

les

Cou
ve
rt
ur
es

des

albums

d'Hergé

Pierre Fresnault-Deruelle

1. Entre programme et menu

Dans une étude intitulée *Objet et préfiguration, l'exemple du menu de restaurant*, Jean-Philippe Dupuy écrit :

Nous appelons *préfiguratif* un objet dont la fonction première est de permettre à celui qui le manipule de se représenter un objet, une situation, un procès non encore advenu ; l'objet préfiguratif a ceci de particulier qu'il n'est pas là simplement pour signifier mais pour faire savoir, faire croire et finalement faire faire (Dupuy 2010).

Adaptant la lecture de cet article aux couvertures de bandes dessinées, dont celles d'Hergé nous paraissent exemplaires, on cherchera à décrire comment ces interfaces sont, à leur façon, des menus mais aussi – pour référer au monde du spectacle –, sinon des génériques, du moins des programmes.

Normalisée à la libération, la série des *Tintin* (ainsi que les *Jo et Zette*) a sa signalétique propre, garante du contenu des albums. Ces aventures s'insèrent dans une collection dont chaque unité se présente comme l'actualisation d'un périple dont on dira qu'il est l'*excursus* d'un tout qu'on nommera – osons le mot – «hergéographie». Cette dernière possède d'ailleurs sa carte, située au dos des albums (fig. 1).

Ayant pour fonction de décliner la liste des œuvres publiées, la quatrième de couverture (toujours la même) est accompagnée d'un florilège de motifs qui, renvoyant à l'ensemble du monde de l'auteur, constituent, sous la forme d'une souriante colonie (elle-même doublée bric-à-brac), une utopie. L'une des raisons d'être de cette utopie est de dédramatiser l'image des rectos proposés. En somme, c'est pour pouvoir retrouver le *status quo ante* exposé au verso des albums que les héros, aux prises avec l'adversité ou l'étrangeté des situations rencontrées, s'agitent sous chacun des titres de la collection.

2. La question des titres

Les intitulés en question, en relation avec les images qu'ils dominent, ont, selon les aventures contées, soit une fonction largement redondante (*Tintin en Amérique*, *Tintin au Tibet*, *On a marché sur la lune*), soit une fonction de *teasing* (*Le Crabe aux pinces d'or*, *Les 7 boules de cristal*, *Coke en stock*), soit, encore, une fonction mixte (*Le Trésor de Rackham Le Rouge* ou bien encore *L'Affaire Tournesol*). Sans doute, une exception est-elle à signaler ici : *L'Etoile mystérieuse*. Le héros, sur la “une” de cet album, se trouve en présence d'un énorme champignon dont le chapeau est couvert de macules blanches... en formes d'étoiles. Autrement dit, le titre (qui fait état d'un mystère), requalifie le dessin qu'on peut voir. Pour ce qui a trait aux titres “codés” (participant du *teasing*), on notera qu'ils viennent après la signalétique sage des tout premiers albums, où Tintin se signifie comme *globe-trotter*. Il fallait, en effet, que le dessinateur instaurât d'abord un



Les couvertures des albums d'Hergé

Pierre Fresnault-Deruelle

contrat de confiance, simple et clair, avec ses lecteurs pour se permettre d'user, par la suite – mais pas systématiquement – de titres énigmatiques. Quels liens, par exemple, peuvent-ils être tissés entre la phrase nominale “l'oreille cassée” et le dessin représentant le héros sur une pirogue (voir plus loin) ? Annonce est ainsi faite que le déroulement du scénario peut consister à mettre en phase (avec force tours et détours) deux éléments apparemment étrangers l'un à l'autre : l'image et le titre, tels que mis en exergue sur la une.

3. Prospection/rétrospection

A ces éléments péritextuels s'en ajoutent deux autres : a) les pages de garde aux dessins blancs sur fond bleu où se trouve rassemblée la galerie des portraits – autre



