

Philippe Delisle

LA BD AU CRIBLE DE L'HISTOIRE

**HERGÉ, MAURRAS, LES JÉSUITES
ET QUELQUES AUTRES...**



KARTHALA



Collection Esprit BD

La BD au crible de l'Histoire

Hergé, Maurras, les jésuites et quelques autres...

La BD est avant tout assimilée à un objet de distraction et de plaisir. Elle peut toutefois être aussi considérée comme une source par les historiens. Les récits en cases témoignent en effet de la culture ou des convictions des éditeurs et des auteurs. En outre, la BD transmet d'autant plus efficacement des clichés ou des valeurs qu'elle combine dessins, enchaînements visuels et textes.

Ce petit livre entend montrer, à partir de cas précis, analysés de manière poussée, comment l'historien peut s'emparer de la « littérature dessinée » et quels défis se posent à lui à cette occasion. Est-ce que les premiers exploits de Tintin sont marqués au fer du catholicisme conservateur teinté de maurrassisme qui fleurit alors autour d'Hergé? Quels fruits naissent après-guerre de la collaboration entre la maison Dupuis et les jésuites, ou encore quels liens entretiennent les créations wallonnes, flamandes et américaines?

À chaque fois, l'auteur part des cases et des bulles, et propose en guise de conclusion, une analyse historique méthodique et approfondie d'une planche de *Tintin au Congo*.

Philippe Delisle est professeur d'histoire contemporaine à l'université Lyon 3. Il a déjà publié de nombreux essais et articles sur le discours politique et religieux de la BD franco-belge, dont Petite histoire politique de la BD belge de langue française, Karthala, 2016.

LA BD AU CRIBLE DE L'HISTOIRE

**HERGÉ, MAURRAS, LES JÉSUITES
ET QUELQUES AUTRES...**

KARTHALA sur Internet :

<http://www.karthala.com>

Paiement sécurisé

Collection Esprit BD

Dirigée par Philippe Delisle

La bande dessinée est devenue un média incontournable, qualifié aujourd'hui de 9^e art. Derrière ce terme générique, se cache une production multiforme. La BD se décline en variantes nationales (école franco-belge, *comics* américains, mangas japonais), en types artistiques et graphiques (couleurs ou noir et blanc, planches classiques ou éclatées...) et en divers formats, qui sont autant de reflets des sociétés dans lesquelles elle est produite. Elle est en effet aussi bien le miroir des imaginaires ambiants qu'un instrument de communication.

La collection « Esprit BD » entend se pencher sur la littérature en images, avec un regard historique et sociologique, afin de faire ressortir les représentations construites par ce média à travers le temps et des thématiques différentes. On s'interrogera par exemple sur l'image du chien dans la BD pour enfants et sur la construction d'une certaine vision de la conquête de l'Ouest. Certains thèmes qui entrent dans le « périmètre historique » de l'éditeur Karthala pourront être abordés à travers le prisme du 9^e art, comme l'histoire de la traite négrière, ou encore les religions extra-européennes.

En couverture : Renaat Demoen, *Le bâton du féticheur*, Altiora, 1950, pl. 5.
Avec l'aimable autorisation des éditions Averbode.

Conception graphique : Cyrille Fourmy

© Éditions Karthala, 2019

ISBN : 978 2 8111 2609

4

Philippe Delisle

LA BD AU CRIBLE DE L'HISTOIRE

**HERGÉ, MAURRAS, LES JÉSUITES
ET QUELQUES AUTRES...**

Éditions KARTHALA
22-24 boulevard Arago
75013 Paris



INTRO -DUC- TION

Introduction

De quelques enjeux méthodologiques

L'historien peut s'emparer de la BD selon des modalités diverses. Il peut s'attacher à retracer la formation et le parcours d'auteurs ou d'éditeurs. Un dessinateur aussi célèbre qu'Hergé a ainsi fait l'objet de plusieurs biographies, construites selon des axes quelque peu différents. Pierre Assouline s'est intéressé à l'attitude du père de Tintin pendant la Seconde Guerre mondiale, tandis que Benoît Peeters tentait plutôt de relier la vie du créateur avec sa création¹. Les historiens peuvent aussi étudier la manière dont la BD est diffusée, les contraintes politiques ou techniques qu'elle doit affronter. Thierry Crépin a ainsi étudié le fonctionnement de la Commission de contrôle sur la littérature pour la jeunesse, instituée par la loi française de juillet 1949². Cette institution intéresse au premier plan la BD wallono-bruxelloise, puisqu'elle peut priver d'accès au marché hexagonal des albums édités à l'étranger, et jugés trop violents ou trop politisés. Plus récemment, Sylvain Lesage s'est penché sur l'édition des BD sous forme de livres³. Le fait est d'importance, puisque si, au cours des années 1920-1950, les récits en cases étaient d'abord et surtout publiés dans des périodiques, l'album s'est aujourd'hui imposé comme un vecteur de diffusion incontournable. D'autres chercheurs ont enfin choisi de se pencher sur le contenu des BD, afin de cerner

-
- 1 Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Flammarion, 2002, 511 p.
 - 2 Thierry Crépin, « Haro sur le gangster », *La moralisation de la presse enfantine (1934-1954)*, CNRS, 2001, 493 p.
 - 3 Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belge et l'album 1950-1990*, ENSSIB, 2018, 424 p.

l'imaginaire, les représentations qu'elles traduisent. Ce sillon a d'ailleurs commencé à être labouré dès les années 1970, lorsque des intellectuels, souvent engagés à gauche, ont pris conscience que les fictions en images, comme les films ou les séries télévisées, étaient porteuses d'idéologie. On peut citer, pour ce qui concerne le 9^e art, l'étude pionnière de Wilbur Leguebe sur la « société des bulles », qui entend notamment mettre au jour le caractère « petit-bourgeois » des BD franco-belges⁴. Par la suite, des thèses sont venues éclairer la manière dont un thème précis était traité par la « littérature dessinée ». Nous pensons par exemple au travail de Christian Jannone sur l'image de l'Afrique coloniale à travers *Spirou*, *Tintin* et *Vaillant*⁵. Il est bien évident qu'aucune des voies empruntées par la recherche historique ne peut prétendre primer sur les autres, ni être exclusive. Elles se nourrissent au contraire, puisque les biographies d'auteurs ou les travaux sur la censure permettent par exemple de mieux replacer le contenu des récits en cases dans leur contexte de production.

