



hergé débiteur de saint-ogan

par Thierry Groensteen

jeudi 22 janvier 2015, par [Thierry Groensteen](#)

[Janvier 1996]

La dette de Tintin envers Zig et Puce n'a jamais été clairement établie ni suffisamment soulignée. En prendre la mesure permet de mieux apprécier l'ampleur du séisme que représente Hergé dans l'histoire de la bande dessinée.

Il y a dans l'histoire de l'art entier une filiation. Lorsqu'on aperçoit un grand maître, on trouve toujours qu'il a profité de ce qu'avaient de bon ses prédécesseurs et que c'est là précisément ce qui le fait grand.

Goethe, *Entretiens avec Eckermann*.

L'épisode est bien connu. Philippe Goddin le relate ainsi : « Dès la création du *Petit Vingtième*, Hergé s'était fait un plaisir d'y publier quelques dessins humoristiques d'Alain Saint-Ogan. En mai 1931, alors que Tintin n'était encore qu'une célébrité locale, alors que paraissaient, en Belgique, les dernières planches de *Tintin au Congo*, Hergé était allé à Paris, muni sans doute de son premier album, pour rencontrer Saint-Ogan et lui demander quelques conseils. Ce jour-là, heureusement, le créateur de *Zig et Puce* encouragea son jeune confrère. Il lui offrit même une planche originale – au titre prémonitoire de « Gloire et richesse » – revêtue d'une amicale dédicace [1]. »



Par cette visite rendue au maître parisien, Hergé avouait sa dette envers celui de ses prédécesseurs qui l'avait le plus influencé. Sur la nature exacte de cette influence, le père de Tintin est pourtant toujours resté plutôt évasif. Certes, il proteste de son importance auprès de Numa Sadoul : « Saint-Ogan a eu beaucoup d'influence sur moi, car je l'admirais, et je l'admire encore : ses dessins étaient clairs, précis, "lisibles" ; et l'histoire était narrée de façon parfaite. C'est dans ces domaines-là qu'il m'a profondément influencé [2]. » On sait cependant qu'au plan strictement graphique, d'autres artistes, tels Benjamin Rabier et George McManus, ont exercé un comparable ascendant sur le futur chef de file de la ligne claire.

On pourrait en conclure qu'Hergé a surtout pris auprès de Saint-Ogan des leçons de narration, et que c'est l'examen attentif des pages de *Zig et Puce* qui lui fit prendre conscience de ce que « la grande difficulté dans la bande dessinée, c'est de montrer exactement ce qui est nécessaire et suffisant pour l'intelligence du récit : rien de plus, rien de moins », comme il se plaira à le répéter. Les exégètes de l'œuvre de Georges Remi, en tout cas, n'ont pas été y voir de plus près, et il est pour le moins surprenant qu'un ouvrage comme le *Dossier Tintin* de Frédéric Sournois, si largement consacré à l'étude des sources, ne fasse aucune mention de Saint-Ogan. Aussi la réédition intégrale des seize albums de *Zig et Puce* chez Glénat, entamée en janvier 1995, nous fournit-elle une bonne occasion de regarder ce qu'il en est précisément de la dette d'Hergé envers cette série, qui, en 1929 (année de création de Tintin), jouissait d'une considérable popularité.



Un imaginaire sous influence

Il faut d'abord relever cette donnée historique non négligeable, que la réussite de *Zig et Puce*, en tant que première BD française « parlante » à succès, a certainement encouragé Hergé à abandonner les pavés de

texte placés sous les dessins – dont, conformément à la tradition francophone des histoires en images, il se servait depuis 1926 dans *Totor C.P. des Hannetons* – et à faire parler Tintin et Milou dans des bulles. À mes yeux, c'est pourtant au plan de l'imaginaire que l'influence de Saint-Ogan sur le jeune Hergé fut la plus décisive. Les matériaux constitutifs de l'univers tintinesque mis en place dans les quatre premiers épisodes (soit la période antérieure au Lotus bleu) sont éminemment redevables aux aventures de Zig et Puce, tant dans leurs prémisses et leur structure (feuilletonesque) que dans mille et un détails. À partir du *Lotus bleu* – qui marque un tournant majeur, tant esthétique qu'idéologique et narratif –, Hergé affirme son génie propre, ce qui n'empêchera toutefois pas les trois épisodes suivants (*L'Oreille cassée*, *L'Île noire* et *Le Sceptre d'Ottokar*) de charrier d'autres réminiscences de l'œuvre de Saint-Ogan. Le souvenir de ce modèle initial, perceptible aussi dans *Quick et Flupke*, paraît ensuite s'estomper presque complètement.

