

Tintin avant Tintin

Origines médiatiques et romanesques du héros reporter

Guillaume Pinson

Volume 46, Number 2, 2010

Hergé reporter : Tintin en contexte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/044532ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/044532ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pinson, G. (2010). Tintin avant Tintin : origines médiatiques et romanesques du héros reporter. *Études françaises*, 46(2), 11–25. <https://doi.org/10.7202/044532ar>

Article abstract

This article attempts to answer a question : what does Tintin owe to 19th century fiction ? Through a lengthy process, the figure of the reporter progressively automatized into the hero of the *Petit Vingtième*. Initially relegated to menial newspaper tasks, then as lowly cub reporter looking for minor scoops, his news beat gradually expanded, geographically, as did his professionalism and status at the paper. By about 1900, he had earned his journalistic spurs, rising in the ranks to displace the venerable columnist. It was an era of notably successful novels of the likes of : *Michel Strogoff* and *Claudius Bombarnac* by Jules Verne (1876 and 1893), *Le Sieur de va-partout* by Pierre Giffard, a work which straddled the realms of fiction and reportage (1880), *La vie des frelons* by Charles Fenestrier (1908) and, most notably, the *Rouletabille* series by Maurice Leblanc (1907)—itself preceded by a little known series that had appeared in *Le Matin* in 1900 : *Que faire ?* by Desnard (and his ghostwriter Apollinaire). A reading of these works reveals, for one thing, that that the reporter's professionalization was evolving amid a deliterarization of the elements of journalistic fiction, while concomitantly Hergé's poetical and thematic processes were reconfiguring within the challenging constraints of the comic strip.

Tintin avant Tintin

Origines médiatiques et romanesques du héros reporter

GUILLAUME PINSON

De Lucien à Tintin

Replaçons l'œuvre d'Hergé dans une certaine perspective : un créateur, en contact intime avec la presse, enfante une œuvre qui ne va jamais cesser de se nourrir poétiquement et formellement de l'imaginaire médiatique. À ce titre et avec toutes les nuances nécessaires, Hergé pourrait être rapproché des nombreux écrivains-journalistes qui, depuis la monarchie de Juillet et sous des formes extrêmement variées, expérimentent les échanges entre la presse et la littérature — cela d'autant plus que la bande dessinée n'échappe évidemment pas, ni dans sa genèse ni dans sa poétique, au lien intime qui la relie au journal, et surtout à l'illustration de presse. Illustrateur au *Vingtième Siècle* à ses débuts, responsable de son supplément *Le Petit Vingtième*, dans lequel paraissent les premières aventures de son héros reporter, cofondateur du magazine *Tintin*, lecteur lui-même de reportages qui alimentent sa création (on sait par exemple ce que ses premiers albums doivent au *Crapouillot*¹), Hergé inscrit son activité, professionnelle et créatrice, au cœur de la culture médiatique. Comme bien des feuilletonistes avant lui, il prépublie son œuvre en journal, puis la recueille en livre (en album), sensiblement retouchée et modifiée². Tout naturellement, les

1. Voir Jean-Marie Apostolides, *Les métamorphoses de Tintin*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006 [Seghers, 1984], p. 43-48.

2. Pour une analyse de l'adaptation aux contraintes propres à la revue et à l'album dans le cas exemplaire de *L'affaire Tournesol*, voir Jan Baetens, *Hergé écrivain*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006 [Bruxelles, Labor, 1989], p. 161 et suiv.

échos médiatiques sont nombreux au sein de l'œuvre : il n'est pas un seul album qui ne comporte de référence au journal, fortement inséré dans la trame narrative de toutes les aventures.

Dans ce qui suit, j'aimerais tenter de démêler certains enjeux qui relèvent de ces relations profondes avec le journal et son imaginaire. Curieusement, dans son ouvrage sur *Tintin et les médias*, Pierre Sterckx ne consacre aucun chapitre au journal, qui est pourtant, et de loin, le média le plus représenté dans l'œuvre d'Hergé³. De la même manière, à ma connaissance, peu a été dit au bout du compte sur le fait qu'Hergé a fait de Tintin un reporter. Suivant les biographes d'Hergé, la chose s'est imposée assez naturellement au dessinateur :

Quant à la profession du nouveau héros, elle est toute trouvée : il sera reporter. Alors qu'il se morfondait au bureau des abonnements [du *Vingtième siècle*], Hergé avait eu le loisir de fantasmer sur les aventures exaltantes de ces journalistes hors du commun. Joseph Kessel, Albert Londres faisaient monter spectaculairement les tirages des journaux qui publiaient leurs récits de voyage⁴.

