



HAL
open science

Le Secret de la Licorne : de Hergé à Spielberg

Cédric Pérolini

► **To cite this version:**

Cédric Pérolini. Le Secret de la Licorne : de Hergé à Spielberg: Quand Indiana Jones rend hommage à Tintin... ou vice versa. Tintin aujourd'hui, GEORG, pp.371-387, 2021, Tintin aujourd'hui, 2825712442. hal-03373556

HAL Id: hal-03373556

<https://hal.science/hal-03373556>

Submitted on 25 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Le Secret de la Licorne
De Hergé à Spielberg
Quand Indiana Jones rend hommage à Tintin... ou vice-versa**

Cédric Pérolini,
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse,
Laboratoire Identité Culturelle, Textes, Théâtralité

Un grand merci, pour leur support technique,
à Jean-François Thouzery,
Thomas Gayrard-Maylis,
et, bien sûr, Arsène Pourret

En 2011, la sortie du film de Steven Spielberg, *Les Aventures de Tintin, Le Secret de la Licorne*, d'après l'univers d'Hergé, a pu surprendre : la rencontre du journaliste du *Petit Vingtième* et du grand écran avait certes déjà eu lieu, sous des formes – et avec des fortunes – diverses, mais que le Nouvel Hollywood 2.0 s'inspire de la vieille Europe et que ligne claire et aplats de couleurs se muent en *performance capture* 3D, voilà qui avait de quoi étonner. Pourtant ce film est le fruit d'un projet au long cours, et d'une réflexion de près de trente ans.

Avant même que Spielberg ne découvre l'univers d'Hergé, plusieurs commentateurs avaient relevé les points de convergence entre ces deux œuvres, lors de la sortie en Europe du premier volet des aventures d'Indiana Jones : Dominique Maricq le signale¹, et Spielberg le confirme :

Je ne savais rien de Tintin jusqu'au jour où, en 1981, j'ai lu des critiques de *Raiders of the Lost Arc* [*Les Aventuriers de l'arche perdue*] avec Harrison Ford, qui comparaient mon film à un certain Tintin... Je ne comprenais pas ! [...] Alors j'ai commandé des albums de Tintin, et là je me suis dit : « Maintenant, je comprends ! » (Rires².)

Pour l'anecdote, Melissa Mathison, scénariste d'*E.T.*, alors épouse d'Harrison Ford, a découvert *Tintin* quand elle était étudiante. Elle était à l'époque baby-sitter dans une famille d'origine française. C'est vraisemblablement elle qui a offert un premier album à Spielberg.

Lors des prises de vues du deuxième opus d'Indiana Jones, à Londres, en 1983, Spielberg entre en contact avec Hergé, juste avant son décès³. Il acquiert les droits de Tintin, Melissa Mathison ébauche des scénarios, mais le projet n'aboutit pas. La question technique, notamment, pose problème. Comment filmer ? En prise de vue traditionnelle ? Comment garder l'esprit de la bande dessinée tout en restant crédible ? Il faudra près de trente ans et de nombreux progrès technologiques pour que Spielberg fasse le choix de la *performance capture*.

Dès l'origine, les points de convergence entre ces deux univers sont donc suffisamment patents pour avoir surpris aussi bien des journalistes que le réalisateur, et on peut envisager trois hypothèses :

- ces points communs sont liés aux invariants structurels génériques : les récits d'aventures mettent tous en scène un cadre spatio-temporel plus ou moins stéréotypé, combinants les éléments propres à différents genres : policier, aventures exotiques, science-fiction, fantastique voire merveilleux ;
- ils sont liés à des préoccupations partagées par les deux artistes, à deux imaginaires comparables, à deux visions semblables du monde ;

1 Dominique Maricq, *Tintin à l'écran. 10 timbres pour le 7^e art*, Bruxelles, éd. Moulinsart, 2011, p. 55.

2 Claudine Mulard, (propos recueillis par), Steven Spielberg : « J'ai trouvé une âme sœur en Hergé », dans *Le Monde*, hors-série : *Tintin le retour*, décembre 2009 - janvier 2010, p. 73.

3 Pierre Assouline, *Hergé*. Paris, Plon, 1996, p. 401-402.

- ils sont trop nombreux pour être dus au hasard, et il convient de chercher un chaînon manquant, même inconscient, un relai culturel reliant l'univers de Hergé à celui de Spielberg.

Indiana Jones et Tintin : une rencontre fortuite ?