Tintin est un peu plus âgé que Zig et Puce, mais cet adolescent, ou ce tout jeune homme, est comme ses « collègues » parisiens affranchi de toute tutelle familiale. Zig et Puce avaient un animal pour mascotte, le pingouin Alfred ; Tintin aura, lui, un compagnon à quatre pattes. Les trois garçons sont des *globe trotters* impénitents, qui aborderont aux rivages de tous les continents [3]. Zig et Puce sont en outre mus par une idée fixe : celle de se rendre en Amérique et d'y faire fortune ; ce précédent n'est peut-être pas tout à fait étranger au désir qu'avait manifesté Hergé de conduire Tintin au pays d'Al Capone et des Peaux-Rouges tout de suite après son retour du pays des Soviets. (On sait que son patron, l'abbé Wallez, lui imposa de faire d'abord un détour par le Congo.) Ainsi, dans ses présupposés mêmes, la saga tintinesque paraît bien s'inscrire dans le prolongement direct de la voie tracée par Saint-Ogan.

Si ce dernier ne visait qu'à distraire, Hergé, au contraire, mettra son crayon au service d'une cause politique. Ses *Soviets* sont une œuvre de propagande, un pamphlet. Mais c'est avant tout le premier livre d'un jeune dessinateur sous influences, celles de son milieu et de son employeur. Plus tard, Hergé évitera de mêler directement Tintin aux soubresauts de l'histoire ; face aux réalités géopolitiques, il adoptera une stratégie oblique, envoyant son héros dans des pays imaginaires comme la Syldavie, la Bordurie ou le San Theodoros. De telles créations seront légion dans la bande dessinée franco-belge d'après-guerre, comme est venu le rappeler le *Grand Atlas des pays imaginaires de la bande dessinée* de Jean-François Douvry (Phoenix, Grenoble, 1991). Mais, là encore, Saint-Ogan avait ouvert la voie en imaginant, dès 1933, la Marcalance (cf. *Zig, Puce et la petite princesse*).

Enfin, l'une des grandes caractéristiques communes aux deux séries est la prépondérance de l'élément marin. Zig et Puce prennent constamment la mer, utilisant toutes les embarcations possibles et imaginables ; et Tintin ne sera pas en reste, lui le passager des grands paquebots, le clandestin du Karaboudjan, l'explorateur de l'épave de La Licorne, le naufragé de *Coke en stock*... La mer occupe une place déterminante dans l'imaginaire des deux auteurs et, plus qu'aucun autre élément, indique entre eux une véritable communauté d'inspiration.



Les régimes du feuilleton

Dans les années vingt et trente, la presse est encore le support de référence de la bande dessinée, même lorsqu'elle fait l'objet d'éditions sous forme d'albums. Zig et Puce dans le *Dimanche-Illustré*, Tintin dans le *Petit Vingtième*, sont soumis à la même contrainte du *suspense* (ou plus exactement : de la suspension) hebdomadaire. Saint-Ogan comme le premier Hergé improvisent d'ailleurs largement leur récit, brochant

sur un canevas très vague ; il leur arrive de livrer une planche sans savoir ce qui se passera la semaine suivante. Cependant, leur approche du genre feuilletonesque n'est pas tout à fait la même.

Bien avant qu'il ne bâtit des intrigues véritablement romanesques, Hergé s'est toujours soucié de souder les péripéties de ses récits, de les vectoriser vers une fin, de doter l'ensemble d'une certaine continuité apparente. Aussi les traditionnelles chutes en fin de page, sur lesquelles l'aventure s'interrompait pour huit jours, prenaient-elles généralement chez lui la forme d'une rupture douloureuse (pour les nerfs du lecteur), d'un petit climax dramatique assurant la relance de la curiosité. Chez Saint-Ogan au contraire, la page hebdomadaire fonctionne fréquemment comme une unité narrative à peu près close, qui n'appelle pas de rebondissement particulier. La dernière vignette accueille le gag final ou la résolution de l'anecdote, et ne détermine aucunement l'épisode à venir la semaine suivante.

Ce régime narratif particulier (qui s'apparente à ce que les Américains nomment éloquemment *stop-comic*, et diffère ainsi du *continuity strip* hergéen) explique pourquoi les éditions Hachette purent se croire autorisées à supprimer d'assez nombreuses planches lors de la publication des aventures de Zig et Puce en albums. Il est aussi la cause principale du vieillissement de la série, et de la relative difficulté que nous éprouvons aujourd'hui à la lire, habitués que nous sommes désormais à des intrigues plus élaborées et mieux chevillées [4].

