

Tintin et le spectre de Totor

Tintin and the Spectre of Totor

Gwenn Scheppler

Volume 20, Number 1, Fall 2009

Cinéma et oralité. Le bonimenteur et ses avatars

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/039273ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/039273ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Scheppler, G. (2009). Tintin et le spectre de Totor. *Cinémas*, 20(1), 135–159.
<https://doi.org/10.7202/039273ar>

Article abstract

Tintin comics came into being at the same time as talking cinema. Early cinema, to which *Tintin*'s author Hergé was exposed, was not, moreover, as silent as has been claimed; rather, the film lecturer's presence located it in an oral tradition. The present article notes that the transition to talking cinema was not a mere evolution but was instead a mutation of the film medium. It then attempts to trace the ways in which the *bande dessinée* (comic strips and graphic novels) may have been influenced by this transformation. From this perspective, the author examines the influence of oral cinema on Hergé's initial works and analyses the evolution of his work in light of the complexity of the transition to talking cinema. He also demonstrates the extent to which the heritage of oral cinema is apparent in the first *Tintin* albums produced.

Tintin et le spectre de Totor

Gwenn Scheppler

RÉSUMÉ

L'œuvre d'Hergé, auteur de *Tintin*, s'est constituée parallèlement à la période de transition entre le cinéma muet et le parlant. Le cinéma des premiers temps, auquel fut exposé Hergé, n'était d'ailleurs pas aussi silencieux qu'on l'a prétendu puisque, par ses bonimenteurs, il participait à la tradition orale. Constatant que le passage vers un cinéma parlant n'est pas une simple évolution, mais bien une mutation du média cinématographique, on cherche donc à retracer selon quelles modalités la bande dessinée a pu être influencée par cette transformation. Dans cette optique, l'auteur du présent article scrute les traces de l'influence du cinéma oral sur les premiers travaux d'Hergé, et analyse l'évolution de ces travaux à l'aune de la complexité du passage au cinéma parlant. Il montre ainsi dans quelle mesure l'héritage du cinéma oral se manifeste dans les premiers albums de *Tintin*.

For English abstract, see end of article

Introduction

La bande dessinée moderne est contemporaine du passage du cinéma muet au parlant, elle en serait même directement inspirée, comme le soulignent Goddin (1999, p. 87) et Peeters (2006, p. 84) : Hergé (Georges Rémi pour les connaisseurs) aurait stabilisé les traits définitoires de la B.D. au fil des aventures de son célèbre *alter ego* en 1929, dans l'album *Tintin au pays des Soviets*.

Le fait que la bande dessinée tire ses origines de la naissance du cinéma parlant est intéressant dans la perspective qui nous concerne, soit la transition du muet au sonore, et demanderait donc à être approfondi. Ne pourrait-on pas envisager, en fait, que la B.D. s'élabore dans la *transition* du muet au parlant ? Existe-t-il des traces de cette transition dans le travail d'Hergé ? Peut-on trouver dans son travail des références aux formes

cinématographiques ayant fleuri avant le parlant, notamment le cinéma bonimenté? Ce passage s'est-il fait sans tâtonnements ni hésitations?

Nous allons donc explorer des hypothèses nouvelles sur l'histoire de la bande dessinée (soit son tribut éventuel au cinéma bonimenté) et celle du cinéma (soit son influence sur d'autres formes artistiques marquantes de la culture populaire du XX^e siècle). Nous pourrions peut-être tirer quelques conclusions inattendues sur l'évolution du cinéma du muet vers le parlant.

Une telle étude dépasse évidemment, par son ampleur, ses développements et son ambition, le cadre d'un article, et il s'agira ici de mettre simplement en exergue des faits étonnants et des comparaisons innovantes.

Nous proposons de procéder en trois phases. La première concernera les indices d'une influence du « cinéma oral » (Lacasse 2000) sur le travail d'Hergé et sa sensibilité artistique. La deuxième traitera spécifiquement de la transition vers le parlant et de son influence décisive sur la naissance de la bande dessinée, à partir de l'exemple d'Hergé et de Tintin. La troisième s'interrogera sur les hésitations d'Hergé et les détours pris par ce dernier pour faire perdurer « quelque chose » du cinéma oral dans sa conception de la bande dessinée moderne.

Hergé et le cinéma oral

Qu'appelle-t-on « cinéma oral »?