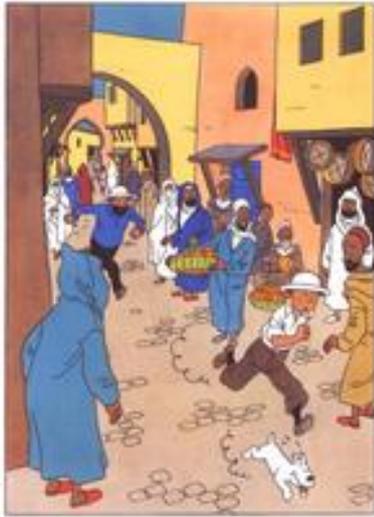
Spielberg passe souvent pour être au cinéma ce que Hergé est à la BD : le rénovateur du récit d'aventures ; il s'agit d'explorer le monde en même temps qu'une personnalité, celle de l'aventurier. Il s'agit, pour le héros, de trouver sa place, en même temps qu'un sens, parfois par l'engagement (contre un totalitarisme, par exemple, le nazisme pour Indiana Jones, ou le bolchévisme pour Tintin). En ceci le récit d'aventures est souvent un récit initiatique, et l'aventure extérieure, le prétexte d'une quête intérieure. Tintin et Indiana Jones sont caractérisés par leur rapport à leur cadre spatio-temporel : l'un est journaliste, et l'autre, archéologue. Mais cette opposition théorique du géographe et de l'historien est parfois abolie dans la pratique : Tintin se fait égyptologue dans *Les Cigares du pharaon*, et Indiana Jones assiste aux autodafés de Berlin en 1936, ou semble être, dans *Le Royaume du crâne de cristal*, un homme de son temps dans l'Amérique Maccartyste : « Votez Heisenhower ! » (« I like Ike »), lance-t-il – alors que Spielberg soutient le Parti Démocrate.

Et de fait, ils voyagent sur tous les continents, des mégapoles aux forêts tropicales, à la découverte des lieux et des tribus les plus reculés... Certaines géographies contiennent une charge symbolique qui dépasse leur réalité prosaïque, et qui finit par former un continuum imaginaire : la jungle n'a rien de spécifique, et celle de Tarzan n'est pas si différente de celles d'Indiana Jones ou de Tintin, sur quelque continent qu'elles se situent. À tel point que Milou croit identifier, au Congo, un boa, serpent d'Amérique. Le bestiaire traditionnel des récits d'aventures, d'ailleurs très présent dans les deux sagas, est résumé, parodiquement, dans la scène du train qui ouvre *La dernière croisade* : le héros y est tour à tour confronté à des serpents, des crocodiles, des girafes, un rhinocéros, un lion... Pour Spielberg comme pour Hergé, les éléphants peuvent être des moyens de locomotion⁴ ; le gag de l'éléphant qui douche les personnages de sa trompe n'est épargné à personne. Autre coïncidence, dans *Le Lotus bleu* (p. 12) comme dans *Les Aventuriers de l'arche perdue* (0'49'23), l'animal de compagnie du héros mange à sa place de la nourriture empoisonnée, lui sauvant la vie.

Les personnages arpentent, sur ces différents continents, des lieux étrangement familiers : ils se trouvent tous deux prisonniers d'un tombeau égyptien, parmi les représentations colossales d'Anubis⁵ ; dans *Le Crabe aux pinces d'or*, Tintin court dans les rues de Bagghar, parmi les marchands de fruits en djellaba. Hergé exploite la perspective pour représenter la poursuite dans la profondeur de champ (ill.1). C'est le même procédé et les mêmes codes graphiques, avec un point de fuite symétrique, légèrement désaxé vers la droite, qui sont sollicités par Spielberg pour représenter la fuite de Marion, au milieu du souk du Caire, dans *Les Aventuriers de l'arche perdue*. Les couleurs dominantes sont les mêmes, bleu, blanc, ocre, en position de contraste avec le orange plus vif de certains fruits (ill.2). Dans *Le Lotus bleu* comme dans *Le Temple maudit*, une rue de Shanghai est présentée en perspective. Le long des façades s'étalent un certain nombre d'inscriptions en idéogrammes chinois – du bord supérieur, à gauche de l'image, pend le même type d'enseigne entouré du même type de liseré brodé – tandis qu'un pousse-pousse s'avance vers le premier plan. Ces géographies exotiques sont peuplées d'autochtones pittoresques et interchangeables : en Amérique, les Bibaros qui cernent Tintin avec les incontournables fléchettes empoisonnées anticipent les Hovitos, dans *Les Aventuriers de l'arche perdue*.