Pierre Assouline a également insisté sur l'évidence de ce choix : « Pour ce qui est du scénario, c'est aussi clair. Tintin est journaliste. Ou plutôt : reporter, [...] membre de cette corporation déjà mythique des journalistes au long cours, Albert Londres, Joseph Kessel, Édouard Helsey, Henri Béraud et autres flâneurs salariés⁵. » Mais aussi évidentes soient les raisons biographiques et circonstancielles qui ont poussé Hergé à faire de Tintin un reporter, derrière elles se cache l'aboutissement d'un processus historique. Sans céder au mirage toujours fuyant des origines, j'aimerais remonter le cours de ce processus qui se joue sur les plans complémentaires du reportage et de la littérature. Comment en est-on arrivé, à l'aube des années 1930, à cette figure positive mais paradoxale du journaliste qui n'écrit pas, et nullement préoccupé de considérations esthétiques ? En forme de boutade et de raccourci saisissant, on pourrait s'interroger sur le renversement de la représentation du jeune homme dévoré d'ambitions littéraires mais piégé par les tentations néfastes du journalisme, ainsi que Balzac en constitue le mythe avec Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*, à la figure hautement

3. Pierre Sterckx, *Tintin et les médias*, Modave, Le Hêtre pourpre, coll. « La bibliothèque d'Alice », 1997.

4. Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006 [2002], p. 78.

5. Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 63-64.

valorisée — mais sans stylo ! — du *Petit Vingtième*. Plus concrètement, je me propose donc de réfléchir sur ce que Tintin doit à la poétique du reportage, genre phare du journalisme à l'époque de la jeunesse d'Hergé, ainsi qu'à l'imaginaire du héros reporter tel que le roman le popularise au tournant du xx^e siècle, avec des figures connues (Rouletabille) et d'autres nettement moins (Danglars).

Du petit au grand reportage

Dans le dernier tiers du xix^e siècle s'impose progressivement le reportage, journalisme de terrain qui s'appuie sur le triomphe du fait divers dans la presse populaire du Second Empire. Notons-le au passage, il en reste des traces chez Tintin : *Le secret de la Licorne* s'ouvre par une première case-article de « faits divers » sur des vols à la tire. Le reportage est à l'origine lié aux petits incidents de la rue et son lointain ancêtre est le canard, mélange de rumeurs et de nouvelles extraordinaires qui remonte à l'Ancien Régime. Le « fait-diversier » court les rues et visite les commissariats à la recherche de petites nouvelles. À terme, avec la nouvelle pratique, dans les années 1860 et 1870, du reportage de guerre, avec l'extension géographique de son terrain d'enquête également, le reportage va s'imposer et détrôner la chronique dans la hiérarchie des genres nobles du journal⁶. La transition entre les deux genres est révélatrice de l'évolution et de la professionnalisation du journal au tournant du xx^e siècle : si le chroniqueur est un véritable homme de lettres qui parvient, jusqu'à un certain point, à contenter ses ambitions littéraires dans le journal, le reporter est un salarié du journal à l'ère de la quête d'information⁷.

Au début du xx^e siècle et à l'époque de la prime jeunesse d'Hergé, quelques figures de reporters se sont déjà imposées : Pierre Giffard, qui a commencé au *Figaro*, Gaston Leroux au *Matin*, Ludovic Naudeau au *Journal*, ou encore Jules Huret, que les littéraires connaissent bien en raison de sa célèbre « Enquête sur l'évolution littéraire » parue dans *L'Écho de Paris* en 1891. Dès avant la Première Guerre mondiale, des

6. Sur la naissance du reportage, voir Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 40, n° 4, 1993, p. 578-603, ainsi que Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au xix^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

7. Sur la professionnalisation du journalisme, voir Christian Delporte, *Les journalistes en France (1850-1950). Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, coll. « xx^e siècle », 1999.

ouvrages consacrés au journalisme analysent le nouveau phénomène du reportage et sont unanimes à en consacrer la suprématie. Auguste de Chambure, par exemple, confirme en 1914 l'héroïsation du reporter : « Le "reporter" est un produit de la vie moderne. Se rend-on compte de la souplesse, de l'énergie, et souvent de l'héroïsme professionnel, qu'ont demandés à leurs auteurs quelques-uns des grands reportages modernes⁸ ? » Après la guerre commence l'âge d'or du « grand reportage », bien étudié par Marc Martin et Myriam Boucharenc⁹. Alors qu'Hergé entreprend de dessiner la toute première aventure de son héros à la fin des années 1920, la figure d'Albert Londres s'impose comme un modèle¹⁰. Londres est en effet déjà une figure emblématique du reportage, et sa disparition tragique en mer en 1932 va contribuer à cristalliser le mythe. Joseph Kessel est l'autre aventurier et reporter connu de l'époque, d'abord attaché au *Journal* (pour lequel il réalise un reportage sur la Palestine que Tintin visitera dans *L'or noir*) puis au *Matin* à partir de 1929.

Comment se mesure Tintin à ses débuts par rapport à ces deux grandes stars du reportage, auxquelles on a coutume de l'associer ? En fait, on le sait, le Tintin archaïque est très idéologique, c'est le bon Blanc colonisateur, c'est l'anticommuniste de la droite catholique ; en cela tout à l'opposé d'Albert Londres, proche des milieux de gauche, et du Joseph Kessel de « Marchés d'esclaves » par exemple, tous deux très sensibles dans leurs reportages aux problèmes humanitaires qui ne préoccupent pas du tout le premier Tintin. Depuis sa grande enquête au bagne de Cayenne, publiée dans *Le Petit Parisien* du 8 août au 5 septembre 1923, Londres est connu pour ses reportages engagés. Il a également parcouru plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest, périple qui lui inspire un reportage, « Quatre mois parmi nos Noirs d'Afrique », publié dans *Le Petit Parisien* du 12 octobre au 9 novembre 1928. Dans ce reportage Londres ne remet pas en cause la logique coloniale, mais s'insurge contre la persistance des pratiques esclavagistes et contre l'exploitation

8. Auguste de Chambure, *À travers la presse*, Paris, Th. Fert, Ablouy et Cie, 1914, p. 443. Voir aussi Vincent Jamati, *Pour devenir journaliste. Comment se rédige et s'administre un journal. Mécanisme de la presse, principaux cas de reportage, législation*, Paris, Victorion, 1906.