Germain Lacasse désigne par ce terme les formes locales d'appropriation du média cinématographique par la tradition orale aux premiers temps du cinéma (entre 1895 et 1927). Ces formes furent nombreuses et variées (comme l'ont montré les travaux du GRAFICS¹), même si la plus connue et documentée reste le bonimenteur. Leurs implications sur l'évolution de l'esthétique du cinéma commencent à être documentées, notamment grâce aux travaux d'Alain Boillat (2007) sur l'héritage des bonimenteurs dans le cinéma.

Cette appropriation du cinéma par la tradition orale et la culture populaire passe donc d'abord par la langue et la voix, et prend place dans la salle de projection elle-même : un

intermédiaire entre le film et la salle se charge de présenter celui-ci au public et de l'adapter au contexte local, par exemple en commentant le film en direct, en traduisant les intertitres, en imitant les bruits ou les dialogues. Il peut s'agir de dispositifs plus conséquents, comme des orchestres, des comédiens se partageant les rôles des personnages du film. Les modalités du cinéma oral sont donc fort nombreuses, mais leur point commun est un arraisonnement, par la culture locale, de la nouveauté incarnée par le cinéma. Le cinéma oral repose donc sur une interaction directe entre le public et le spectacle cinématographique, et l'intermédiaire produit en quelque sorte une performance, au sens où l'entend Zumthor (1990), c'est-à-dire que le public, l'intermédiaire et le film semblent pris dans un même mouvement de production et de réévaluation perpétuelles du sens, d'adaptation. Le public est en présence de l'intermédiaire qui à son tour *présente* le spectacle : la coprésence, le sentiment que le public participe au spectacle, le fait que le bonimenteur s'adapte aux réactions du public mettent donc en œuvre une expérience médiatique et artistique particulière qui disparaîtra avec l'institutionnalisation progressive du cinéma. Dans ces conditions, le bonimenteur, ou *lecturer* (terme anglais), ou *bonisseur* (contexte belge), se fait donc l'auteur secondaire du film, celui qui le recompose et l'adapte au contexte local, au public de la salle de cinéma. On est donc très loin du cliché d'un cinéma muet dans le silence d'une assemblée où seul s'entend le ronronnement du projecteur. Il y a de la parole, de la musique, du chant et du bruit dans ce cinéma-là.

Hergé a-t-il pu être exposé à de telles pratiques ?

Né à Etterbeek en 1907, issu d'une famille de la classe moyenne wallonne, Hergé est allé au cinéma très tôt et très régulièrement, dès six ou sept ans, soit en 1913-1914, sur les genoux de sa mère (Peeters 2006, p. 31). Il a été fortement impressionné, et formé, par le cinéma, comme en témoigne son art. Les nombreux biographes d'Hergé s'accordent sur ce point. On sait par ailleurs qu'à la même période, il y avait à Bruxelles de nombreuses formes de cinéma oral, comme le rapporte Henri Storck :

Je ne sais plus qui m'a raconté un jour que, près de la porte de Hal (à Bruxelles), avant la guerre 14, l'écran était placé au milieu d'une salle très longue. Dans une moitié de la salle, on voyait les images sur l'écran à l'endroit. Dans l'autre moitié, le public voyait les images à l'envers, par transparence, et l'on payait moins cher. Comme les films étaient accompagnés d'intertitres avec les dialogues du film, ces intertitres étaient illisibles puisqu'ils étaient projetés à l'envers. Dans cette partie de la salle, un présentateur commentait le film à haute voix, expliquait l'histoire au public et déclamait les dialogues (cité dans Bertolini et Polet 1996, p. 154).

Selon ces mêmes auteurs, ces formes qui fleurissent en Belgique entre 1910 et 1915 sont transitionnelles, entre consommation du cinéma relevant de la foire et du carnaval, soit une *attraction*, et première stabilisation du média, qui s'installe dans des salles en dur et forme un spectacle à part entière où le public est moins passionné par les prouesses techniques du cinématographe que par les péripéties narratives des films (p. 152-153).

On sait enfin que le contexte linguistique de Bruxelles est complexe : on trouve des Wallons francophones, des Flamands néerlandophones, et Bruxelles a vu se développer dans ses quartiers populaires un sabir qui mélange les deux langues : le marollien. Hergé, dont la grand-mère parlait ce dialecte (Peeters 2006, p. 32), y a fait allusion dans nombre de ses œuvres. Or, cette dimension linguistique est souvent au cœur du cinéma oral : la nécessité de traduire les intertitres et d'adapter le film rendait nécessaire le bonisseur, qui se faisait donc l'intercesseur du film auprès du public. De fait, les témoignages abondent sur la présence de bonisseurs-traducteurs dans les cinémas bruxellois d'avant-guerre, étant donné que les films étaient la plupart du temps projetés avec des intertitres en français (Bertolini et Polet 1996, p. 151).

