

LES RÊVES DE HERGÉ ET « TINTIN AU TIBET »

Au moment de la mise en forme de l'album *Tintin au Tibet*, Hergé s'est mis à noter ses propres rêves. Peut-être, à l'image de son héros, voulait-il faire l'expérience de rêves prémonitoires ou, à tout le moins, a-t-il voulu accélérer une évolution personnelle. Cette attention de Hergé à ses rêves, à ses rêves de blanc en particulier, va avoir des effets bénéfiques sur la composition finale de l'album mais aussi sur la vie affective du créateur. Hergé quittera la blancheur cauchemardesque de ses rêves pour un horizon plus vert, plus coloré...

PAR BERNARD SPÉE

Entre juillet 1958 et juillet 1959, au moment de la rédaction de *Tintin au Tibet*, Hergé entreprend de noter ses rêves. À la fin de cette période, se produisent trois événements presque simultanés : l'album est terminé, Hergé ne s'intéresse plus à ses rêves, et quelques mois plus tard, le 25 novembre 1959, il ose quitter Germaine pour Fanny...

Ces événements sont dans un rapport de causalité réciproque entre eux et leur étude permet d'approcher un peu plus le processus créatif de Hergé. Trois niveaux de réalité, la vie de l'auteur, la fiction dessinée et la réalité culturelle choisie, ici le Tibet sont en interaction. Face à ces trois niveaux, nous pouvons en ajouter un quatrième, celui de la dimension inconsciente du rêve, et en préciser le rôle : les rêves de Hergé ont-ils eu une influence sur l'histoire de l'album *Tintin au Tibet* ?

Cette question est d'autant plus pertinente qu'en supposant une autonomie certaine des processus inconscients, nous pourrions examiner si, via les

rêves, l'activité inconsciente précède l'élaboration consciente de la fiction. À la limite, la fiction a-t-elle été rêvée avant d'être pensée ? Il n'est pas question ici de s'enfermer dans le fameux paradoxe de l'œuf ou de la poule mais de tenter de mettre en évidence les interactions entre l'activité consciente et l'activité inconsciente du créateur.

DE L'INTÉRÊT DE HERGÉ POUR SES PROPRES RÊVES

L'intérêt de Hergé pour les rêves apparaît très tôt dans l'œuvre. On en trouve l'amorce dans *Tintin chez les Soviets* avec l'épisode de la maison hantée ou les hallucinations dues à la consommation de champagne. Ce sera surtout dans *Les cigares du pharaon* que s'inscrira une première grande vision onirique, qui voisine avec une mise en représentation de la folie.

Cette curiosité rejoint l'intérêt, marqué et ancien, de l'auteur pour les phénomènes paranormaux : il ira jusqu'à recourir lui-même aux services d'une guérisseuse et voyante, Madame Bertje Jaqueneau...

Par contre, l'intérêt de Hergé pour ses propres rêves est un événement nouveau et attaché à la date de juillet 1958.

À ce moment, Hergé est en possession des grandes lignes de son scénario. Et, de ce fait, nous pouvons déduire que les rêves notés à partir de juillet 1958 n'ont pu être à la base de l'élaboration de l'histoire du Tibet. Ces rêves lui ont été postérieurs.

Leur possible zone d'interférence avec la fiction portera donc éventuellement sur des éléments du travail de composition, et peut-être sur la fin du scénario, dont nous savons qu'elle fut problématique.

Smolderen confirme ce point de vue en indiquant ainsi qu'en septembre 1958, « dans le scénario quelques zones d'ombre demeurent encore [...] et surtout la fin de l'histoire, qui demande encore à être précisée ». Ce dernier point est essentiel car nous avons vu par ailleurs que c'est à cet endroit que s'inscrira l'influence déterminante de Fanny. Cette influence a été l'occasion d'une série de créations onomastiques¹...

Par conséquent, si l'influence des rêves de Hergé sur la composition d'ensemble est à priori relativement limitée, sauf en ce qui concerne la fin, nous devons par contre envisager un effet rétroactif sur la production onirique ultérieure de Hergé, d'une part du poids du scénario déjà élaboré et, d'autre part, de l'influence de la crise affective de Hergé.

Ces deux événements sont autant de matériaux de base pour l'activité onirique de Hergé. Ainsi, la découverte des chortens tibétains entre dans l'élaboration des rêves de Hergé. De la même manière, nous retrouverons explicitement mentionnée dans les rêves la rivalité entre Germaine et Fanny.

¹ Le début de nos analyses de cet album s'est fait par l'étude du rêve de Haddock. On peut se reporter aux divers articles publiés dans *La Revue nouvelle*, B. Spée, « Le rêve de Haddock dans *Tintin au Tibet* », octobre 2002 ; « Une lecture éthique-éthylrique de *Tintin au Tibet* ? », décembre 2002 ; « *Tintin au Tibet* une histoire d'amour », aout 2003.

Certains rêves y renvoient très clairement: ce ne sont pas les plus intéressants, à l'inverse des « grands » rêves, plus longs et plus codés dans leur contenu.

En définitive, si Hergé se met à scruter ses rêves, c'est pour sortir de son dilemme sentimental. C'est comme si, à la suite de son héros Tintin parti à la recherche de Tchang sur foi d'un rêve prémonitoire, Hergé avait pour but, en leur portant attention, de régler son problème personnel. Autrement dit, si la prémonition est possible pour Tintin, elle doit être possible pour R.G. Cet « enregistrement » onirique serait un peu comme une *expérience de pensée* où il s'agirait de vérifier la possibilité, la matérialité des rêves prémonitoires.

En fait, la thèse que nous avançons, est la suivante: parallèlement à la composition de l'histoire entre Tintin et Tchang, Hergé voudrait via ses rêves et ses échanges avec Fanny savoir s'il a un avenir avec elle.

Hergé s'intéresse donc aux rêves. Il semble les noter avec rigueur en distinguant bien transcription et interprétation: les signes de ponctuation et autres mots entre parenthèses dans les notes en attestent. Mais Hergé n'aborde pas à proprement parler l'interprétation des rêves. On relèvera tout au plus à propos du rêve du mois de mai 1959 qu'il parle d'un rêve « de refoulement puis de défolement onirique »: en somme, rien de bien précis. Hergé n'entre pas dans l'application des principes de l'interprétation freudienne des rêves.

On peut cependant supposer que Hergé relit ses rêves, et donc que cette relecture peut servir de matériau pour renforcer et orienter la forme et le contenu des prochains rêves. Cette attention pourrait d'une certaine manière précipiter une évolution personnelle. En fait, il apparaît clairement que si Hergé ose cette démarche, c'est parce qu'il se base sur une référence intellectuelle. Si la plupart des biographes soulignent que cette référence psychanalytique n'est pas Freud mais son disciple et dissident, Jung, il nous faudra ne pas oublier que la lecture des ouvrages théoriques peut à son tour se glisser dans la tenue des rêves... Nous allons nous en assurer en faisant un bref retour sur Jung.

JUNG PLUTÔT QUE FREUD

Nombreux sont les biographes qui ont souligné l'importance de l'influence de Jung sur Hergé. Celui-ci l'a découvert après la guerre par un ami, Raymond De Decker, qui deviendra un spécialiste de l'œuvre du psychanalyste. De Decker sera reçu par Jung en 1951. À la suite de cette rencontre, De Decker fera la connaissance du professeur Franz Riklin, le même que consultera Hergé huit ans plus tard, en avril 1959, pour interpréter ses « rêves de blanc ». Par conséquent, nous pouvons être certains que Hergé lit Jung.

