



HAL
open science

Du dédain au respect, une illustration de la conversion occidentale symbolisée par Tintin

Eric Baratay

► **To cite this version:**

Eric Baratay. Du dédain au respect, une illustration de la conversion occidentale symbolisée par Tintin. Mare & Martin. La personnalité juridique de l'animal. Les animaux sauvages, pp.31-46, 2024. hal-04786025

HAL Id: hal-04786025

<https://hal.science/hal-04786025v1>

Submitted on 15 Nov 2024

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.

Du dédain au respect, une illustration de la conversion occidentale symbolisée par Tintin

Éric Baratay

C'est une évidence d'écrire que les animaux sont nombreux dans les albums Tintin et qu'ils tiennent des rôles importants, à commencer par Milou. Cette faune a été bien étudiée par les tintinologues mais le plus souvent d'une manière structurelle, en prenant les albums comme un tout homogène pour en faire une photographie d'ensemble, ou d'une manière ponctuelle, notamment par individu ou par espèce¹. En revanche, ces animaux ont rarement été analysés en faisant attention aux évolutions dans le temps alors qu'Hergé a profondément changé en 46 ans, des *Soviets* aux *Picaros*². Or, une telle analyse montre de fortes modifications des représentations animales, contemporaines ou annonciatrices des évolutions de l'Occident à propos des animaux au XX^e siècle, Hergé se comportant, selon les cas, en chroniqueur, héraut, prophète de ce grand revirement occidental et le symbolisant en 23 albums. Mais pour bien lire les albums de Tintin et comprendre ce qu'à dessiné Hergé, bien apprécier le message et son rôle, encore faut-il avoir en tête le contexte historique, c'est-à-dire ce retournement historique de l'Occident à propos des animaux sauvages, que nous allons d'abord brosser.

La longue peur des animaux sauvages

Comme bien d'autres humains ailleurs, la population occidentale affiche longtemps une forte crainte envers les animaux sauvages³. Elle trouve sans doute son origine dans le fait que les hommes furent des proies durant les longs millénaires préhistoriques. Elle est périodiquement avivée par les circonstances comme l'essor des forêts au haut Moyen Age, qui raffermir les populations de prédateurs. Elle est aussi fortifiée par les croyances. De même que la corruption des cadavres à l'air libre, la dévoration par les bêtes est perçue comme le plus affreux péril, le plus terrible sort que l'homme puisse connaître et la littérature l'attribue aux pires des hommes jusqu'à nos jours. Les religions expriment bien cette crainte en sacralisant l'ensevelissement des corps ou en peuplant les enfers des cultures antiques (grecque, latine, celtique) puis occidentale de lions, de loups, de chiens, de serpents... qui dévorent les corps ou les âmes⁴.

1 Gérard Lippert, *Tintin et les animaux*, Bruxelles, Moulinsart, 2005 ; Bernard Meyssonnet, *Le zoo de Tintin*, 2007, sur <http://meyssonnet.unblog.fr/2007/12/21/44/> ; *Tintin et les animaux*, Paris, Le Point, 2015 ; Étienne Verrier, « Les perroquets, Milou, le yéti et les autres : les animaux dans les aventures de Tintin », *Ethnozootechnie*, 88, 2010, p. 59-72.

2 Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Folio, 1998 ; Benoit Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, 2002.

3 Sur cela, la bibliographie est immense. Voir, par exemple, Éric Baratay, *Et l'homme créa l'animal, histoire d'une condition*, Paris, Odile Jacob, 2003 ; *Prédateurs dans tous leurs états*, Antibes, APDCA, 2011 ; Rémi Luglia, *Sales bêtes ! Mauvaises herbes ! "Nuisible", une notion en débat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

4 Éric Baratay, *L'Église et l'animal (France, XVII^e-XXI^e siècle)*, Paris, Cerf, 2015 ; Éric Baratay, *Des bêtes et des dieux*,

Cela explique l'attention aux ravages des bêtes, sans cesse décrits et amplifiés. L'exemple célèbre est celui des loups dont la réputation de mangeurs d'hommes est vive du Moyen Age au XIX^e siècle alors qu'il en était peu question auparavant. Elle est fondée sur quelques dévorations célèbres, comme celle de Charles le Téméraire en 1477, et d'autres mentionnées par des récits ou les registres de décès⁵. De la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle, la peur s'étend à certains animaux des terres visitées ou colonisées par les Occidentaux. Auparavant jugés rares et curieux, les fauves, les reptiles, les singes sont accusés d'une sauvagerie cruelle qui les pousserait à manger ou ravir les hommes. Cette représentation est en grande partie construite par les récits à succès des explorateurs, souvent chasseurs, qui dressent ces animaux en épouvantails pour grossir les dangers, justifier les mitraillages, donner des frissons aux lecteurs en pantoufles. Ainsi les premiers observateurs des gorilles, au milieu du XIX^e siècle, imposent l'idée d'animaux monstrueux et féroces qu'il faut abattre pour survivre⁶. Cela aboutit au mythe de King-Kong, populaire jusqu'à l'entre-deux-guerres. L'angoisse des ravages concerne aussi les bestiaux, attaqués par les loups, les ours, les renards, les chiens errants, les rapaces, avec une ampleur variable dans le temps selon la densité des prédateurs, des troupeaux et l'intensité du gardiennage. Il semble que la faible importance numérique et économique du cheptel ait longtemps rendu la prédation supportable, si ce n'est naturelle. Il n'en est plus de même à partir des XVIII^e-XIX^e siècles, les plaintes se multipliant à mesure de la croissance de la population rurale et du bétail. Difficiles à estimer, les ponctions sont peut-être en augmentation, atteignant 10% des troupeaux dans les Pyrénées du XIX^e siècle. Mais elles sont aussi amplifiées parce que vécues comme une atteinte intolérable à l'ordre humain, l'époque prônant la maîtrise des espaces, la domestication de la faune utile et l'extermination des nuisibles. Auparavant les craintes concernaient surtout les récoltes, fondamentales pour survivre. La prédation des grands herbivores sauvages est réelle du Néolithique à l'Antiquité puis marginale dès le Moyen Age en raison de leur régression. Les insectes sont redoutés jusqu'au début du XX^e siècle. À côté d'insectes propres aux plantes comme le phylloxéra de la vigne, de périodiques invasions de sauterelles détruisent tout sur leur passage. À tel point qu'elles constituent dans la Bible la huitième plaie d'Égypte, la plus importante avant la mort des hommes.