9. Marc Martin, *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, Audibert, 2005 ; Myriam Boucharenc, *L'écrivain reporter au cœur des années 1930*, Villeneuve-d'Ascq, Les Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2004. Notons que l'expression « grand reporter » apparaît dès 1880 sous la plume de Pierre Giffard : voir *Le sieur de Va-Partout. Souvenirs d'un reporter*, Paris, Dreyfous, 1880, p. 329.

10. Jean-Marie Apostolides, *op. cit.*, p. 21.

de la main-d'œuvre africaine. « Marchés d'esclaves », publié dans *Le Matin* du 26 mai au 14 juin 1930, est quant à lui le plus célèbre reportage de Kessel ; dans les pays limitrophes de la mer Rouge, entre l'Afrique et la péninsule arabique, l'envoyé du journal parisien enquête sur la persistance de l'esclavagisme, qu'il dénonce. La coïncidence — la discordance aussi — avec *Tintin au Congo*, dont la publication dans *Le Petit Vingtième* a commencé le 5 juin de la même année, est frappante. Les échos de « Marché d'esclaves » ne se feront véritablement entendre qu'en 1958, dans *Coke en stock*, bien que certaines scènes des *Cigares du pharaon* pourraient s'en inspirer¹¹. En termes de sensibilité idéologique, ce n'est donc pas nécessairement du côté de Londres ou de Kessel qu'il faut chercher, mais par exemple du côté de certains reporters qui enquêtent sur la Russie rouge dans les années 1920 et dont les reportages ont le même parti pris anticomuniste que *Tintin au pays des Soviets*. C'est le cas notamment des articles d'Henri Béraud et de Géo London publiés en 1925 et 1927 dans *Le Journal*¹². Il est vrai par ailleurs qu'Albert Londres a aussi fait le voyage en Russie des Soviets en 1920, et qu'il en a ramené un reportage peu tendre envers le régime bolchevique¹³ ; Hergé n'avait alors que 14 ans, mais il connaissait apparemment ces articles¹⁴.

En réalité, du grand reportage chez Hergé au moment du premier Tintin, il demeure moins une posture idéologique qu'une poétique, tout cela sur fond d'aura héroïque. Le grand reportage et la série d'Hergé peuvent gagner à être rapprochés, non pour jouer au jeu de la détection des filiations précises, mais plutôt afin de comprendre comment certains linéaments essentiels du reportage vont ainsi être transposés dans la bande dessinée d'Hergé. Depuis la fin du xix^e siècle, le grand reportage est un genre dont le geste fondamental est celui du rassemblement. Comme l'a brillamment montré Géraldine Muhlmann dans son *Histoire politique du journalisme*, situés derrière ce « témoin-ambassadeur » qu'est le reporter, les lecteurs sont invités à se rassembler autour de valeurs, de marques symboliques et de traits culturels qui transparaissent dans le reportage¹⁵. Témoin, ambassadeur, rassembleur

11. Le trafiquant d'armes — il s'agit de l'aventurier Henri de Monfreid, très présent dans le reportage de Kessel —, la mer Rouge, etc.

12. Voir Marc Martin, *op. cit.*, p. 205-207.

13. Albert Londres, « La vérité sur le bolchevisme », *Excelsior*, 12-27 mai 1920.

14. Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 71-72.

15. Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme. xix^e-xx^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Partage du savoir », 2004.

des lecteurs du *Vingtième Siècle* : à l'origine Tintin n'est pas pensé autrement, et dans les premiers albums le geste du rassemblement s'effectue à travers un décalage très marqué entre le « nous » (blanc/européen/catholique) et le « eux » (communistes/nègres/capitalistes). À partir du *Lotus bleu*, le ton s'apaise et dans les versions d'après-guerre de certains albums ainsi que dans les nouvelles aventures, l'arrière-plan politico-idéologique sera largement atténué¹⁶. Remarquons toutefois que d'un bout à l'autre des *Aventures*, la fonction de témoin-ambassadeur du héros est d'une certaine manière rappelée dans les scènes, nombreuses, du reporter médiatisé, souvent situées en fin d'album. Les projecteurs médiatiques qui éclairent le triomphe du héros permettent d'imaginer à même la fiction l'existence d'une communauté soudée dans l'approbation, naguère plus idéologique, désormais réunie autour de valeurs universalistes.