Sur ce choix « Jung plutôt que Freud », B. Peeters rapporte un propos de Hergé: « La psychanalyse de Freud me paraissait trop restrictive, alors que celle de Jung était au carrefour de toutes sortes de domaines » et le commente de la manière suivante: « L'approche syncrétique de la psychologie

des profondeurs lui paraît à la fois plus humaine et plus stimulante pour l'imagination. Sans doute lui semble-t-elle aussi subjectivement moins "dangereuse": avec l'inconscient collectif, son secret de famille ou d'autres traumatismes de jeunesse risquent moins d'être interrogés... »

Il nous semble qu'il y a un autre intérêt positif dans la démarche de Hergé envers Jung: l'attention à ses propres rêves peut être l'occasion d'un murissement personnel plus que d'une stricte connaissance de soi.

Reste maintenant à prouver que dans l'approche jungienne des rêves, Hergé a pu trouver une clé pour démêler son dilemme sentimental. Or, sur ce point précis, Jung a pu être un guide effectif, en particulier, avec son livre *Dialectique du moi et de l'inconscient* (publié en français dès 1938). D'après Assouline, Hergé était fasciné par ce livre et cette fascination s'est prolongée bien des années après la composition de *Tintin au Tibet*. Comment cette imprégnation fut-elle possible ?

Pour l'esquisser, il nous faut aller relire Jung. Donnons-en un bref aperçu en quatre points par le biais de quelques extraits de cet ouvrage.

En premier lieu, *pourquoi s'intéresser aux rêves?* Alors que Freud fait de l'inconscient un lieu négatif, un domaine à arraisonner, à transformer en conscient, Jung estime que l'inconscient a une autonomie propre mais surtout qu'il possède une composante évolutive positive dont l'individu peut tirer parti en analysant ses rêves. Citons Jung: « La vie psychique, dans son processus évolutif — comme tout processus vivant d'ailleurs —, n'est pas simplement un déroulement conditionné de façon causale; elle est aussi une démarche orientée vers une certaine fin, à laquelle elle tend; la vie est aussi finalité; elle présente un aspect téléologique; dès lors, on est en droit d'attendre du rêve, qui n'est rien d'autre qu'une autodescription du processus psychique vital, des indices, d'une part sur l'enchaînement causal objectif et, d'autre part, sur des tendances finalistes tout aussi objectives. » Ou encore: « Les rêves ne sont pas simples et vains fantasmes, mais ils sont l'autoreprésentation de développements inconscients qui permettent à la psyché du sujet de murir lentement, de grandir et de dépasser le caractère inadéquat de certaines liaisons personnelles. »

En deuxième lieu, *en conséquence, un individu qui a des problèmes relationnels* et qui envisage une séparation par exemple, peut engager une connaissance de lui-même en orientant son activité inconsciente. Citons Jung: « Le premier pas de cette recherche consiste en ce que je désire appeler l'objectivation de l'anima², à savoir l'interdiction catégorique de voir dans la tendance à la séparation l'expression d'une faiblesse personnelle du Moi. Ce n'est que lorsque cela a été établi que l'on peut en quelque sorte adresser à l'anima la question: "Pourquoi recherches-tu cette séparation?" » Et pour suivre: « Tout l'art de ce dialogue intime consiste à laisser parler, à laisser accéder à la "verbalisation" le partenaire invisible, à mettre en quelque sorte à sa disposition, momentanément, les mécanismes

² Sans entrer dans les distinctions conceptuelles de Jung, remarquons que l'anima est ce qui préside aux relations entre le moi masculin et l'inconscient.

de l'expression, sans nous laisser accabler par le dégoût que l'on ressent naturellement vis-à-vis de soi-même au cours de cette procédure qui semble un jeu d'une absurdité sans limite... »

Ensuite, par cette connaissance de lui-même, l'individu peut réaménager en profondeur sa personnalité et ses relations, en particulier, en rééquilibrant en lui ses composantes masculine et féminine et en revoyant ses relations affectives externes. Il arrive effectivement que des relations affectives deviennent problématiques. Citons Jung: « De même que l'homme laisse sourdre son œuvre, telle une créature dans sa totalité, à partir de son monde intérieur féminin, de même le monde intérieur masculin de la femme apporte des germes créateurs qui sont en état de faire fructifier le côté féminin de l'homme. C'est là l'origine de la "femme inspiratrice" qui si elle est mal formée, recèle aussi en elle la possibilité de devenir la pire des viragos — au nom des grands principes et de ces ratiocinations, elle ferait battre des montagnes — [...] un animus qui est une "véritable carne", comme me le dit une fois une de mes malades. » Ce passage est celui qui propose la plus forte et la plus étrange analogie ou résonance avec l'histoire de *Tintin au Tibet* et avec certains rêves de Hergé, comme celui du grenier et celui de la boucherie.

Enfin, pour ne pas être dérouté par le monde des rêves et autres fantasmes qu'une exploration de soi-même peut amener, Jung conseille de s'intéresser aux autres cultures. Citons-le: « Je voudrais recommander à mon lecteur d'étudier une histoire comparée des religions en animant les récits qu'on y trouve et qui sont comme morts pour le lecteur habituel, en les remplissant de cette vie émotionnelle que devaient éprouver les croyants qui vivaient leur religion. De la sorte, par ce truchement le lecteur éprouvera une impression approximative de ce qui se vit et ce qui se trouve de "l'autre côté" [...] Car les religions anciennes avec leurs symboles cruels ou bons, ridicules ou solennels, ne sont pas nées d'un ciel serein, mais ont été créées par et dans cette âme humaine, telle qu'elle fut depuis toujours et telle qu'elle se vit en ce moment en chacun de nous. » Un peu plus loin: « Vue de loin, du centre de l'Afrique ou du Tibet, il semble au contraire que cette parcelle de l'humanité [il s'agit de l'Europe], inversant les choses, a projeté sur les peuples aux instincts encore sains le "dérangement mental" singulier dont elle est inconsciente. »

Ce rapide parcours fait de quelques extraits choisis du livre *Dialectique du moi et de l'inconscient* donne à voir que cet ouvrage a bien été une sorte de guide proposant des mises en situation bien concrètes pour une exploration intérieure. En entreprenant de noter ses rêves comme le propose Jung, Hergé se met en phase avec l'histoire de son héros: Tintin est parti, sur la base d'un rêve, pour le Tibet pour sauver celui qui fut un inspirateur majeur, à savoir Tchang, et parallèlement, Hergé est parti sur la base de ses rêves dans une exploration intérieure en quête d'une nouvelle muse pour sauver son génie créateur étouffé par la réussite, et l'appui même, que lui avait fournie sa première muse, Germaine. Hergé a un véritable intérêt pour l'étude de l'inconscient et de son inconscient: il est vraisemblable qu'il intègre cette connaissance dans son œuvre comme bien d'autres, et qu'il en joue.

Si tel est bien le contexte général, nous allons pouvoir vérifier qu'inévitablement, des interférences se sont produites entre différents domaines de réalité, à savoir *d'un côté, le conscient*, avec le travail de dessinateur, la connaissance des réalités tibétaines et le déchirement affectif entre deux femmes, *d'un autre côté, l'inconscient* avec l'activité onirique. Après avoir situé la démarche de Hergé, il faut préciser le choix de la méthode que nous ferons pour analyser ses rêves.

RETOUR À FREUD POUR L'INTERPRÉTATION DES RÊVES

Si nous avons dû faire mention des idées de Jung pour comprendre l'intérêt de Hergé pour les rêves, nous préférons approcher ceux-ci par la méthode freudienne pour les considérations suivantes: premièrement, les contraintes plus strictes de la méthode freudienne obligent à prendre davantage en compte le matériel onirique, à savoir: moins vite engager des relations « transcendantales » vers un ailleurs. Autrement dit, croire qu'il y a des archétypes ou encore un inconscient collectif conduit trop rapidement, sans pourtant exclure cette ouverture, à faire des analogies avec d'autres références culturelles européennes ou extraeuropéennes. Notez que l'approche freudienne n'est pas exempte de défauts comme celui d'un renvoi trop rapide et réducteur à un schéma œdipien.