À partir de la fin du XIX^e siècle, les angoisses évoluent. Les ours et les loups sont exterminés. Les insectes ravageurs sont contrôlés. Une autre peur concerne certaines espèces que l'homme contient sans les maîtriser, contrairement à la plupart des autres : fourmis, mouches, rats, d'abord le rat noir, présent en Europe dès le premier millénaire de notre ère, qui connaît une expansion démographique et géographique à partir du XI^e siècle avec l'essor des populations et des cultures, et qui dévaste les

les animaux dans les religions, Paris, Cerf, 2015.

5 Michel Pastoureau, *Le loup, une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2018 ; Jean-Marc Moriceau, *Histoire du méchant loup*, Paris, Fayard, 2007.

6 Éric Baratay, Élisabeth Hardouin-Fugier, *Zoos, histoire des jardins zoologiques en Occident*, Paris, La Découverte, 1998 ; Valérie Chansigaud, *L'homme et la nature, une histoire mouvementée*, Paris, Delachaux, 2013.

greniers, puis le rat gris venu de l'Est au XVIII^e siècle et qui s'installe dans les villes⁷. Cinéma et littérature non scientifique, mais à prétention vulgarisatrice ou à tendance romanesque, insistent sur le danger de ces animaux d'un autre monde. Leur intelligence et leur organisation sociale en feraient les maîtres de la terre s'ils étaient plus gros ou les prédisposeraient à succéder à l'homme selon la loi de l'évolution. Leur résistance et leur prolifération, qui rappelle les grouillements infernaux de reptiles et de batraciens, montrent qu'ils se préparent, guettent, voire attaquent déjà. Ce registre est exploité par la science-fiction qui représente souvent les créatures spatiales sous des formes grossies ou composées d'insectes. Littérature et cinéma trouvent de nouveaux dévoreurs d'homme avec les requins, ou les dinosaures ressuscités pour faire s'affronter les plus grands animaux ayant existé avec les maîtres du monde. Tout se passe comme si, après avoir éliminé les rivaux immédiats, l'humanité avait besoin d'en créer de nouveaux pour maintenir la vigilance de l'espèce face aux complots de la plèbe animale.

La peur des animaux suscite l'espoir de les maîtriser ou de les éliminer. L'intention transparaît dans la nostalgie de l'Age d'or ou du paradis terrestre, où les bêtes étaient inoffensives et obéissantes, dans l'opposition entre les représentations de l'enfer, plein de bêtes immondes et grouillantes, et celles du paradis, agrémenté d'une flore luxuriante et d'eau fraîche mais dépourvu d'animaux, enfin dans la volonté périodiquement ravivée de dominer la nature et d'abord la faune. Des chasses systématiques sont organisées à l'initiative des pouvoirs publics ou des communautés locales, contre les loups, éradiqués à la fin du XIX^e siècle, et les ours, réduits à quelques exemplaires⁸. D'autres animaux subissent le même sort : les fauves ou les grands herbivores des colonies aux XIX^e-XX^e siècles⁹, les meutes de chiens errants, régulièrement massacrées jusqu'au XIX^e siècle, comme à Marseille en 1721 pour éviter la propagation de la peste. L'éradication des insectes est d'abord locale et limitée, par exemple à la destruction des oeufs de criquets. Elle devient une priorité gérée par l'État au XX^e siècle, après la disparition des grands animaux. Toutefois les campagnes de déversement d'insecticides ou d'assèchement des marais ne permettent qu'un contrôle des populations.

Une réhabilitation

Un nouveau regard sur la faune se dessine à partir de la fin du XIX^e siècle, débarrassé de la violence romantique ou du désir de domestication, porteur d'un respect et d'une volonté de

7 Frédérique Audouin-Rouzeau, *Les chemins de la peste, le rat, la puce et l'homme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

8 Jean-Marc Moriceau, *L'homme contre le loup, une guerre de deux mille ans*, Paris, Fayard, 2011 ; Michel Pastoureau, *L'ours, histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.

9 Andrée Corvol, *Histoire de la chasse*, Paris, Perrin, 2010 ; Violette Pouillard, *Histoire des zoos par les animaux, impérialisme, contrôle, conservation*, Seyssel, Champ-Vallon, 2019.

communion. Il est construit, véhiculé, renforcé par une immense littérature¹⁰ et par les films ou les dessins animés depuis la décennie 1920. D'abord développée dans les mondes anglo-saxon et germanique dans le sillage du *Livre de la jungle* (1896) de Kipling, cette production est imitée en France dès l'entre-deux-guerres et se diversifie : documentaires, tels ceux de Cousteau à partir des années 1950, émissions télévisées dès la décennie 1960, revues spécialisées dans les années 1980. Les dessins animés systématisent les recettes des vieux contes en présentant quantité d'animaux humanisés dont beaucoup de sauvages, de Mickey (1927) à Tigrou. À partir des années 1960, des séries télévisées, souvent anglo-saxonnes, rendent l'anthropomorphisation encore plus réelle en contant les aventures humaines d'animaux apprivoisés, promus compagnons, tels Flipper le dauphin ou Skippy le kangourou.

Tout cela change la perception de la faune comme l'illustre l'évolution des films animaliers. Après avoir banni la violence humaine encore présente dans *Le monde du silence* (1955) de Cousteau, ils abandonnent de nos jours l'idée d'une loi de la jungle généralisée, qui faisait focaliser sur les reproductions et les dévorations. Ils s'intéressent aux sociabilités, aux jeux, aux perceptions sous l'influence d'une éthologie qui favorise l'humanisation de l'animal en abaissant les barrières avec l'homme. Ainsi est forgée, par exemple, une autre image du loup. À la suite des romans de Jack London (*Croc Blanc*, 1906), la littérature et le cinéma l'érigent en emblème de l'espace sauvage et de la liberté. Les histoires pour enfants évoquent un animal pas si méchant, qu'on fait fuir (*Trois petits cochons* en nouvelle version), qui fait pitié lorsqu'il est traqué (*Contes du chat perché*), qu'on capture sans abattre (*Pierre et le loup*), qui est l'ami de tous (*P'tit loup*). À la fois cause, résultat et amplification de tout cela, l'éthologie décrit un animal sociable, intelligent, prudent, affectueux pour sa progéniture, qui ne massacre pas mais trie et régule la faune.