On comprend dès lors que Tintin ne peut écrire, ou que cela soit très secondaire ; ce n'est pas derrière l'écrivain-journaliste que cette communauté se soude, mais derrière l'action du reporter-témoin. Chez Tintin, si ce n'est qu'à une seule occasion, dans *Tintin au pays des Soviets*¹⁷, la mise en scène de l'écriture du reportage, ainsi que l'existence textuelle de ce même reportage hypothétique, demeurent hors-cadre, déléguées à l'imagination du lecteur. Montrer le reporter en train d'écrire constitue en fait une erreur narrative qui ne se reproduira plus dans la série, car cette pause extrait Tintin de ses propres aventures, institue un décalage avec lui-même qui s'avère intolérable. Dans une rare scène où Tintin se désigne lui-même journaliste, au début de *Tintin au Congo*, on se souvient de ce moment où une meute de journalistes de diverses nationalités assaillent le jeune reporter pour tenter de lui acheter son futur reportage ; Tintin décline ces offres et explique : « Je suis déjà engagé vis-à-vis d'autres journaux, auxquels j'ai donné l'exclusivité de mes reportages¹⁸. » Dans une autre rare scène d'activité journalistique, tirée de *L'oreille cassée*, le journaliste prend

16. Voir Jean-Marie Apostolidès, *op. cit.*, p. 49 et suiv.

17. Hergé, *Tintin au pays des Soviets*, Tournai, Casterman, 1999, p. 38, C1-C2.

18. Hergé, *Tintin au Congo*, Tournai, Casterman, 1960, p. 11, C2. Si l'on exclut les *Soviets*, il n'y a à notre connaissance que deux autres moments où Tintin s'autodésigne journaliste : en Amérique, le héros se présente « Tintin, reporter » à un policier qui l'interroge (Hergé, *Tintin en Amérique*, Tournai, Casterman, 1958, p. 49, A4) ; prisonnier dans l'Île Noire, le héros appelle la police à l'aide par radio en se présentant : « Ici Tintin, reporter » (Hergé, *L'Île Noire*, Tournai, Casterman, 1966, p. 56, B3). On notera que ces quelques occurrences appartiennent aux débuts de la série.

quelques notes sur un calepin à propos du vol puis de la mystérieuse restitution du fétiche Arumbaya¹⁹. Mais des reportages à venir que suggèrent ce genre de scènes il ne sera plus question par la suite ; libre au lecteur de se demander en fin d'album si les reportages qu'écrira Tintin seront différents des aventures qu'il vient de lire !

Or précisément, c'est ici que la poétique du reportage ne concorde pas avec la fictionnalisation du reporter de bande dessinée telle que l'invente Hergé. Le lecteur de journaux qui lit un « vrai » reportage a sous les yeux à la fois l'action du reporter et le « résultat » textuel de ce reportage. Tous les grands reportages sont homodiégétiques : le « je » du narrateur se pose explicitement en instance qui raconte le reportage et en témoin qui a vécu ce qui est narré. C'est donc à travers le témoignage d'une expérience vécue et *ressentie* que le reporter atteste la véracité de ce qu'il écrit. De ces caractéristiques narratives et littéralement sensualistes²⁰ du grand reportage, il ne reste évidemment rien chez Tintin. Tintin est un être de fiction qui, s'il emprunte certains traits poétiques au grand reportage, n'en demeure qu'une forme de transposition épurée. C'est cette épure qu'il convient maintenant d'explorer.

Le reporter fictif

Un peu à l'instar de ce qu'avait proposé André Belleau autour du « romancier fictif » dans la littérature québécoise, la mise en scène, à même un journal, des péripéties d'un « reporter fictif » n'est pas sans conséquence. Dans les versions prépubliées en journal des *Aventures*, il ne devait pas manquer de se produire un effet de boucle intéressant : de même qu'un roman qui met en scène un romancier est le motif, comme l'écrit Belleau, d'une « insistance réflexive qui n'est pas innocente²¹ », les péripéties d'un reporter fictif mettent inévitablement en cause le journal qui les publie, et de manière générale tout le système médiatique. Or ce reporter fictif qui n'écrit pas — ou si peu —, si le lecteur l'associe volontiers à un reporter malgré tout, ce n'est jamais par un quelconque « résultat textuel » (un article écrit par Tintin), mais

19. Hergé, *L'oreille cassée*, Tournai, Casterman, 1960, p. 2, A3 et p. 3, A2.

20. Sur le sensualisme du grand reportage, voir Géraldine Muhlmann, *op. cit.*, p. 33 et suiv.

21. André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999 [Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980], p. 114.

avant tout par un ensemble de faisceaux désignatifs convergents : Tintin est « dit » reporter par les autres personnages, ou par les journaux fictifs qui mettent en scène ses exploits²² ; jusqu'en 1939, la mention de « reporter » figure en outre sur les couvertures des albums²³. Hergé active par ailleurs de nombreux indices culturels associés au grand reportage : astucieux et agile, Tintin parcourt le monde, il ne craint pas le danger, porte loin le regard occidental sur le monde, est curieux, observateur²⁴, etc. Dans les deux cas — *désignations du reporter* et *indices du reportage* —, et compte tenu de l'absence à peu près complète de mise en scène du journaliste en train d'écrire ses reportages, le statut du héros comme reporter au sein de son univers fictif ne se comprend qu'en vertu d'un rapport à un hors-texte de référence, à un contexte social et institutionnel plus ou moins fixé où le reporter fictif va puiser la motivation implicite de certaines de ses qualités. Mais les indices qui sont exploités, indices d'héroïsation et de voyages exotiques notamment, renvoient aussi à un co-texte assez précis, à une archive culturelle qui s'est indéniablement imposée à Hergé au moment de la création de Tintin : celle des romans du reporter.