Pour donner une idée du caractère échevelé et extrêmement dépensier du feuilleton « façon Saint-Ogan », il suffit d'énumérer les moyens de locomotion empruntés par ses deux héros au cours de leur première aventure, soit successivement un cargo, une barque, un radeau, un dirigeable, un sous-marin, une voiture, un paquebot, une roulotte, un cheval mécanique, une montgolfière, un traîneau, un canot à moteur, un train, et, pour la seule quarantième planche, une brouette, une charrette tirée par un âne, un engin de chantier avec rouleau compresseur, une bicyclette et à nouveau une automobile – excusez du peu ! Cette dimension naïvement encyclopédique et superlativement feuilletonesque se retrouve dans les premières aventures de Tintin, comme l'a fort bien démontré naguère Henri Van Lier. Qu'il me permette de le citer un peu longuement :

« *Tintin au Congo* est l'exemple pur de ce dénombrement électif. Parmi tous les pays il y a en 1930 le plus éclatant de tous, la Colonie (...). Et dans ce substantif prestigieux, il y en a d'autres du même éclat : crocodile, serpent, lion, noix de coco, singe, girafe, éléphant, sorcier, missionnaire, rapides, chutes, chemin de fer de Matadi. Et, bien sûr, bateau pour aller et avion pour revenir. (...) D'histoire il n'y en a pas encore : les menées du gangster et du sorcier sont diffusées et oubliées dix pages avant la fin. Seulement, disions-nous, chaque substantif éclatant comporte un verbe éclatant, d'action ou d'état. Qu'est-ce qu'un serpent ? Un tube de chair qui avale ses proies entières : donc s'il ingurgite un chien, il devient un quadrupède ; et, s'il vous incommode, mettez-lui la queue dans la gueule, il s'avalera lui-même. Qu'est-ce qu'un crocodile ? C'est un tronc rigide dont les mâchoires s'ouvrent grandes : il fait donc un excellent bateau à condition de se tenir derrière ces mâchoires ; et, si par malheur vous vous trouvez devant, il suffit d'y planter un bâton, par exemple un fusil. Qu'est-ce qu'un lion ? Un animal aussi fort que chatouilleux, comme l'a démontré le moucheron de La Fontaine ; pour ramener sa prestance à de justes proportions, il n'y a qu'à lui taquiner la queue et, dans les cas extrêmes, à lui en prélever un bout. (...) L'évidence presque aveuglante de *Tintin au Congo* tient à ce que les objets éclatants s'y suffisent. Leurs actions sont intrinsèques. Elles ne sont que l'apparition de leurs propriétés.

Dans le second pays éclatant de l'adolescence de 1930, les U.S.A., Tintin découvre le complément de cette vue. Pour rassembler son Monde, il continue à faire une collecte de substantifs : gangsters, cow-boys, Indiens, poteau de torture, cheval indompté, gaz soporifique, locomotives, gratte-ciel, Colorado, etc. Mais ce qui le frappe maintenant ce n'est plus la suffisance des objets, mais leurs déclenchements réciproques. À Chicago, en trois planches, le train de l'arrivée renvoie au taxi, le taxi à la voiture cellulaire, la voiture à la route, la route à la motocyclette de police, laquelle se convertit aussitôt en motocyclette de voleur repartant dans le même sens, et cela moyennant l'effet de conversion par excellence : celui du boomerang. En attendant le crash de la page suivante [5]. »

Le doute n'est pas permis : Hergé est bien, à cette époque, l'héritier direct de Saint-Ogan, chez qui les « déclenchements réciproques » et la logique du « il suffit de » tiennent lieu de poésie et gouvernement l'invention narrative. (À l'instar de leur quasi-contemporain Bibi Fricotin, Zig et Puce sont, comme l'on sait, les rois de la débrouille et du « système D ».)

De la vraisemblance

Si bondissantes et tumultueuses que fussent les premières œuvres d'Hergé, elles n'atteignirent pourtant jamais au degré de fantaisie qui caractérisait les bandes dessinées de Saint-Ogan, où rien ne paraissait entraver la liberté de l'imagination. La raison tient peut-être à ce que Zig et Puce sont encore des enfants, pour lesquels le monde n'est finalement qu'un vaste terrain de jeux, tandis que l'adolescent Tintin est à l'âge du questionnement et de la responsabilisation. Ces héros sont eux-mêmes à l'image de leurs créateurs respectifs. L'insouciance de Zig et Puce reflète la désinvolture de Saint-Ogan, célibataire fêtard, artiste indépendant, personnalité du « Tout Paris », pur produit des Années Folles. Le sens moral et le sérieux de Tintin sont l'héritage du scoutisme et de la petite bourgeoisie catholique à laquelle appartient Hergé, par ailleurs salarié d'une entreprise de presse et fiancé dès 1928 à Germaine Kieckens, donc investi de responsabilités professionnelles et familiales.