Nous avons pour notre part choisi d'explorer les représentations construites par le 9^e art, de considérer les « petits Mickeys » comme des sources historiques aussi éclairantes que des archives précieusement conservées dans quelque dépôt public. Une telle approche n'est pas exempte de questionnements. Certains chercheurs ont pu être tentés de considérer la BD comme le simple miroir d'une époque et d'une société. Une telle méthode fonctionne pour partie. Mais elle suppose qu'il existerait une sorte d'imaginaire global, partagé à un moment donné par toute une population, et tend à dédouaner les auteurs d'éventuels engagements personnels. Il nous semble que les BD traduisent aussi la culture ou les convictions de

4 Wilbur Leguebe, *La société des bulles*, éditions ouvrières, 1977, 173 p.

5 Christian Jannone, *La vision de l'Afrique coloniale dans la bande dessinée franco-belge des années 1930 à nos jours. Spirou, Tintin, Vaillant, Pif (1938-1993)*, doctorat en histoire, université d'Aix-Marseille, 1995, 2 vol., 686 p.

milieux spécifiques : des éditeurs, des scénaristes et des dessinateurs qui ont été formés dans un certain cadre et qui visent un certain public. Prenons le cas de l'idéologie colonialiste. Un relatif consensus règne tardivement en Belgique en faveur de l'engagement au Congo, comme le montre l'écho accordé par la presse à la tournée apparemment triomphale du jeune roi Baudoin dans la grande colonie, en 1955. Mais cela ne veut pas dire que les positions sont entièrement homogènes. Les communistes, même s'ils sont très minoritaires au sein du « plat pays », restent opposés à la colonisation. Et si les libéraux encensent une domination porteuse de progrès technique et industriel, les socialistes dénoncent la collusion de l'Église coloniale avec les puissances capitalistes et appellent de leurs vœux une union des « prolétaires » noirs et blancs⁶. Ainsi, lorsque des BD publiées dans des périodiques comme *Spirou* ou *La Libre Belgique* mettent en avant de sympathiques missionnaires en soutane blanche, prompts à diffuser « la civilisation » en Afrique centrale, elles font écho à l'idéologie colonialiste, mais en privilégiant un point de vue catholique⁷!

On ne peut par ailleurs s'en tenir au fait que la BD fonctionne comme un simple reflet. Elle agit aussi comme un vecteur d'idées, de clichés ou de valeurs. La question de l'impact des récits en cases sur la masse des jeunes lecteurs est difficile à résoudre pour les périodes anciennes. En l'absence d'enquêtes sociologiques, il faut recourir à des indicateurs indirects : les rééditions successives et régulières d'un album témoignent par exemple de l'accueil positif du public. Mais cela n'empêche pas de se demander comment la BD mobilise ses éléments constitutifs, pour mieux diffuser certaines idées ou valeurs. Elle obéit en effet à des principes particuliers, qui

6 Bernard Piniau, *Congo-Zaïre 1874-1981. La perception du lointain*, l'Harmattan, 1992, pp. 93-116.

7 Voir à ce sujet : Philippe Delisle, *De « Tintin au Congo » à « Odilon verjus ». Le missionnaire héros de la BD belge*, Karthala, 2011, 214 p.

différent par exemple pour partie de ceux qui régissent la photographie ou le cinéma. La construction d'une planche, la dimension et la position d'une case par rapport aux autres, le type de trait utilisé devront être pris en compte dans l'analyse du discours. Les travaux menés depuis quelques décennies par les théoriciens de la BD se révèlent ici des plus féconds. Des chercheurs comme Thierry Groensteen ou Harry Morgan ont montré que, contrairement à certaines idées reçues, qui associaient le 9^e art aux bulles, l'enchaînement des cases représente le cœur même du genre. Le second parle d'ailleurs de « littérature dessinée », pour signifier qu'il s'agit de raconter une histoire, comme le ferait un écrivain, mais grâce à des séquences d'images⁸. Cela ne veut pas dire qu'il faudrait négliger les textes figurant dans les bulles ou les cartouches. Le rapport de ceux-ci avec les dessins doit notamment être cerné. Dans l'idéal d'un fonctionnement efficace, défini précocement par un Töpffer, qui parlait d'une littérature « de nature mixte », textes et images doivent se compléter, s'enrichir. Mais il arrive aussi qu'ils se contredisent. Ainsi, dans une aventure africaine de la « Patrouille des Castors » parue dans *Spirou* en 1959, sous la pression de la commission de contrôle française, l'auteur a ajouté un texte indiquant que le « méchant » regagnait sain et sauf la rive, alors même que le dessin montrait un homme coulant à pic au fond d'un marais, entraîné par un lourd sac à dos⁹ ! Mais il conviendrait aussi d'analyser les textes dans leur interaction. Dans une thèse récente, Benoît Glaude a montré que les dialogues pouvaient jouer un rôle essentiel, au point d'évoquer une « bande dialoguée »¹⁰.

8 Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, éditions de l'an 2, 2003, 400 p.

9 Thierry Martens, « Texte de présentation. Le secret des Monts Tabou », in : *Tout Mitacq 3. Les Castors*, Dupuis, 1991, p. 5.

10 Benoît Glaude, *La bande dialoguée. Formes et fonctions des interactions verbales dans la bande dessinée franco-belge*, doctorat en littérature, Université de Louvain-la-Neuve, 2015, 428 p.

Dans un autre ordre d'idées, il nous semble que pour mieux saisir le fonctionnement de la BD franco-belge, il convient d'établir des rapprochements avec la logique du scoutisme. Des liens étroits unissent d'ailleurs ces deux éléments. On sait en effet que nombre d'auteurs, à commencer par Hergé, ont développé un esprit de conteur et une attirance pour des péripéties trépidantes au sein du mouvement fondé par Baden-Powell. Tibet, qui créera la série «Chick Bill», dira par exemple que c'est le scoutisme qui lui avait «donné le goût» des récits d'aventure¹¹. Et, de manière significative, la maison Dupuis organise rapidement, pour les petits lecteurs belges du *Journal de Spirou*, un mouvement parallèle à celui créé par Baden-Powell : les «A. d. S.», ou amis du petit groom. Le «Code d'honneur» de cette nouvelle organisation, qui sera illustré en 1941 par Jijé, entretient la confusion, puisqu'on y voit, dès le troisième point, de jeunes scouts partir camper, en arborant un fanion jaune à l'effigie de Spirou¹². Or, le succès du scoutisme reposait notamment sur le fait qu'il combinait des idéaux conventionnels, telle la discipline, avec des valeurs novatrices, comme la débrouillardise au sein de la nature. Les premières rassuraient les adultes, tandis que les secondes séduisaient les jeunes générations¹³. Un héros comme Tintin paraît s'inscrire à maints égards dans la même logique. Il porte des valeurs d'ordre : antibolcheviques, colonialistes et monarchistes. Mais dans le même temps, il agit en dehors d'un cadre familial ou professionnel «classique», et loin de chercher une quelconque sécurité matérielle, il est toujours prêt à s'engager dans des entreprises incertaines et lointaines. De même, comme nous le

11 Patrick Gaumer, *Tibet. La fureur du rire*, Lombard, 2000, p. 12.

12 Ce code est reproduit dans : Thierry Martens, *Le journal de Spirou 1938-1988. Cinquante ans d'histoire(s)*, Dupuis, 1988, pp. 52-53.

13 Jean Pirotte, «Scoutisme et guidisme. Au carrefour des réalités et des mythes», in : Thierry Scaillet et Françoise Rosart (dir.), *Scoutisme et guidisme en Belgique et en France. Regards croisés sur l'histoire d'un mouvement de jeunesse*, ARCA/Bruylant, 2004, pp. 242-250.

redirons dans le cours de cet ouvrage, les éditeurs d'illustrés tels que *Spirou* ou *Tintin* paraissent développer une subtile alchimie entre des récits d'aventures ou d'humour débridés, et des épisodes didactiques ou chrétiens, censés rassurer les éducateurs. On pourrait d'ailleurs souligner que la profession d'auteur de BD, longtemps peu valorisée et assez mal rémunérée, ne s'inscrivait guère dans une perspective de carrière «bourgeoise».