Soulignons que chez Freud, le rêve est d'abord la création d'un inconscient local et individuel même s'il est situé dans un espace culturel et historique: il s'agit donc de soutenir d'abord un effort de lecture interne des rêves.

Deuxièmement, s'il y a une difficulté majeure éventuelle à la mise en application de la méthode freudienne dans ce contexte, nous y voyons deux raisons. D'une part, nous n'avons pas accès à la totalité des carnets de notes de Hergé. Nous prendrons appui en particulier sur le chapitre intitulé « Une année de rêves 1958-1959 » du livre de T. Smolderen et P. Sterck qui mentionne les principaux rêves et qui, parallèlement, donne à voir le contexte de rédaction de l'album. Ce contexte atteste parfois une certaine crédulité pour les phénomènes paranormaux. D'autre part, l'acteur de ces rêves nous a quittés, il ne pourra donc préciser le contexte qui les a vus naître. Or dans l'optique freudienne, un rêve ne peut être correctement interprété qu'en se référant au contexte le plus immédiat qui précède son apparition.

Mais, à notre avis, les travaux de nombreux biographes de Hergé peuvent partiellement combler ce manque, en particulier ceux de Smolderen et Sterck, qui ont bénéficié très tôt dans le temps des témoignages des collaborateurs et surtout de Fanny Vlamincq.

Malgré certaines réserves, l'application de la méthode freudienne est donc possible. Le contexte est bien établi par la connaissance de deux aspects essentiels. D'une part, il y a chez Hergé l'obsession de la mise en forme du vingtième album des aventures de l'histoire de Tintin, et en particulier l'élaboration d'une conclusion. D'autre part, il y a surtout, une autre obsession, celle de rendre viable sa relation avec Fanny. Sur ce dernier point, la publication par B. Peeters de nouveaux extraits lève le voile d'une certaine

pudeur qu'avaient eue ou que s'étaient vu imposer T. Smolderen et P. Sterck: Fanny et Germaine apparaissent explicitement dans les rêves. Ce ne sont cependant pas ces rêves explicites qui sont les plus intéressants mais bien les autres, les plus codés, les plus énigmatiques.

Partant du fait qu'il nous est matériellement impossible d'analyser ici l'ensemble des rêves publiés, un choix s'impose. Nous laisserons de côté les rêves qui mettent en scène explicitement Germaine et Fanny: leurs interprétations s'imposent assez facilement et confirment une histoire sentimentale connue. Mais, paradoxalement, ces petits rêves assez clairs ne rendent pas compte du sens que dans l'ensemble des carnets doivent avoir deux des principaux rêves que les trois principales biographies mentionnent sans exception, à savoir le treizième rêve, le plus connu, celui de la tour Hassan et le dernier, celui de la boucherie chevaline. C'est principalement dans ce travail d'interprétation que nous voudrions nous engager.

LE RÊVE LE PLUS CONNU, LE RÊVE DE BLANC...

Ce rêve de la Tour, ou encore « premier rêve de blanc » est bien le plus répandu dans la littérature hergéenne et ce n'est pas à tort... Ce rêve comporte une version originale, assez longue, et une version plus courte, reprise par Hergé dans ses entretiens avec Sadoul.

Daté du 21 octobre 1958, ce rêve n'est pas le premier de la série qui, elle, débute le 22 juillet 1958. Si nous faisons le choix de commencer par lui, c'est parce qu'il est le premier à être perçu comme un cauchemar: il va obséder Hergé et rester pour lui une énigme. C'est donc que ce treizième rêve condense pour l'auteur un ensemble maximal de tensions amorcées par les premiers rêves que nous situerons mieux en les reprenant brièvement par après.

Soit le récit du rêve dans sa version longue, celle des carnets: « *Je gravissais une espèce de rampe, dans une tour (la tour Hassan, à Rabat), où tout, le sol, les murs, les mains courantes, était tapissé de feuilles mortes (mais je m'étonnais de ce que, marchant sur ce tapis rouge, cela ne fit aucun bruit). À chaque tournant, je m'attendais à voir surgir quelqu'un ou quelque chose d'angoissant. Le silence était total.*

Enfin, plein de crainte, je me suis décidé à redescendre et je me suis penché sur la cage d'escalier (qui n'existait pas auparavant, d'ailleurs): j'ai constaté que j'étais déjà arrivé au septième ou huitième étage: c'était une sorte de puits profond. J'ai continué à descendre. À un palier, il y avait étendu sur un grand socle, un cadavre (blanc), j'en ai pris une jambe qui m'est restée dans les mains. C'était une espèce de tube en carton pâte, très léger, que j'ai jeté dans la cage d'escalier. À ce moment, un palier plus bas, et à gauche, s'est ouvert le mur (?) et en a surgi une tête de mort, toute blanche, puis une sorte de démon, un homme très grand, tout blanc et terrible, qui a jeté la tête de mort et des ossements et des tas de trucs, dans la cage d'escalier. J'étais terrifié, car je savais qu'il allait me jeter, moi aussi, dans le vide. J'ai essayé de passer mais, sautant par-dessus le vide, il m'a barré la route. Et je savais que je ne pouvais plus passer et qu'il me faudrait remonter... »

L'analyse interne du contenu manifeste nous permettra d'explorer les relations que les éléments du rêve peuvent avoir entre eux: ces relations doivent exister et être fortes dans la mesure où on postule une autonomie de la pensée inconsciente. Cette autonomie dans la production conduit à supposer une cohérence entre les éléments malgré l'incohérence apparente.

La première étape est de savoir si on peut distinguer une structure narrative. C'est le cas: il y a un moment d'ascension puis un moment de descente et pour finir, l'obligation de remonter. Une question importante sera de savoir *ce qui provoque ces hauts et ces bas*.

Dans une *deuxième étape*, passons en revue les éléments qui accompagnent ces mouvements: la tour Hassan qui est évoquée, doit être bien haute car elle provoque une ascension sans fin, angoissante. Une étrangeté provient du fait que le rêveur signale que des tas de feuilles mortes sont sur les murs et forment un tapis rouge sur le sol. Quelle sorte de feuilles peut-on rencontrer à l'intérieur d'un bâtiment et piétiner sans produire de bruit? Le rêveur a peur dans chaque tournant: cette tour ne serait-elle pas ronde? « Le silence était total. » Un silence de mort?

Lors de la descente, vue d'en haut, cette tour est à l'intérieur comme un puits très profond. En descendant, le rêveur se retrouve déjà au septième ou huitième étage... Est-ce la métaphore d'un sommet déjà atteint? Par ailleurs, en descendant, le rêveur trouve tout d'abord sur un palier un grand socle avec dessus un cadavre blanc dont il s'empare d'une jambe qui est en fait un tube de carton pâte qu'il jette au loin. Puis surgit une tête de mort, toute blanche: celle du cadavre? et ensuite, un grand démon blanc qui jette la tête de mort et des ossements dans le vide du puits, et tente d'y jeter l'auteur même du rêve: un double de lui-même qui le condamne à la mort?