Les vignettes inaugurales des deux séries résument parfaitement cette opposition. Le contraste symbolique entre les deux scènes est saisissant, comme si tout se jouait dès cette image fondatrice : d'un côté, Zig est congédié par son patron ; de l'autre, Tintin monte dans le train et s'entend recommander par un monsieur barbu incarnant son employeur : « *Tenez-nous bien au courant* ». L'un sera donc à jamais en disponibilité, et l'autre en mission.



L'extraordinaire fraîcheur des aventures de Zig et Puce tient au culot avec lequel Saint-Ogan s'autorise toutes les fantaisies, au mépris de la logique, de la véracité et de tout souci pédagogique. Imagine-t-on Tintin prenant place à bord d'un obus-aérobus à ressort, qui tomberait dans le cratère du Vésuve et en ressortirait sans dommage à la faveur d'une éruption ? Cet épisode d'un irréalisme foncier nous est conté dans *Zig et Puce millionnaires*, entre mille autres invraisemblances et coïncidences miraculeuses. Une planche de l'album suivant, troisième de la série, s'ouvre d'ailleurs par ces mots en forme d'aveu bon enfant : « *Le hasard, qui fait toujours bien les choses dans cette histoire à peine vraisemblable, fit que, etc ...* » Il y a une bonne dose de merveilleux dans *Zig et Puce*, et c'est une dimension qu'Hergé n'aura de cesse d'éliminer des aventures de Tintin au profit de l'illusion réaliste, et parfois d'un fantastique d'autant plus troublant que, précisément, il sera soutenu par un puissant effet de réel [6].

D'Alfred à Milou

La fantaisie de Saint-Ogan éclate notamment dans le choix des animaux qu'il donne à ses héros pour compagnons : un kangourou pour Monsieur Poche, un pingouin pour Zig et Puce. Le chien de Tintin représente assurément une option plus raisonnable, plus conforme à la norme. Pourtant, la carrière et la personnalité de Milou ne seront pas sans rappeler celles d'Alfred. Celui-ci, le plus irascible des deux, entre fréquemment en conflit avec d'autres animaux : perroquet (cf. la page 37 de *Zig et Puce millionnaires*, dans l'édition Glénat), chiens ou cheval font les frais de son agressivité. Quoique moins belliqueux, Milou se bagarrera lui aussi avec un perroquet dans *Tintin au Congo*, et aura quelques

explications avec les chats [7].

Le penchant de Milou pour le whisky est bien connu. On se souvient moins qu'Alfred s'enivrait à deux reprises dans *Zig et Puce à New York*, et à nouveau dans *Zig et Puce cherchent Dolly*. Bien avant que Milou fût offert en sacrifice au sabre des adorateurs de Civa (*Les Cigares du Pharaon*) puis au couteau du sorcier arumbaya (*L'Oreille cassée*), Alfred avait été plongé dans une marmite par un Africain tout à la joie de « faire une bonne soupe » (*Zig et Puce millionnaires*). Aux Indes en revanche, Alfred avait été élevé à la dignité de « pingouin sacré », anticipant sur le couronnement de Milou par les pygmées du Congo. Toujours au Congo, ainsi qu'Henri Van Lier y faisait allusion, mais également dans le *Pays de l'or noir*, Milou impose sa loi à un lion (un peu chanceusement il est vrai) ; eh bien, un lion sauvait déjà la vie d'Alfred dans *Zig et Puce à New York*.

Saint-Ogan, comme Hergé après lui, avait compris l'émotion que provoquerait une séparation entre des compagnons aussi indissociables. Malade depuis quatre semaines, Alfred est déclaré mort vers le milieu de l'épisode *Zig, Puce et Alfred* – pour ressusciter sitôt placé dans un réfrigérateur ! Aux larmes de Zig et Puce répondront symétriquement celles de Milou qui pleurera son maître, tenu pour mort et enterré dans *L'Oreille cassée*.



Une certaine parenté de caractère doit enfin être notée entre les deux animaux, qui ont l'un comme l'autre un sentiment très vif de leur dignité. C'est peut-être une conséquence de leur statut de comparse, qui les pousse à faire savoir qu'ils sont à la hauteur des héros leurs maîtres, et qu'à l'instar des brunes ils « ne comptent pas pour des prunes »... Alfred ne dédaigne pas de prendre une pose avantageuse lorsque ses maîtres remportent un succès, comme pour mieux en recueillir sa part ; cette attitude se retrouvera chez Milou.