4 Cf. Hergé, *Les Cigares du pharaon*, p. 35 et *Le temple maudit*, 34 min 16..

5 Cf. *Les Cigares du pharaon*, p. 8, et *Les Aventuriers de l'arche perdue*.



Ill.1. *Le Crabe aux pinces d'or*, p. 40
© Hergé / Moulinsart



Ill.2. *Indiana Jones et le temple maudit*, 11'24
© Steven Spielberg / Lucasfilm Paramount

Les passages d'un continent à l'autre sont parfois évoqués au moyen des mêmes procédés, juxtaposant ou superposant la représentation du moyen de locomotion et celle d'un planisphère sur lequel le déplacement est symbolisé par une flèche⁶. Les véhicules qui permettent l'exploration de ce monde partagé sont étrangement similaires : avions, hydravions de toutes tailles, voitures, motos, side-cars, bateaux de tout tonnage, sous-marins... Plus significative, la rencontre de plusieurs de ces véhicules dans les différentes œuvres. Ainsi l'interception du bateau cargo par un sous-marin militaire est-elle présentée sur deux vignettes juxtaposées dans *Coke en stock* (p. 54), et dans la profondeur de champ d'un même plan dans *Les Aventuriers de l'arche perdue* (1'35'06).

Mais au-delà de ces coïncidences, on remarque, dans ces deux univers, une utilisation presque intransitive des moyens de transport : ils ne sont plus tant perçus comme moyens, justement, que comme fins en soi. S'ils servent encore à explorer le monde, ils sont aussi eux-mêmes objets d'explorations et de métamorphoses. Dans la perspective ludique qui est celle d'Hergé et de Spielberg, que ce soit dans *Tintin au pays de l'or noir* ou dans *Les Aventuriers de l'arche perdue*, la manche à air d'un bateau, tour à tour conduit acoustique, passage secret, cachette, ne saurait être qu'un simple dispositif de ventilation. On escalade la structure du Zeppelin, on court sur le toit des trains, on glisse sous les voitures en mouvement, on se détache d'un avion avant de retomber dedans, un bateau gonflable devient un parachute, les mâts des navires s'entremêlent, transformant les caravelles en balancelles...

Plus troublant encore, Hergé et Spielberg signent de la même façon, dans un clin d'œil métaleptique, les biplans de *L'Île noire* et de *Les Aventuriers de l'arche perdue* (ill.3 et ill.4) : le premier est immatriculé G-AIRJ (Hergé), et le second OB-CPO (Obi-Wan Kenobi, et C-3PO, deux personnages de la saga *Star Wars*, réalisée par Georges Lucas, le compère de Spielberg).



Ill.3 : *L'Île noire*, p. 55



Ill.4 : *Les Chevaliers de l'arche perdue*, 0'12'10

6 Cf. *Les Cigares du pharaon*, p. 1, et *Les Aventuriers de l'arche perdue*, 0'23'00'' : la même portion de l'Asie y est représentée à la même échelle.

Au-delà de ces coïncidences, le récit d'aventures se caractérise par ses scènes d'action : poursuites, fusillades ou combats en forment la grammaire de base, quels que soient les cultures, langues, époques ou médias qui les mettent en scène. Les dangers constituent des opposants au niveau narratif, mais aussi des adjuvants au niveau psychologique : à leur contact, les héros grandissent et deviennent eux-mêmes, surmontant leur peur des serpents, se confrontant à leurs limites, ou la tentation de l'alcool. Car le véritable ennemi est intérieur : c'est la folie, qui amène à s'oublier soi-même et à s'attaquer à ses amis : Indiana Jones, sous l'influence de la poupée vaudou, dans *Le Temple maudit*, s'en prend à Demi-Lune ; Haddock, en pleine crise de manque, étrangle Tintin dans *Le Crabe aux pinces d'or*.

Fraternité, solidarité, courage, esprit d'aventure, humour... ces « valeurs de boy-scout » sont parfois méprisées. Mais Tintin, proche parent de Totor, chef de patrouille des Hanneçons dessiné par Hergé, « a quelque chose d'un boy-scout », estime Spielberg, qui fut, comme Indiana Jones ou Hergé, « lui-même scout dans sa jeunesse »⁷.

Dans *Hergé Spielberg. Quand deux univers se rencontrent*⁸, Laurent Malbrunot, s'interroge sur les points communs, biographiques ou psychologiques, des deux créateurs. Il étudie notamment la question de la quête du père, présente aussi bien dans *La Dernière croisade* que dans *Le Secret de la Licorne* (p. 169-170), mettant en parallèle deux scènes : celle où, au Tibet, Tintin ne peut tirer Haddock du gouffre, et celle où, à la fin de *La Dernière Croisade*, Henry Jones sort son fils de la faille qui menace de l'engloutir. Malbrunot aborde également ce reproche de vision un peu « édulcorée » du monde qu'on a pu faire aussi bien à Spielberg qu'à Hergé, qui mettraient en scène des ennemis « pas beaucoup plus inquiétants que le méchant Rastapopoulos ». Peut-être n'est-on pas obligé de le suivre dans son analyse. Il semble que certaines scènes de Spielberg (l'ouverture de l'arche dans le premier opus, les sacrifices humains dans le deuxième, la mort de Donovan, dans le troisième), ne sont pas moins anxieuses que celle où la momie de Rascar Capac s'anime.