À partir des mêmes aspects anthropomorphiques qui avaient promu l'ours en rival et ennemi de l'homme, une nouvelle représentation le propose en sympathique bonhomme Martin qu'on voudrait proche et ami. L'évolution est sensible dans la culture pour enfants avec la création, par la littérature, la bande dessinée et le dessin animé, de personnages à succès, de la famille Martin (1878) à Nounours (1960) en passant par Baloo et Winnie¹¹. Avec leurs formes arrondies, leurs membres courts et leurs grosses têtes, qui suggèrent un comportement débonnaire, ces animaux virtuels plaisent aux enfants. D'où le succès de l'ours en peluche, le premier du genre, inventé en 1903 en Allemagne et aux États-unis. Il exploite la croyance en un ours presque humain et la renforce en adoptant des formes humanoïdes (grosse tête, grands bras, gros ventres) qui donnent un aspect bonhomme, excitent le désir d'affection et de possession, transforment l'animal fictif en ami, confident, substitut de la mère.

10 Sandra Contamina, Fernand Copello (dir.), *L'animal et l'homme dans leurs représentations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

11 *Présences animales dans les mondes de l'enfance, numéro spécial Cahiers Robinson*, 34, 2013.

Ces images persistent dans les imaginaires adultes et influencent la perception des animaux réels qui deviennent sympathiques. Le phénomène est initié dans la bourgeoisie puis il connaît une diffusion sociale après 1945. Toutefois, les anciennes représentations perdurent, cohabitant souvent avec les nouvelles et restant prioritaires en certains groupes. D'autre part, l'évolution intéresse d'abord les mammifères éloignés ou raréfiés, pouvant ne plus apparaître comme un péril. Ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle qu'elle concerne les insectes ou les reptiles. Certains deviennent peluches ou héros de dessins animés. Mais le fait est trop récent pour influencer les comportements.

Car la modification des représentations suscite celle des attitudes. L'impulsion est donnée par les naturalistes qui militent pour la protection ou la réintroduction des espèces¹². Mais derrière les motifs scientifiques (sauver une espèce, restaurer un écosystème), l'intérêt privilégié pour certaines bêtes (castor, ours, loup, lynx...) montre l'influence du bestiaire imaginaire de l'enfance. C'est d'ailleurs ce qui permet le soutien de l'opinion et des pouvoirs publics à partir des années 1960. Leur adhésion indique aussi la constitution d'une nouvelle conception de la nature et du rôle de l'homme. La nature n'est plus dangereuse mais fragile. L'animal n'est plus un péril mais la victime d'une soif humaine de pouvoir. L'homme doit remplacer la violence et la domination par le respect, voire la communion.

Tintin et les animaux sauvages : des brutes à exterminer ou apprivoiser

Nous venons de voir le rôle important de la littérature, du cinéma, des dessins animés, de la bande dessinée dans cette évolution occidentale. Hergé tient une place déterminante car les bêtes sauvages sont très présentes tout au long des albums de Tintin, en incarnant l'animalité et la nature. Mais une animalité dangereuse dans les premières histoires, celles des décennies 1930-1940, où ce ne sont qu'ours, tigres, léopards, serpents, crocodiles, lions, requins, condors... agressifs et féroces. Là, Hergé reflète la conception occidentale bien ancrée depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle sous l'impulsion d'explorateurs-chasseurs qui justifient ainsi leurs tirs sur tout ce qui bouge¹³ : ces animaux sont des brutes sauvages, des monstres, comme le dit Tintin à propos de buffles (*Congo*, version 1¹⁴), et il revient aux Occidentaux de les maîtriser comme ils maîtrisent les continents et les autres populations humaines. L'idée est proclamée dès les *Soviets*¹⁵ lorsque Tintin prend la pose typique des chasseurs de safari pour les photographies, un pied sur l'ours polaire qu'il vient de vaincre à la lutte.

Et Tintin tire lui aussi sur tout ce qui bouge, notamment au *Congo* en utilisant tous les moyens,

12 Rémi Luglia, *Des savants pour protéger la nature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015 ; Alain Romestaing, Alain Schaffner (éd.), *Histoires naturelles des animaux, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

13 *Prédateurs dans tous leurs états*, Antibes, APDCA, 2011.

14 Paris, Casterman, 1982, n.p., pl. 104.

15 Paris, Casterman, 1999, p. 91.

jusqu'à l'explosif pour le rhinocéros, en tuant même un inoffensif chimpanzé et une pacifique girafe pour se revêtir de leur dépouille et approcher des congénères. Un lecteur actuel dépourvu d'un regard historique pourrait accuser Hergé de sadisme. En réalité, il scénarise le sentiment commun entre milieu XVIII^e siècle et milieu XX^e siècle, pour lequel un animal sauvage ne peut être que soumis ou exterminé, l'idée plus récente de les laisser libres en des territoires protégés ne venant à personne, pas même dans la SPA de l'époque. Cela autorise les massacres et les commerces, comme le fait Tintin à propos de l'ivoire des éléphants (*Congo* version 1¹⁶) ou comme l'illustre un Flaubert lors de son voyage en Égypte, tout en contredisant sans s'en apercevoir cette notion de férocité :

« À propos de bêtes féroces, aujourd'hui nous avons vu pour la première fois plusieurs crocodiles. Max en a tiré plusieurs et n'en a tué aucun. C'est fort difficile à cause de l'extrême pusillanimité de cette grosse bête qui fuit au moindre bruit. »¹⁷

On peut même se demander si Hergé ne critique pas tout cela discrètement, notamment en donnant une pose un peu ridicule à Tintin vainqueur de l'ours, en faisant s'exprimer Milou lors du tir à l'éléphant (« Je ne peux pas voir ces scènes de carnage.. » : *Congo* version 1¹⁸), ou en transposant à de pacifiques antilopes l'histoire, qu'il avait lue dans *Les silences du colonel Bramble* d'André Maurois (1918), de seize lions tués successivement à la même place par un chasseur croyant en un seul, indestructible, une anecdote avouée fautive par le colonel Bramble se moquant ainsi de la vantardise des chasseurs¹⁹.