Dans une *troisième étape*, faisons une comparaison avec une version postérieure du même rêve. Dans la version courte figurant dans les *Entretiens*, Hergé ne parle plus d'une ouverture dans un mur mais on trouve le mot « alcôve » qui par définition, est un « renforcement ménagé dans une chambre pour recevoir un ou des lits ». Cette alcôve (surgissant sur la gauche) est plus blanche que tout, immaculée, c'est-à-dire que la mort y est plus concentrée qu'ailleurs. Cette alcôve est donc comme un tombeau. Ce dernier point se confirme par la présence d'un squelette tout blanc qui veut capturer le rêveur ou, en tout cas, l'empêcher de passer.

Toujours dans la version courte confiée à Sadoul, Hergé précise qu'au moment de cette tentative de capture, *tout est devenu blanc*. Cette variante montre une surdétermination de l'élément blanc avec une nouveauté: une chambre, des secrets d'alcôve?

Pour finir, il n'y a pas de sortie par le bas: le héros du rêve doit remonter vers le sommet de la tour Hassan...

Après ce parcours, on peut repérer que l'angoisse surgit dans les tournants et qu'au moment où le mouvement d'ascension cesse, il y a changement de couleur: nous passons du rouge au blanc. Remonter signifierait un retour dans le rouge. C'est probablement ce partage entre rouge et blanc qui pro-

voque la peur mais surtout ce moment où tout vire au blanc... Le bâtiment apparaît dans son ensemble comme un monument funéraire contenant des squelettes.

Si l'on approche ce rêve par une analyse externe en le voyant en nous référant à l'histoire personnelle du rêveur, à son dilemme amoureux et à l'influence de la fiction qu'il a construite sur le Tibet. *Le rêveur est Hergé*, il est bien au centre de l'histoire : il se trouve enfermé dans une tour.

Que symbolise-t-elle ? C'est la tour Hassan à Rabat. Si on vérifie, il y a bien à Rabat une tour carrée, ce qui rend les tournants plus périlleux. Cette tour de couleur rouge est le minaret d'une mosquée du XIII^e siècle mais elle s'écrit « Hasan ». Une erreur orthographique donne lieu à une prononciation différente qui prend un sens bien précis par rapport aux « feuilles rouges » qui tapissent les murs et le sol. Du coup, la tour pourrait s'écrire la tour « à sang » : un lieu de sueur, de souffrance dans lequel il se sent enfermé, soumis comme en religion musulmane.

Dans la mesure où des feuilles tombent à l'intérieur d'une tour et ne produisent pas de bruits sous les pas, on peut comprendre qu'il s'agit là d'une métaphore de l'Œuvre de Hergé qui s'est construite pas à pas avec des milliers de planches dessinées et coloriées. Ce qui confirme ce point de vue, c'est le renvoi aux « feuilles mortes » qui, elles, sont coloriées, « à sang ». C'est l'automne, c'est l'Œuvre née d'une inspiration qui commence à faire défaut.

Cette analyse correspond à la situation générale décrite par Assouline, notamment, où Hergé a atteint la cinquantaine. Depuis 1953, « il traverse une nouvelle et grave crise de conscience, qui porte au paroxysme son état dépressif ». Ou encore « depuis la parution de *Coke en stock* en album, il tourne en rond [...]. Contrairement à ses principes d'antan, il n'hésite plus à travailler sur le scénario d'un autre... ».

Mais cette analyse renvoie plus encore à un contexte plus proche du rêve, contexte donné par Smolderen, où est évoquée la difficulté concrète de faire apparaître « le Yéti autrement que comme un enfantillage ». Les nombreuses énigmes lexicales de la fin de l'album concourent de façon essentielle à dépasser le caractère enfantin.

De fait, dans cette tour, métaphore de l'œuvre accomplie, ce qui doit être le plus angoissant et être synonyme de mort pour un dessinateur comme Hergé, c'est la feuille blanche. La couleur blanche de la feuille vierge peut devenir un cauchemar. « Sur le vide papier que la blancheur défend », comme le dit Mallarmé, il faut l'inspiration pour commencer et pour terminer. La blancheur est signe d'une perte d'inspiration, de descente vers le bas (ou d'un « rabat »), de chute...

Plus loin, en descendant vers le bas, *il trouve sur un socle une sorte de statue blanche*. Cette statue en fait est un cadavre, preuve que sa vie serait figée. Le fait d'être enfermé dans un monument historique en même temps que le fait d'avoir une statue à l'intérieur peuvent être mis en rapport avec la notoriété, la reconnaissance qui submerge Hergé et qui peut renvoyer à deux moments importants.

Le premier renvoi est celui d'une présence quotidienne mais datée, celle de buste de pierre de Tintin réalisé par le sculpteur Nat Neujean datant de 1955 dont Smolderen note : « Le buste trône en permanence sur sa table de travail : un drôle de petit garçon, plus proche encore de son idéal d'innocence et de pureté que l'original de papier, avec un petit sourire tout fin et la tête en forme de boule, un petit garçon joyeusement dressé sur son socle [...] »

Le deuxième renvoi, plus proche temporellement du moment du rêve, c'est la notoriété : elle est due au livre de Paul Vandromme qui se prépare mais c'est peut-être surtout l'article de *Paris Match* paru le 20 septembre 1958 (le rêve est daté du 21 octobre 1958). Cet article « fait une grosse impression sur les amis de Georges ; il faut dire que les journalistes n'y ont pas été avec le dos de la cuillère », selon Smolderen. Peeters rapporte le titre exact : « Un Belge fait peur à Walt Disney. C'est le père de Tintin, roi des albums d'enfants. Sept ans avant Spoutnik et Explorer, il est parti dans l'espace avec huit millions de gosses. » « Georges est devenu, du jour au lendemain une personnalité internationale de premier plan. »

Plus loin *surgit une sorte de démon*, un homme très grand jetant des ossements. À l'intérieur de cette Œuvre se love, semble-t-il, une menace qui est en rapport avec la vie intime de l'auteur.

Dans la version initiale, le démon qui sort du mur, est un homme grand : il y a tout lieu de penser qu'il s'agit de la même personne que le rêveur (ce qui est commun dans les rêves). Une telle scène où un individu maltraite un autre lui-même, évoque une sorte de conflit, de déchirement intérieur, comme une volonté d'autodestruction pour fuir l'enfermement de la tour.

Dans la version des *Entretiens*, avec la référence au terme « alcôve », il y a comme un net déplacement (voulu) sur un autre que soi-même. Dans ce cas, on peut difficilement ne pas se référer à la crise conjugale et créatrice que traverse Hergé : à cette époque, sa femme Germaine, alliée de la première heure, lui apparaît comme un frein qui risque de le retenir, de l'enfermer à l'intérieur de l'Œuvre déjà faite et, par là, de casser toute inspiration future.

Il n'a pas d'autre choix que de remonter les escaliers, de continuer l'Œuvre, d'aller plus haut en coloriant, en saignant... À cet endroit, on peut faire un premier parallèle avec la fiction où le héros n'a pas d'autres solutions que d'aller jusqu'au bout de son rêve pour « en sortir », et ce sera en s'attaquant à des sommets mais aussi à un monstre qui pourrait bien être en définitive le symbole de monstres intérieurs.

Le second parallèle avec la fiction renvoie aux mœurs tibétaines, en particulier à la construction des chortens. Rappelons qu'un chorten est un monument qui contient les reliques d'un saint homme et qu'on se doit de dépasser par la gauche sous peine de réveiller des démons...

Or, coïncidence, cette cavité (alcôve, dans la variante) s'ouvre sur la gauche du rêveur, et quand celui-ci la dépasse donc par la droite, à ce moment-là en surgit un démon blanc à tête de mort. Tout se passe comme si nous avions affaire au dépassement d'un chorten par la droite.