L'Homme de Rio, le chaînon manquant ?

Les liens entre Indiana Jones et Tintin, aussi bien au niveau des détails que des structures de l'imaginaire, sont nombreux. Trop, pour être imputables aux seules lois du genre, ou au hasard d'inclinaisons communes. Spielberg ferait-il du Hergé sans le savoir ? Pourrait-on trouver, dans sa culture personnelle, une œuvre elle-même largement inspirée de Tintin ? *L'Homme de Rio* (1964), de Philippe de Broca, avec Jean-Paul Belmondo, semble être le véritable chaînon manquant qui relie Hergé à Spielberg. Dominique Maricq le rappelle, « Spielberg déclarera même l'avoir visionné neuf fois ! Ignorait-il que, pour construire son scénario, le Français s'était lui-même largement nourri des cases et des bulles de la série des *Aventures de Tintin* »⁹ ?

Les points communs entre *L'Homme de Rio* et l'univers de Tintin sont bien connus, et ont notamment été signalés par Renaud Nattiez¹⁰ : comme dans *L'Oreille cassée*, une statuette sud-américaine est volée dans un musée – une idole ressemblant au fétiche arumbaya trône d'ailleurs près d'une momie évoquant Rascar Capac. Belmondo passe d'une chambre à l'autre en longeant une façade vertigineuse, comme Tintin, en Amérique. Il se liera avec un enfant indigène, comme Tintin avec Tchang ou Zorrino. Comme Tournesol dans l'affaire éponyme, Agnès, l'héroïne, est droguée et enlevée. Au-delà des références narratives ou structurelles, un certain nombre de gags qui ont fait le succès de *L'Homme de Rio* (la voiture dont on cherche à remettre la capote sous la pluie, l'« emprunt » d'une longue-vue) proviennent directement des albums de Tintin (*Les 7 boules de cristal*, p.54, *Le Crabe aux pinces d'or*, p.60-61). La poursuite en avion se termine par une chute

7 Ian Freer et Fabrice Leclerc (adaptation et texte additionnel), « Steven Spielberg et Peter Jackson dans les coulisses de Tintin », dans *Studio Ciné Live* n°22, jan. 2011, p. 52. Voir le début d'*Indiana Jones et la dernière croisade*.

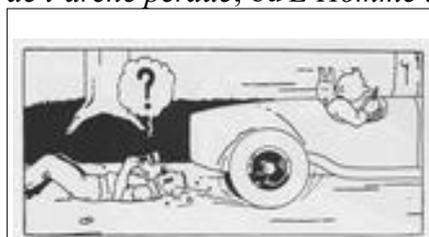
8 Laurent Malbrunot, *Hergé / Spielberg. Quand deux univers se rencontrent*, Saint-Malo, éd. Pascal Galodé, 2011, p. 169 sq

9 Dominique Maricq, *Tintin à l'écran*, op. cit., p. 55.

10 Renaud Nattiez, *Le Dictionnaire Tintin*, Paris, éd. Honoré Champion, coll. « Champion les dictionnaires », 2017.

dans la jungle (cf. *Les Cigares du pharaon*, p.33), et le héros, suspendu au-dessus de la rivière des crocodiles, est sauvé par un Blanc en pirogue (cf. *Tintin au Congo*, p.33).

De Broca semble bien avoir joué le rôle, pour Spielberg, d'une propédeutique à l'univers d'Hergé. De nombreux thèmes ont été traités successivement par les trois hommes, d'une façon trop linéaire pour être due au hasard : lorsque les indigènes, par exemple, sont confrontés à leurs propres idoles, ils préfèrent fuir¹¹. Ils sont ainsi le double intra-diégétique du lecteur / spectateur, dont ils orientent la réception, augmentant les sentiments d'effroi et d'admiration vis à vis des héros occidentaux qu'ils laissent affronter seuls les puissances occultes locales, et dont ils sont les faire-valoir. Le thème de la boule, de neige ou de roche, qui dévale une pente et poursuit les héros, est également un motif récurrent¹², comme celui des personnages franchissant le vide à l'aide d'un pont de cordes¹³, ou celui de la voiture volée par les héros durant sa réparation¹⁴ (ill.5, ill.6 et ill.7). Enfin, « c'est de la lumière que viendra la lumière » : dans *Le Secret de la Licorne*, *Les Aventuriers de l'arche perdue*, ou *L'Homme de Rio*, les rayons du soleil permettent de localiser le trésor.