Raisonnement sur des thèmes larges, au long d'une durée étendue, et sur l'ensemble d'une production nationale ou liée à une école particulière, par exemple sur la BD belge ou la BD belge de langue française, représente une entreprise assez titanesque, tant la production est ample et éclatée. Après la Seconde Guerre mondiale, de très nombreux périodiques publient, régulièrement ou occasionnellement, des récits en cases. On pense évidemment d'abord aux journaux spécialisés dans la BD, comme *Spirou* ou *Héroïc-albums*. Toutefois, des revues qui émanent de mouvements tels que le scoutisme, des magazines familiaux comme *Bonnes soirées* ou *Femmes d'aujourd'hui*, ainsi que la grande presse quotidienne d'information, au sein de ses colonnes ou à travers des suppléments jeunesse, proposent assez régulièrement des «histoires en images». Le travail du chercheur est encore compliqué par le fait que certains périodiques peu diffusés sont aujourd'hui difficiles d'accès. On ne dispose par exemple pas, dans les archives publiques bruxelloises, de collection complète du *Croisé*, organe de la croisade eucharistique namuroise, dans lequel un auteur aussi célèbre que Jijé a fait ses débuts, et dont il a illustré maintes couvertures¹⁴ ! Dans certains de nos précédents ouvrages, nous avons tenté de cerner le discours religieux ou politique de la

14 Luc Courtois, «La BD un média «moderne» au service de la Croisade eucharistique en Belgique? *Petits Belges* et *Le Croisé* (1936-1939)» in : Philippe Delisle (dir.), *BD et religions. Des cases et des dieux*, Karthala, 2016, p. 35.

production belge de langue française¹⁵. Pour contourner la difficulté, nous nous sommes amplement appuyés sur les deux périodiques spécialisés les mieux diffusés sur un temps long, à savoir *Spirou* et *Tintin*, et même plutôt sur les récits réédités en albums, qui ont de fait bénéficié de l'impact le plus étendu. Toutefois, désireux de privilégier la synthèse, de faire apparaître des convergences, nous avons multiplié les exemples, sans creuser l'analyse de chacun d'entre eux autant qu'il se pouvait. Nous souhaiterions changer ici de focale, revenir à des études plus délimitées, qui permettent d'aller bien plus loin dans le décryptage d'une production donnée. Il ne s'agit évidemment que de flashes, d'éclairages portant sur des points précis. Mais nous avons choisi d'étudier des cas qui nous semblent traduire des orientations essentielles et démontrer toute la légitimité d'une approche historique. Certains chapitres sont entièrement originaux, d'autres repartent de recherches initiées, il y a quelques années pour des revues académiques, mais les réorientent et les approfondissent. Nous avons tenté de donner à ces coups de projecteur une certaine unité, en les organisant selon une orientation à la fois chronologique et thématique. On partira ainsi des années 1930, marquées par une idéologie très conservatrice, pour aller vers les années 1950-1960, et un relatif éclatement des représentations. On évoquera par ailleurs aussi bien des influences « internes », notamment catholiques, que des influences « externes », des allers-retours entre la production flamande et la production francophone, ou encore entre la BD américaine et la BD belge.

15 Par exemple: Philippe Delisle, *Petite histoire politique de la BD belge de langue française. Années 1920-1960*, Karthala, 2016, 199 p.

CHAPITRE I

**AU DÉBUT
ÉTAIENT DES
MILIEUX
CATHOLIQUES
CONSERVATEURS
ET
NATIONALISTES**

Chapitre I

Au début étaient des milieux catholiques conservateurs et nationalistes

Une lecture politique des «Tintin» et «Spirou» des années 1930

On sait que les milieux catholiques ont joué un rôle moteur dans l'écllosion de la BD belge de langue française au cours des années 1920-1930. Ceux-ci étaient accoutumés à l'usage conjoint de textes et de dessins, grâce à toute une tradition d'imagerie pieuse ou encore de catéchismes illustrés. Par ailleurs, depuis le début du XX^e siècle, face aux avancées du rationalisme, le Saint-Siège en appelait à une reconquête des sociétés européennes, à une restauration des chrétientés¹. Ajoutons qu'en Belgique, royaume bien plus marqué par une tradition catholique que la France républicaine, l'Église jouit d'une position extrêmement privilégiée en matière de formation des enfants, ce qui la pousse à prendre aussi en charge leurs loisirs. Malgré les attaques des politiciens anticléricaux et la « guerre scolaire » de la fin du XIX^e siècle, elle domine le système éducatif. Elle a même renforcé ses positions en 1919, puisqu'une loi est venue augmenter les subventions publiques accordées aux écoles primaires et techniques catholiques².

-
- 1 Luc Courtois, « Les catholiques francophones belges et la bande dessinée : un apport majeur », in : Jean Pirotte et Guy Zelis (dir.), *Pour une histoire du monde catholique au 20^e siècle. Wallonie-Bruxelles. Guide du chercheur*, Archives du monde catholique/Église de Wallonie, 2003, pp. 519-520.
 - 2 Emmanuel Gerard, *Nouvelle histoire de la Belgique. La démocratie rêvée, bridée et bafouée 1918-1939*, Complexe, 2006, p. 131.

La société belge est alors organisée selon le système des «piliers», c'est-à-dire de réseaux qui encadrent les individus, en fonction de critères idéologiques et confessionnels. Le «pilier catholique» est structuré par des écoles, des mouvements de jeunesse, des syndicats, des mutuelles, et un parti. Cependant, il ne s'agit pas d'un monde homogène. En Wallonie, le parti catholique est ainsi dominé par des notables conservateurs, tandis qu'en Flandre, il est contrôlé par des démocrate-chrétiens³. Pour revenir à notre sujet, il convient de souligner que la BD belge francophone a été portée sur les fonts baptismaux par des cercles réactionnaires, amplement marqués par la pensée du nationaliste Charles Maurras. De tels milieux étaient sans doute animés par un esprit particulièrement offensif, qui les poussait à expérimenter des voies nouvelles pour captiver les jeunes générations. En tout cas, le «père fondateur» de la BD franco-belge, Hergé, crée en 1929 le personnage de Tintin pour le supplément-jeunesse du *Vingtième siècle*, quotidien bruxellois clérical et nationaliste. Et le directeur de ce dernier périodique, l'abbé Norbert Wallez, qui devient vite un mentor pour le jeune dessinateur, est un ancien maurrassien, partisan d'une Belgique qui étendrait son influence sur la Rhénanie, et un fervent admirateur de l'Italie mussolinienne⁴. Tous les pionniers de la BD franco-belge ne font pas leurs armes dans des milieux marqués par une telle idéologie. Max Mayeu, plus connu sous le pseudonyme de Sirius, et qui appartient à une seconde génération d'auteurs après Hergé, imagine en 1938 la série «Bouldabar» pour le *Patriote illustré*, supplément hebdomadaire du quotidien catholique *La Libre Belgique*⁵. Ce dernier support incarne un courant conservateur un peu différent, plus porté à défendre les libertés de l'Église qu'à jouer

3 *Ibid.*, p. 133.