Par ailleurs, quand on reprend tous les éléments du rêve, la tour Hassan a tout d'un chorten : Hergé s'y voit comme un mort vivant prisonnier d'une Œuvre qui est devenue une institution. Il pourrait être mort, il existe définitivement pour ses contemporains. S'il veut « échapper » à cette Œuvre, il n'a pas d'autre choix que de continuer, de se saigner encore au travail.

Avec l'analyse externe, nous accédons au contenu latent du rêve qui peut se résumer ainsi : Hergé est le prisonnier de son Œuvre et il est arrivé à l'automne, pour ne pas dire à l'hiver de son existence et il n'a d'autre issue que de continuer, de « sortir par le haut », de sublimer pour échapper à la mort, à la perte d'inspiration.

La quête du héros recherchant Tchang sur les sommets du Tibet se confond avec celle de son auteur : retrouver l'inspiration des débuts... ce qui se produira avec Fanny, contre Germaine.

Remarquons que notre analyse se démarque du jugement du professeur Riklin² qui invitait Hergé à se libérer des démons blancs, du démon de la pureté. De notre point de vue, ces démons ne représentent pas un idéal de pureté, mais l'angoisse d'être mort, sclérosé et statufié et donc, de ne plus être inspiré. Ajoutons au passage que dans la culture chinoise, le blanc est la couleur du deuil. Aussi, Hergé ne pouvait comme il l'a très justement pressenti lui-même, que trouver son salut dans la poursuite de son travail de composition de *Tintin au Tibet*, « arracher Tchang au désert blanc de l'Himalaya », métaphore de son cheminement personnel, et ainsi écrire « une histoire digne de Fanny et de son large sourire ».

RETOUR SUR LES PREMIERS RÊVES

L'interprétation du treizième rêve pour laquelle Hergé est allé consulter le professeur Riklin, va nous permettre de relire autrement les premiers rêves.

Le premier rêve que Hergé note lors de la composition de *Tintin au Tibet*, est daté du 22 juillet 1958. Il décrit une bataille de boules de neige avec des petites filles³ qui s'estompe au profit d'une ascension d'un rocher, puis d'un escalier et d'une échelle qui le conduisent à un paysage enneigé.

Ce premier rêve n'est pas à mettre en rapport avec le climat de l'époque (nous sommes en été), ni davantage avec la blancheur cauchemardesque du treizième rêve. Hergé le signale : ce premier est apaisant, « une quasi-béatitude ». En fait, sans entrer dans le détail, on peut même dire qu'à partir de nombreux éléments (ascension, échelle, découpe ogivale), il est la métaphore de relations sexuelles retrouvées et recherchées.

² Il faut dire que ce point de vue adopté par Hergé va être relayé par la plupart des analystes. Ainsi, chez Apostolidès, on peut lire : « Le rouge, couleur du sang, est opposé au blanc, couleur de la pureté, qui sera utilisé à profusion dans l'aventure du Tibet ».

³ Signalons qu'il y a une grande différence d'âge entre Hergé et Fanny : vingt-huit ans. Assouline note qu'elle « pourrait être sa fille plutôt que sa maitresse ».

Ce qui est intéressant ici, c'est de donner une signification à la présence de la neige. Une fois de plus, c'est la structure narrative qui est essentielle: si le rêve commence à Cérroux-Mousty avec de la neige qui ne peut s'y trouver en juillet, c'est bien pour y dire son absence à Cérroux-Mousty et appeler à la recherche, à l'évocation d'un autre endroit, celui où il y a des rochers, des ascensions et de la neige... « S'il veut retrouver cette sensation, il lui faudra chercher de la neige, c'est-à-dire monter... »

Cette recherche de neige renvoie probablement à tout ce que peut évoquer pour lui la Suisse, un lieu où, dix ans plus tôt, en 1948 lors d'une suite de moments dépressifs, Hergé s'est enfui et où il s'est ensuite retrouvé, par le biais parfois d'amours aux fortunes diverses comme le précise Peeters. Alors que dans l'ensemble des rêves, le blanc est connoté négativement, il nous faut préciser ici que dans ce rêve, uniquement, la blancheur est connotée positivement. Donc, nous pouvons dire que le blanc est un élément surdéterminé dans les rêves de Hergé.

Dans un deuxième rêve succédant immédiatement au premier, nous trouvons la confirmation que Cérroux-Mousty n'est pas l'endroit recherché par Hergé. Dans ce rêve, il se voit dépassant ses parents, arrivant par la route devant une maison — mais la route n'y conduit pas, elle oblique à angle droit... il attend.

Même si Hergé dans son commentaire précise qu'il ne s'agit pas de sa maison, il a en fait une réaction d'évitement renouvelé... Ce qui fait écho à des réserves qu'il avait dès le début en pleine dépression: « Tu me demandes si cela m'intéresse toujours! et la maison et la réclusion. » Ce bâtiment est bien perçu comme un lieu pour s'enterrer avec sa célébrité: ce chorten, il n'en veut pas mais il ne sait comment le dépasser, s'il doit l'éviter par la gauche ou par la droite.

En fait, *la thématique du chorten et le virage à négocié sont le fil conducteur indispensable pour décoder les rêves de Hergé*. Cette thématique (tournant à gauche ou à droite) est pratiquement au cœur de tous les rêves de Hergé, comme elle est tapie dans tout le parcours de ses héros au Tibet. C'est le grand mérite de l'étude sémiologique de J.-M. Floch de l'avoir montré sans pour autant en avoir indiqué la dimension existentielle pour Hergé.

En définitive, la présence de cette thématique est la preuve qu'une information culturelle nouvelle devient un matériau onirique et sa récurrence montre à souhait qu'il y a bien une résonance entre l'œuvre se construisant et l'activité onirique de l'artiste.

Le rêve de février 1959 nous rappelle qu'il y a bien un conflit amoureux au centre de ses préoccupations. Hergé rêve d'une collision de deux trains. Cette collision, par de nombreux détails, est l'image d'un conflit entre deux relations amoureuses, une qu'on attend normalement sur les quais, une autre en dehors des voies conventionnelles, ce qui a pour conséquence, une menace éventuelle sur l'équilibre professionnel, sur les moyens de subsistance (le buffet) et de publication (le kiosque).

Le rêve du 3 avril 1959 où Fanny, après avoir raconté une longue histoire à Hergé en présence de Germaine emmitouflée dans un manteau de fourrure, est reléguée dans un grenier. Nous avons indiqué ce rêve dans un article précédent comme une image analogue à la situation de Tchang séquestré dans la caverne du Migou. Par rapport au scénario, ce rêve est tardif, on peut donc dire qu'il est une forme condensée de la fiction et que par cette condensation, il a eu un effet de renforcement positif sur l'achèvement de l'album.

Le rêve d'avril 1959 où Germaine est à gauche de Hergé, plus à gauche une autre femme ou une petite fille; en face de Hergé, Fanny et son parfum. Ce rêve indiquerait que d'un face à face entre Hergé et Fanny, il resterait une odeur de parfum que perçoit Germaine... Cette dernière est vraiment un obstacle entre Hergé et la petite fille, la petite fille et Fanny étant la même personne (dédoublement classique dans les rêves).

Le rêve d'avril 1959 est *un des plus intéressants*. Soit le récit du rêve tel qu'on le trouve dans le chapitre « Une année de rêves » dans la biographie de Smolderen et Sterckx: « *Nous sommes trois, mais j'ignore qui sont les deux autres. Nous arrivons dans une salle de spectacle (?) mais nous sommes en retard et les portes sont fermées. À la seconde entrée, heureusement nous trouvons la clé sur porte, à l'extérieur. Nous entrons et un garçon de café avec son plateau nous suit. C'est lui qui, devant aller chercher les rafraîchissements, a laissé la clé sur la porte.*

Nous montons un escalier, semblable à celui d'une petite maison bourgeoise. À ce moment, je suis habillé en femme: longue robe, (grise me semble-t-il) décolletée et chapeau plat espagnol (picador). Là-haut, il y a foule et quelqu'un (n'est-ce pas Nat Neujean?) déclare: "Il y a encore des gens qui savent faire des blagues!" Et il apporte une grande bassine, ou plutôt un grand plat rempli d'une matière malléable: il va faire mon buste.