Ill.5. *Tintin au pays des soviets*, 1930, pl. 54, I-a
© Hergé / Moulinsart



Ill.6. *L'Homme de Rio*, 55'46
© Philippe de Broca / Les Artistes Associés, Les Films Ariane, Vides Cinematografica, Dear Film Produzione



Ill.7. *Indiana Jones et la dernière croisade*, 1'15'39
© Steven Spielberg / Lucasfilm Paramount

La récurrence de ces citations montre qu'Hergé a inspiré de Broca qui a influencé Spielberg. La confrontation du premier épisode des aventures d'Indiana Jones à un public et à une critique européenne plus familiers de l'œuvre d'Hergé a amené Spielberg à conscientiser cet hypotexte, puis à se l'approprier. Il faut donc distinguer, dans sa filmographie, *Les Aventuriers de l'arche perdue*, (antérieur à la découverte de l'univers de Tintin), du reste de la saga Indiana Jones (qui lui est postérieure) : par bien des côtés, *Le Temple Maudit*, *La Dernière croisade* et *Le Royaume du crâne de cristal* peuvent se lire comme des réécritures des aventures de Tintin.

De Tintin à Indiana Jones : un palimpseste assumé

Les points communs entre *Le Temple maudit* et les *Cigares du pharaon*, *Le Lotus bleu*, ou *Le Temple du soleil* sont nombreux, et ne se limitent pas à l'exploration, largement souterraine, d'un Orient exotique, à la rencontre de pratiques occultes. Pour accéder à ce monde, Spielberg s'est sans doute souvenu de *Vol 714 pour Sydney* : le passage secret, ouvert par une pression sur une statue, se referme sur le chapeau de Laszlo Carreidas ; une telle mésaventure ne peut pas priver Indiana Jones de son attribut : il le récupère in extremis. Comme dans *Les Cigares du pharaon*, le héros rencontre l'élite coloniale en Inde, et partage le festin du maharadjah. Comme dans *Le Temple du soleil*, les personnages sont envoûtés au moyen de poupées qui peuvent évoquer les pratiques africaines vaudoues, transposées, en Amérique du sud ou en Asie, selon le principe synchrétique déjà évoqué. La cérémonie du culte de Kali Ma rappelle, même graphiquement, celle qu'interrompent Tintin, Haddock et Zorrino dans *Le Temple du soleil* : l'idole est présentée au fond de l'image, derrière les prêtres officiant face au demi-cercle des fidèles en tenue traditionnelle. L'intrusion des trois

11 Cf. *Vol 714 pour Sydney*, *L'Homme de Rio*, *Les Aventuriers de l'arche perdue*...

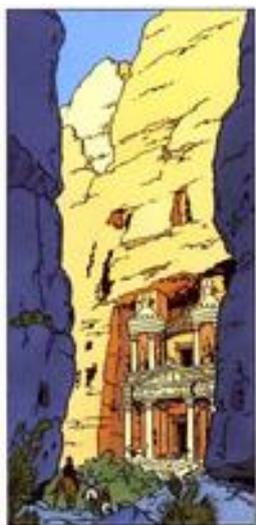
12 Cf. *Tintin au pays des soviets*, *Le Temple du soleil*, *L'Homme de Rio*, *Les Aventuriers de l'arche perdue*.

13 Cf. *Tintin au Congo*, *L'Homme de Rio*, *Le temple maudit*.

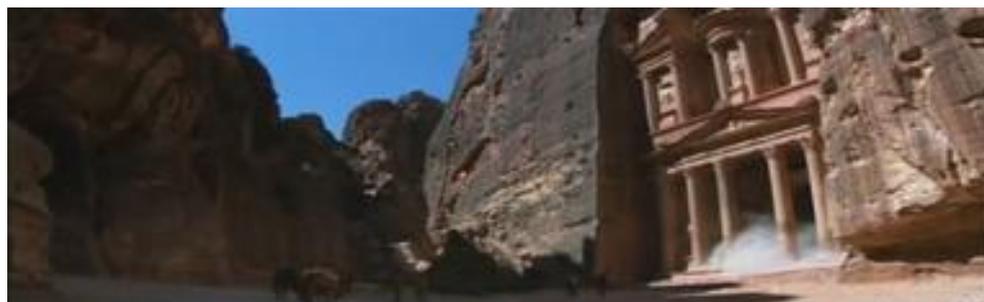
14 Cf. *Tintin au pays des soviets*, *L'Homme de Rio*, *La dernière croisade*.

personnages – deux adultes et un enfant – se fait latéralement, par la gauche, et la couleur dominante, dans les deux cas, est le rouge¹⁵.