4 Pierre Assouline, *Hergé, biographie*, Plon, 1996, pp. 29-31.

5 Thierry Martens, «Dossier Épervier bleu», in: Sirius, *L'Épervier bleu. Territoires interdits*, Dupuis, 1986, p. 4.

la carte d'un pouvoir autoritaire. Il a d'ailleurs combattu, au cours des années 1920, les thèses maurrassiennes⁶. Toutefois, le cas d'Hergé est loin d'être isolé. L'éditeur carolorégien Jean Dupuis, qui lance en 1938 le *Journal de Spirou*, premier périodique belge de langue française spécialisé dans la « littérature dessinée », est un catholique très à droite, nourri lui aussi d'« idées maurrassiennes »⁷. Un tel constat ne doit pas nous surprendre. Depuis les années 1920, les catholiques conservateurs francophones ont été largement gagnés par la pensée du théoricien nationaliste français. Privilégiant le politique, Maurras prônait une monarchie forte, qui incarnerait l'unité de la nation, tout en étant équilibrée par un système corporatiste. Les catholiques conservateurs belges voient dans cette doctrine le moyen de renouveler les vieux projets de chrétienté et de lutter contre l'essor du socialisme. En 1925, l'abbé Van den Hout, co-directeur du *Vingtième siècle*, n'écrivait-il pas que « Rome ... et Maurras » constituaient les deux seules sources de lumière dissipant les ténèbres ambiantes⁸. La condamnation de l'Action française par le Saint-Siège en 1926 a évidemment imposé une certaine retenue. *Le Vingtième siècle*, qui s'était fait le héraut du « nationalisme intégral » maurrassien au sein du petit royaume s'est officiellement rangé à la position romaine. Mais nombre de catholiques conservateurs demeurent imprégnés par une idéologie qui réactive le vieux traditionalisme antirévolutionnaire. D'ailleurs, l'Action catholique initiée par Pie XI, qui entend reconquérir la société, selon une orientation plutôt antilibérale, forme des jeunes gens toujours sensibles aux idées maurrassiennes. Hergé est passé par une telle structure. Et Léon Degrelle, qui prend en 1930 la direction de « Rex »,

6 Jacques Prévotat, *Les catholiques et l'Action française. Histoire d'une condamnation 1899-1939*, Fayard, 2001, pp. 239-240.

7 Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La véritable histoire de Spirou 1937-1946*, Dupuis, 2013, pp. 140-141.

8 Eric Defoort, *Charles Maurras en de Action française in België*, Orion, 1978, pp. 278-279.

organe éditorial du mouvement, voue une vive admiration au «nationalisme intégral»⁹.

Il convient de s'interroger sur l'influence qu'a pu exercer cette idéologie catholique conservatrice et nationaliste sur la BD belge des années 1930, et en particulier sur deux de ses héros les plus emblématiques : Tintin et Spirou. Cette emprise peut s'exercer à plusieurs niveaux. Les auteurs peuvent faire simplement écho aux débats et clichés ambiants, sans chercher à diffuser une idéologie. C'est certainement particulièrement vrai dans le cas de dessins isolés, reprenant des types graphiques répandus. Nombre de dessinateurs fonctionnent sans doute comme des «éponges», qui s'imprègnent des univers visuels au sein desquels ils évoluent. En 1946, Franquin montrera sur une case, en couverture de *Spirou*, un vieux fripier arborant des traits totalement conformes à la caricature antisémite. L'heure n'était pourtant plus guère propice à de telles représentations ! L'auteur, qui dira par la suite que son propre père était sensible aux idées maurrassiennes, avouera qu'il s'était laissé contaminer par les images antisémites aperçues durant la guerre¹⁰. Toutefois, on ne peut réduire la jeune BD belge de langue française à un simple miroir sans âme, d'autant que les milieux qui la promeuvent sont fortement engagés, et entendent bien conquérir l'esprit des jeunes. L'introduction du tout premier numéro du *Journal de Spirou*, en avril 1938, est, à ce titre, des plus significatives. L'éditeur annonce se donner pour mission d'«instruire» tout en «divertissant», et notamment de faire connaître aux enfants belges «les belles figures de notre cher pays, les grands patriotes, les Saints»¹¹. On ne peut mieux résumer un programme à la fois nationaliste et catholique!

9 Emmanuel Gerard, *op. cit.*, p. 205.

10 Cité dans : André Franquin, *Spirou et Fantasio. Les débuts d'un dessinateur 1*, Dupuis, 2006, p. 23.

11 1938 ... *l'âge d'or! Naissance de Spirou*, Deligne, 1975, p. 6.

Ajoutons qu'un auteur comme Hergé semble être tardivement marqué par la volonté de diffuser auprès des jeunes un esprit patriotique. Au milieu des années 1950, alors même que la BD wallono-bruxelloise, de plus en plus tournée vers le marché hexagonal, évacue les héros belge, il écrit à Raymond Leblanc, éditeur du journal *Tintin*, pour se plaindre de cette « dénationalisation »¹². Et c'est probablement pour pallier une telle déficience qu'il suggérera par la suite à Yves Duval, scénariste spécialisé dans les récits didactiques, de proposer à « l'hebdomadaire des jeunes de 7 à 77 ans » une vie en cases du Père Damien¹³. Ce religieux flamand, qui était parti au XIX^e siècle soigner les lépreux dans l'archipel d'Hawaï, était devenu un véritable héros national pour les chrétiens belges.

On ne dispose pas toujours de sources permettant de percer les engagements et les intentions politiques des auteurs au cours des années 1930. Les correspondances avec les éditeurs évoquent plutôt des points esthétiques ou techniques. Et si la documentation est assez abondante, et a déjà été bien utilisée, pour ce qui concerne Hergé et Casterman, la maison Dupuis ne semble pas avoir constitué de fonds organisé pour les temps anciens. À partir des années 1970, la BD accédant au statut de 9^e art, des auteurs comme Hergé ou Rob-Vel, le dessinateur de Spirou, ont accordé des interviews à différents supports spécialisés, dans lesquelles ils revenaient sur leurs débuts. Mais ces témoignages relativement récents sont toujours délicats à manier. Ils peuvent en effet comporter une large part d'omissions ou de reconstructions. Hergé dira par exemple à Numa Sadoul qu'il avait été contraint d'envoyer *Tintin* au Congo par l'abbé Wallez, chantre d'une colonisation belge qui mettait les missions chrétiennes en avant.