Quant à Zig et Puce eux-mêmes, certains traits de leur comportement se retrouveront aussi dans l'œuvre d'Hergé, mais disséminés sur plusieurs personnages. Par exemple, l'attitude de « nouveaux riches » de nos jeunes compères chaque fois que la fortune leur sourit, leur goût des vêtements chics, le plaisir qu'ils éprouvent à tenir leur rang et à se faire servir, tout cela se retrouvera au début des *Sept boules de cristal*, dans cette séquence mémorable où Haddock, nouveau propriétaire de Moulinsart, se donne des airs de châtelain.

Une scène que j'ai toujours trouvée surprenante dans l'œuvre hergérienne (et qui cependant n'a pas été supprimée quand l'épisode fut remanié) est la première rencontre de Tintin avec Oliveira de Figueira, dans *Les Cigares du pharaon*. On s'en souvient : le jeune reporter se laisse prendre au boniment du Portugais et le quitte les bras chargés d'un invraisemblable fatras d'objets inutiles ! Nulle part ailleurs, Tintin ne se montre aussi naïf et influençable que dans cette séquence où il se laisse aller à un comportement peu conforme à sa personnalité. Cet écart de conduite n'aurait pas surpris de la part de Zig et Puce, toujours prompts à faire confiance aux inconnus et à donner tête baissée dans toutes sortes de panneaux.

Une certaine idée du monde

Il y a aussi un côté Dupondt chez les deux garçons, et chez Saint-Ogan lui-même. Stigmatisant « l'inaltérable conception du typique » partagée par les deux détectives, qui les incite à revêtir le costume

local de chaque pays visité, Benoît Peeters notait que leur comportement « représente sur plus d'un point une trace ironique de la période des Aventures de Tintin qui précède *Le Lotus bleu*, celle où Tintin lui-même (et sans doute Hergé) était persuadé qu'un pays ressemblait nécessairement au discours tenu sur lui. L'Afrique de *Tintin au Congo* n'est pas très loin d'une vision à la Dupond [8]... »

On a reproché à Hergé d'avoir dépeint les Africains comme de grands enfants naïfs, mais cette « vision à la Dupond » était déjà passablement édulcorée en comparaison du traitement réservé par Saint-Ogan aux hommes de couleur, qu'il s'agisse des bandits sénégalais des deuxième et troisième épisodes, des anthropophages de l'Exposition coloniale (dans *Zig et Puce aux Indes*) ou même de ce peuple simiesque vivant sur la face obscure de Vénus, à propos duquel Zig déclarera : « Ces créatures noires ne m'inspirent pas confiance ! » (*Zig et Puce au XXI^e siècle*).

Je n'instruirai pas ici le procès idéologique de Saint-Ogan - qui, c'est certain, n'avait pas du tout la tête politique (son attitude sous Vichy en témoigne). On ne saurait d'ailleurs isoler tel ou tel passage aux connotations déplaisantes, sans prendre garde au fait que le monde entier n'est, sous le crayon du dessinateur parisien, qu'une collection de lieux communs et d'images d'Epinal, charriant tous les stéréotypes et préjugés de l'époque. Soit le premier album de Zig et Puce : on peut admettre que le Pôle Nord soit montré comme une morne banquise peuplée d'ours blancs et de pingouins (n'était la confusion entre pingouins et manchots), mais qu'un pays comme le Japon soit réduit à seulement deux éléments typiques, les tremblements de terre et les kimonos (cf. page 20), relève d'une « géopoétique » quelque peu expéditive. Sans doute l'accumulation des clichés est-elle d'abord une conséquence de la rapidité du récit : quand des personnages ne tiennent pas en place, ils ne s'attardent pas à connaître les lieux et les gens, et doivent se contenter de vérifier partout - et le lecteur avec eux - ce qu'ils « savaient » déjà. Mais Saint-Ogan ne fera jamais de progrès à cet égard, il ne concevra jamais l'exactitude documentaire et le respect de l'identité des peuples comme une responsabilité de l'auteur envers son jeune public. Les quinze planches de l'épisode *Zig et Puce au Far West*, dessinées au début des années cinquante, reflètent une idée des États-Unis qui n'a pas évolué depuis *Tintin en Amérique*, de vingt ans antérieur !