Il serait donc très étonnant qu'Hergé n'ait pas été sérieusement exposé au cinéma oral et à son tintamarre.

En existe-t-il des traces dans son travail ?

Nous essaierons de contenir une certaine fougue interprétative lors de l'analyse des traces de cinéma oral dans le travail

d'Hergé, et de nous en tenir aux indices solides de cette influence.

À vrai dire, si l'on y regarde de plus près et que l'on sait que le cinéma muet était en fait bruyant, les références au bonisseur et à son travail pullulent littéralement dans les travaux d'Hergé entre 1926 et 1929.



Figure 1 © Hergé/Moulinsart 2009

Le plus évident est d'abord la série *Les aventures de Totor, C.P. des Hannetons*, dont Hergé est à la fois scénariste et illustrateur, ce qui a son importance.

Cette bande illustrée, qui parut de 1926 à 1929 dans le *Boy-Scout* puis dans le *Boy-Scout belge*, présente de nombreux détails troublants.

Le panneau présentatif rectangulaire de chaque bande d'images (quatre ou six à la fois) est ce qui apparaît comme le plus crucial. Totor, jeune éclaireur ressemblant beaucoup à Tintin, mais que certains considèrent comme le double d'Hergé (Goddin 1999, p. 87), apparaît en plan moyen accoudé nonchalamment à un cinématographe: il *présente* au vidéolecteur ses propres aventures: *United Rovers présente un grand film comique*, qui devient, au fil du temps, *United Rovers présente un extrasuperfilm: Les aventures de Totor, C.P. des Hannetons* (figure 1). Le style déclamatoire, le fait que le personnage-auteur apparaisse en incipit de chaque page, présentant ses propres aventures appuyé sur un cinématographe, indique au lecteur qu'il se situe dans un régime narratif inspiré du cinéma bonimenté.

Au-delà du fait que Totor semble présenter ses propres aventures, constituant ainsi son lecteur solitaire en public collectif,

cette bande illustrée propose systématiquement, sous les images au format carré, des textes dont le statut narratif change selon les cases.

Rarement redoublent-ils le visuel : Totor est juché sur le dos d'un requin alors que l'on peut lire « À califourchon sur l'animal, il se vit emporté à une vitesse vertigineuse, tandis que le paquebot disparaissait dans le lointain » (Hergé 1973, p. 12).

Le plus souvent, ces textes explicitent l'image, l'approfondissent ou donnent des informations qui, autrement, eussent été lourdes à traduire visuellement. Par exemple, Totor et son oncle suivent les empreintes de pas de fugitifs au milieu desquelles se trouve une forme rectangulaire :

Ils marchaient depuis longtemps, lorsque Totor s'arrêta court : une seconde piste rejoignait la première. Expert en « tracking », il remarqua également l'empreinte laissée dans le sable par le coffret qu'on avait sans doute déposé un instant pour se reposer (p. 31).

Régulièrement, ces textes constituent un contrepoint comique aux images, entraînant le « vidéolecteur² » dans une connivence avec le narrateur.

On se rend donc compte que les liens entre visuel et textuel sont déjà fort complexes dans *Totor*, au-delà de l'illustration.

Les aventures de Totor témoignent, de la part de leur auteur, d'une recherche esthétique et narrative complexe, qui interroge les liens entre l'image et le texte, mais dans la perspective d'une image mouvante, dynamique : le textuel est à la fois essentiel et non redondant par rapport au visuel, il est bien loin des intertitres proposés dans les salles de projection et se rapproche plutôt des commentaires d'un bonisseur qui explique l'histoire et brode sur celle-ci, multipliant les effets de rhétorique qu'il teste en direct sur le public. Ce qui renforce cette impression, et conforte notre conviction, c'est le style déclamatoire de certaines légendes de cases : il ne s'agit plus de décrire l'image, de raconter l'histoire, mais d'interpeller directement le vidéolecteur par les ficelles d'un bonimenteur de foire ou de cinéma : un « bédémenteur » s'adresse, depuis la marge, à son vidéolecteur.