12 Cité dans : Dominique Maricq, *Le journal Tintin. Les coulisses d'une aventure*, Moulinsart, 2006, p. 50.

13 Yves Duval, *55 ans dans les bulles*, Hibou, 2007, p. 221.

Une telle version, qui sera reprise par les biographes du dessinateur, correspond sans doute pour partie à la réalité¹⁴. Toutefois, lorsqu'il prend la parole, Hergé a été accusé de racisme dans des périodiques comme *Jeune Afrique*. On ne peut donc exclure qu'il accentue la pression exercée en 1930 par le directeur du *Vingtième siècle*, afin de se dédouaner. Il n'a d'ailleurs pas renié l'aventure congolaise, la redessinant même au milieu des années 1940, pour en faire l'album en couleurs initial de la série « Tintin ». Afin de pallier ces difficultés, notre démarche consistera à partir des BD elles-mêmes, à considérer celles-ci comme des sources historiques significatives. Nous nous interrogerons sur les convictions des auteurs, mais nous nous demanderons aussi et surtout comment un médium qui vise des enfants et associe textes et images peut contribuer à porter un certain discours politique. Évidemment, la BD d'aventures pour la jeunesse cultive par nature des situations tranchées, met en avant des personnages archétypiques. Elle n'est donc guère fondée à traduire les nuances d'un discours élaboré, comme le maurrassisme. Les auteurs, qui ne sont en général pas des intellectuels, font sans doute plus écho, à travers des clichés, à une pensée conservatrice vécue dans certains milieux qu'à des conceptions théoriques. On se penchera plus particulièrement sur la cohésion des références idéologiques présentes, ici ou là, dans les « Tintin » et « Spirou » des années 1930. De nos jours, nombre de lecteurs ont l'impression que la BD belge francophone « classique » cultive des valeurs contradictoires. Cependant, la contradiction n'est bien souvent qu'apparence. Précisons, avant d'aller plus loin, que nous souhaitons proposer ici une lecture particulière, centrée sur l'histoire et sur l'idéologie, mais qui ne prétend nullement épuiser les multiples facettes des œuvres considérées. En d'autres mots, repérer les

14 Par exemple : Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Flammarion, 2006, pp. 98-99.

traces d'une pensée nationaliste au sein de certains épisodes de Tintin, n'empêche pas d'apprécier par ailleurs les qualités esthétiques et narratives de « la ligne claire » hergéenne ...

« Tintin » à la lumière de « Quick et Flupke »

Dans un petit livre récent, nous avons souligné, après d'autres observateurs, que deux aventures de Tintin parues respectivement en 1932 et 1934, *Les cigares du pharaon* et *Le Lotus bleu*, contiennent des éléments traduisant une culture et des sympathies traditionalistes et maurassiennes¹⁵. On songe tout d'abord à une référence ponctuelle à la Poldévie. À la fin du *Lotus bleu*, les ennemis de Tintin capturent et maltraitent, dans une fumerie d'opium, un petit homme barbu qu'ils prennent pour le reporter belge déguisé. Une fois le malentendu dissipé, la victime révèle être rien de moins que « le consul de Poldévie ». Ce pays imaginaire n'est pas une invention de l'auteur, mais celle d'un journaliste maurassien, qui avait élaboré en 1929 un canular, pour mettre au jour la crédulité supposée des parlementaires français. Il avait en effet envoyé à des députés de gauche des lettres émanant de soi-disant Poldèves persécutés, qui réclamaient de l'aide. Cette brève allusion, puisqu'il s'agit seulement d'un nom de pays au sein d'une bulle, ne constitue pas à proprement parler un vecteur d'idéologie. Elle montre toutefois qu'Hergé évolue dans un milieu sensible aux canulars de l'Action française, et qu'il n'hésite pas à envoyer des signaux amusés à un lectorat nationaliste. On notera au passage que s'il s'adresse avant tout à des enfants, il place parfois, ici ou là, des références propres à être comprises par un public plus âgé.

15 Philippe Delisle, *Petite histoire politique de la BD belge de langue française. Années 1920-1960*, Karthala, 2016, pp.91-92.

Un autre élément nous semble en revanche traduire une certaine adhésion à l'idéologie maurrassienne, et une volonté de diffuser un message. On songe au personnage de Rastapopoulos, apparu sous ce nom au début des *Cigares du pharaon* et présent à la fin du *Lotus bleu*. Hergé paraît mobiliser ici les diverses ressources de la BD : textes, images, narration. Il choisit un nom qui fait penser au terme péjoratif « rastaquouère », qu'on trouvait sous la plume de nationalistes comme Barrès¹⁶. La terminaison en « os » dit une origine grecque, mais le personnage dirige une compagnie de cinéma américaine, la « Cosmos pictures ». Rastapopoulos avait d'ailleurs fait une furtive apparition, sans être nommé, au sein d'une vignette de *Tintin en Amérique* qui montrait des notables réunis lors d'un banquet¹⁷. C'est donc un Levantin passé au service du capitalisme américain, et même d'un cinéma hollywoodien longtemps suspecté d'immoralité dans les milieux catholiques. Il tourne d'ailleurs, au sein du désert, une scène montrant une jeune femme fouettée par des Arabes, ce qui provoque l'indignation immédiate de Tintin¹⁸. Lorsqu'il apparaît au début des *Cigares du pharaon*, Rastapopoulos est vêtu avec une grande ostentation : costume blanc croisé, fume-cigare, bagues aux doigts, ce qui, dans l'esprit des jeunes lecteurs du *Petit Vingtième*, traduit certainement une allure d'assez « mauvais genre ». Même si rien ne dit explicitement qu'il puisse être juif, il affiche en outre certains traits mis en avant par la caricature antisémite : un long nez recourbé et des lèvres épaisses. Enfin, on découvre, dans les dernières pages du *Lotus bleu*, que, sous couvert de ses activités officielles, il anime de sombres trafics internationaux. Rastapopoulos incarne donc parfaitement ces « métèques »

16. Raoul Girardet, *Le nationalisme français. Anthologie 1871-1914*, Seuil, 1983, p. 219.

17. Hergé, *Tintin en Amérique*, dernière édition en noir et blanc, 1942, rééd. : Casterman, 2000, p. 121.

18. Hergé, *Les cigares du pharaon*, dernière édition en noir et blanc, 1942, rééd. : Casterman, 2000, p. 33.

cosmopolites dénoncés par Maurras comme des obstacles à l'épanouissement des nations.

Une vignette située à la fin de *L'Oreille cassée*, aventure publiée en 1935, soulève un peu les mêmes interrogations que la référence à la Poldévie. Elle montre un marchand juif de Belgique en tous points conforme à la caricature antisémite : un long nez recourbé, des lèvres épaisses, se penchant servilement en avant et se frottant les mains à l'idée de bonnes affaires, arborant une petite toque noire, signe probable d'une origine étrangère, et enfin, parlant avec un accent germanique, comme s'il restait à jamais marqué par la pratique du yiddish¹⁹. Mais à l'inverse de Rastapopoulos, ce personnage n'est nullement un « méchant ». En outre, il intervient très furtivement, sur une seule case. Dans le contexte des années 1930, une telle représentation est en elle-même peu significative. Avec la crise économique et son cortège d'inquiétudes, un antisémitisme latent règne en effet en Belgique, et pas seulement dans les milieux catholiques conservateurs²⁰. Par ailleurs, depuis la fin du XIX^e siècle, l'affaire Dreyfus, et la montée en puissance de mouvements nationalistes et xénophobes, toute une imagerie antisémite s'était répandue en Europe occidentale, qui jouait précisément sur les éléments visuels utilisés par Hergé²¹. Peut-être celui-ci se contente-t-il donc de faire écho à l'iconographie en circulation ? Toutefois, il convient aussi de replacer cette image furtive au sein de l'œuvre, d'autant que les jeunes lecteurs appréhendent sans doute les aventures de Tintin comme un tout. Ajoutée à la présence de Rastapopoulos et à la référence à la Poldévie, elle vient compléter la déclinaison d'une pensée nationaliste. Le cinéaste grec incarnait des affairistes

