identité du commanditaire ainsi que celle de son bras armé.

Après des enquêtes menées depuis la découverte du vol au musée, Tintin touche au but et est en mesure de répondre aux questions qu'il s'est posées en début d'exercice.

### 2-3-Le dénouement de l'intrigue

Le fin mot de l'histoire dans le récit à énigme, instille, généralement, une valeur morale. En effet, dans leur grande majorité, les écrivains de ce type de récits, s'attellent dans la clause, à faire triompher la loi et la justice comme pour exprimer l'idée selon laquelle le crime ne paie pas. Hergé, qui s'est soumis aux lois de cette écriture, à travers une composition illustrative en diptyque assez suggestive de la représentation méfait/réparation, s'emploie à faire effacer le crime dans la clause par la découverte des coupables, dont Tintin, garant de l'ordre établi, est porteur de la sémantique. En mettant ainsi en évidence le combat remporté par le Bien sur le Mal, *L'Oreille cassée* se rapproche nettement, dans ses contours, de la religion ou de la tragédie dont l'écriture des récits à énigme reprend la logique implacable de la mort du méchant. Pour mener à bien cette *doxa*, l'écriture d'Hergé est portée par un personnage-héros au sens premier du terme. Celui-ci, face au hors-la-loi, à en croire les remarques de J. Bourdier (1996, p.63) :

Ne peut pas perdre, (...) n'a pas le droit de perdre, car, dès qu'il entre en scène, tous les espoirs se portent en lui pour que la lumière soit faite et justice rendue. (...) On est sûr de lui. De savoir que, si embrouillée et troublante que soit l'énigme, il en viendra à bout, que si désespérée que soit la situation, il en sortira.

Mieux, Tintin le jeune homme menant l'enquête est entouré d'oripeaux sémiologiques investissant tout le champ paralittéraire avec le postulat selon lequel les :

Héros de la jeunesse ont les dieux mêmes pour compagnon de route : qu'ils rencontrent, au terme du voyage, l'éclair du désastre ou l'éclat du triomphe, ou les deux ensemble, jamais ils ne vont seuls, ils sont toujours guidés. D'où la profonde assurance de leur marche ; ils peuvent, abandonnés de tous, sur des îles désertes, verser des larmes de désolation ; ils peuvent, foudroyés par le pire aveuglement, tituber jusqu'aux portes des enfers ; ils ne laissent jamais de baigner dans une atmosphère de sécurité : celle du dieu qui trace d'avance les voies du héros et le précède sur la route, (G. Lukács, 1963, p. 62).

Dans une vision proleptique, ce faisant, même avec à ses trousses les cruels Alonzo Perez et Ramon Bada, auteurs de nombreux crimes (désertion, meurtres...) et qui

veulent le tuer parce que son projet qui est de retrouver le fétiche et de le ramener au musée, ne s'assimile pas au leur, Tintin fait cet aveu : « Et voilà ! ... À tous les coups on gagne », (p.27). Ce dernier sait ainsi que, quels que soient les obstacles qui vont jalonner son parcours, sa confiance en la victoire et au succès de son entreprise sont inébranlables, indiscutables, car « il est impossible que les dieux qui dominent le monde ne l'emportent sur les démons », (G. Lukács, 1963, p.85).

Cette prise de conscience marque le point de départ de l'étiollement de la portance du bandit. Tintin s'ancre davantage dans les filins du point focal que la détermination du personnage principal paralittéraire instigue. Son enquête s'affirme alors comme le fil d'Ariane qui amènera le lecteur à remonter, avec lui, les circonstances du crime afin que, dans une logique de chaîne reliant les effets à des causes et dans une explication établie sur un édifice de logique assez bien construit, il reconstitue le crime et son mobile. Dans ces circonstances, tout ce que le lecteur apprend est captif de la focalisation de celui-ci, lequel devient ainsi le narrateur omniscient qui, à travers des monologues intérieurs, des inductions et déductions, transmet sa perception des faits de façon instantanée.

Aussi à ce stade du récit, les questions fondamentales que Tintin s'était posées au cours de son enquête, à un moment où le crime avait plongé la communauté dans la noirceur de la déprime, trouvent-elles leurs solutions lesquelles, ainsi, restituent la lumière de la vérité. Dans une attitude assez expressive sinon, expansive, Tintin qui, désormais, peut reconstituer le *puzzle* affirme, « je comprends à présent : tout devient clair ! ... », (p.53).