Ainsi, dans une bande particulièrement emblématique de cette tendance au boniment, on voit Totor soulevé horizontalement, sa tête cachée par la porte brusquement ouverte d'une cabane (figure 2). Le texte qui accompagne l'image commente à la fois l'image précédente et celle sous laquelle il se trouve, mais décrit quelque chose que l'on ne voit pas, qui a disparu dans une ellipse :

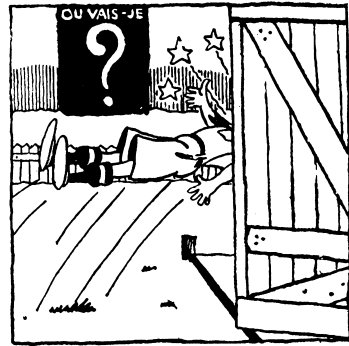
Derrière Totor, la porte s'entr'ouvrit sans bruit et de cette porte... ah! de cette porte... une main s'avança, une main crispée, aux ongles crocus [*sic*]... elle se promena un instant autour du cou de notre pauvre ami et, brusquement, celui-ci fut happé et disparut aux yeux du monde (Hergé 1973, p. 26).

L'exclamation, l'utilisation de la première personne du pluriel qui englobe le lecteur et la répétition sont autant d'indices d'une déclamation bonimentorielle, d'une volonté d'inscrire le lecteur, le narrateur et le personnage dans un espace commun.

À ce texte et cette image s'ajoutent également des effets sonovisuels qu'il va s'agir maintenant d'étudier.

En effet, on constate à de nombreuses reprises dans les planches de *Totor* des tentatives ponctuelles pour faire « entendre » des bruits et des bribes

de dialogues ; dans la case que nous venons de décrire, on trouve ainsi un rectangle noir frappé d'un point d'interrogation blanc au-dessus duquel apparaît la phrase « Où vais-je ? ». Dans les séquences de bataille, on peut remarquer des onomatopées, telles que « Caramba », « Aïe », « Ah ! », « Pan », qui, par leur forme visuelle, leur répartition, tendent à imiter des bruits : ne s'agirait-il pas de tentatives d'imiter les bruitages (ponctuels, eux aussi) dans les salles de cinéma (Bertolini et Polet 1996, p. 154-



6. Derrière Totor, la porte s'entr'ouvrit sans bruit et de cette porte... ah ! de cette porte... une main s'avança, une main crispée, aux ongles crocus... elle se promena un instant autour du cou de notre pauvre ami et, brusquement, celui-ci fut happé et disparut aux yeux du monde.

(*a suivre.*)

Hergé, metteur en scène.

Figure 2 © Hergé/Moulinart

2009

155)? C'est le caractère ponctuel et savamment dosé de ces bruits qui nous amène à faire cette supposition.

Mais ce qui nous convainc de l'intérêt de cette hypothèse ne se trouve ni dans *Totor* ni dans les travaux d'Hergé antérieurs à 1929. On le constate plutôt dans les aventures de *Tintin au pays des Soviets* et dans *Tintin au Congo* (reproduits dans Hergé 1973) : à deux reprises, Hergé représente des procédés de sonorisation propres au cinéma muet.

Dans *Tintin au pays des Soviets*, il s'agit de la séquence de la cabane hantée, lorsque Tintin finit par comprendre que la voix éraillée du fantôme émane d'un gramophone caché dans le plancher (Hergé 1973, p. 141). Dans *Tintin au Congo*, nous pensons à la séquence où, après avoir soigneusement filmé avec une caméra à manivelle la trahison du sorcier des Babaoro'm et enregistré sur gramophone son discours, Tintin organise une séance de cinéma muet bonimenté et sonorisé au cours de laquelle les habitants du village peuvent écouter et voir leur sorcier insulter leur fétiche (Hergé 1973, p. 226-227).

L'œuvre de jeunesse d'Hergé nous semble donc irriguée à la source par les multiples avatars du cinéma oral.

Sa bande dessinée reflète, par la caricature et l'humour burlesque qu'elle contient et renouvelle sans cesse, cet état d'esprit carnavalesque de l'époque où le cinéma n'était encore qu'une attraction de foire. Il fut donc d'après nous profondément marqué dans sa jeunesse par le cinéma oral, mais aussi par cette transition du cinéma comme attraction foraine vers un média plus installé, où le spectateur cherche avant tout un récit plein de péripéties plus qu'une explosion de liesse populaire : toute son œuvre de jeunesse traite de cet entre-deux, de cet « interrègne » où se côtoient à la fois l'esprit potache et irrévérencieux du carnaval et les rebondissements des films où le montage se centre peu à peu sur la narration.