Je prends une poignée de cette espèce de plâtre et j'en fais une boulette. Je ne sais plus si je la replace dans le plat ou si je la lance sur quelqu'un.

À ce moment, des cris se font entendre et les gens se précipitent vers la fenêtre: c'est une bagarre, dans la rue (j'ai vu une bagarre le matin même.)

J'arrive moi-même à la fenêtre et, sans me pousser au premier rang, je surplombe (comment?) le spectacle.

La foule se presse le long du trottoir opposé, en le laissant d'ailleurs libre. Des gens courent le long de cette foule et il me semble, tout à coup, voir surgir quelqu'un d'une cuisine-cave.

En fait, il s'agit d'une dispute de ménage (!) Un homme, jeune encore, sort des objets par la fenêtre et les détruit systématiquement. Il ressemble à un danseur, car il a un collant (?). De la cuisine, on entend une voix de femme qui pleure et supplie: "Mes enfants!... Mes enfants!..."

Mais le mari, imperturbable, à quatre pattes, continue à étaler les objets non plus sur le trottoir, mais sur une surface plus vaste. Il ne semble pas qu'il les démolisse encore. »

Alors que les rêves précédents montraient Hergé aux prises avec Germaine et Fanny dans des situations de conflits inévitables, ici apparaît un autre enjeu qui est l'œuvre.

Tentons de traduire le plus brièvement possible le contenu du rêve par une lecture interne, ce qui revient à relier entre eux un maximum d'éléments du rêve. Une lecture interne donne à entendre qu'à trois, il ne semble pas possible d'entrer dans un lieu public. Dans toutes les étapes de ce rêve, c'est le public qui est le grand témoin. Cependant, on trouve une solution si on choisit des portes dérobées et des déguisements. Ainsi, le rêveur qui est déguisé en femme — entendez qu'il n'est pas seul mais accompagné d'une femme d'une élégance tout espagnole — peut aller à la rencontre de la foule, de la célébrité et de sa « statufication » et en rigoler, en jouer...

Par contre, ce jeu peut aussi dévier en bagarre dont la foule est du reste friande, en particulier quand il s'agit de dispute conjugale. Dans cette dispute conjugale, l'enjeu est bien souvent les enfants. Ici, ces enfants sont des objets qui s'étalent sur une surface — entendez des sujets à colorier des planches à dessiner. Manifestement, le rêveur est partagé entre une attitude de destruction ou de continuation des « objets colorés ».

Confrontons maintenant cette lecture interne avec des éléments externes autres que la bagarre aperçue le matin, à savoir le buste de Tintin fait par Nat Neujean, la nécessité d'abriter son deuxième amour, la peur du scandale, les disputes et les sorties fracassantes de Germaine, l'appartement minable et sombre (la cuisine-cave) de Hergé à Bruxelles d'après l'article de *Paris Match*. Tous ces éléments se condensent dans ce rêve et font donc écho à la difficulté pour Hergé de conjuguer son image publique de créateur de Tintin avec sa double vie entre Germaine et Fanny.

Mais dans ce rêve, un élément doit être entendu en particulier : c'est le cri déchirant de la femme, de l'épouse qui crie qu'on lui prend ses enfants. Comment ne pas voir l'écho de Germaine pleurant l'absence d'enfants dans le couple, d'enfants autre que ces planches auxquelles Georges et Germaine ont consacré leurs plus belles années ? Paradoxe d'une Œuvre qu'on pourrait qualifier d'enfantillage mais qui est le produit d'un lent et long accouchement. Déjà en 1948, en pleine dépression, Hergé reconnaissait à Germaine son désir d'enfant : « N'as-tu pas aussi refoulé en toi ce besoin, cette soif d'enfant que toute femme porte en elle ? »

À ce stade, nous pouvons dire que ce rêve de la cuisine-cave montre un Hergé prêt à casser, à abandonner son œuvre pour profiter de sa célébrité, s'en amuser et mener une vie mondaine avec une autre femme. Mais il n'est pas prêt à le reconnaître.

D'autres rêves suivront, viendront confirmer cette menace sur le travail en cours dans les studios. Il est plus que probable qu'ici interfèrent avec les rêves de Hergé les rêves de Fanny, comme l'indiquent Smolderen et Sterckx.

À cet égard, un rêve que Fanny fait à deux reprises où elle fuit les studios en feu et sauve chez elle une porcelaine chinoise, « ornementée de motifs

bleus », permet de voir dans l'incendie une menace sur le travail collectif mais dans le même temps, le « sujet chinois » renvoie à un enjeu existentiel, celui de l'inspiration. Il n'est pas étonnant que ce rêve ait intrigué Hergé et que ce rêve ait produit, à ce moment-là, en plus des nombreux échanges sur le sujet avec Fanny, des effets de renforcement de leurs complexités et de suggestions réciproques, une sorte de *feedback* positif.

Mais c'est plus que certainement ce risque d'éclatement entre le travail collectif et la source d'inspiration, bref la menace sur l'Œuvre, qui a dû alerter Hergé et l'amener à prendre un rendez-vous à Zurich chez le professeur Riklin. Le 8 mai 1959 : première et unique entrevue avec Riklin qui a lu l'ensemble des rêves. Le docteur Riklin, qui se méprend, à notre avis, sur la signification à donner à la couleur blanche comme expression d'un idéal de pureté, a raison d'insister — du reste, bien des rêves explicitement conjugaux y font clairement allusion — sur le fait que Hergé n'arrive pas à « aborder sereinement, en homme adulte et responsable, la crise qui frappe son mariage ». Et c'est pour cette raison qu'il donne le conseil à Hergé d'abandonner le travail en cours, conseil qu'heureusement, Hergé ne suivra pas à cause de son idéal scout... Il persévéra. « Mais ce fut évidemment très dur... Donc, tout cela vient du scoutisme encore ! », se plait à répéter l'artiste à Sadoul.

Mais l'entrevue avec Riklin a d'abord pour principale conséquence que Hergé met Fanny dans la confidence du déroulement de l'histoire du Tibet. Ce fait montre le pouvoir de réserve et de dissimulation de Hergé... Par cette confidence, Hergé fait déjà un choix amoureux plus adulte mais aussi un choix d'orientation professionnelle.

Sans conteste, on reconnaîtra dans cet épisode la deuxième phase du travail de création tel que l'a théorisé Anzieu. Citons-le : « Ici, la solitude nécessaire lors de la phase précédente, devient un handicap. Le créateur en train de saisir le noyau organisateur de sa création est assailli de doute [...] : ce qu'il est en train de saisir — redoute-t-il — n'a aucune valeur ; c'est un pur délire personnel sans intérêt pour les autres ; c'est faux, laid, mal. À quoi l'on reconnaît — rétrospectivement — l'intervention corrosive de la pulsion de mort, dont Freud a constaté d'expérience qu'elle se précipite sur toute création en train de se faire pour tenter de l'annihiler dans l'œuf. Le moyen le plus efficace pour surmonter cette résistance réside dans l'existence d'un interlocuteur privilégié, ami unique, généralement de même sexe, avec lequel le créateur entretient une connivence fantasmatique importante. Aussi cet ami tient-il pour valables — car elles résonnent en lui profondément — les représentations archaïques dont le créateur lui soumet la saisie qu'il vient de faire. Ce soutien apporté par l'ami-témoin donne au génie la confiance nécessaire envers sa propre réalité psychique pour contrebalancer son premier mouvement de défiance (persécutive ou dépressive) envers celle-ci. »

Au moment de la confidence, en mai 1959, Fanny a une idée merveilleuse : elle qualifie le Yéti de « Pauvre homme des neiges ». Cette appréciation permet à Hergé, plus que certainement, de terminer sereinement l'histoire de Tintin au Tibet. De fait, il est certain que la réflexion de Fanny où le Yéti est

perçu comme un monstre plus à plaindre qu'à maudire, libère probablement Hergé d'un sentiment de culpabilité.