Comme pour le grand reportage, la filiation de Tintin avec le héros reporter tel que Jules Verne en fixe les contours dans *Michel Strogoff* dès 1876 est souvent rappelée, mais au bout du compte peu explorée véritablement. Pierre Assouline rapporte que « tout en reconnaissant avoir lu *Le mystère de la chambre jaune* et *Le parfum de la dame en noir*, Hergé

22. Dans la dernière version de *Tintin au Congo*, les Dupondt assistent au départ de Tintin : « Il paraît que c'est un jeune reporter qui part pour l'Afrique » (Hergé, *Tintin au Congo*, op. cit., p. 1, A1). On se souvient de l'ouverture de *Tintin en Amérique* : Al Capone a réuni ses bandits : « On nous envoie le fameux reporter Tintin pour lutter contre nous » (Hergé, *Tintin en Amérique*, p. 1, A2 ; dans cet album, voir aussi p. 5, 41, 44, 53, 57, 59 et 62) ; dans *Le sceptre d'Ottokar*, les conspirateurs politiques qui veulent renverser Muskar XII ont consigné « Tintin, reporter » dans un carnet de notes (Hergé, *Le sceptre d'Ottokar*, Tournai, Casterman, 1955, p. 60, D3) ; dans *L'étoile mystérieuse*, le héros est présenté comme « le jeune reporter Tintin, [qui] représentera la presse d'information » pour l'expédition de l'Aurore (Hergé, *L'étoile mystérieuse*, Tournai, Casterman, 1954, p. 14, B3) ; dans *Les 7 boules de cristal*, Tournesol présente Tintin au professeur Bergamotte : « Et voici mon jeune ami Tintin, le reporter bien connu » (Hergé, *Les 7 boules de cristal*, Tournai, Casterman, 1955, p. 27, D1). Voir aussi : Hergé, *L'Île Noire*, p. 62, A1 ; *L'étoile mystérieuse*, p. 62, B1 ; *Le trésor de Rackham le rouge*, Tournai, Casterman, 1954, p. 2, D2 ; *Tintin au pays de l'or noir*, Tournai, Casterman, 1959, p. 62, B2 ; *Coke en stock*, Tournai, Casterman, 1967, p. 60, A1 ; *Tintin et les Picaros*, Tournai, Casterman, 1976, p. 6, A3.

23. Pierre Assouline, op. cit., p. 218.

24. L'observation est une qualité essentielle de Tintin, comme l'a montré Jean-Marie Apostolides : voir « Dans le ventre de la Licorne. L'organisation du monde de Tintin », dans Albert Algoud et collab., *L'archipel Tintin*, Paris-Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2003, p. 79.

jurera ses grands dieux n'avoir jamais songé à Rouletabille en créant Tintin²⁵ ». Encore une fois, le parti pris biographique ne doit pas nous leurrer. Il y a bien à l'origine de la série d'Hergé la réactivation d'un imaginaire sociodiscursif dont la parenté avec Tintin est manifeste. Si la veine du reporter voyageur est évidente (c'est le côté vernien de Tintin), existe aussi celle du reporter enquêteur. La filiation héréditaire en est fascinante et paraît remonter à l'affaire Pranzini, fait divers qui a profondément marqué l'imaginaire en 1887 et donné lieu à une intense couverture médiatique²⁶. La même année commence à se profiler la figure du journaliste enquêteur plus malin que la police, avec le personnage de Saintonge dans un roman bien oublié de Fortuné de Boigobey, *Cornaline la dompteuse*²⁷. Mais il s'agit encore d'un personnage secondaire et il faut attendre *Que faire ?*, étrange roman d'Henry Desnar (de son vrai nom Esnard) et de son nègre Apollinaire, qui met au-devant de la scène un jeune reporter nommé Danglars, aux « yeux bleus d'une douceur infinie ». Ce roman, que personne ne semble avoir jamais véritablement relu — l'édition de 1950 ne correspond que très partiellement au feuilleton paru dans *Le Matin* du 19 février au 25 mai 1900²⁸ — réactive l'imaginaire du fait divers de 1887 : à travers des péripéties et une ambiance fantastique qui n'est pas sans annoncer Fantômas (notamment par le personnage du mystérieux marquis d'Alamanjo, sorte de « génie du crime » que combat Danglars), le journaliste du *New York Messenger* va participer à l'élucidation d'un triple assassinat commis par un « Levantin » du nom de Pranzino... Indéniablement avant-guerre, se cristallise le type du jeune reporter talentueux, très actif mais littérairement désœuvré. L'aura qui entoure alors le grand reportage contribue à déplacer du policier vers le journaliste, dans l'imaginaire social, les qualités de droiture et d'aventurier héroïque²⁹.

À partir de là les choses s'enchaînent : la série de Gaston Leroux commence à paraître dans *L'Illustration* en 1907, Tintin semble déjà

25. Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 64.

26. Voir Frédéric Chauvaud, « Le triple assassinat de la rue Montaigne : le sacre du fait divers », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 116, n° 1, 2009, revue en ligne : abpo.revues.org/1411#quotation.