La bande dessinée d'Hergé marquerait une appropriation complexe du cinéma, mais aussi des comics américains : la bande illustrée qu'est *Totor, C.P. des Hanneçons* (reproduit dans Hergé 1973) démontre une volonté de transposer le cinéma dans une forme culturelle plus ancienne (la caricature de presse) et plus installée dans le paysage belge. La référence permanente

au western va aussi dans ce sens, de même que le fait que ces aventures nous soient présentées par un petit scout bien de Belgique : fascination pour la culture américaine et volonté de la « belgiser », de l'amadouer tout en lui rendant hommage. Cette adaptation est, selon Lacasse (2000, p. 195), l'une des principales motivations du cinéma oral.

La transition vers le parlant, ou de Totor à Tintin

L'évolution de *Totor* à *Tintin* constitue, selon les spécialistes, le point de rupture dans l'œuvre d'Hergé entre l'illustration et la bande dessinée. En effet, Totor se référerait encore aux anciens modes de représentation :

Mais qu'on ne s'y trompe pas. En dépit de la présence dans les images de quelques étoiles, ressorts, lignes de mouvement, points d'interrogation ou (rares) phylactères, les *Aventures de Totor* ne constituent nullement ce qu'on nomme aujourd'hui une bande dessinée. Au contraire, la présence d'un certain nombre de phrases sous chaque vignette indique que, de toute manière, le dessin est là pour illustrer le texte, fragment par fragment (Goddin 1999, p. 60).

Dans *Tintin*, au contraire, le personnage parle et, par ce fait même, la bande dessinée naît officiellement :

Quant à savoir pourquoi *Les aventures de Tintin* se présentent d'emblée comme une bande dessinée au sens moderne du terme, alors que *Totor* tenait encore du récit illustré, c'est une question plus complexe [...]. Mais pour comprendre cette évolution complexe, il faut surtout tenir compte des dates. C'est en 1928, juste avant *Tintin au pays des Soviets*, que s'impose le principe du cinéma parlant (Peeters 2006, p. 84)

Il faut signaler que les spécialistes en question n'avaient pas d'informations relatives au cinéma oral ; ils ont donc basé leurs considérations sur le passage d'une bande « muette » illustrant un texte (*Totor, C.P. des Hannetons*), à une *bande dessinée* parlante calquée sur le passage théorique d'un cinéma silencieux ou muet, et donc forcément imparfait, à un cinéma sonore accompli. Ces spécialistes pensent aussi que la révolution du parlant s'est faite rapidement en Belgique et que, dès 1929,

Hergé n'avait accès qu'à des cinémas sonorisés et à des films où les dimensions sonore et verbale étaient parachevées dans l'économie narrative, lui indiquant en quelque sorte la voie à suivre pour sa propre création.

Or cette transition fut chaotique et longue, comme l'ont démontré les recherches récentes sur le sujet (voir notamment Barnier 2002). En conséquence, certaines caractéristiques de l'évolution de l'œuvre d'Hergé leur ont peut-être échappé, notamment concernant l'évolution de la narration dans la bande dessinée et l'attitude d'Hergé par rapport à l'évolution esthétique du cinéma.

Ces précautions prises, il faut concéder que le passage de *Totor* à *Tintin* comporte des indices clairs d'une transition influencée par l'évolution contemporaine du cinéma.

À commencer par l'élément le plus évident : la disparition quasi totale du texte sous les images et l'émancipation géométrique des cases.

Le texte qui accompagnait *Totor*, *C.P. des Hannetons* ou d'autres productions d'Hergé avant 1929 disparut de façon spectaculaire, laissant la parole directement aux personnages. Finies les didascalies et les interventions bonimentorielles directes.

Hergé lui-même a indiqué en 1942, à propos d'une ancienne adaptation de *Tintin au pays des Soviets* en France (où des sous-titres avaient été ajoutés), que le texte explicatif était inutile, voire néfaste : « Je considère mes histoires comme des films [...], mais il s'agit naturellement de films sonores et parlants 100 % » (Hergé, interviewé à Radio-Bruxelles le 4 mars 1942, cité par Peeters 2006, p. 84)³. L'idée, d'ailleurs, que la bande dessinée — par essence *muette* — puisse être un « film sonore et parlant 100 % » n'est pas le moindre des paradoxes, et peut-être qu'en une telle perspective, notre proposition d'interroger le tribut de l'œuvre d'Hergé à la tradition orale est-elle moins incongrue qu'il n'y paraît.

Le deuxième élément qui indique une évolution décisive vers la bande dessinée au sens moderne du terme est l'émancipation géométrique des cases : le texte ayant disparu, c'est la page elle-même qui détermine la forme des cases. Leur forme devient

intrinsèquement signifiante, ainsi que les modalités du passage de l'une à l'autre : on observe ainsi dans *Tintin au pays des Soviets*, dès la treizième case, un « élargissement du cadre » : Tintin, assommé, se penche à la balustrade de son wagon soufflé par une bombe ; le plan devient large, et l'image montre un train en perspective fuyante, en plein mouvement en direction du coin supérieur droit de la case.