Mais c'est peut-être *La dernière croisade* qui reprend le plus précisément un certain nombre de lieux, de moyens de locomotion, et de situations, des aventures de Tintin : la poursuite en bateau à moteur à Venise évoque, jusque dans le détail des modèles de Hacker-Craft, *Tintin au Pays des soviets* ou *Le Crabe aux pinces d'or*. Indiana Jones, en voiture, est ensuite poursuivi par des avions, qui, comme dans *Tintin au pays des soviets* larguent une bombe pour l'intercepter. La grande poursuite finale cite celle de *Coke en stock* : le couple adapté / inadapté Tintin / Haddock est repris par le duo des professeurs Jones : l'un est à l'aise à cheval, l'autre monte à l'envers ; dans les deux cas, la poursuite, de façon dissymétrique, met aux prises des cavaliers avec des blindés ; interviennent alors des Arabes alliés, et dans les deux fictions, les personnages aboutissent au temple (bien réel dans *La Dernière croisade* ; inspiré dans *Coke en Stock*) de Pétra (ill.8 et ill.9).



Ill.8 *Coke en stock*, p. 28
3-a
© Hergé / Moulinsart



Ill.9. *Indiana Jones et la dernière croisade*, 1'53'48
© Steven Spielberg / Lucasfilm Paramount

Le Royaume du crâne de cristal semble s'inspirer de *Tintin et les Picaros* – les personnages qui fuient la pyramide sud-américaine (1'35'08) constituent une citation de la couverture de la bande dessinée – et *Vol 714 pour Sidney*. Dans ce dernier album, Hergé fait intervenir des extraterrestres, élément sans doute plus inattendu dans son univers que dans celui de Spielberg. À la fin du film, Indiana Jones contemple le départ d'une soucoupe volante, qui provoque un effondrement circulaire du sol, et sa submersion par les eaux de l'océan. Dans *Vol 714 pour Sidney*, le départ de la soucoupe est associé au mouvement giratoire de l'eau du lac qui « se vide comme vulgairre [*sic*] lavabo¹⁶ ! »

Hergé constitue donc, indirectement puis directement, une source d'inspiration pour Spielberg, si bien qu'Indiana Jones envoie régulièrement des coups de chapeau à Tintin. Et réciproquement, lorsqu'il adapte *Les Aventures de Tintin* pour le grand écran, Spielberg fait référence, explicitement, à l'univers d'Hergé, mais aussi, implicitement, à celui d'Indiana Jones, refermant la boucle ouverte trente ans auparavant avec *Les Aventuriers de l'arche perdue*.

D'Indiana Jones à Tintin

Un certain nombre d'éléments du film *Le secret de la Licorne* semblent provenir plus directement des aventures d'Indiana Jones que des albums d'Hergé. On pourrait évoquer notamment l'explosion de la Licorne (1'10'32) qui est traitée comme celle du Coronado dans *La dernière croisade* (13'16), ou encore la poursuite en side-car, qui, plus que de la BD, provient sans doute de ce dernier film. Cette scène semble en fusionner deux moments : d'une part celui où

15 On pense aussi au sacrifice de Milou sur l'autel de Çiva dans *Les Cigares du Pharaon*, p. 49-50.

16 Selon la prononciation de Mik Ezdanitoff (*Vol 714 pour Sidney*, p.56).

Indiana Jones et son père, à bord du side-car (1'01'29), forcent un barrage routier tenu par des soldats nazis¹⁷ ; et d'autre part celui où Indy, à bord du biplan, demande à son père de faire feu sur les avions poursuivants. Henry Jones tire alors sur l'empennage de son propre aéronef. Le bazooka que manie Haddock, évoque celui que brandit Indiana Jones dans *Les Aventuriers de l'arche perdue* (1'42'14) : le cadrage est le même, vu de dos, la position de l'arme dans le plan et l'angle qu'il fait avec la profondeur de champ où s'oriente la cible sont équivalents. Mais, la méconnaissance du maniement des armes qui caractérise Haddock comme Henry Jones va entraîner une semi-catastrophe : la charge explosive, sortant de l'arme dans la mauvaise direction, va détruire non pas les adversaires, mais le barrage, provoquant l'inondation de la vallée. La question de Tintin : « Vous avez touché quelque chose ? » évoque celle d'Indiana Jones : « Père, on est touchés ? » D'autres éléments de cette scène font référence à *La Dernière croisade*, comme le repérage horaire (« On a un faucon en vue à quatre heures »), la veste d'Haddock qui se prend dans le canon du tank, ou la chute du char dans le port de Bagghar. Ces proximités sont d'ailleurs soulignées par la bande originale : John Williams semble se citer lui-même ou auto-parodier le thème qu'il avait composé pour Indiana Jones.