Fig. 1 – quatrième de couverture
© Hergé/Moulinsart 2011



Fig. 2 – *L'affaire Tournesol* © Hergé/Moulinsart 2011

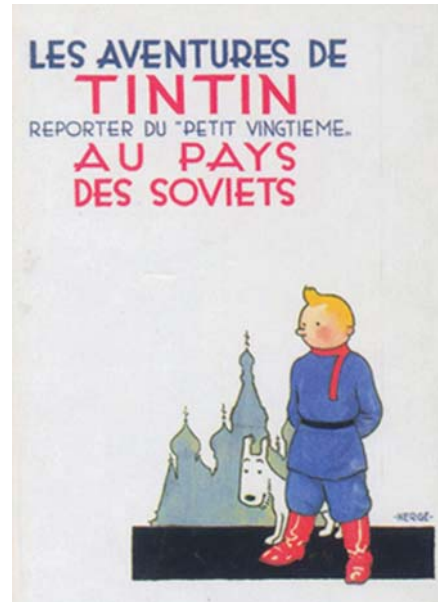


Fig. 3 – *Tintin au pays des Soviets* © Hergé/Moulinsart 2011

utopie – des personnages ayant joué tel ou tel rôle à tel ou tel moment (le colonel Sponsz, le grand Inca, Allan ou Philippulus, etc.)

b) les dessins des pages de titre sur lesquels nous dirons un mot plus avant.

Retour à notre objet principal. Ces interfaces que sont les couvertures résultent, chez l'auteur *des aventures de Tintin*, de savantes mises au point : Hergé, homme de communication, a très vite compris qu'il devait être à la fois être redondant et énigmatique, en dire suffisamment sans en dire trop : vieille recette de rhétorique mise en pratique vers 1860 avec les affiches d'opérettes, caf'conc, etc, puis continuée, au début du Vingtième siècle, par les affiches de spectacles (cf. infra).

Isolées du récit, et cependant destinée à en constituer les prodromes, les "unes" de notre auteur permettent au lecteur de se faire prospectif. Elles doivent, également, avoir valeur rétrospective, autrement dit réunir assez d'éléments susceptibles d'emblématiser *a posteriori* l'histoire contée : la résumer ! (fig. 2)

Si, pour *L'Affaire Tournesol*, par exemple, Hergé a cru bon de représenter les héros en périlleuse posture (que va-t-il leur arriver ?), il a voulu, aussi, que la scène ne soit véritablement saisissable que du point de vue de la relecture, à tout le moins de la récapitulation. Tout bien considéré, nous tenons là une règle valable pour maints auteurs de bandes dessinées, et qu'Hergé suit à la perfection. Pour ce qui regarde *L'affaire Tournesol* en particulier, la composition de la couverture atteint à la trouvaille poéticienne la plus aboutie² : la scène en question, donnée au travers le trou d'une vitre brisée nous offre par avance (mais sans déflorer le sujet) le point de vue *conclusif* du *secret percé*³. Ajoutons que motif de la vitre crevée (qui renvoie au thème cardinal du récit) symbolise au mieux la frontière séparant le monde calme des

fausses apparences de la violence qui s'y cache et qu'il faut savoir détecter. Si l'on parle souvent de ligne claire à propos d'Hergé, c'est pour tout un faisceau de raisons dont l'une, justement, a trait à ce besoin qu'a le héros de passer de l'autre côté du miroir. Non pas pour rejoindre quelque *wonderland*, mais pour la raison (morale, voire puritaine) que les choses doivent être dévoilées.

4. Le bord perdu, puis la vignette en guise d'illustration

La chronologie pour une fois est bonne conseillère. La couverture du premier album d'Hergé est riche d'enseignement : la "une" de *Tintin au pays des Soviets* (1930), dont l'illustration est à bord perdu, constitue un modèle fondateur (fig. 3).

Cette grande image représente le héros, flanqué de son chien se détachant sur un fond de clochers à bulbe assimilables à ceux du Kremlin. Les personnages sont situés sur un socle (un rien contraignant), mais, malgré ce socle, ils ont pour eux l'espace de la Place Rouge dont rien ne vient limiter la vastitude. Tintin est un "mobile" non assujéti au cadre d'un quelconque *paragon*. Ce qui, naturellement, va faire contraste avec la grille des planches elles-mêmes derrière lesquelles, tout au long du récit, va s'activer le héros, réduit à la portion congrue des cases (en noir et blanc). Sur la couverture, en revanche, le jeune reporter, s'est donné de l'air : l'illustration à bords perdus équivaut symboliquement au monde dans son extension. Plus tard, Hergé reprendra ce trait de la vastitude mais en le chargeant du poids de l'inquiétude : *Le Crabe aux pinces d'or*, *On a marché sur La Lune* et *Tintin au Tibet* ont pour "unes" des images où la latitude octroyée au héros fait place à la menace de l'errance, la divagation possible, la perte des repères. Avec la parution de *Tintin au Congo*, Hergé change de normes. Il adopte pour ses couvertures le principe se-