Le parcours du fétiche arumbaya peut, dès lors, être révélé. Walker, à la tête d'une équipe d'ethnologues se rend chez les Arumbayas une tribu indienne pour des recherches ethnographiques. Le jour de leur départ, en signe d'amitié, un fétiche lui est remis. Son interprète, qui avait auparavant volé un diamant aux Arumbayas le cache à l'intérieur du fétiche avec l'intention de reprendre l'objet du larcin à leur arrivée. Peu de temps après le départ de l'équipe, les Arumbayas constatent que la pierre diamantifère qui a des propriétés curatives parce qu'elle préserve « des morsures de serpent celui qui l'avait touchée », (p.53), a disparu. Furieux de ce qu'ils considèrent comme de la trahison, les Arumbayas poursuivent les ethnologues, les rattrapent et les massacrent tous exceptés l'interprète et Walker qui les avaient précédés à la capitale sur des engins motorisés. À son arrivée, sans arrière-pensée, Walker fait don du fétiche au musée de la ville. Un autre personnage, Tortilla apprend qu'un fétiche ancien arumbaya séjourne au musée. Il fait voler l'objet qui est remplacé par un faux. Le voleur qui ignore la valeur marchande du fétiche trahit Tortilla, vend le fétiche à Goldwood, un riche homme d'affaires et disparaît. Pour sa part, le contrefacteur Balthazar est abattu par Alonzo Perez et Ramon Bada, des hommes de main de Tortilla afin de rompre la chaîne qui les relie. Ce dernier est à son tour tué par Alonzo Perez et Ramon Bada qui croyaient que le fétiche était toujours en possession de Tortilla. Alors, lorsqu'ils apprennent que le fétiche est sur un bateau, en partance pour les États-Unis, aux mains de Goldwood, Alonzo Perez et Ramon Bada se rendent sur le bateau et dérobent le fétiche. Tintin qui était à leurs trousses les arrête. Surpris, ils laissent tomber le fétiche qui se brise en menus morceaux desquels s'échappe le diamant qui tombe à la mer. Voulant sauver le diamant, les trois protagonistes se jettent à la mer mais un seul en ressort vivant : Tintin. À la fin, la morale est sauvée et



le fétiche, sans le diamant, objet de tant de convoitises et de morts, est rafistolé et remis au musée.

### Conclusion

Un texte littéraire, quelle que soit son origine, est traversé de valeurs et d'échos de textes qui l'ont précédé et avec lesquels il entretient, assurément, des rapports généralisés. Ce sont un faisceau de relations aussi diverses que variées que le terme de G. Genette, transtextualité, en fédère les pratiques. Dans une telle perspective, il n'est pas rare de constater que des textes intègrent des canons d'écriture qui leur étaient, *a priori*, étrangers. C'est à cet exercice que s'est livré Hergé, le créateur de l'aventurier Tintin. Dans *L'Oreille cassée*, bande dessinée publiée en 1937, il livre à son lectorat, une enquête policière menée par Tintin. Il va de soi que l'initiative d'Hergé a pour but de montrer que la création littéraire n'est pas astreinte à un carcan et donc illusoire d'assigner à un écrivain, une grille de lecture précise. Cette œuvre d'Hergé qui s'inscrit dans ce contexte, investit, par-là, toute la structure de la sphère du discours artistique.

### Indications bibliographiques

- ADAM Jean-Michel, 2011, *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BOILEAU Pierre, NARCEJAC Thomas, 1994, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BOURDIER Jean, 1996, *Histoire du roman policier*, Paris, Editions de Fallois.
- BOURNEUF Roland, OUELLET Réal, 1995, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CLÉMENT, Bruno et al., *Aux confins du récit*, 2014, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- ÉVRARD Franck, 1996, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod.
- FOSCA François, 1937, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, La Nouvelle revue critique.
- GENETTE Gérard, 2002, *Seuils*, Paris, Seuil.
- HERGE *L'Oreille cassée*, 2016, Tournai, Casterman.
- LACASSIN Francis, 1974, *Mythologie du roman policier*, U.G.E.
- LEBLANC Maurice, *L'Aiguille creuse*, 1998, Paris, Librairie Générale Française.
- LEBLANC Maurice, *Le bouchon de cristal*, 1965, Paris, Librairie Générale Française.
- LITS Marc, 1989, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- LITS Marc, 1999, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, CEFAL.
- LUKACS Georg, 1963, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier.
- MESSAC Régis, 1929, *Le « detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion.

PICON Sophie-Aude, 2016, *Sophocle, Œdipe Roi*, Barcelone, Folio plus.

SPEHNER Norbert, 2007, *Scènes de crimes, Enquêtes sur le roman policier contemporain*, Alire, Québec.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, 1998, *La suspension de la fin*, in MELLIER Denis et MENGALDO Gilles (Dir.), *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, La Licorne, pp.7-15.

VANONCINI André, 1993, *Le roman policier*, Presses Universitaires de France.