Dans le film *Le Secret de la Licorne*, Spielberg a donc tissé les éléments constitutifs de *Tintin* et d'*Indiana Jones* pour en faire un continuum narratif archétypal du récit d'aventures. Reste que le traitement qu'il propose est, formellement, particulier, et que cette prise de conscience de sa propre spécificité l'autorise à devenir pleinement lui-même, comme si c'était en adaptant Hergé par un média spécifique qu'il aborde pour la première fois, la *performance capture*, qu'il pouvait pousser à l'extrême ses propres caractéristiques, notamment en ce qui concerne la mise en scène et la réalisation.

Dès le générique, Tintin, être d'encre et de papier – vivant sans entrailles aurait dit Paul Valéry –, s'anime, s'extirpe de la page, d'abord en deux dimensions, évite les coups de lettres de la machine à écrire, et s'oriente ainsi, progressivement, vers l'incarnation en 3D. Dans la scène liminaire du film, Spielberg s'amuse, dans une recherche de légitimité référentielle, à représenter Hergé faisant le portrait de Tintin : « On ne peut quand même pas dire que ça ne vous ressemble pas ». C'est donc d'abord sous les traits stylisés et codifiés de Tintin que les familiers de la bande dessinée découvrent le héros, « à la manière d'Hergé » avant que le cadre ne s'élargisse pour montrer enfin la version numérique du personnage, qui se tourne vers son chien : « Pas mal... Qu'est-ce que tu en penses, Milou ? » Mais l'animal est sur la piste du pickpocket, et le regard-caméra que, l'espace d'un instant, Tintin, à sa recherche, lance au spectateur, le prend à témoin, et lui demande d'approuver la qualité de l'adaptation graphique.

Pour souligner les spécificités des approches d'Hergé et de Spielberg, on peut analyser leur traitement du récit du combat de Haddock – ou du récit du combat de Hadoque, ambiguïté naturelle, d'ailleurs, tant tout est fait, dans les deux récits, pour rapprocher le sujet de l'énoncé (celui dont on raconte l'histoire, le Chevalier de Hadoque) du sujet de l'énonciation (celui qui raconte l'histoire, le Capitaine Haddock). Hergé se livre à un véritable plaidoyer pour le plaisir narratif, pour le droit à la bovarysation, à l'identification aux personnages, Haddock s'abîmant dans le récit de son ancêtre. Le glissement de l'un à l'autre se fait, comme au théâtre, par le truchement de certains accessoires, chapeau à plume et sabre d'abordage de l'ancêtre, qui accentuent la ressemblance physique. La dialectique de l'être et du paraître se joue sur le mode de la synecdoque : la partie (le chapeau, le sabre) de l'acteur suggère le tout du personnage.

Mais c'est aussi la position de ces derniers dans l'image, la valeur des plans, qui est signifiante : la posture des corps (p. 19) pied gauche levé, main gauche tenant ou mimant un pistolet, main droite brandissant le sabre, est la même, facilitant, pour le lecteur, la transition du narrateur au personnage. L'énonciation, au discours direct présenté dans le phylactère, est d'ailleurs assumée par le narrateur. Haddock s'enflamme et devient un octopode à cinq têtes, agitant huit sabres (p. 25). Dans le documentaire *Le Parcours jusqu'à Tintin*, présenté en bonus dans le DVD du film, Spielberg commente cette vignette : « On aurait dit qu'il avait essayé d'insérer 24 images par

17 Cette scène est d'ailleurs inspirée de *L'Affaire Tournesol*, p. 58 et suivantes.

case et y était parvenu. » L'animation du personnage ne sera naturellement pas traitée de la même façon au cinéma qui représente le mouvement plutôt qu'il ne le suggère.

C'est surtout dans la vignette présentée ensuite qu'Hergé joue avec les codes du récit graphique : dans son excitation, Haddock fait tomber le portrait de son ancêtre. Son crâne crève la toile, et son visage apparaît à la place de celui du chevalier. Comment mieux exprimer la magie de la bande dessinée ? La page se troue, littéralement, pour accueillir, par projection, le lecteur au sein de la fiction, *lector in fabula* (ill.10).