19. Hergé, *L'oreille cassée*, dernière édition en noir et blanc, 1942, rééd. : Casterman, 2000, p. 128.

20. Emmanuel Gerard, *op. cit.*, p. 193.

21. Marie-Anne Matard-Bonucci, « L'image, figure majeure du discours antisémite ? », in : *Vingtième siècle*, n° 72.1, 2001, p. 27-40.

cosmopolites, liés à des milieux protestants américains. Hergé montre ici un Juif, sans doute issu d'Europe centrale, marchand établi en Belgique et vendant tout un bric à brac. Même si la charge est limitée, le dessinateur souligne la nature difficilement assimilable du personnage : par son physique, ses vêtements, comme par son accent, celui-ci reste un immigrant, extérieur à la nation belge. Cette image furtive contribue ainsi à renforcer l'idée que des forces centrifuges s'opposent à l'accomplissement des peuples. On sait que, dans la première version d'*Au pays de l'or noir*, publiée en 1939 au sein du *Petit Vingtième*, Hergé met en scène des Juifs de Palestine de manière relativement positive. Si ceux-ci arborent, selon les stéréotypes en vigueur, un long nez busqué, ils sont en effet vêtus à l'occidentale, présentés comme des combattants astucieux, et l'un d'entre eux apparaît même comme un potentiel sosie du petit reporter à la houppette²². Un tel choix ne paraît nullement étonnant, ni contradictoire avec ce qui précède. Dans *Au pays de l'or noir*, les Juifs interviennent en tant que nation en devenir sur leur propre terre, loin de l'Europe. Il aurait été improductif de les présenter comme des êtres cupides et inassimilables. Cela tend d'ailleurs à confirmer que l'antisémitisme d'Hergé est bien plus politique et économique que racial, même si les frontières sont parfois difficiles à tracer...

On ne peut toutefois se contenter d'analyser l'idéologie lisible dans l'œuvre hergéenne à l'aune des aventures de Tintin. Un créateur de BD distille des références dans les diverses séries qu'il anime au même moment, et établit nécessairement des ponts entre elles. L'une de ces productions nous semble particulièrement intéressante pour éclairer « Tintin » : « Quick et Flupke ». Ces épisodes comiques en deux planches, apparus en 1930 dans les pages du *Petit Vingtième*, sont souvent peu pris en compte, car ils ne bénéficient pas de la même densité

22 Benoît Peeters, *Le monde d'Hergé*, éditions actualisée, Casterman, 2004, p. 90.

narrative que les aventures au long cours de Tintin. Ils n'en possèdent pas moins une portée particulière. Mettant en scène deux « gamins de Bruxelles », et donc de potentiels « jeunes Hergé », au sein d'aventures plus ou moins farfelues, ils offrent l'occasion au dessinateur de parler, avec une plus grande liberté de ton, de lui-même et de ses angoisses. L'auteur se met par exemple directement en scène, dans un gag au cours duquel ses deux petits héros le séquestrent, lui reprochant de les ridiculiser à peu de frais²³. Dans un autre épisode, il rompt avec les normes « classiques » de la planche de BD, en proposant non pas une suite de cases, mais une longue lettre illustrée, que lui aurait adressée l'un de ses personnages²⁴. Le format adopté, à savoir des récits complets hebdomadaires, facilite sans doute aussi les références à une actualité précise, mais parfois passagère. En tout cas, certains gags de « Quick et Flupke » viennent éclairer l'idéologie visible au sein de « Tintin ». Nous pensons par exemple à un épisode publié en 1934, et lors duquel le plus jeune des deux héros, Flupke, ce qui signifie en dialecte bruxellois le « petit Philippe », se plonge dans la presse pour adultes et découvre une interminable succession de scandales. La narration repose sur un double principe de répétition et d'accumulation : au long de neuf cases, le personnage se tient à peu près dans la même posture, mais le tas de journaux à ses pieds augmente, jusqu'à presque l'engloutir. Et en haut de chaque vignette apparaît ce que voit Flupke, avec une répétition du mot « scandale » sous diverses typographies. Les titres évoquent des affaires de corruption belges, situées par exemple à Mons, mais aussi françaises. D'ailleurs, l'un des intitulés l'emporte sur les autres, par la taille des caractères utilisés et par le fait qu'il soit scandé quatre fois sur le même dessin : le « scandale Stavisky »²⁵. À travers un Flupke totalement

23 Hergé, *Quick et Flupke. Éditions en noir et blanc* 2, Casterman, 2002, pp. 18-19.

24 *Ibid.*, pp. 72-73.

25 *Ibid.*, pp. 60-61.

décontenancé, Hergé traduit manifestement son inquiétude, voire son dégoût, envers la corruption qui mine les sociétés belges et françaises. Une telle attitude peut une fois encore être mise en relation avec un contexte général. Avec la crise économique des années 1930, nombre de voix en Belgique, à gauche comme à droite, dénoncent l'influence occulte des « puissances de l'argent » et la complicité des hommes politiques. L'aide accordée par le gouvernement aux banques apparaît comme une preuve de cette corruption²⁶. Mais on peut aussi souligner que la référence appuyée d'Hergé à l'affaire Stavisky n'est sans doute pas innocente. La droite nationaliste française a tout particulièrement stigmatisé ce scandale, qui impliquait un Juif ukrainien naturalisé, ainsi que des notables républicains, membres éminents de la franc-maçonnerie pour certains d'entre eux. Au cours du mois de janvier 1934, l'Action française de Charles Maurras a organisé de violentes manifestations sur les grands boulevards parisiens, lançant des : « À bas les voleurs ! »²⁷. Une fois encore, sans qu'on puisse aboutir à des conclusions définitives quant à ses intentions, le créateur de Tintin paraît faire écho à une culture nationaliste ...

Un autre gag de Quick et Flupke mérite qu'on s'y arrête, d'autant qu'il peut être relié assez directement à une aventure ultérieure de Tintin. Il s'agit de deux planches publiées en 1933 et intitulées, en hommage à Verlaine : « De la musique... avant toute chose ». Flupke allume la radio, afin d'écouter « un beau concert », mais se trouve confronté à une série de discours politiques, plus ou moins belliqueux. Le gag repose là aussi sur une logique d'accumulation. Au long de huit cases, les petits héros, qui se tiennent toujours à peu près dans la même posture, doivent subir des propos des plus angoissants. Hergé montre

26 Emmanuel Gerard, *op. cit.*, p. 193.

27 Dominique Borne et Henri Dubief, *Nouvelle histoire de la France contemporaine 13. La crise des années 1930*, Seuil, 1989, pp. 109-110.

dans les grandes bulles qui sortent de la radio les leaders de l'époque : Hitler, Mussolini, Staline, et les Premiers ministres français, anglais et belge. Les discours semblent décalés et inquiétants, et d'ailleurs, dans l'une des cases, c'est un scientifique qui développe des propos abscons, comme si la pensée politique était aussi incompréhensible que « l'ellipsoïde de révolution atomique ». Si l'on y regarde de plus près, on peut répartir les personnages et les bulles en deux catégories : d'un côté, les dictateurs, Hitler ou Staline, qui affichent des faciès menaçants et s'emportent violemment, ce que soulignent des gouttelettes d'eau placées autour de leur visage, et de l'autre, les représentants des régimes démocratiques, comme la France, qui parlent avec placidité de « désarmement » ou de « conférence » internationale. Mais le discours de ces derniers n'est pas plus audible : Hergé a seulement inséré dans les bulles des mots isolés, espacés par des tirets, privant les lecteurs de phrases construites. À l'agressivité des dictateurs semble donc répondre l'inefficacité des gouvernants démocratiques. Le gag se conclut d'ailleurs sur une case qui montre Quick et Flupke totalement déprimés, face à ce concert inaudible²⁸. Une fois encore, Hergé fait écho au contexte, à la montée de régimes autoritaires agressifs. Toutefois, ce gag semble aussi refléter la pensée politique d'une droite catholique et nationaliste, très critique envers une démocratie jugée inefficace, et qui place ses espoirs dans une monarchie forte.