27. Dominique Kalifa a rappelé l'existence de ce roman dans son article, « Les tâches de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », art. cit., p. 601.

28. Le volume a été édité par Noëmi Onimus-Blumenkranz (Paris, Nouvelle édition, 1950) et ne conserve que les parties plus tardives du roman attribuées à Apollinaire, à partir du feuilleton du 16 avril 1900.

29. Voir Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, coll. « Nouvelles études historiques », 1995, p. 99 et suiv.

prendre forme physiquement puisque la tête de Rouletabille, ce gamin de « seize ans et demi », écrit Gaston Leroux, « était ronde comme un boulet³⁰ ». Puis vient Isidore Beautrelet, le jeune et courageux journaliste de Maurice Leblanc dans *L'aiguille creuse*, qui donne à lire en 1909 les apparences d'un visage encore une fois étrangement familier : « Il parlait doucement, d'un ton de politesse infinie. C'était un tout jeune homme, très grand et très mince, vêtu d'un pantalon trop court et d'une jaquette trop étroite. Il avait une figure rose de jeune fille, un front large planté de cheveux en brosse [...]. Ses yeux brillaient d'intelligence³¹. » Beautrelet ressemble comme un grand frère à Tintin, ils ont à la fois leur air de famille et leurs traits propres. Le relais est ensuite passé à la série *Fantômas*, dans laquelle Souvestre et Allain accordent une place considérable au jeune et attachant Jérôme Fandor, journaliste à *La Capitale* et compagnon du policier Juve. En 1913, dans *La fin de Fantômas*, les prolifiques auteurs expliquent le statut très particulier de leur personnage journaliste :

Il n'avait d'ordres à recevoir de personne, il faisait ce que bon lui semblait, enquêtait sur les sujets qui l'intéressaient, et apportait ses papiers, quand l'idée lui en venait, au journal.

[...]

Petit à petit, en effet, les aventures par lesquelles il avait passé lui avaient valu une renommée formidable qui s'attachait à son nom et l'auréolait d'une véritable célébrité.

[...]

Le meilleur moyen de s'attacher les gens étant de les rémunérer largement, on ne lésinait pas avec Fandor. Les papiers qu'[il] apportait [...] étaient donc plus que largement payés, et de la sorte, le journaliste pouvait vivre facilement, sans souci du lendemain, et sans besogner comme un nègre, ce qui est cependant le sort habituel de tous ceux qui triment dans les grands quotidiens³².

Tout se passe donc comme si Souvestre et Allain disaient tout haut ce que la série d'Hergé n'exprimera qu'implicitement : le reporter de fiction est libre et les problèmes matériels ne se posent jamais pour lui ; flâneur, il est à peine salarié.

30. Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille, reporter*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988, p. 21.

31. Maurice Leblanc, *L'aiguille creuse*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1986, p. 24. Ce roman est prépublié dans le magazine *Je sais tout* de novembre à mai 1909.

32. Pierre Souvestre et Marcel Allain, *La fin de Fantômas*, dans *Fantômas*, t. 3, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 852.

Quoi qu'ils ne soient pas les seuls à en témoigner, ces romans permettent de situer globalement le moment où, à travers l'autonomisation et la professionnalisation du champ journalistique, se dénoue le vieux conflit qui opposait le journaliste et l'écrivain, remontant à Balzac au moins³³. Dans le roman du reportage s'effacent donc l'écriture et la littérature comme enjeux intradiégétiques, ainsi que la mise en scène du déchirement intérieur de l'écrivain-journaliste fictif. Entre le reporter réel (Londres, Kessel, etc.) et le reporter fictif Tintin, le roman est un chaînon essentiel ; en lui s'invente et se diffuse dans l'imaginaire le personnage positif d'un journaliste qui n'est plus écrivain et qui n'est plus au service d'un impératif esthétique³⁴. Bien que les origines du genre remontent au roman de l'enquête judiciaire, lui-même ancêtre du roman policier³⁵ (auquel Tintin doit aussi beaucoup), il est indéniable que ce nouveau topos du journaliste contribue à modifier la perception que l'on se faisait habituellement des tâcherons du journal, et qu'elle témoigne en retour de la place différente qu'occupe le journal dans la société. Le roman confirme et institue le succès du reporter. Dans certains romans qui se déroulent dans le monde du journalisme et qui entreprennent de décrire la mécanique des grandes entreprises de presse, comme *La vie des frelons* de Charles Fenestrier (1908), les reporters, «grands seigneurs»³⁶ des journaux, sont désormais présentés trônant au sommet de la hiérarchie des employés du journal.

Avec Jules Verne, imposant un autre filon important du reporter fictif qui perdurera jusqu'à Joseph Kessel au moins, voici également lancé le reporter dans l'aventure exotique, se délestant rapidement de l'image peu reluisante du petit chasseur de fait divers plongé dans la misère urbaine. Jules Verne fait voyager ses journalistes là où Hergé

33. Voir Christian Delporte, *op. cit.*, et aussi Pascal Durand, « Crise de presse : le journalisme au péril du reportage (France, 1970-1890) », *Quaderni*, n° 24, 2004, p. 123-152.