Michel Serres ne dit pas autre chose, lorsqu'il évoque sa lecture de *L'Oreille cassée* : « À la fin de la page 55, Tintin, frappé d'un coup de pagaie, tombe dans le fleuve parmi les piranhas, et on ne voit plus qu'un grand rond dans l'eau rappelant la forme de son visage. » Et d'évoquer ensuite le tableau de Haddock : « Ces scènes rappellent ces attractions de foire où l'on passe la tête dans un trou au-dessus d'un costume factice. C'est le même principe avec la tête de Tintin : un trou par lequel chacun peut passer sa tête. Tintin, c'est le lecteur, c'est vous, c'est moi. »¹⁸



Ill.10. *Le Secret de la Licorne*, p.25.
© Hergé / Moulinsart



Ill.11. *Les Aventures de Tintin, Le Secret de la Licorne*, 9'42'
© Steven Spielberg / Amblin entertainment, The Kennedy/Marshall Company, WingNut films

Chez Spielberg, le récit du combat joue sur d'autres procédés : Haddock, halluciné, s'est emparé non du sabre de son ancêtre mais d'un sabre de légionnaire. Il visualise d'abord Rackham le Rouge qui apparaît en contre-champ. Un nouveau contre-champ met en place le face à face avec le Chevalier de Hadoque. Ensuite, pour une fraction de seconde, le Chevalier est masqué par deux marins ; lorsqu'ils s'écartent, le personnage qui apparaît est à nouveau le Capitaine : on voit en arrière-plan l'étagère du poste de Bagghar : pour un instant, les deux temporalités, celle du capitaine et celle du chevalier, cohabitent. La continuité du cinéma permet de ne pas scinder les chronologies : les fondus enchaînés et le *morphing* font coïncider, dans un même plan, le Grand Siècle et le petit vingtième.

C'est par l'espace que le temps se rappelle au présent : du fond du plan, les images se métamorphosent, les dunes du désert se font flots de l'océan, la caserne de Bagghar devient pont de la Licorne...

La caméra, avec une agilité qui n'a d'égale que celle des personnages, traverse l'espace-temps, se faufile entre les interstices de la coque et les échelles de cordes. Au plus près de l'action, le regard du spectateur se confond avec le spectacle lui-même – phénomène immersif accentué par l'expérience de la 3D. Les procédés cinématographiques que Spielberg sollicite lui sont familiers : caméras au cœur de l'action et travellings spectaculaires plongent le spectateur dans l'aventure. Mais, avec cette *performance capture*, il ne rencontre plus de limite physique pour restreindre sa créativité. L'art, dit-on, se nourrit de ses propres contraintes. Mais ici, Spielberg retombe en enfance, jouant avec cette caméra pas plus grosse, dit-il qu'une manette de console de jeu. Si les contraintes matérielles sont mortes, alors tout est permis.

Dès lors, le tableau crevé ne se justifie plus. Mais comment faire l'économie d'une telle image iconique ? Spielberg, qui l'a sortie par la grande porte de l'adaptation cinématographique, la

18 Michel Serres, « Une leçon de morale », in *Tintin au pays des philosophes*, Hors-Série de *Philosophie magazine*, sept. 2010, p. 11.

réintroduit par la fenêtre : au début du film, lors d'une poursuite, programmatique de celle de la fin, dans un mouvement de symétrie qui procède de l'épanadiplose, Milou percute une photographie de buffle encadrée, et sa tête s'encastre dans l'image, apparaissant entre les cornes du bovidé (ill.11).

Si ces deux objets, le film et la bande dessinée, peuvent être comparés, ils ne sont pas assimilables ; Spielberg a revisité, au-delà d'un certain nombre d'événements et de personnages, l'univers d'Hergé, mais il ne l'a pas fait avec les mêmes codes. Il a exprimé cet imaginaire dans un cadre proprement spectaculaire, c'est-à-dire cinématographique. Son film n'abolit pas les albums, il leur rend hommage. En en proposant une nouvelle interprétation, il contribue un peu plus à faire de Tintin un mythe. Loin d'être la limite de son travail, c'en est la réussite. Ce film fera-t-il oublier les malentendus entre Tintin et le grand écran ? Dans *Les Cigares du pharaon*, le reporter sabote un tournage de Rastapopoulos qui, entre autres défauts, est producteur de cinéma, et, dans *Le temple du soleil*, Tournesol donne sa parole : « jamais [il n'acceptera] de tourner dans un autre film, même si Hollywood [lui] faisait un pont d'or. » Promesse tenue, d'ailleurs : il n'intervient pas dans le film de Spielberg. Est-ce pour mieux préserver son entrée en scène dans l'adaptation que Peter Jackson doit donner de cette bande dessinée ? Ce serpent de mer cinématographique est régulièrement relancé, sans que l'on sache exactement où il en est, tant les rumeurs contradictoires se succèdent sur les réseaux sociaux. En revanche, *Indiana Jones 5* est bien annoncé pour juillet 2021.