Un épisode ultérieur de « Quick et Flupke » fait allusion à un mouvement qui à partir du milieu des années 1930, bouleverse le paysage politique belge : le rexisme. On a dit que Léon Degrelle avait fait ses débuts au sein de l'Action catholique, en gérant les éditions du mouvement, baptisées Rex en référence au « Christ roi ». À partir de 1935, le jeune homme se lance dans la politique, pour épurer un parti catholique qu'il

28 Hergé, *Quick et Flupke. Éditions en noir et blanc 2*, Casterman, 2002, pp.38-39.

juge corrompu par le libéralisme et par le « mur d'argent ». Toutefois, il se livre à des attaques si violentes que la rupture est inévitable. Pour les élections législatives du printemps 1936, Rex présente des listes séparées. Le résultat sonnera comme un coup de tonnerre : les catholiques perdront leur majorité relative, tandis que le nouveau parti conquerra plus de vingt sièges²⁹. On sait qu'Hergé avait noué par le passé des relations avec Léon Degrelle, qui écrivait pour le *Vingtième siècle*. Il avait même illustré un essai publié par celui-ci en 1932, et consacré à l'histoire de la « guerre scolaire »³⁰. Le thème entrait dans la logique de conquête de l'Action catholique, et répondait au contexte immédiat. En 1932, le premier ministre belge brandissait en effet le spectre d'une nouvelle « guerre scolaire », afin de mieux mobiliser le parti catholique pour les élections législatives³¹. Pour en revenir au rexisme, d'inspiration fasciste, face à son essor, *Le Vingtième siècle* n'offre pas un front totalement uni. Une partie de l'équipe rédactionnelle est séduite par la stratégie de Degrelle, mais le financier du quotidien, Hubert Pierlot, entend bien défendre le parti catholique³². Précisément au moment de la campagne pour les élections législatives de 1936, Hergé réalise un gag de « Quick et Flupke » un peu spécial dans sa forme et qui évoque, au début et à la fin, les luttes politiques en cours. Le texte n'est pas de lui. Explorant, une fois encore, à travers cette série, des voies originales, il reprend un poème de Théophile Gautier, tiré d'*Émaux et Camées*, et consacré à l'arrivée du printemps. Le titre même de l'épisode est d'ailleurs celui choisi par l'écrivain français. Dans la plupart des cases, Flupke, vêtu d'une toge et coiffé d'une couronne de fleurs incarne le printemps, et agit en phase avec les mots de Gautier. La première vignette

29 Emmanuel Gerard, *op. cit.*, pp. 204-208.

30 Pierre Assouline, *op. cit.*, pp. 78-82.

31 Emmanuel Gerard, *op. cit.*, p. 177.

32 Thierry Grosbois, *Pierlot 1930-1950*, Racines, 2007, pp. 68-69.

fait quant à elle allusion à la situation belge, en montrant des foules qui se promènent ou s'engouffrent dans un cinéma, et, en arrière-plan, deux grands panneaux avec des slogans qui symbolisent la campagne en cours : « Rex vaincra » et « Anti Rex ». Toutefois, une telle image n'est pas entièrement décalée, loin s'en faut, avec le propos du poète, puisque celui-ci évoque alors des hommes s'adonnant à « leur œuvres perverses ». Tout l'effet comique vient de la dernière case : un grand dessin dénué de texte rompt avec le ton champêtre des vignettes précédentes, pour montrer un printemps qui fuit devant le spectre immense de la guerre, coiffé d'un casque et armé d'une faux. C'est comme si tout ce qui avait été dit sur l'arrivée joyeuse de la nouvelle saison s'effondrait brutalement ! Or, on découvre à côté de cette silhouette terrifiante, un petit singe noir qui arbore une pancarte ornée de « Rex vaincra » et un petit diabolotin qui porte une sulfateuse marquée du slogan « Anti Rex ». Pour faciliter encore l'identification, le premier tient un balai, symbole d'un mouvement qui désire opérer un nettoyage moral, tandis que le second serre dans sa queue la plume des polémistes. Le plus intéressant pour nous réside dans le fait qu'aucun de ces deux petits « démons » n'est présenté de manière positive. Rex est peint comme un singe hurlant et bondissant, et donc un fauteur de troubles. La sulfateuse que tient son ennemi tend d'ailleurs à sous-entendre qu'il s'agit d'une maladie. L'antirexisme paraît un peu plus souriant, mais demeure un diabolotin cornu. Et leurs polémiques font le jeu de la guerre et de la mort qui se profilent à l'horizon³³. Même s'il ne choisit pas son camp, Hergé ne semble donc manifester aucune tendresse envers un rexisme qui divise la nation, au moment où, avec la récente remilitarisation de la Rhénanie, l'armée allemande se trouve aux portes du pays. Son attachement au roi des Belges le conduit probablement à se défier d'un Léon Degrelle qui entend capitaliser sur son charisme personnel.

33 Hergé, *Quick et Flupke. Éditions en noir et blanc 2*, Casterman, 2002, pp. 124-125.

C'est en tout cas ce que paraît confirmer une aventure de Tintin publiée deux ans plus tard et intitulée *Le sceptre d'Ottokar*. Le petit reporter à la houppette y vient en aide au roi de Syldavie, dont le pouvoir est menacé par les appétits d'une puissance voisine et par un sombre complot ourdi à l'intérieur par un dénommé « Müssler », chef de la « garde d'acier ». Maints observateurs ont souligné qu'à travers cet épisode, Hergé stigmatise la politique agressive du régime nazi, et notamment la récente annexion de l'Autriche³⁴. Le nom du meneur du complot apparaît en effet assez clairement comme une contraction de Mussolini et Hitler. Les milieux traditionalistes étaient sans doute d'autant plus scandalisés par l'Anschluss que celui-ci avait déstabilisé un régime autrichien catholique, autoritaire et corporatiste, assez conforme à leurs projets. On a rappelé que l'abbé Norbert Wallez, directeur du *Vingtième siècle* jusqu'en 1933 et mentor d'Hergé, cultivait une vive admiration pour Mussolini. Mais, en 1938, le dictateur italien apparaît certainement moins comme l'homme qui compose avec la royauté et l'Église, que comme celui qui transige avec Hitler, au détriment de l'Autriche. En outre, le centralisme étatique fasciste heurte les idéaux corporatistes des catholiques maurrassiens. D'ailleurs, déjà en 1934, Hergé avait dressé, à travers un épisode de « Quick et Flupke », un portrait conjoint, et relativement peu flatteur, des deux dictateurs. Les petits héros de papier mimaient en effet la rencontre entre Hitler et Mussolini à Venise, en affichant un même orgueil ridicule à propos de leurs palais ou de leurs milices, et une même absolue inconséquence quant aux entretiens diplomatiques³⁵. Toutefois, un autre aspect du *Sceptre d'Ottokar* ne nous paraît pas avoir été assez précisément commenté. La fin de l'aventure peut en effet être lue comme une réponse aux gags de Quick et

34 Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Flammarion, 2006, p. 188.