Le Sceptre d'Ottokar est un album qui convoque doublement le souvenir de Saint-Ogan. Lorsque Tintin se porte au secours du roi Ottokar et permet à la monarchie syldave de se maintenir, il joue un rôle analogue à celui que n'ont cessé de tenir Zig et Puce, lesquels ont notamment à leur actif la délivrance d'une petite princesse vénusienne, l'échec d'un attentat contre le Président à Port au France et le rétablissement sur le trône de Marcalance de son héritière légitime, la princesse Yette. Cette attitude légitimiste n'est pas, il est vrai, propre aux seuls héros qui m'occupent ici : elle caractérise l'ensemble de la bande dessinée franco-belge classique. Spirou défendra le petit roi Ladislas du Bretzelburg, les Castors se battront aux côtés de Micza II, le jeune héritier de la couronne de Braslavie, etc.

Un emprunt plus direct à Saint-Ogan (jamais signalé à ma connaissance, alors que cette soi-disant « trouvaille » hergéenne a souvent été louée) est la brochure touristique sur la Syldavie dont Tintin prend connaissance dans l'avion. Dans *Zig, Puce et la petite princesse* (épisode de 1933), une planche est consacrée à la lecture, « par-dessus l'épaule » du duo, d'un guide de la Marcalance ; parmi les illustrations figurent une vue de la capitale, Varnople, un portrait du prince régnant et un couple en costume national folklorique dansant la Pavania. En outre, Saint-Ogan mentionne la devise du pays, qui n'est autre que « *Rends moy mes bylles* ». Que ce soit à cette source qu'Hergé ait puisé l'idée de sa double page ne fait, pour moi, aucun doute ; son génie se manifeste dans le fait qu'au lieu de présenter la Syldavie par une suite de vignettes, il produit, telle une pièce à conviction, un texte composé typographiquement et illustré, bien dans la manière d'un véritable guide. Une fois encore, c'est la recherche d'un surcroît de réalisme qui est au principe de cette amélioration.



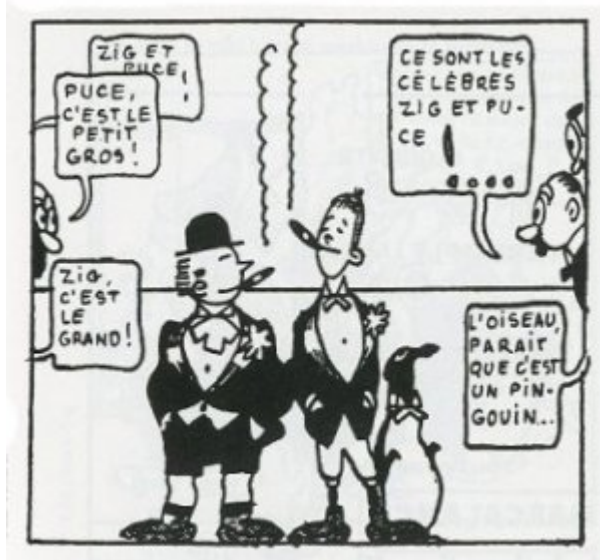
Le foisonnement des réminiscences

Il serait fastidieux de proposer un relevé exhaustif de tout ce qui, dans les aventures de Tintin, rappelle des éléments analogues dans l'œuvre d'Alain Saint-Ogan. J'en mentionnerai quelques exemples encore, dans le plus grand désordre, afin que nul ne puisse en contester l'abondance. *Zig et Puce millionnaires*, deuxième album de la série, voit les deux héros élevés aux rangs de préfet et de ministre, bien avant que Tintin ne soit fait colonel par le général Alcazar ; ils découvrent, sous un château réputé hanté, une crypte occupée par des faux monnayeurs, épisode dont *L'Île noire* fera son profit [9] ; et ils confondent l'illusion cinématographique avec la réalité (se croyant en Amérique quand ils se trouvent en Italie, sur le tournage d'un western), comme Tintin le fera dans *Les Cigares* en interrompant malencontreusement le tournage du film produit par Rastapopoulos. Dans *Zig et Puce sauvent Dolly*, ils sont sacrifiés au dieu de la guerre des Aztèques dans une scène qui anticipe sur *Le Temple du soleil*. Ailleurs, ils rencontrent une petite vendeuse de fleurs maltraitée qui semble annoncer Zorrino (*Zig, Puce et la petite princesse*), visitent une fabrique de conserves qui a probablement inspiré celle que Tintin visitera en Amérique (*Zig, Puce et Alfred*) et se font même traiter de « petits Picaros » (*Zig et Puce : en route pour l'Amérique !* – je ne mentionne évidemment ce dernier point que pour l'anecdote)... Dans *Zig et Puce aux Indes*, Zig ayant disparu, une douzaine d'imposteurs tentent de se faire passer pour lui, espérant empocher une prime d'un million ; de même, le Trésor de Rackham le Rouge sera un appât suffisant pour attirer toutes sortes de faux descendants du pirate. Sans prolonger davantage cette énumération, je n'aurai garde d'oublier la similitude parfaite entre la fin de *Tintin en Amérique* (le défilé triomphal sur la 5e avenue) et l'accueil réservé aux héros de Saint-Ogan dans *Zig et Puce à New York*.