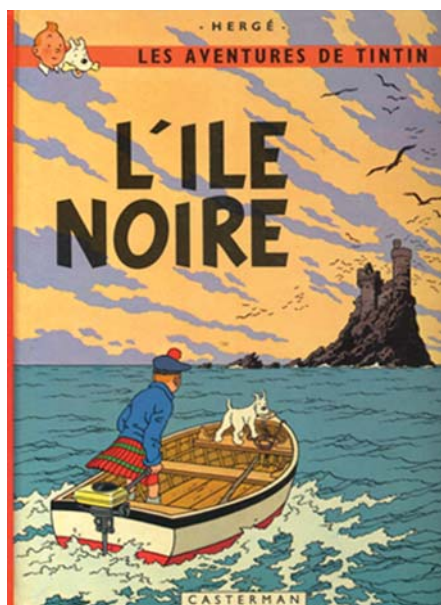


Fig. 4 – *L'île noire* © Hergé/Moulinesart 2011

lon lequel une image extraite de l'album (et toujours rehaussée de couleurs) doit figurer sous le titre. Puis l'auteur change à nouveau de standard (cf. infra), tout en gardant l'idée que le dessin de la une doit reprendre plus ou moins fidèlement l'une des cases du récit, considérée pour son exemplarité. Celle-ci doit se présenter comme une sorte d'échantillon ou de supplément, hissé au rang d'illustration, qui rappelle le fonctionnement des affiches de cinéma. Ces affiches furent longtemps gouvernées par une "économie sémiotique" tout à la fois métaphorique et métonymique. On sait, en effet, qu'une image extraite de son contexte immédiat peut atteindre à un niveau de généralité d'autant plus signifiant que l'intertexte est là, toujours prêt à informer le regard. Soit la dernière couverture (1965) de *L'île noire*⁴; deux items font sens : le kilt et le château (fig. 4). Tintin, vêtu à l'écossaise a quelque chose de cette féminité fragile qu'on peut être tenté, ici et là, de reconnaître en lui. Vulnérable, mais d'autant plus courageux, le héros se dirige, décidé, vers la forteresse médiévale qu'on aperçoit au loin. Et l'auteur de réactiver pour le plus grand plaisir de ses lecteurs l'imagerie sinistre des châteaux hantés dont le romantisme noir, voilà deux siècles, tira déjà un large profit.

5. Le Lotus bleu

La couverture de la première version du *Lotus bleu* (tout comme celle des *Cigares du pharaon*) fut établie à partir d'une illustration (une vignette magnifiée et recadrée) représentant Tintin caché dans son urne fameuse, le tout dominé par un terrifiant dragon rouge⁵. Redessinant en 1945, la couverture de dudit album (en même temps que les cases passent à la quadrichromie), l'auteur trouve sa mesure. Ce nouveau standard de présentation ne le quittera plus (figg. 5, 5a).

Le dragon rouge de la version précédente (qui devien-



Fig. 5 – *Le Lotus bleu*, première version © Hergé/Moulinesart 2011

dra le motif de la page de titre intérieure) est désormais noir. Le rouge (impérial) chinois en revanche a gagné toute la surface de la une. Ce qui n'a pas changé c'est la forme en S du monstre avec sa gueule redoutable qui "menace" toujours le héros dont la tête dépasse du grand vase où il s'est réfugié.

Deux remarques :

1) La composition à bords perdus correspond à l'extension du motif de la vignette collée des premières éditions. Si l'espace contraint (bordé d'un filet) de l'illustration a disparu, autrement dit si le dessinateur a voulu que la couverture apparaisse comme découpée dans le rouge tissu du monde qui l'outrepassa, Hergé a malgré tout gardé l'idée visuelle voulant que Tintin soit, sinon encadré, du moins circonscrit par un artefact (la potiche) signifiant la protection, par conséquent la menace. Voyez, encore, le superbe sous-marin-requin du *Trésor de Rackham Le Rouge* à l'abri duquel le héros navigue entre deux eaux.