Cependant, il faudra attendre *Tintin au Congo* l'année suivante pour que les cases commencent à proposer des formats plus diversifiés (en ce qui concerne *Tintin*, du moins) : en effet, dans *Soviets*, il n'existe que le format carré ou son double horizontal : si l'art de l'ellipse est déjà bien abouti chez Hergé, il n'a pas encore vraiment exploité la surface de la page pour établir une stratégie narrative basée sur la dynamique formelle des cases.

Tintin au pays des Soviets serait donc la première bande dessinée moderne, et tirerait sa spécificité de l'innovation que représente le passage au parlant : la bulle — ou « phylactère » — donne directement la parole au personnage intradiégétique et l'affranchit du texte narratif pour lequel l'image n'était qu'une illustration. Cette bulle rend possible une narration avant tout visuelle, basée sur l'ellipse — un morcellement organisé du temps et de l'espace du récit. Ce seraient donc les conditions *sine qua non* du passage de « l'illustration à caractère narratif » (Goddin 1999, p. 80-81) à la narration « bédéique » telle qu'on la connaît aujourd'hui. Elle serait calquée sur l'invention du cinéma parlant : le phylactère autonomise l'ensemble de l'illustration par rapport au texte, et la bande dessinée constitue alors un art visuel et narratif nouveau et autonome, qui semble *parler et se dérouler de lui-même*, tout comme le cinéma, à l'exception de rares didascalies qui parsèment encore le récit, ayant fonction de déictiques (les « pendant ce temps-là » et autres « le lendemain matin » évoquant les intertitres du cinéma muet).

Or, Hergé a probablement été influencé dans la mise au point de son art non par un hypothétique « cinéma muet » mais par le cinéma bonimenté. Et si cette influence du cinéma parlant sur la bande dessinée cachait des considérations esthétiques et narratologiques plus ambiguës et complexes qu'il n'y paraît ?

Tintin et le spectre de Totor

Si le passage de *Totor* à *Tintin* marque bien une évolution esthétique, peut-on dire pour autant qu'elle se soit faite du jour au lendemain, sans repentirs? *Tintin* est-il la parfaite transposition de l'institutionnalisation du cinéma liée à l'avènement du parlant? Serait-on vraiment incapable de trouver des traces du bonisseur dans *Tintin*?

Avant d'aller plus loin, nous aimerions nous arrêter un instant sur la dernière contribution d'Hergé au *Boy-Scout belge* en mai 1932 (reproduit dans Peeters 1987, p. 52-53), soit plus de trois ans après la parution de *Tintin au pays des Soviets*.

Il s'agit d'une bande de deux pages en miroir, fonctionnant comme un diptyque. Chaque page propose six cases rectangulaires de taille et de proportion identiques. Il s'agit d'une des rares planches où, à notre connaissance, Hergé a directement représenté une salle de cinéma (figures 3 et 4). La page de gauche est surmontée du titre « Méthode visage-pâle » ; la droite, de « Méthode Baden-Powell ».

Sur la page de gauche, on voit les différentes étapes de la journée d'un citadin : il se lève seul, fatigué, déjeune seul et se lave seul dans un confort relatif. Il paraît fatigué et solitaire malgré son style de vie urbain et divertissant (il joue au mini-golf). Il ne manque de rien, mange au restaurant, mais semble définitivement déprimé et affaibli. Sa journée se termine dans une salle de cinéma où un film montre une créature blonde qui tire au revolver sur une cible qu'on ne voit pas. Le personnage finit donc sa soirée seul au milieu d'une foule obscure.

Sur la page de droite, on voit les différentes étapes de la journée d'un jeune scout, qui s'éveille frais et dispos et sort sa tête ébouriffée de sa tente, se lave à la rivière et déjeune d'un sandwich avec ses camarades. Il joue ensuite avec eux avant de préparer en sifflant le repas du soir. À la veillée, il se tient debout à la lumière du feu, racontant des histoires avec force gestes et mimiques devant un camarade amusé.

Cette double planche présente un aspect profondément moralisateur, que l'on peut attribuer au public auquel elle est destinée : les milieux catholiques et conservateurs de Belgique, dont a longtemps fait partie Hergé, et qui sont traditionnelle-

ment hostiles au cinéma. Mais n'est-il pas étonnant qu'Hergé, qui aimait cet art au point de le prolonger dans un art graphique nouveau, se soit laissé aller à une telle critique ?