Chacun a en mémoire la scène des *Cigares* où Tintin, fait prisonnier dans le désert, est amené dans la tente du cheik Patrash Pacha, et où celui-ci, découvrant l'identité du jeune « *chien de chrétien* », lui saute soudain au cou en s'exclamant, preuve à l'appui : « *Voilà des années que je suis tes aventures* »... Cette référence à sa qualité de héros dont les aventures sont contées en bandes dessinées étonne dans Tintin, puisqu'elle a pour effet de contrer la stratégie illusionniste qui fonde l'esthétique hergéenne. L'auteur bruxellois ne récidivera pas. Il ne serait pas surprenant que ce clin d'œil lui ait été inspiré par l'exemple de Saint-Ogan, qui était coutumier de ce genre d'allusions. Dès la vingt-cinquième planche de leurs aventures, Zig et Puce sont déjà reconnus par un passager du paquebot à bord duquel ils se trouvent : « *C'est vous dont on raconte les aventures dans Dimanche-Illustré !* » Par la suite, ils seront presque toujours précédés par leur réputation, et accueillis comme « les fameux Zig et Puce ».



Saint-Ogan va plus loin en mettant en scène plusieurs rencontres entre ses créatures et lui-même. La première de ces confrontations intervient à la fin de *Zig et Puce millionnaires* ; la scène se répètera dans *Zig, Puce et Furette*, tandis que dans *Zig et Puce au XXI^e siècle* apparaît la tombe de Saint-Ogan, censément décédé centenaire en 1995. « *Ce n'était pas un mauvais type, dira Zig, mais il était bien indiscret ! Nous ne pouvions pas lever le petit doigt sans qu'il le raconte à tout le monde.* » Ces scènes, Hergé les réinvestira dans les *Exploits de Quick et Flupke*, où la confrontation du dessinateur et des deux garnements prendra un tour plus vif.



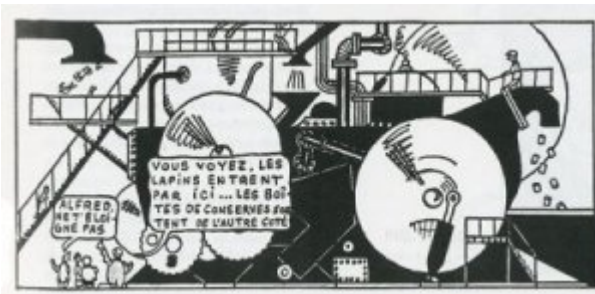
Les deux pages hebdomadaires de *Quick et Flupke* sont un espace de liberté où, tout au long des années trente, Hergé s'autorise toutes sortes de fantaisies et d'expériences inappropriées dans le contexte « réaliste » des aventures de Tintin. Il est curieux qu'une série comme *Jo, Zette et Jocko* soit au contraire restée empesée par un sérieux excessif, alors que son casting était assez proche de celui de *Zig et Puce*, soit deux enfants et un animal familier sortant de l'ordinaire. Cela s'explique toutefois par la nature du support (*Cœurs Vaillants*) et l'obligation de donner un rôle aux parents des protagonistes. C'est par le truchement de personnages secondaires qu'Hergé a pu introduire un peu de fantaisie dans *Jo et Zette*. Parmi ces personnages, le savant fou du *Rayon du mystère* (aventure découpée en deux épisodes intitulés *Le "Manitoba" ne répond plus* et *L'Éruption du Karamako*) a très vraisemblablement une dette envers l'inventeur William Waterproof, personnage de *Zig et Puce au XXI^e siècle*. En revanche, le titre de cette œuvre hergéenne, très voisin de celui d'un récit de science-fiction de Saint-Ogan paru sous forme de feuilleton dans *Cadet-Revue*, de décembre 1937 à mars 1939 : *Le Rayon mystérieux*, ne saurait lui avoir été emprunté, Hergé ayant cette fois l'antériorité pour lui.

Styliser pour dire mieux et plus

Je crois l'avoir montré : l'influence de Saint-Ogan sur Hergé fut beaucoup plus massive et prégnante qu'on ne l'a dit jusqu'à présent, et que le père de Tintin ne l'a reconnu. Aucune autre lecture ne semble avoir impressionné l'imaginaire du jeune Hergé comme les aventures de *Zig et Puce*, inépuisable réservoir dans lequel il ne s'est pas privé de puiser nombre de motifs, de gags, de situations, sans se laisser arrêter par la formidable notoriété dont jouissait alors son modèle.