2) La composition de cette couverture, d'une savante simplicité, est construite sur l'opposition entre l'espace plat, purement décoratif et l'espace supposément tridimensionnel où évolue le héros. Attardons-nous sur ce monstre typique de l'iconographie de l'Empire du Milieu. Le dragon, dessiné sur le mur sur lequel il fait tapisserie, déploie les courbes de son corps entre deux objets pleins, ronds : en haut à droite le lampion (dont le chic éclat ne sera pas de trop dans cette ténébreuse affaire) ; en bas, à gauche, la potiche où se trouve Tintin dont le chapeau ferait presque office de couvercle. Mais sa tête dépasse ; va-t-il se faire prendre ?⁶ Il va sans dire que si notre œil est suffisamment dressé pour faire le départ entre le fond décoré et la scène proprement dite, notre regard "mental" est également alerté pour saisir immédiatement que la tête du dragon à proximité de celle de Tintin n'est pas là par hasard.

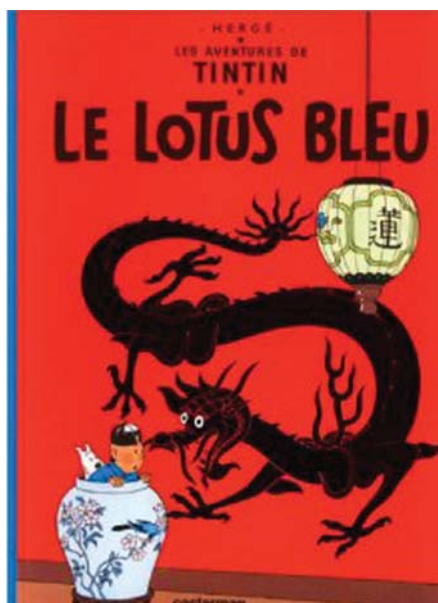


Fig. 5a – *Le Lotus bleu*, deuxième version © Hergé/Moulinsart 2011

6. Parenthèse

Ce jeu entre l'aplat et le personnage, censément appartenir au monde en 3D, n'est pas neuf chez l'auteur qui l'exploite dans la première (et très belle) version de la couverture des *Cigares*. Un mot sur cette dernière (fig. 6). Encore tributaire du dessin naïf des *Soviets*, Tintin tente de se cacher derrière un pilier. La lumière qui le traque vient de l'avant scène (procédé qu'on retrouvera chez Jacobs pour la une de *La Marque jaune*) puisque le héros est redoublé par son ombre. Cette dernière se découpe sur la paroi où se trouve par ailleurs l'effigie hiéroglyphique d'un gigantesque pharaon dont le bras, pour partie déplié, domine – telle l'épée de Damoclès – la figure du héros. La composition de l'illustration est ainsi faite que le lecteur a l'impression que Tintin, qui se met à l'abri du danger, est paradoxalement inconscient de la menace qui plane sur lui. Le pharaon n'est-il pas en position de pouvoir l'occire ?⁷ La première de couverture du *Lotus bleu*, qui prolonge la saga des *Cigares*, doit beaucoup, comme on voit, à la une de cet album. Graphiquement parlant, le pharaon est à Tintin ce que le dragon chinois est à ce même Tintin. Quoi qu'il en soit, héros et décor sont de la même substance. Le temps d'un fantôme, la frontière entre figures et figurines s'évanouit : le jeune reporter se retrouve de plain-pied avec les signes du Mal auxquels le lecteur confère un poids quasi existentiel. Fermons notre parenthèse.

Tintin, caché dans son vase, fait système avec d'autres couvertures où la composition à bords perdus veut que soient introduits, ici et là des marqueurs de restriction spatiale (cf. supra). Ceci pour la raison que Tintin est voué aux nécessités "actancielles" du récit d'aventures: le faufileur (le jeune explorateur est un explorateur/enquêteur) et par voie de conséquence la menace permanente : "La félicité par des voies étroites" (*ad angusta*



Fig. 6 – *Les cigares du pharaon*, première version © Hergé/Moulinsart 2011

per angusta, disaient les latins) est le maître mot de ces récits qui dit bien l'étroitesse des réseaux et autres cheminements par lesquels le jeune reporter est obligé de passer. Décidément, avec ses "unes", Hergé allégorise ses fables à merveille.