Il reste qu'Hergé scénarise aussi l'autre alternative pour les brutes féroces : la soumission. Notamment avec ce lion, terreur des populations locales mais terrorisé par Milou qui lui arrache la queue (*Congo* version 1²⁰), une histoire faisant écho à des écrits européens soutenant que cet animal n'est qu'un peureux fuyant les blancs et leurs chiens, une affirmation symbolique de la victoire sur ce roi de l'Afrique, donc sur ce continent²¹. De fait, pour Hergé, Tintin et toute l'époque, le bon animal sauvage est un animal capturé, soumis, apprivoisé, comme cet éléphant d'Asie qui ne songe qu'à collaborer, rendre service (*Cigares*²²), à la différence de l'irascible africain, ou comme ce gorille de *l'Île Noire*²³, en clin d'oeil au mythe de King-Kong créé au XIX^e siècle et au célèbre film sorti en 1933 peu avant l'album ; un gorille perverti par des méchants mais apte à l'amitié lorsqu'il est à sa place normale : derrière des barreaux, dans un zoo ! Ainsi l'affirme la célèbre case de la dernière planche, où l'animal et Tintin se serrent la main entre les barreaux, le premier pleurant le

16 Paris, Casterman, 1982, n.p., pl. 72.

17 Lettre à sa mère, 3 mars 1850, *Correspondance 1850-1859*, Paris, Club de l'honnête homme, 1974-1976, p. 20.

18 Paris, Casterman, 1982, n.p., p l. 68.

19 André Maurois, *Les silences du colonel Bramble*, Paris, Livre de Poche, 1973, p. 45-47 ; Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 83.

20 Paris, Casterman, 1982, n.p., pl. 40.

21 Éric Baratay, *Portraits d'animaux. Les planches du Dictionnaire universel d'histoire naturelle de Charles d'Orbigny (1841-1849)*, Lyon, Fage, 2007.

22 Paris, Casterman, 1983, p. 34, 37.

23 Paris, Casterman, 1956, p. 62.

départ de son adversaire devenu ami. À l'époque, la cage est le lieu d'affirmation de la victoire, d'imposition de l'ordre humain / occidental et le préalable indispensable à un éventuel dialogue amical²⁴.

Avec un (petit) tigre de Sibérie échappé d'une ménagerie, qui terrorise même les méchants (*Soviet*²⁵), ou un guépard brisant sa chaîne (*Coke*²⁶), Hergé met aussi en scène l'angoisse humaine de la fuite de ces animaux, alors vécue comme une transgression de l'ordre civilisé, faisant doubler, tripler les grilles ou bien renforcer les attaches. Hergé illustre encore cela par l'entremise des nombreux perroquets jalonnant les albums, qui semblent vouloir collaborer de par leurs imitations humaines mais qui s'enfuient volontiers, résistent, se révoltent, qui suscitent le plaisir ou la fureur jusqu'à vouloir les tuer.

Le retournement : respecter les animaux sauvages

Cette représentation du sauvage connaît un profond infléchissement dans les albums d'après-guerre. Le panneau indicateur du renversement est la très symbolique planche 30 du *Trésor de Rackham le Rouge* (1943-1944) où Tintin s'oppose pour la première fois aux tirs : de Haddock sur des perroquets, des Dupondt sur des singes.

Ce renversement n'est pas immédiat et total : quelques planches plus loin, on fusille ou capture des requins et Tintin tue en 1949 (*Temple*²⁷) un condor, un python ainsi que des crocodiles, encore montrés agressifs. Toutefois, la tentation de tirer et de tuer est peu à peu laissée à Haddock, dont on a amplement montré l'aspect anti-Tintin. Le capitaine aimerait fusiller de simples singes moqueurs et veut « exterminer » les crocodiles dans cette même aventure du Temple solaire²⁸ alors que Tintin se limite désormais à la simple défense. Ensuite, Haddock menace de transformer le Yéti en descente de lit et l'insulte copieusement (*Tibet*²⁹), comme il traite le varan de diplodocus qui ne devrait plus exister ou les chauves-souris de « sales bêtes » et de « volatiles de malheur » (*Vol*³⁰), en écho à la vieille détestation occidentale. Cependant, et on le voit bien dans ces exemples, Haddock passe progressivement du tir meurtrier à la simple injure, et il n'insulte plus dans le dernier album, même le poisson électrique qui l'assaille (*Picaros*³¹). La tentation est laissée aux méchants, à Rastatopoulos qui veut écraser une araignée, à ses sbires qui se moquent des nasiques (*Vol*³²), et elle est absente du dernier album de 1976.

24 Éric Baratay, Élisabeth Hardouin-Fugier, *Zoos, histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, La Découverte, 1998.

25 Paris, Casterman, 1999, p. 125.

26 Paris, Casterman, 1986, p. 31.

27 Paris, France Loisirs, Album double, s. d., p. 104, 112, 114-115.

28 *Idem*, p. 112, 115.

29 Paris, France Loisirs, Album double, 1987, p. 68.

30 Paris, Casterman, 1968, p. 37, 41.

31 Paris, France Loisirs, Album double, 1988, p. 104.

32 Paris, Casterman, 1968, p. 21, 44.

Cela s'accompagne d'un changement sensible d'image des animaux sauvages. Il est à l'oeuvre dans *Objectif lune* (1953)³³ lorsque Tintin donne une tartine au miel à un sympathique ourson sauvage, Hergé prenant ainsi le contrepied des *Soviets* et tenant manifestement compte du progressif changement d'image de cette espèce en raison de l'invention des peluches animales au début du XX^e siècle, des peluches... d'ours pour les premières ! De même, la petite araignée que veut écraser Rastatopoulos n'est plus la monstrueuse de *l'Étoile mystérieuse* (1942), heureusement tuée. Les chauves-souris ne doivent plus faire peur (*Vol*). Le monstrueux varan s'enfuit devant les humains (*Vol*³⁴). Les singes bien observés donnent d'efficaces signes d'avertissement (*Picaros*³⁵). Le requin devient un glouton affamé, attrapant tout, plutôt qu'un tueur d'homme (*Coke*³⁶). Toutefois, les serpents géants et les sauriens ne sont pas concernés,