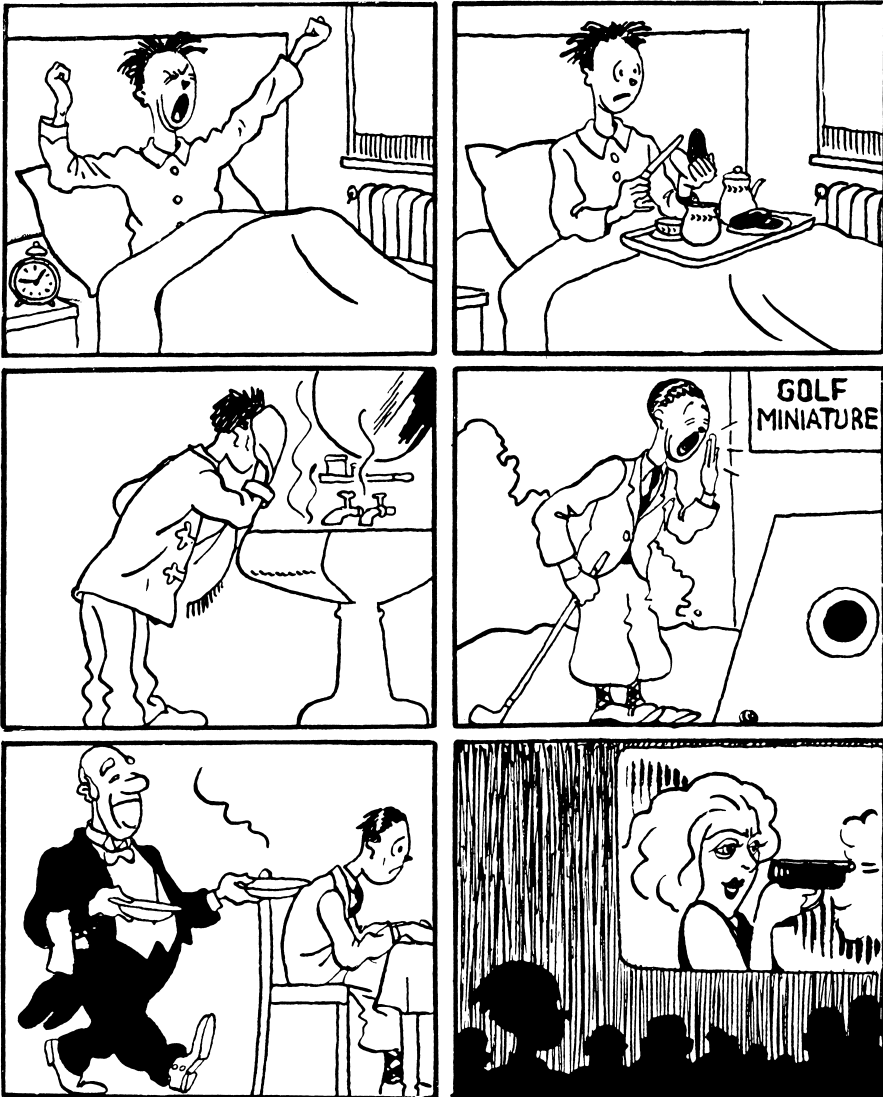
Certains aspects sont déroutants. Le fait, d'abord, que cette double planche, qui témoigne de la grande maîtrise de la narration et de l'ellipse chez Hergé, soit entièrement muette : il n'y a pas de dialogue, alors même que l'art d'Hergé s'est révélé dans la prise de parole des personnages. L'auteur a délibérément choisi de ne pas faire parler ses personnages. Ensuite, il faut remarquer que cette B.D. fonctionne en miroir parfait. Or, comme pendant du cinéma urbain et solitaire, Hergé a choisi la veillée et le récit collectif, la performance du conteur face à l'assemblée. Ne peut-on déceler, dans la dernière contribution d'Hergé au journal qui l'a vu naître, une sorte de revendication ?