Reconnaître cette dette, c'est aussi affirmer que l'œuvre d'Hergé s'est construite en partie contre Saint-Ogan. Pour affirmer son génie propre, le dessinateur du *Petit Vingtième* devait se détacher du modèle qu'était pour lui son aîné du *Dimanche-Illustré*. Je l'ai plus d'une fois signalé en ces pages : il y parvint notamment en s'efforçant de produire et de renforcer toujours davantage cette illusion réaliste dont Saint-Ogan, pour sa part, se souciait comme d'une guigne. D'épisode en épisode, on voit Hergé progresser dans cette quête du réel – ou plus exactement de l'effet de réel. Il est d'autant plus intéressant de noter les limites imposées *a priori* à ce réalisme. Tintin n'a pas de famille, certes, mais il n'a pas non plus véritablement de nationalité, il est sans origines. *Zig et Puce*, au contraire, sont identifiés partout comme deux petits Français. Tintin ne connaît pas l'amour ; *Zig*, lui, ne faisait pas mystère de son béguin pour *Miss Dolly*. Enfin, Tintin semble ignorer l'argent, alors que l'obsession de *Zig et Puce* était de s'en procurer. Saint-Ogan abordait tous les sujets avec la même légèreté. Hergé s'imposera des limites, il respectera certains tabous, mais la peinture de ce réel épuré, stylisé, atteindra à une vérité poétique universelle.

Hergé a pu mettre à profit les premières aventures de Tintin pour parfaire son dessin et codifier sa grammaire narrative, parce qu'il avait à ce point assimilé les principes de l'aventure naïve et feuilletonesque à la *Zig et Puce* qu'il était provisoirement déchargé du souci de « quoi dire ». Quand il maîtrisa parfaitement son outil, il mit en place les éléments d'une mythologie originale et commença à composer des intrigues beaucoup plus romanesques. Dès *Les Cigares du pharaon*, l'élève dépasse le maître. L'artiste n'a plus besoin de l'amuseur.



L'histoire retiendra que Saint-Ogan a donné un certain niveau de modernité à la bande dessinée française en 1925, et s'est contenté de rester à ce niveau pendant les trente années suivantes. Hergé, infiniment plus maladroit à ses débuts, a su gravir tous les échelons de son art et faire fructifier, avec une intuition sans faille, l'énorme potentiel de la bande dessinée, pour la porter vers des sommets que son mentor n'avait pas même soupçonnés.

Thierry Groensteen

Notes

[1] Philippe Goddin, *Hergé et Tintin Reporters*, Bruxelles : éd. du Lombard, 1986, p. 32.

[2] Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Casterman, 1983, p. 81.

[3] Il est juste de souligner que la Famille Fenouillard et les Pieds Nickelés, notamment, avaient montré l'exemple par leurs voyages autour du monde.

[4] Certains épisodes ultérieurs seront toutefois un peu plus construits. Dans *Zig, Puce et la petite princesse*, *Zig et Puce au XXI^e siècle* ou *Zig et Puce ministres*, Saint-Ogan organise son récit autour d'un véritable sujet et parvient ainsi à préserver une certaine cohérence.

[5] Henri Van Lier, « Tintin ou la collecte du monde », in *Le Musée imaginaire de Tintin*, Casterman, 1980, pp. 40-41.

[6] Saint-Ogan n'eut jamais d'ennuis avec les éducateurs. Mais il n'est peut-être pas inopportun de rappeler que la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse dénonçait le merveilleux, censé détourner les enfants du sens des réalités. Dans un compte-rendu de ses travaux, la Commission de contrôle instituée par la loi soulignera par exemple que « trop de récits empruntent encore leur affabulation à des formes d'anticipation scientifique discutables, voire antiscientifiques, en ce qu'on y surmonte des obstacles par les moyens les plus fantaisistes ou qu'on y porte les affirmations les plus arbitraires... »

[7] Harry Morgan a fait remarquer que, dans le même album, la chute des animaux dans la manche à air rappelle l'utilisation que Saint-Ogan avait fait de cet élément de décor. Cf. sa thèse, non publiée, *Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées*, Université Paris 7, 2008, p. 212.

[8] Benoît Peeters, *Le Monde d'Hergé*, Tournai : Casterman, 1990, p. 59.

[9] Cet album est en outre influencé par l'épisode écossais dans *Zig et Puce et la petite princesse*, comme l'a relevé Harry Morgan. Cf. *Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées*, op. cit., p. 217.