En procédant à ce retournement dès 1943, Hergé s'avère un précurseur dans le monde francophone où le signal est vraiment donné plus tard, notamment en 1956 avec *Le monde du silence* de Cousteau et *Les racines du ciel* de Romain Gary. Par la suite, Hergé accompagne le mouvement, le renforce pour arriver au pacifisme respectueux des *Picaros* (1976), lors de la décennie même de l'invention politique de l'environnement et de l'écologie en Occident. Cette vision pointée déjà dans la planche finale du *Tibet* (1960), lorsqu'on laisse le Yéti en liberté, que Tintin redoute que des hommes le capturent et que Tchang souhaite « qu'on ne le trouve jamais, car on le traiterait comme une bête sauvage », condamnant ainsi les anciennes pratiques, invoquant aussi l'une des raisons du retournement : la découverte, en éthologie et notamment en primatologie, de capacités animales guère éloignées des humaines (« il a agi avec moi de telle façon que je me suis parfois demandé si ce n'était pas un être humain »). Cette scène constitue le pendant inverse de celle de *l'Île Noire* avec son gorille engagé, devant s'appriivoiser de force. Et le Yéti permet aussi à Hergé de se faire pardonner d'avoir fusillé une foule d'animaux au *Congo* alors que montent des protestations à cet égard dans les pays nordiques lors des traductions des albums³⁷.

L'aboutissement est bien exprimé dans les *Picaros* lors de deux scènes symboliques d'un nouvel état d'esprit en Occident. L'une où Tintin regarde s'affronter un boa et un caïman dans un marigot : la nature peut être cruelle mais il faut la laisser agir, la contempler seulement, ne pas intervenir. L'autre, planche suivante, lorsque Haddock est secoué par un poisson électrique mais qu'il ne l'insulte pas à la demande de Tintin : « Ce n'est rien, capitaine... Un tout petit poisson... »³⁸ ! Ces animaux sont chez eux, en liberté et doivent être respectés, un sentiment évidemment parallèle à celui porté pour les populations humaines depuis la décolonisation.

33 Paris, Casterman, 1981, p. 21-22.

34 Paris, Casterman, 1968, p. 37.

35 Paris, France Loisirs, Album double, 1988, p. 94.

36 Paris, Casterman, 1986, p. 58.

37 Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 551, 625-626.

38 Paris, France Loisirs, Album double, 1988, p. 103-104.

Hergé scénarise tout cela en retraçant la diversité des sentiments d'après-guerre, sans heurter brutalement les réfractaires qui peuvent un temps s'identifier à Haddock, et en évoluant sans doute lui-même peu à peu. En sentant aussi l'air du temps changer, le vent tourner, parce qu'il se veut une éponge sociale, ce qui l'incite à revoir les premiers albums, notamment le *Congo*. On sait qu'il le réécrit en 1945-1946 pour contrer les accusations naissantes de racisme³⁹. Cependant, il procède de même pour les animaux, non pas au niveau des images (refusant encore de les revoir pour les traductions allemande et suédoise dans les années 1970) mais des textes : les expressions « affreuse bête », « mitrailler ce crocodile », « féroces crocodiles », « stupides crocodiles » sont enlevées, de même que « satanées bestioles » pour les girafes, « monstre » pour le rhinocéros et les buffles, tandis que « féroces » devient « dangereux » pour ces derniers, que la justification du commerce de l'ivoire est enlevée, et que le commentaire de Milou à propos des éléphants (« Je ne peux pas voir ces scènes de carnage ») devient : « Je ne supporte pas... »⁴⁰.

On doit poser ici la question de la part réelle d'Hergé dans ce retournement puisqu'il se fait aider de collaborateurs, notamment à partir de 1942-1943, époque justement de *Rackham le Rouge*, et que les derniers albums doivent beaucoup à Bob De Moor et Jacques Martin. Il faudrait voir si des archives permettent de faire la part des uns et des autres. De toute façon, Hergé avait le dernier mot sur les scénarios, les dessins, les dialogues, et il a donc au minimum avalisé le changement, d'autant qu'il correspond à sa propre évolution qui le fait insister, à partir de la fin des années 1950, sur la liberté, la tolérance, l'amitié, l'osmose avec la nature⁴¹. Sans doute, s'il vivait et produisait encore, scénariserait-il, en sismographe social qu'il était, l'actuel retour sociétal et médiatique des animaux de ferme, marqué par la contestation croissante des élevages et les réactions scandalisées envers les abattages.

Une illustration tout aussi majeure pour les animaux de rente et ceux de compagnie

Étendons la démonstration aux catégories d'animaux qui ont été au centre des deux premiers livres concernant la personnalité juridique des animaux. Hergé met aussi en scène les bêtes de somme et les animaux de rente mais d'une manière rapide et en les cantonnant au second plan, ce qui illustre bien le désintérêt occidental à l'époque de la motorisation des véhicules, de l'exode rural et de l'élevage industriel. Cette tendance est proclamée d'emblée dans les *Soviets*⁴² lorsque Tintin n'arrive pas à monter sur un cheval indocile, à l'oeil farouche, et s'écrie : « si je tenais celui qui a dit du cheval que c'était la plus noble conquête de l'homme », une allusion directe à Buffon qui, au milieu

39 Pierre Assouline, *op.cit.*, p. 137, 322-323, 460, 469-478.

40 Version I : Paris, Casterman, 1982, n.p., pl. 20, 22, 58, 68, 72, 96, 97, 104; version II: Paris, France Loisirs, Album double, 1988, p. 46, 50, 65. Sur les refontes : Pierre Assouline, *idem*, p. 322-322, 394, 625-626.

41 Pierre Assouline, *ibid.*, p. 287-291, 321-323, 540, 564, 605, 644, 657, 692.

42 Paris, Casterman, 1999, p. 98-99.

du XVIII^e siècle, au début du grand développement hippomobile⁴³, avait donné ce titre au cheval tout en le nommant premier des animaux, à la place de l'inutile lion. Symboliquement, et reflétant toute une époque, Hergé détrône le cheval, l'animal aristocratique par excellence, malgré sa vulgarisation à l'âge industriel, le premier compagnon des chevaliers dans les chansons de geste du Moyen Âge, au profit du chien de compagnie, de l'animal de la bourgeoisie puis des classes moyennes auxquelles le dessinateur appartient. Ensuite, les chevaux ne jouent qu'un rôle de second plan dans les albums. Non qu'ils soient absents, même s'ils sont fortement concurrencés par les machines jusqu'à disparaître des dernières aventures, mais ils affichent une attitude très neutre, suivent sans s'impliquer, se fondent dans le décor. Il en est de même des autres bêtes de somme : ânes, yacks, dromadaires, chameaux et même lamas bien que les crachats réciproques avec Haddock les sortent un peu de la grisaille.