7. De la promesse au leurre

Plusieurs "unes" nous montrent Tintin progressant dans un souterrain. Outre *Les Cigares du Pharaon*, voyez *Le Temple du Soleil*, et *Vol 714 pour Sydney*. Quasi fondateur, un paradoxe se manifeste, ici. Il se trouve que les couvertures des albums qu'on a dits, qui sont par définition des images de surface (puisqu'elles constituent l'emballage des albums), renvoient de manière extrêmement frappante à cet enfouissement que se trouve être le "cœur" de l'intrigue, lui-même situé au plus profond des plis du monde. Dans cette veine, seule, pourtant, la couverture du *Temple du Soleil* tient sa promesse. Avec le diptyque incaïque (*Le Temple* est la suite des *7 boules de cristal*), la cryptophilie d'Hergé a, en effet, ce "répondant" que ni *Vol 714 pour Sydney*, ni *Tintin et les Picaros*, avec sa pyramide maya, ne pourront maintenir (cf. infra) (fig. 7).

Soit la "une" du *Temple du Soleil* que son "l'inquiétante étrangeté" ancrera dans toutes les mémoires. Le sacré (la conjonction dangereuse de l'humain et de l'inhumain) est on ne peut mieux exprimé.

Nous sommes visiblement dans une grotte, qui plus est dans une nécropole peuplée de momies indiennes. Tintin, Haddock et leur guide, Zorrino, présentent tous les signes de la circonspection. Que va-t-il se passer ? Plus important, et pourtant comme tenu en lisière de notre attention, se trouve le mur du fond dont l'agencement montre assez clairement qu'une énorme dalle



Fig. 7 – *Le temple du soleil* © Hergé/Moulinsart 2011

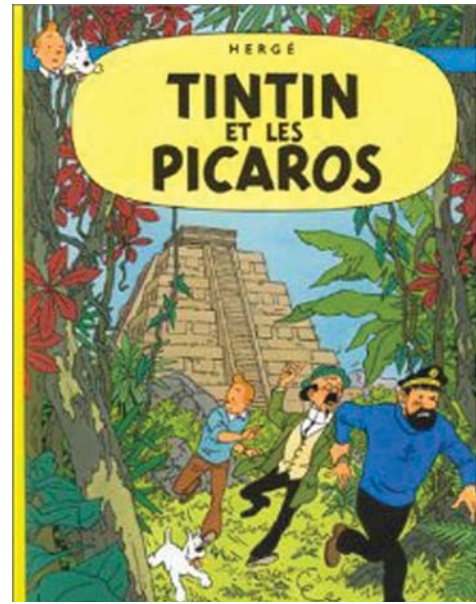


Fig. 8 – *Tintin et les Picaros* © Hergé/Moulinsart 2011

pourrait faire office de passage. La lecture confirmera que “le secret est (bien) derrière la porte” ; en d’autres termes, que notre couverture correspond à l’économie narrative supputée : nous sommes en deçà de la Découverte, dont l’imminence, pourtant, est clairement annoncée. Jamais Hergé n’a maîtrisé à ce point l’effet d’annonce, cette part de l’art de conter qui nourrit le suspense.

Du point de vue programmatique, la une de *Vol 714 pour Sydney* ainsi que celle de *Tintin et les Picaros* (qui, de fait, ne sont pas sans rappeler celle du *Temple du Soleil*) ne tiennent pas leur promesse. L’impressionnante une de *Vol 714 pour Sydney* débouche, en effet, sur un contrat non respecté. La lecture de l’album nous apprendra que l’énigme du récit ne gît pas dans la magique confrontation entre les idoles et les héros (sujet de la couverture) mais dans le recours à de supposés extra-terrestres auxquels personne ne croit.

La dite couverture nous montre l’avancée inquiète des héros qui passent entre deux impassibles statues océaniques (à cet égard, nous sommes “presque” au Pérou) (fig. 8).

La vignette de référence (planche 42, dernière case) d’où cette grande image est tirée, conduit, certes, à la planche 43 où un impressionnant mécanisme de passage dérobé nous est dévoilé. Mais ce dernier ne débouche sur aucune révélation particulière. Quant à la couverture elle-même, elle est une “magnification” sans objet véritable. Les héros, s’ils sont à la lettre des profanateurs, ne se verront nullement inquiétés pour cette raison. En un mot, le *flash forward*, constitué par la couverture de *Vol 714 pour Sydney*, relève plus du *marketing* que de la densité “scénariographique” à laquelle l’auteur nous a habitués⁸.