Cette réflexion permet à l'artiste de sortir d'un esprit de catégorisation tranchée en bon ou mauvais, catégorisation digne de son héros adolescent, et donc, d'envisager dorénavant une sorte de mélange ontologique du bon et du mauvais. Cette dernière perception rencontre, comme par hasard, les principes élémentaires du taoïsme, le yin et le yang, l'union des contraires. Cette approche est la marque d'un renversement complet du système de valeurs de Hergé qui va lui permettre de se distancer de Germaine. Jung n'y est certainement pas étranger...

Reprenons ici le propos donné dans *Entretien avec Hergé*: « Il nous faut apprendre que le mal et le bien coexistent, qu'on ne peut avoir l'un sans l'autre. Il faut s'admettre entièrement, s'accepter, c'est ce que Jung appelle "le processus d'individuation": il faut admettre les tendances que jusque-là on rejetait, en les projetant en général sur les autres. »

Quoi qu'il en soit, par cette réflexion sur le pauvre homme des neiges, Fanny a apporté la preuve déterminante de son pouvoir de muse. Cet événement est très certainement décisif pour Hergé: c'est B. Peeters qui le souligne: « À la fin du mois de mai 1959, Hergé prend la décision de se séparer de Germaine. »

Le 18 juillet 1959 Hergé fait le dernier des rêves de blanc. Dans la mesure où il s'agit du dernier, il revêt une importance majeure. Rapportons le texte de ce dernier rêve: « *Une tête de cheval sortant d'un mur, comme l'enseigne d'une boucherie chevaline. Ce mur est d'un blanc éclatant de soleil. Il y avait à ma gauche une femme et je m'approchais du cheval (peut-être pour lui donner à manger). Et je me faisais rabrouer par l'entraîneur (?) qui se trouvait à droite du cheval et qui me disait: "Non, non, n'approchez pas! Vous portez une chemise blanche. Il ne faut pas. Il va avoir peur."*

Et je me disais que, s'il avait peur du blanc, tout ce blanc du mur devait l'effrayer considérablement. Puis je réfléchissais et je me disais que ce blanc-là, il ne le voyait pas, puisque sa tête sortait du mur. Et je pensais à aller changer de chemise et je songeais à ma chemisette de laine verte. »

Tentons d'interpréter ce rêve surtout parce qu'il est le dernier sur ce thème. Son analyse va-t-elle nous confirmer le dépassement par Hergé de ses difficultés de créateur?

Engageons une interprétation, premièrement, par une approche interne du contenu manifeste: la tête du cheval dans le mur blanc d'une boucherie évoque bien l'effigie d'un animal dont la course s'est terminée. L'animal est mort et sa tête est transformée en trophée.

Rappelons qu'on a déjà rencontré un autre buste dans cette histoire, celui qu'a fait Neujean... et qui se trouve dans un des bureaux des studios. Ou encore, on pourrait renvoyer à l'image d'un chorten, image récurrente dans l'album en souffrance.

En fait, si le rêve nous parle d'une boucherie, c'est qu'à l'intérieur du bâtiment, ça saigne encore. On pourrait voir dans ce rêve un écho de la tour Hasan de Rabat, ce qui le confirmerait comme le rêve central.

Le blanc éclatant de soleil indique combien pour le regard extérieur, la célébrité est visible, éclatante et reconnue.

L'approche de la tête du cheval par le rêveur se fait en compagnie d'une femme: elle semble lui donner l'audace d'aller au-devant d'un mort-vivant pour le nourrir. Que le rêveur pressente que le cheval soit toujours vivant, suggère que le cheval et le rêveur sont en fait la même personne dans deux états différents. C'est un lieu commun des rêves que leur sujet soit mort et vivant à la fois.

La présence d'un entraîneur est un nouvel indice de la vie de l'animal. La position de l'entraîneur à droite du cheval pour le rêveur qui nous décrit la scène, marque une interdiction de passage comme face à un chorten. Cette interdiction est confirmée par le propos de l'entraîneur. Le motif invoqué par l'entraîneur renvoie à la couleur blanche dont on sait qu'elle est synonyme de mort, de perte d'inspiration. C'est une connotation inscrite dans le rêve de la Tour.

La réflexion du rêveur sur la non-perception du blanc par l'animal parce qu'en retrait par rapport à la tête de l'animal, associe le blanc à la personne de l'entraîneur. C'est ce dernier qui voit du blanc partout, devant, derrière: il peut être confondu avec cette couleur et peut-être comme la cause même de la perte d'inspiration, comme celui qui veut fossiliser l'animal.

L'idée de changer de chemise, après réflexion, même si elle est plus petite mais pour peu qu'elle soit d'une autre couleur que blanche, permettrait à l'animal d'être nourri, de revivre, de sortir du mur. Si l'animal découvre devant lui, non plus une surface blanche, mais une surface verte, c'est un nouvel espace qui s'offre à lui, écho probable des prairies.

Passons à une approche externe, donc en référence au contexte général qui entoure ces « rêves de blanc » pour trouver le sens global du rêve. Le cheval et le rêveur renvoient probablement à la même personne, le cheval étant l'image du rêveur Hergé, en tant qu'auteur reconnu, consacré mais en bout de course. Il s'agit de l'angoisse de Hergé par rapport son talent de créateur, angoisse partagée entre un désir de vie et un désir de mort comme célébrité statufiée.

Il s'approche de son effigie pour la faire revivre: cette approche se fait avec une femme. Va-t-il réussir? Cette femme est à sa gauche. Comme pour un chorten, le contournement doit se faire par la gauche. La femme qui va l'y aider, est très certainement Fanny.

Face au rêveur, à droite, à côté du cheval, se tient son entraîneur qui veut que rien ne bouge, que tout soit consacré. L'attitude de cet entraîneur pourrait se confondre avec le rôle initial de Germaine qui entraînait son mari à découvrir de nouveaux horizons et qui, plus tard, voulut l'enfermer dans son œuvre.

BANDE DESSINÉE

La suite du rêve fait la preuve d'une longue mais simple et lumineuse mise en scène dont nous devons retenir deux éléments essentiels : tout d'abord, le blanc maudit est derrière le cheval, ce qui veut dire que le cheval va pouvoir avancer si une solution est trouvée. De fait, la solution est un changement de chemise, une chemisette à la place d'une chemise, une verte à la place d'une blanche.

Ce changement de chemise est (c'est malheureusement la trivialité des rêves) métaphorique d'un changement de femmes : il s'agit d'échanger une blanche contre une plus verte, une vieille au profit d'une plus jeune. Et voilà, le tour est joué : l'inspiration est de nouveau libérée, l'étalon peut sortir du mur. Remarquons une fois encore que la couleur blanche est un renvoi permanent non pas à la pureté mais à la vieillesse, à la mort ou encore, à son corollaire, la perte d'inspiration.

En somme, on peut changer de femme comme on change de chemise quand il s'agit de redonner vie à un étalon, de retrouver une inspiration créatrice, voilà ce que semble dire ce rêve. Cette interprétation permet de comprendre pourquoi ce rêve est le dernier des « rêves de blanc » : Hergé a fait son choix, il part avec Fanny pour une nouvelle vie.