Et que dire des bestiaux des fermes ?! S'ils sont montrés à la fin des *Soviets*⁴⁴, heureux dans leur ferme, riant et se moquant de Milou, en étant dessinés à la manière de Benjamin Rabier qu'Hergé admirait, ils sont quasiment absents ensuite. Le moment symbolique de leur disparition est l'épisode de l'abattoir à Chicago (*Amérique*⁴⁵), inspiré des *Scènes de la vie future* (1930) où Georges Duhamel décrivait l'abattage à la chaîne⁴⁶, inventé en cette ville et taylorisé comme la fabrication des automobiles : un bovin bien vivant, regardant donc interpellant le lecteur, entre dans une machine et ressort de l'autre côté en corned-beef, saucisses et graisse à frites, le produit remplaçant d'un coup l'animal qui n'est plus que production future ! Hergé illustre ici le désintérêt de tout l'Occident, entre les décennies 1940 et 1990, pour ses bestiaux livrés aux dures conditions de l'élevage industriel, disparaissant souvent des paysages, transformés en simples usines à viande ou à lait dans l'enthousiasme de la modernité productive.

Mais Hergé illustre et impulse aussi un retournement à leur propos, non pas en les faisant plus présents mais en les dotant d'une nouvelle image. Ainsi, le cheval avec cette scène de *Coke en Stock* (1958)⁴⁷, pendant inverse de celle des *Soviets*, où Haddock essaie de rester sur une monture. Mais alors que celle de Tintin avait l'oeil farouche, celle-ci l'affiche effrayé, désarçonné par les manières du capitaine. Là, c'est l'homme qui ne comprend pas l'animal ; c'est l'animal qui a peur ; c'est l'homme qui devrait faire un effort bienveillant pour se concilier, pas l'inverse ! De même, la vache sacrée à l'oeil irascible, qui s'en prend à Milou dans les *Cigares* (1934)⁴⁸, fait place au *Tibet* (1960)⁴⁹ à une congénère à l'oeil inquiet de l'enjambement sans gêne du capitaine, puis affolé de son

43 Daniel Roche, *La culture équestre de l'Occident*, Paris, Fayard, 2007-2015.

44 Paris, Casterman, 1999, p. 129-130.

45 Paris, France Loisirs, Album double, 1987, p. 129.

46 Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 28, 58, 91-93.

47 Paris, Casterman, 1986, p. 26.

48 Paris, Casterman, 1983, p. 48.

49 Paris, France Loisirs, Album double, 1987, p. 15-16.

maintien sur le dos. Elle n'est plus agressive mais agressée. L'intolérance n'est plus le fait de la bête mais de l'homme tandis que la peur passe de l'un à l'autre.

À l'inverse de ces bêtes, les animaux de compagnie tiennent une grande place dans les albums Tintin, en particulier Milou sur lequel beaucoup a été dit⁵⁰. Centrons-nous sur le fait qu'il est loin de figurer un chien ordinaire lorsqu'il est dévoilé en 1929-1930. Au contraire, il est présenté comme un chien de compagnie, une catégorie initiée par l'aristocratie des temps modernes, adoptée dans la bourgeoisie au XIX^e siècle, mais encore bien minoritaire dans les sociétés occidentales de l'époque, à côté des nombreux chiens errants, des vagabonds à la journée et des chiens de travail (garde, chasse, charroiment...).

Cette distinction est affirmée dès les *Soviets*. Lorsque Tintin retrouve Milou à l'avant d'une locomotive et lui déclare « Te voilà... Ô mon fidèle ami... », il fait sienne la définition typique du chien de compagnie depuis le XIX^e siècle (un ami dévoué et fidèle) qui n'est plus la nôtre (un enfant de la famille). Milou est donc vertement réprimandé lorsqu'il collabore peu à redresser un avion ou lorsqu'il refuse de monter dans une voiture : « Et surtout que de pareils faits ne se reproduisent plus. Un bon chien obéit toujours ! »⁵¹ En échange, Tintin s'acharne ensuite à faire respecter ce statut particulier : auprès des hommes en piquant des colères lorsqu'ils voudraient jeter Milou à l'eau, une pierre au cou (*Soviets*⁵²) comme beaucoup de chiens vulgaires⁵³ ; auprès de Milou lui-même en refusant qu'il cherche des os (*Île*⁵⁴), écume les poubelles (*Crabe*⁵⁵) ou vole des aliments (*Trésor*⁵⁶) parce qu'il tomberait au niveau des chiens de rue ; un risque clairement affirmé par Tintin (« Tu devrais avoir honte ! Un vrai chien des rues ne se conduirait pas plus mal !... » : *Île*⁵⁷) et clairement montré lorsque Milou perd un os volé, aussitôt récupéré par une meute de chiens (*Sceptre*⁵⁸) ; un risque de déchéance que Milou intègre et retourne : « Tintin !... N'as-tu pas honte ?... Fouiller dans les poubelles comme un vulgaire chien de rue ! » (*Crabe*⁵⁹). De fait, les autres types de chien, assez peu présents dans les albums, n'ont pas bonne presse, trop autonomes, trop désœuvrés pour ces chiens des rues, trop agressifs, trop machines conditionnées pour les autres, des chiens de garde, militaires, policiers. Hergé fait la promotion d'un seul genre canin, qui s'impose largement à partir des années 1950.

Et c'est bien parce qu'il est compagnon fidèle, attentif, dévoué que Milou participe activement aux

50 Ariane Valadier, *Ma vie de chien*, Paris, Lattès, 1993 ; Étienne Verrier, « Milou, un sage épicurien », dans Éric Baratay, Philippe Delisle (dir.), *Milou, Idéfix et C^{ie}, le chien en BD*, Paris, Karthala, 2012, p. 85-105.