34. Ainsi les frères Jérôme et Jean Tharaud, reporters et écrivains, se plaisent-ils à imaginer un romancier dont le goût de l'écriture s'efface au profit de l'aventure et de l'action : « Il était romancier et plus encore un coureur de périls. À un reporter américain qui l'interrogeait sur ses goûts, il avait répondu qu'il y avait en lui 0,4 d'artiste et 0,6 de l'homme d'aventures. Et il se plaisait encore à dire que si une fée voulait lui offrir un présent, il demanderait le pouvoir de se transporter, à chaque minute de sa vie, sur le point du monde où se passait l'action la plus dramatique » (*Dingley, l'illustre écrivain*, Paris, Pelletan, 1906, p. 41-42).

35. Voir Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.

36. Charles Fenestrier, *La vie des frelons*, Paris, Société nouvelle, 1908, p. 105.

enverra plus tard Tintin. En 1876, dans *Michel Strogoff*, le fameux duo de reporters franco-anglais Alcide Jolivet et Harry Blount traverse la Russie sur les traces de l'envoyé du Tsar. En 1892, dans un roman beaucoup moins connu, *Claudius Bombarnac* (il s'agit du nom du héros journaliste), le reporter se lance en train à l'assaut de l'Orient, de la mer Caspienne jusqu'à la Chine ; cela ne s'invente pas, Bombarnac est reporter à un journal fictif qui s'intitule... *Le Vingtième Siècle*. Enfin, dans l'ultime roman dont Jules Verne entreprend la rédaction en 1904 et que son fils Michel terminera, *L'étonnante aventure de la mission Barsac*³⁷, le reporter Amédée Florence s'enfonce au cœur du continent africain. Dans cette veine aventurière des romans du reporter, s'il n'y a plus de portée proprement esthétique à même la fiction, le véritable enjeu est l'aventure qui permet au reportage d'advenir, aventure qui peut aussi porter sur les tribulations qui entourent la transmission du texte du reportage au journal — procédé à peu près totalement absent chez Hergé, et pour cause. Dans des contrées lointaines et exotiques, les conditions difficiles de communication et l'envoi du reportage sont des problèmes qui sont rapidement devenus des *topoi* du grand reportage³⁸. Au fin fond de l'empire du Tsar, alors qu'à l'extérieur font rage les combats entre Russes et Tartares, Alcide Jolivet et Harry Blount se réfugient dans un poste télégraphique et transmettent enfin leurs nouvelles à Londres et à Paris³⁹.

Deux procédés s'imposent particulièrement dans les romans du reporter, à commencer par la médiatisation du reporter. Les exploits de Beautrelet, de Rouletabille et de Fandor sont largement médiatisés dans leurs fictions respectives. Dans certaines scènes du roman de Maurice Leblanc par exemple, on se croirait à la fin de *Tintin en Amérique*, du *Lotus bleu*, de *L'Île Noire* ou encore de *Coke en stock* : « On se passionna. Du jour au lendemain, Isidore Beautrelet fut un héros, et la foule, subitement engouée, exigea sur son nouveau favori les plus amples détails. Les reporters étaient là⁴⁰. » Autre élément médiatique récurrent (et plus important), la présence du journal comme embrayeur de l'intrigue ; la fiction du reporter est une fiction au tempo rapide, scandée par l'apport

37. Le roman sera publié dans *Le Matin* du 18 avril au 6 juillet 1914 et en volume en 1919.

38. Voir Marie-Ève Térénty, « Les "vagabonds du télégraphe" : représentations et poétiques du grand reportage avant 1914 », *Sociétés et représentations*, vol. 21, n° 1, 2006, p. 101-115.

39. Jules Verne, *Michel Strogoff*, Paris, Librairie Générale française, coll. « Le livre de poche », 2008 [1876], p. 224.

40. Maurice Leblanc, *op. cit.*, p. 60.

régulier d'informations tirées de journaux fictifs. Entre mille exemples, dès le début de la *Chambre jaune*, un entrefilet fictif publié dans *Le Temps* plonge le lecteur dans le crime du Glandier⁴¹.

Dessiner le journal

Sans simplement reproduire une recette largement éprouvée au moment où il conçoit son héros reporter, Hergé n'en inscrit pas moins sa fiction au cœur d'un imaginaire médiatique qui lui préexiste largement, tout en ayant à composer avec des données sémiotiques nouvelles, celles de la bande dessinée. Si, par exemple, il reprend les deux motifs romanesques que je viens de décrire, le *reporter médiatisé* et l'*embrayeur médiatique*, il le fait en leur conférant une force suggestive propre à une narration pensée dès l'origine comme visuelle. Le lecteur se rappellera ces passages qui émaillent les aventures et les relancent sous forme de raccourcis narratifs saisissants : Tintin (ou un autre personnage) obtient par le journal une nouvelle information qui fait bondir ou rebondir l'histoire. Particulièrement suggestives sont ces cases où un personnage sursaute en apprenant dans le journal (avant nous !) une nouvelle choc⁴². Bref, si le reporter est un héros sans reportage, il demeure plongé dans l'univers du journal, et c'est dans l'adaptation de ce type de procédés au médium bien spécifique qu'est la bande dessinée qu'Hergé fait la preuve qu'il ne reproduit pas stérilement les « trucs » et les « ficelles » du roman. Il en va de même de l'évolution générale de la « case-article », je veux dire par là une case de bande dessinée sans image qui ne contient qu'un texte donnant l'illusion de reproduire un article de journal : dans les versions plus anciennes de ce motif, comme dans *L'oreille cassée*⁴³, l'article fictif épouse exactement l'espace de la case : les marges de l'article et les bords de la case s'ajustent parfaitement les uns aux autres. On trouve plusieurs exemples en début d'album, à commencer par *Tintin au pays des Soviets*, la case-article étant chargée de l'amorce initiale⁴⁴. Se manifeste ainsi dans les premiers albums une sorte de souvenir archaïque du support médiatique où la