LA BLANCHEUR DANS LES RÊVES DE HERGÉ

Tout lecteur averti sait que la littérature hergéenne abonde de références sur l'énigme des rêves de blanc de Hergé. Notre analyse des rêves de Hergé a tenté de montrer que le blanc présent dans les rêves et par conséquent, un peu celui de l'album, n'est pas celui de la pureté, de la candeur comme l'indiquent Assouline et Serres, mais celui de la mort : on ne peut bien vivre dans le blanc mais seulement dans la couleur...

En effet, si la blancheur est un élément déterminé dans l'imaginaire collectif en tant que couleur de l'innocence, de l'individu sans tache, *cette blancheur est un élément partiellement surdéterminé dans l'imaginaire de Hergé*. De fait, nous avons observé que si dans le cas d'un rêve du dessinateur, la blancheur renvoie à l'innocence, elle est avant tout connotée dans les autres *comme la couleur de la mort : le blanc du squelette et celui du papier vierge de tout signe*.

Cette connotation mortifère surgit à un moment précis dans la composition de l'album : Hergé ne voit pas comment conclure cette histoire qui porte son héros Cœur pur aux sommets de l'Himalaya et surtout aux sommets de l'idéal boy-scout et altruiste. En effet, la démarche altruiste du héros s'engage sur une perception extrasensorielle, un rêve prémonitoire... Face à une telle exaltation, il est probable que le professeur Riklin y a vu pour l'équilibre psychologique de Hergé la nécessité d'un abandon du travail en cours. Mais parallèlement, d'après Smolderen et Sterck, en lisant l'ensemble des rêves, le professeur Riklin semble préconiser pour Hergé une deuxième prise de distance, celle d'« aborder sereinement, en homme adulte et responsable, la crise qui frappe son mariage ». Ce point de vue est

confirmé par de nombreuses analyses biographiques et par la lecture que nous avons entreprise de la fiction. Avec l'interprétation des rêves de l'artiste, on pourrait avancer la conclusion que devant l'injonction de Riklin d'abandonner l'œuvre en cours en même temps que de se distancer de sa première muse, Hergé ne retient que la deuxième partie de l'injonction...

En fait, Hergé pour faire face, échapper à ses cauchemars, en est venu à dissocier petit à petit l'idéal altruiste de son héros porté au sublime et sa vie affective personnelle qui nécessitait une rupture d'idéal et de fidélité. Ne pas engager cette dissociation, c'était pour Hergé mourir, écraser par l'œuvre et par la gardienne de l'œuvre, Germaine, c'était mourir dans un chorten et passer pour un saint homme. En ce sens, la formule synthétique de Riklin selon laquelle Hergé doit « se libérer du démon de la pureté », est globalement exacte.

Cependant, il importe de remarquer que, paradoxalement, c'est au moment où il porte au sublime le comportement de son héros que Hergé prend conscience qu'à trop en faire, à pousser l'idéal au sommet, son œuvre risque de refermer son emprise sur sa propre vie. La solution pour sortir du sillon creusé qui est en passe de devenir un tombeau, un chorten pour l'homme Hergé, est de « mettre un pied de travers », un pied à gauche... Une autre femme plus jeune et pleine d'idées y contribuera fortement. Et de fait, en bout de course, la décision d'une séparation est positivement enracinée dans le moment de confiance avec Fanny et dans l'idée du « pas si abominable homme des neiges » : à ce moment-là, Hergé est sûr de pouvoir conclure et de sauver son inspiration.

À propos de cette dimension de l'idéal et sur son usage, remarquons qu'il y a aujourd'hui, bien souvent le refus de la dimension de tout idéal sous prétexte qu'automatiquement cette dimension produit une culpabilisation du sujet. Il nous semble que cet argument d'une culpabilisation est l'aboutissement malsain, presque pervers, d'une critique au départ justifiée des excès d'une tradition qui a abusé d'idéaux décontextualisés, déracinés. Concrètement, l'être humain ne peut vivre, évoluer sans idéal et, dans le même temps, sa poursuite engage une dimension d'autocritique ou de prise de conscience : c'est le prix de toute évolution intellectuelle ou éthique.

Nous savons de quelle manière Hergé sortira de cette menace d'anéantissement par excès d'idéal : il acceptera l'idée centrale du taoïsme, à savoir celle d'une ambivalence fondamentale de la réalité. Le bien est à la fois bien et mal. Cependant, avant d'aboutir à cette nouvelle conviction, Hergé, comme Baudelaire avant lui, a rencontré la déprime, la dépression, ce que le poète a appelé le *gout du néant*...

Avec cette dernière expression, il nous revient les derniers vers d'un poème de Baudelaire, intitulé précisément *Le goût de néant*. Ce poème dessine, esquisse le cauchemar auquel Hergé a cherché à échapper en même temps que les dangers auxquels son héros Tintin a été confronté :

*Le printemps adorable a perdu son odeur !
Et le temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur ;*

*Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute!*

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?

Avec cette aventure au Tibet, Hergé et son héraut y échapperont, pour le plus grand bonheur des lecteurs présents et à venir. Mais ce vingtième album — et nous savons combien ce chiffre est symbolique pour l'artiste — marquera inmanquablement le glas d'une certaine idéalisation. *Tintin au Tibet* est de ce point de vue le dernier Tintin. Après viendra le temps des comptes et des remakes.

Bernard Spée

Bernard Spée est licencié en philosophie.

Bibliographie

Anzieu D. (1974), *Vers une métapsychologie de la création*, dans Ouvrage collectif, *Psychanalyse du génie créateur*, Dunod, Paris.

Apostolidès J.-M. (1984), *Les métamorphoses de Tintin*, éditions Seghers, Paris. Nouvelle édition, 2003, coll. « Essais », éditions Exils, Paris.

Assouline P. (1996), *Hergé*, Plon, Paris.

Baudelaire C. (1960), *Les fleurs du mal*, édition Club international du livre, Bruxelles.

Floch J-M (1997), *Une lecture de Tintin au Tibet*, P.U.F., Paris.

Freud S. (1900, édition révisée 1967), *L'interprétation des rêves*, P.U.F, Paris.

Hergé (1960), *Tintin au Tibet*, Casterman, Tournai.

Jung C.G. (1964), *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Collection « Idées » n° 285, Gallimard.

Laplanche J, Pontalis J.-B. (1984), *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., Paris, 8^e édition.

Peeters B. (1993), *La bande dessinée*, Collection « Dominos » dirigée par M. Serres et N. Farouki, éditions Flammarion, Paris.

Peeters B. (2002), *Hergé, fils de Tintin*, « Grandes biographies », Flammarion, Paris.

Quelle-Guyot D. (1990), *Lire Tintin au Tibet de Hergé (lecture méthodique et documentaire)*, Le Torii éditions, Poitiers.

Sadoul N. (2000), *Tintin et moi, Entretiens avec Hergé*, Casterman, Tournai.

Serres M.(1992), *Le Tiers instruit*, Folio, « Essai » n° 199, Gallimard, Paris. En particulier les pages 235 à 242.

Serres M., Tisseron S. (février 2002) « Tintin chez les savants », Revue *Science et vie*, n° spécial.

Serres M., Donnet P.H., Dollfus P., Sterck P. (1994) *Au Tibet avec Tintin*, Fondation Hergé, Casterman.

Smolderen T, Sterck P. (1988) *Hergé, portrait biographique*, « Bibliothèque de Moulinsart », Casterman.

Pour avoir accès aux notes détaillées accompagnant cet article, consultez le site <www.onehope.be>.