35 Hergé, *Quick et Flupke. Éditions en noir et blanc 2*, Casterman, 2002, pp. 76-77.

Flupke qui montrent des discours radiophoniques bellicistes ou encore le spectre menaçant de la guerre à l'horizon. Le roi de Syldavie se trouve lui aussi confronté aux appétits de régimes agressifs. Mais, contrairement aux gouvernants démocratiques mis en scène dans « De la musique ... avant toute chose », il sait réagir efficacement. Il est jeune, d'allure sportive, et toujours vêtu d'un uniforme, comme il sied à un chef prêt à défendre son pays. Sur la centième planche, on le voit, au long de deux vignettes consécutives, prendre les décisions qui s'imposent. L'index levé en signe d'autorité, il donne ses ordres à un ministre, puis à un général, qui manifestent tous deux leur loyale obéissance par un : « Bien, sire ! ». À la fin de la planche, le son du canon annonce un défilé royal triomphal, qui viendra prouver l'efficacité des mesures adoptées³⁶. Hergé montre ainsi que, face aux défis du temps, il place tous ses espoirs dans une royauté forte, qui dépasse les partis. Et bien qu'il se déroule au sein d'une Syldavie imaginaire, l'épisode résonne étroitement avec le contexte belge. En effet, depuis la mort accidentelle d'Albert 1^{er} en 1934, Léopold III règne sur le « plat pays ». C'est un jeune souverain, puisqu'il accède au trône à 33 ans, et qui, comme son père, interprète la constitution dans un sens favorable à l'autorité royale. Il entend régner, mais aussi, parce qu'il nomme et révoque les ministres, intervenir dans le gouvernement, sans céder au jeu des partis, ce qui suscite certaines oppositions, notamment à gauche. Chef des armées, il appelle de ses vœux une défense autonome de la Belgique, en dehors des alliances internationales, grâce à un allongement du service militaire. On ne peut s'empêcher de rapprocher la figure du roi de Syldavie, jeune mais déjà plein d'autorité, et d'ailleurs toujours en uniforme, avec celle de Léopold III, qui aimait passer les troupes en revue, sur les grands boulevards bruxellois. Une fois encore, Hergé fait peut-être écho à un sentiment assez amplement répandu. Léopold III, qui

36 Hergé, *Le sceptre d'Ottokar*, dernière édition en noir et blanc, 1942, rééd. : Casterman, 2000, pp. 111-112.

avait accidentellement perdu son épouse Astrid en 1935, et qui bénéficiait du discrédit croissant de la classe politique, jouissait d'une forte popularité auprès de larges couches de la population³⁷. Cependant, on peut aussi noter que le créateur de Tintin s'inscrit ici parfaitement dans une pensée catholique traditionaliste, voire maurrassienne, qui considère que seul un roi fort peut incarner et, le cas échéant, sauver la nation.

Au cours des années 1930, Hergé anime une troisième série en cases : « Jo et Zette ». Celle-ci obéit à des contraintes éditoriales quelque peu particulières. C'est une commande de l'hebdomadaire catholique français *Cœurs vaillants*, qui émane des patronages, structures paroissiales fournissant aux jeunes gens des loisirs, notamment sportifs. L'abbé Courtois, directeur du périodique, avait jugé que les exploits du reporter à la houpette, qu'il publiait depuis quelques années déjà, ne correspondaient pas assez à la situation réelle des petits lecteurs chrétiens. Il avait donc demandé à Hergé de créer des aventures qui mettent en scène de jeunes enfants, évoluant au sein d'une famille constituée³⁸. On ne trouve pas, dans cette série destinée d'abord à un public hexagonal, d'hommage à Léopold III. Toutefois, on peut y repérer des éléments qui s'inscrivent dans une pensée catholique nationaliste, et viennent compléter le tableau dressé jusqu'alors. Nous songeons notamment à une scène du « Stratonef H. 22 », épisode de « Jo et Zette » lancé en 1937 au sein de *Cœurs vaillants*. Le petit héros, qui doit regagner au plus vite un terrain d'aviation, afin d'empêcher un sabotage, rencontre des « Romanichels », et leur demande de le conduire à destination. Ces derniers sont peints avec des traits peu accusés, mais ils apparaissent bien comme des nomades et des étrangers, puisqu'ils se tiennent près d'une roulotte au bord d'une route et que les femmes sont vêtues de manière

37 Emmanuel Gerard, *op. cit.*., pp. 227-229.

38 Hergé, *Jo & Zette. Éditions en noir et blanc 1*, Casterman, 2003, p. 10.

particulière, avec de longues jupes évasées, plissées et colorées. Ils sont surtout présentés comme des gens peu aimables et peu serviables. Ils refusent en effet d'aider le pauvre Jo, qui se trouve contraint, par l'urgence de la situation, de voler la roulotte. L'attitude des « Romanichels » est encore dévalorisée par le fait qu'un peu plus loin, le petit héros de papier rencontre un gardien de passage à niveau qui, lui, se montre fort aimable, et n'hésite pas à prêter sa « bicyclette »³⁹. On peut faire ici aussi le lien avec la pensée nationaliste. Charles Maurras n'avait-il pas écrit en 1912, dans l'*Action française* : « Ce pays-ci [la France] n'est pas un terrain vague. Nous ne sommes pas des Bohémiens nés par hasard au bord d'un chemin »⁴⁰. Sans accuser le trait, Hergé montre des « Romanichels » peu intégrés et sur lesquels un héros ne peut compter. Cependant, ce discours semble contredit par la fin du récit. Sur l'avant-dernière planche, Jo offre en effet une « magnifique roulotte automobile » aux Bohémiens qu'il avait spoliés. Le dessinateur utilise d'ailleurs une case de la largeur de la page, pour mettre en valeur la longueur de ce véhicule⁴¹. Cette apparente contradiction peut s'expliquer de diverses manières. Les « Romanichels » étaient par tradition chrétiens, et la rédaction de *Cœurs vaillants* n'a peut-être pas goûté qu'ils soient présentés de manière peu positive et dépossédés. Surtout, Jo doit, plus encore que Tintin, à cause de la proximité d'âge et de situation familiale, constituer un modèle pour les jeunes lecteurs français. Il ne peut être question qu'il commette un vol, même par nécessité et aux dépens de nomades peu appréciés. En bon héros catholique, il doit donc réparer sa faute, et apparaître comme incarnant l'esprit de charité ...

39 Hergé, *Jo & Zette. Éditions en noir et blanc 2*, Casterman, 2003, pp. 90-97.

40 Raoul Giradet, *op. cit.*, p. 209.

41 Hergé, *Jo & Zette. Éditions en noir et blanc 2*, Casterman, 2003, p. 186.