51 Paris, Casterman, 1999, p. 14, 115, 138.

52 *Idem*, p. 74.

53 Éric Baratay, « La mort du chien au XIX^e siècle », dans Fabrice Guizard, Corinne Beck (coord.), *Une bête parmi les hommes : le chien*, Amiens, Encrage, 2014, p. 417-433.

54 Paris, Casterman, 1956, p. 11-13.

55 Paris, Casterman, 1981, p. 1-2.

56 Paris, France Loisirs, Album double, 1987, p. 78.

57 Paris, Casterman, 1956, p. 35.

58 Paris, Casterman, 1975, p. 35.

59 Paris, Casterman, 1981, p. 5.

aventures de son maître, prenant des initiatives, agissant de manière décisive, allant jusqu'à partager le même sort lorsqu'on essaie de les pendre l'un à côté de l'autre (*Amérique*⁶⁰). Tout a été amplement décrit. Insistons sur le fait que cela répond au désir de complicité exprimé depuis la fin du XVIII^e siècle par toute une littérature consacrée au chien de compagnie⁶¹. En insistant sur les capacités cognitives de l'espèce, et, dès les *Soviets*, Milou se parle, décrypte, commente les situations, ou en soulignant les possibilités de compréhension mutuelle hommes-chiens, et nos deux héros échangent, souvent indirectement quand chacun raisonne de son côté et comprend l'autre, voire directement lors de vraies conversations. Bien qu'il scénarise cela en humanisant fortement Milou, qui va jusqu'à rire (*Étoile*⁶²) ou pleurer (*Coke*⁶³), Hergé illustre un phénomène qui n'est pas que demande et projection futiles des hommes. On sait que, face à cette pression, les chiens se sont adaptés, ont changé, sont devenus plus proches⁶⁴. Milou incarne donc un chien, et Tintin un maître, en pointe dans ce rapprochement. Notamment lorsque Tintin parle abondamment à son chien, une attitude qui n'est pas fréquente à l'époque des premiers albums, un Thomas Mann, par exemple, la pratiquant peu avec son Bauschan à qui il consacre pourtant une nouvelle en 1919⁶⁵. Or, cette conduite s'est imposée à partir des années 1950, est devenue commune de nos jours en Occident, d'autant qu'elle obtient des résultats puisqu'il a été prouvé que les chiens sont sensibles à la parole et qu'ils la décryptent assez bien⁶⁶.

Revenons à l'époque des premiers albums. Même parmi les chiens de compagnie, Milou incarne une condition privilégiée et donc un statut encore plus rares, affirmés dès la première planche des *Soviets* lorsqu'il monte dans un train puis s'étend sur une banquette. Au fil des cases, il est installé sur le siège avant d'une voiture, dans un side-car, sur la banquette d'un restaurant, sur un tapis pour sommeiller dans la chambre de son maître. Ensuite, au fil des premiers albums, il peut aussi voyager en avion, à côté de Tintin (*Cigares*⁶⁷) ou sur ses genoux (*Objectif*⁶⁸) se tenir sur un fauteuil (*Amérique*⁶⁹), dormir dans le lit avec son maître (*Cigares*⁷⁰), voir seul lorsque le reporter part enquêter (*Lotus*⁷¹). Toutes choses que nombre de chiens de compagnie ne connaissent encore pas... leurs maîtres non plus d'ailleurs pour beaucoup d'aspects.

Milou est aussi soigné avec attention dès les *Soviets*, le plus souvent par son maître, une situation

60 Paris, France Loisirs, Album double, 1987, p. 112-113.

61 Damien Baldin, *Histoire des animaux domestiques, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2015 ; Roger Bêteille, *Histoire du chien*, Paris, P.U.F., 1996.

62 Paris, Casterman, 1999, p. 5.

63 Paris, Casterman, 1986, p. 4.

64 Éric Baratay, *Le Point de vue animal, une autre version de l'histoire*, Paris, Seuil, 2012.

65 *Herr und Hund*, Berlin, Fischer, 1919 (*Maître et chien*, Paris, Grasset, 1984). Voir Éric Baratay, *Biographies animales, des vies retrouvées*, Paris, Seuil, 2017.

66 Attila Andics *et al.*, « Neural Mechanisms for Lexical Processing in Dogs », *Science*, 353, 6303, 2016, p. 1030-1032.

67 Paris, Casterman, 1983, p. 33.

68 Paris, Casterman, 1981, p. 2.

69 Paris, France Loisirs, Album double, s. d., p. 120.

70 Paris, Casterman, 1983, p. 13.

71 Paris, Casterman, 2012, p. 12.

encore fréquente dans l'entre-deux-guerres avec l'aide des pharmaciens, voire par un docteur (*Congo*⁷²) alors que cette profession n'est encore sollicitée dans nombre de campagnes que pour constater l'agonie ou le décès des humains tandis que les vétérinaires sont rares et chers, même peu enclins à soigner des chiens, préférant les chevaux ou les bestiaux, une situation que Zola avait déjà mis en scène dans une famille bourgeoise de *La Joie de vivre* (1884)⁷³ :

« On avait fait venir un vétérinaire, qui s'était mis à rire en le voyant. Comment ! On le dérangeait pour ce chien ? Le mieux était de l'abattre. Il faut bien tâcher de prolonger la vie d'un homme, mais à quoi bon laisser souffrir une bête condamnée. On avait jeté le vétérinaire à la porte, en lui donnant les six francs de sa consultation. [...] Comme le docteur Cazenove était venu de bonne heure, il offrit à Lazare de voir le chien, qu'on traitait en personne de la famille. Ils le trouvèrent couché, la tête haute, très affaibli, mais l'œil vivant encore. Le docteur l'examina longuement de l'air réfléchi qu'il prenait au chevet d'un malade. »

Milou partage aussi des aliments, des simples sandwiches (*Objectif*⁷⁴) aux repas dans les restaurants, et il mange ainsi de la viande alors que la plupart des congénères réels de l'époque sont végétariens de fait, tout en buvant quelques verres, quitte à monter sur la table lors de la première rencontre avec Haddock (*Crabe*⁷⁵) !