La couverture des *Picaros*, elle aussi mise sur un leurre de même nature que celui de *Vol 714 pour Sydney* (fig. 9). Nous sommes en Amérique centrale, cette fois, dans la zone toltéco-maya. Il est effectivement question d’une pyramide à degrés. Mais Hergé, désormais décepteur, n’exploite pas cette veine. Sans doute, s’est-il souvenu que, sauf à Palenque, les pyramides Maya ne sont pas creuses ! Autrement dit que le mystère ne peut s’y nichier. Pour tout dire, Hergé ne croit plus à ce qu’il fait. Les héros (Haddock tirant Tournesol par la main) fuient la pyramide comme on fuit ce qui doit être laissé derrière vous au compte des profits et pertes.

On l’a dit : une fois l’album refermé, la couverture a pour rôle de se donner comme représentative de l’histoire contée. Située à la “hauteur” de l’attente suscitée, la “une” est en principe tenue d’inciter le lecteur à récidiver : relire, plus tard l’album qui n’a pas déçu et prospecter plus avant dans la collection. Avec les deux derniers albums de la saga, est-ce toujours le cas ?

8. De la narration au discours

Un mot sur *Les bijoux* ne serait pas de trop. On sait que l’antépénultième livraison de l’auteur marque une rupture dans la production hergéenne, ce qui se traduit par une couverture au codage particulier⁹. Le dessin représente le héros non pas en situation narrative, mais en situation discursive : Tintin, comme au théâtre, fait un *a parte* (fig. 10).

Se faisant notre guide, il nous invite au silence. C’est que chante la Castafiore, qui plus est : elle “enregistre”. La télévision est là, qui retransmet son récital depuis Moulinsart. Les signes de l’exotisme ont été remplacés par ceux de la quotidienneté (même si c’est la vie de château), à ceci près, cependant, que nous sommes toujours confrontés à une réalité étagée sur plusieurs de-



Fig. 9 – *Vol 714 pour Sydney* © Hergé/Moulinart 2011



Fig. 10 – *Les bijoux de la Castafiore* © Hergé/Moulinart 2011

grés de profondeur. Entre “nous” et Tintin, puis entre Tintin et la cantatrice, l'appareillage de retransmission (projecteur, caméra) instaure les limites d'un espace qu'il convient de franchir si nous voulons être au plus près de ce qui se trame. Le halo au centre duquel se tient la *diva* n'est pas sans rappeler les “focus” telles que la porte arabe du *Pays de l'or noir*, le cercle monoculaire de la lorgnette de *Coke en stock*, ou bien encore le motif en cul-de-lampe du *Secret de la Licorne*, etc... à ceci près que cette “descente” dans l'intimité des héros change tout. Les coulisses ont pris la place de la scène. Bref, ce recentrage du monde d'Hergé sur lui-même n'a plus rien avoir avec les récits précédents. Ce sera le bouquet final. Brillantissime, mais conclusif. Or Hergé a un studio à faire vivre, qui remettra son ouvrage sur le métier...

9. Pour conclure : lector in fabula¹⁰

Les Picaros – on l'a dit – est à l'opposé du *Temple du Soleil*, mais plus encore de *L'Oreille cassée* dont la couverture dit sans doute le mieux l'esprit de la collection (fig. 11, 12).

En dessinant sa “une”, Hergé utilise comme on l'a déjà noté une vignette de son récit, mais il la retravaille. L'auteur prend ainsi de la hauteur, ajoute un horizon (un ciel jaune souffre), encadre le tout d'un liseré décoratif. Deux éléments, en particulier, font sens :

- a) le fleuve (un bras de l' Amazone) fait un coude, ce qui, en matière de narratologie, peut être reçu comme une métaphore de l'idée d'articulation (à la lettre un “virage”)
- b) l'arbre effondré, devant lequel Tintin et l'indien passent en pirogue, domine les personnages de sa masse. On dirait la forme hallucinée de quelque main géante. Quoi qu'il en soit, l'indien guide l'embarcation (avec sa

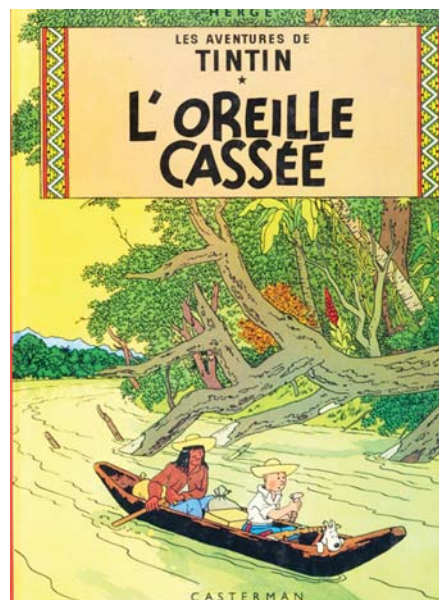


Fig. 11 – *L'oreille cassée* © Hergé/Moulinart 2011

pagaie, il fait gouvernail), tandis que Tintin, lui, est à l'avant-poste : en situation de vigile.