41. Gaston Leroux, *op. cit.*, p. 16.

42. Voir notamment Hergé, *Le trésor de Rackham le rouge*, p. 2, B2 ; *L'affaire Tournesol*, Tournai, Casterman, 1957, p. 42, B4 ; *Coke en stock*, p. 13, C3.

43. Hergé, *L'oreille cassée*, p. 3, D3.

44. Voir aussi les toutes premières cases des *7 boules de cristal*, du *Secret de la Licorne* (Tournai, Casterman, 1954) et du *Lotus bleu* (Tournai, Casterman, 1958).

série est née ; le découpage en case « nette », suivant pile le bord du texte imprimé de l'article, est un rappel subtil de la spatialité de la page du journal et de son damier. Or Hergé va progressivement abandonner cette manière mimétique et sommaire de faire « parler » le journal. De même que les journaux des premiers albums sont souvent représentés par de grands rectangles entièrement blancs, alors que les albums plus récents rendent de manière beaucoup plus réaliste l'objet-journal, Hergé va passer de cases-articles sommaires à des cases plus élaborées, qui donnent l'impression que le journal déborde « sous » la page, car on peut apercevoir des bribes d'articles voisins⁴⁵. Hergé va continuer d'affiner le procédé par le marquage d'une différence d'alignement entre la case et le journal : le journal est incliné d'un côté ou de l'autre et il faut un peu tourner la tête pour le lire⁴⁶. Dans la version moderne du procédé, on pourrait dire que le journal « passe » dans le monde de la fiction parce qu'il devient un objet (presque) comme un autre, observé en « profondeur », un peu à distance. Auparavant, c'était plutôt l'inverse : remonté à la « surface » de la planche, l'article donnait l'illusion qu'il se (con)fondait dans son support. Même à plus grande échelle, dans le motif du reporter médiatisé comme à la fin du *Lotus bleu*, l'effet demeurerait le même et la planche ainsi construite cherchait à donner l'illusion d'être le journal. À la fin de *Coke en stock*, Hergé modernise une fois de plus le procédé par la représentation de coupures de journaux empilées les unes sur les autres, comme un dossier de presse⁴⁷. L'évolution du motif, cet effet d'éloignement du journal qu'Hergé suggère ainsi, serait peut-être à rapprocher de la prise de distance avec l'histoire qui s'est jouée dans l'évolution de la série, comme l'a bien montré Jean-Marie Apostolidès⁴⁸. Le journal étant un objet d'emblée idéologique, plongé dans une époque, Hergé a trouvé plus tardivement une façon élégante de le fondre dans l'intrigue tout en le tenant un peu à distance.



45. Parmi de très nombreux exemples, voir *L'affaire Tournesol*, p. 43, A2.

46. Par exemple : *Tintin au Tibet*, Tournai, Casterman, 1963, p. 5, A2 ; *Les bijoux de la Castafiore*, Tournai, Casterman, 1963, p. 57, C3.

47. *Coke en stock*, p. 60, A1.

48. Voir Jean-Marie Apostolidès, *op. cit.*, notamment p. 74.

On ne peut évidemment prétendre expliquer les origines de Tintin de manière totalement satisfaisante à partir de la perspective qui a été la mienne dans cet article. Toutefois, croiser fiction et poétique du reportage me semble être assez éclairant pour saisir où se situe Hergé à cet égard. Hergé gomme consciencieusement tout contact de son héros avec l'écriture du reportage, sans pour autant renoncer à exploiter certains traits liés à l'imaginaire du reporter. Une scène est emblématique à cet égard, qui figure de manière significative dans le premier album : après avoir écrit son long (et unique) article chez les Soviets, Tintin réactive brièvement le *topos* du problème de la transmission du reportage : « Comment faire parvenir ce pli à destination⁴⁹ ? », s'interroge-t-il. Voilà peut-être, situé au tout début de la série, le seul défi que Tintin renonce à relever, abandonnant l'unique reportage qu'il ait jamais écrit pour aller dormir, sans s'inquiéter par la suite de ce que deviendra son texte et comment il le fera parvenir à Bruxelles. Symptomatiques me semblent cet abandon, ce renoncement fondateur du héros journaliste qui se libère ainsi de ses devoirs de journaliste, et qui entre par là de plain-pied dans l'aventure⁵⁰.

49. Hergé, *Tintin au pays des Soviets*, p. 39.

50. Et peut-être plus précisément dans ce que Sylvain Venayre appelle la « mystique de l'aventure » : voir *La gloire de l'aventure : genèse d'une mystique moderne 1840-1950*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2002.