Si ces aspects sont rares dans l'entre-deux-guerres, nombre d'entre eux sont adoptés dans la seconde moitié du XX^e siècle et sont devenus communs, d'autant que les chiens errants ou vagabonds ont disparu et que les chiens utilitaires ont régressé, l'espèce basculant en très grande partie dans la seule catégorie des chiens de compagnie. Hergé a donc présenté un chien précurseur et s'est comporté en prophète. Mais aussi en prescripteur, car Milou a joué un rôle important de proposition d'un modèle nouveau pour la plupart des gens et des bêtes ; et l'on ne peut pas ignorer l'influence qu'il a eu sur les imaginaires et les comportements, avec d'autres chiens de papier ou de pellicule, de Rintintin à Lassie⁷⁶. Comme par hasard, les enfants qui ont lu ou vu cette production dans les années 1930-1950 ont ensuite, une fois adultes, bien plus souvent un chien de compagnie qu'autrefois, comme en témoigne l'explosion démographique de l'espèce à partir des années 1960, en développant des pratiques humaines et des conditions canines décalquées de celles de leurs héros parce que devenues normales dans leurs esprits.

Par effet retour, la tendance a d'évidentes répercussions sur les animaux d'Hergé, en priorité Milou. Il a bien été remarqué que son humanité régresse au fil des albums, sans la perdre totalement, et qu'il devient plus canin. Le graphique publié par Étienne Verrier précise les choses en montrant une montée de la proportion des aboiements par rapport aux direx à partir des années 1940, pour devenir

72 Paris, France Loisirs, Album double, 1987, p. 11.

73 Paris, Livre de Poche, 1977, p. 277. Sur tout cela : Éric Baratay, *Le Point...*, *op. cit.*

74 Paris, Casterman, 1981, p. 22.

75 Paris, Casterman, 1981, p. 16.

76 Éric Baratay, « Du chien réel au chien de BD et retour », dans Éric Baratay, Philippe Delisle (dir.), *Milou*, *op. cit.*, p. 275-288.

égal ou prédominant depuis *l'Affaire Tournesol* (1956, là aussi !)⁷⁷. Parallèlement, Milou n'est plus tancé comme autrefois lorsqu'il creuse la terre, récupère des os. Il en arbore même fièrement un sur les planches finales du *Trésor* et du *Tibet*. Cela a été analysé comme la conséquence de la place croissante de Haddock, de plus en plus l'alter ego de Tintin, Milou moins utile pouvant devenir un chien. Sans doute. Mais la confrontation de cette évolution milounesque avec celle des bêtes sauvages montre qu'il y a autre chose : la reconnaissance et le respect croissant de ces animaux et de leur nature oblige manifestement à faire de même pour Milou ; il ne faut plus exterminer, trop apprivoiser, trop humaniser mais laisser faire, laisser s'exprimer.

C'est d'autant plus possible que Milou n'a plus à tenir son rang, affirmer sa distinction, les chiens errants ou vagabonds ayant disparu d'Occident au milieu du siècle, du fait de l'efficacité des fourrières !, et donc disparaissant des albums. Milou peut ronger un os comme tous les chiens puisqu'ils sont en grande partie devenus compagnons grâce à la vulgarisation de ce type dans toutes les classes sociales à l'époque des Trente Glorieuses. La canéité peut s'exprimer sans déchoir. Quoique ! Hergé saisit bien qu'à cette époque, qui voit se vulgariser une course au pedigree pour recréer une distinction, Milou, devenu commun, peut être dépassé par des congénères. Dans le *Tibet*, une dame se voulant de la bonne société interdit à son pékinois de jouer avec Milou qu'elle traite de chien de rue, au grand scandale de notre héros canin⁷⁸ ! C'est aussi cette banalisation de Milou, ainsi que l'homogénéisation des chiens réels, qui expliquent l'apparition ponctuelle de la laisse à la fin de la série (*Vol*⁷⁹) parce qu'elle est devenue obligatoire et usuelle dans la vraie vie.

Terminons avec le chat. L'espèce n'est guère présente dans les albums. Il faut attendre les *Picaros*⁸⁰ pour que Tintin soit affiché avec un chat dans les bras, sans doute en reflet du développement des félins de compagnie en Occident, ces bêtes dépassant même numériquement les chiens à la fin du XX^e siècle. Pourtant, Hergé vivait entouré de chats et n'avait pas de chien, mais ses albums reflètent les tendances sociales de son époque, pas les siennes. Aussi, les félins des premiers albums⁸¹ sont-ils communs, noirs, semblables à ceux de gouttière et chassés sans vergogne par Milou, en reflet de la mauvaise presse des chats, bien ancrée en Occident depuis la fin de l'antiquité. Et ce n'est pas un hasard si un vrai chat de compagnie apparaît, sous les traits d'un siamois, au château de Moulinsard (*Objectif*⁸²), l'aristocratie des temps modernes ayant inventé cette catégorie avec des races exotiques importées⁸³. Alors que les premières rencontres avec Milou sont belliqueuses, en rappel de ce qu'on dit être une concurrence et donc une haine entre deux serviteurs de l'homme, Hergé met en scène

77 Étienne Verrier, « Milou... », *art. cit.*, p. 91.

78 Paris, France Loisirs, Album double, 1987, p. 14.

79 Paris, Casterman, 1968, p. 3, 8.

80 Paris, Casterman, 1976, p. 1.

81 *Cigares du pharaon*, Paris, Casterman, 1983, p. 18.

82 Paris, Casterman, 1981, p. 2.

83 Laurence Bobis, *Une histoire du chat*, Paris, Points, 2006 ; Éric Baratay, *Et l'homme créa l'animal, histoire d'une condition*, Paris, Odile Jacob, 2003.

une réconciliation dès l'*Affaire Tournesol* (1956, encore !), qui est réaffirmée dans les *Bijoux* ou les *Picaros*⁸⁴. Là aussi, la violence doit faire place à l'amitié.

Ainsi, en suivant Tintin, véritable symbole de l'évolution occidentale, nous sommes passés d'une humanité violente envers les animaux à une autre se voulant apaisée, donc d'une lutte finale à une réconciliation finale !

84 Respectivement : Paris, Casterman, 1984, p. 62 ; Paris, France Loisirs, Album double, 1987, p. 85 ; Paris, France Loisirs, Album double, 1988, p. 72.