Cette couverture est décidément parlante. Nous pensons à un quasi -tableau dont le titre serait “le fil de l'eau”. En vérité, Hergé a pioché dans le *corpus* que constitue son album la vignette représentant ce qu'est, à ses yeux, un récit d'aventures. “Le fil de l'eau” évoque à sa façon la ligne descendante de l'histoire (qui n'est pas un long fleuve tranquille).

Si l'on voulait cultiver le paradoxe, on pourrait dire que si Tintin file vers l'aval, c'est pour pouvoir remonter “mentalement” en amont de l'intrigue dont les “racines” se trouvent être en Europe. *Feed back* qui ouvre

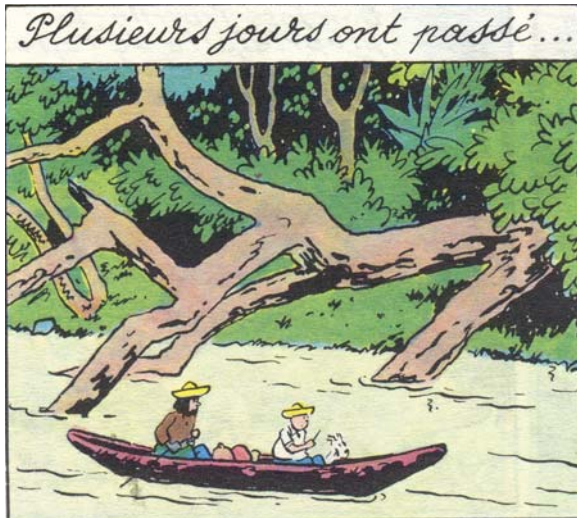


Fig. 12 – *L'oreille cassée*, détail de la vignette © Hergé/Moulinsart 2011

sur la relecture de l'œuvre.

Notes

1 Pour des raisons de commodités stylistiques, autrement dit pour ne pas avoir à faire sans cesse de répétitions, nous nommerons parfois la couverture des albums “une”, tout en sachant que ce mot désigne, en principe, la page 1 d'un journal.

2 La poétique est la recherche (ou la mesure) d'une adéquation : celle pouvant exister entre la manière de signifier un message et le message que l'on a à faire valoir.

3 La couverture de *Coke en stock* (les personnages vus dans le cercle optique d'une longue vue) obéit à une structure formelle voisine de celle utilisée pour *L'affaire Tournesol*.

4 *L'île noire* (1938) connaît nombre de rééditions. L'album est entièrement redessiné en 1965.

5 *Les cigares du pharaon* (première édition 1934) et *Le Lotus bleu* (première édition 1936) font également l'objet de rééditions plus ou moins remaniées.

6 Le motif de la tête qui dépasse (l'objet en trop qu'il faut “raboter”) revient à plusieurs reprises dans *Le Lotus bleu* où il est, entre autres, plusieurs fois question de décapitation.

7 Le jeu ambigu entre la 2D et la 3D est aussi le fait d'Edgar-Pierre Jacobs avec le dessin de couverture du *Mystère de la Grande Pyramide*. Sur cette question voir Fresnault-Deruelle 2008, pp. 51-54.

8 Néologisme forgé par nous. C'est un mot valise contient deux vocables : “scénario” et “scénographie”. Sur ce mot voir Fresnault-Deruelle 2008.

9 Sur cet album à part, voir Peeters 2007.

10 On se réfère, dans un sens large, à Eco 1979.

Bibliographie

- Dupuy, J.-P., 2010, “Objet et préfiguration, l'exemple du menu de restaurant”, in “MEI”, n. 30-31.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Fresnault-Deruelle, P., 2008, *Images à mi-mots, Bandes dessinées, dessins d'humour*, Liège, Les Impressions Nouvelles.
- Peeters, B., 2007, *Lire Tintin, Les bijoux ravis*, Liège, Les Impressions Nouvelles.