Institutionnalisation du média et escamotage de l'intercesseur auprès du public

Comme nous l'avons déjà écrit, l'avènement du parlant au cinéma marque l'étape décisive d'un processus d'institutionnalisation commencé au milieu des années 1910 : échappant peu à peu au milieu de l'attraction foraine, le cinéma se fixe un lieu et un langage. Il s'autonomise par rapport aux autres arts et aussi, et surtout, par rapport au bonimenteur. Ultimement, le film semble s'adresser de lui-même au spectateur, sans intermédiaire, sans la médiation de la parole et de la tradition orale. Le sens produit et perçu est peu à peu mieux contrôlé par l'institution, il est de moins en moins question d'une appropriation locale du cinéma. On observe un phénomène similaire avec l'avènement de la bande dessinée : le texte disparaît, l'image s'autonomise et semble se raconter « d'elle-même ». Ce qui est perdu à nouveau, c'est l'intercession d'un auteur qui présente son œuvre au public, comme Hergé utilisant le style déclamatoire dans *Totor*. Cette évolution était nécessaire et souhaitable pour la B.D. (essentielle !), l'escamotage de l'instance auctoriale intermédiaire ne s'est cependant peut-être pas fait sans réticence de la part d'Hergé.

Hergé n'était pas seulement illustrateur ou scénariste, mais bel et bien auteur à part entière, c'est-à-dire que son art de la narration se déployait tout autant par le dessin que le récit, qu'il

méthode Visage-Pâle



101

Figure 3 © Hergé/Moulinart 2009

méthode Baden-Powell



Figure 4 © Hergé/Moulinesart 2009

contrôlait entièrement. Et cet auteur ne cherchait pas spécialement à s'effacer derrière son œuvre. Ainsi Totor était-il son double, comme nous l'avons déjà dit, et ce double présentait-il en son nom ses propres aventures. Tintin a été maintes fois présenté comme un « Totor amélioré », ce dernier constituant en quelque sorte la jeunesse du premier, et il n'est pas interdit d'y voir une nouvelle incarnation d'Hergé jeune. Mais il s'agit cette fois d'une incarnation détachée de sa source, elle n'a pas cette présence duelle de Totor qui expose en incipit ses propres aventures et crève en quelque sorte l'écran de papier par ce stratagème pour rejoindre symboliquement l'espace de l'énonciation⁴.

Hergé aimait se mettre en scène et revendiquer sa présence. Il aimait interagir avec son public, comme dans *Totor*, ou du moins rendre sa présence palpable. Il aimait faire le mime et faire le clown. S'il a donc gagné, dans *Tintin*, un art nouveau, il a en revanche perdu la possibilité de se faire l'intercesseur de ses personnages et de leurs aventures auprès du public, de les *bonimenter*, d'être un bédémenteur. Peut-être a-t-il trouvé un palliatif à cet escamotage dans la promotion de *Tintin* : il est rapporté (Peeters 2006, p. 87), en effet, qu'à l'occasion du retour de Tintin à Bruxelles dans *Tintin au pays des Soviets*, *Tintin au Congo* et *Tintin en Amérique* (reproduits dans Hergé 1973), un retour réel était organisé avec un comédien à la gare du nord de Bruxelles. Lors de cette opération promotionnelle qui drainait des foules apparemment immenses, Tintin en chair et en os était accueilli à sa descente du train par Hergé lui-même, et le cortège défilait ensuite dans la ville : de cette manière, de nombreux albums étaient vendus et Hergé parvenait à associer le monde fictif dont il s'était exclu et le monde réel où il revendiquait sa présence et son rôle.

Hergé a donc cherché, même dans *Tintin*, à garder une part de cette interaction, de la présence qu'il avait auparavant cultivée dans son œuvre avant Tintin.

Mise en abyme du processus créatif à l'œuvre dans la bande dessinée

Dans cette perspective d'une résistance d'Hergé à son escamotage en tant qu'intermédiaire, peut-être faudrait-il revoir quelque peu les séquences de *Tintin au pays des Soviets* et *Tintin au Congo* évoquées auparavant.

Si le phonographe caché dans la cabane est un classique des formes de sonorisation du cinéma des premiers temps, il n'en va pas de même pour la séance de cinéma bonimenté chez les Babaor'm. Dans ce cas-ci, il nous semble qu'Hergé fait directement allusion à des pratiques cinématographiques bien connues des spécialistes du cinéma colonial, qui impliquent nécessairement un intermédiaire entre le public et le film (voir, à ce propos, l'article de Vincent Bouchard).

Hergé représente ainsi à sa façon l'action propagandiste des jésuites belges, qui reposait largement sur le cinéma éducatif et colonial à partir du milieu des années 1920. Des prêtres ou des conférenciers présentaient directement les films aux populations, ce qui leur permettait de garder le contrôle du sens perçu et d'interagir avec le public.

Hergé a donc eu recours, dans les stratégies narratives de *Tintin au Congo* et de *Tintin au pays des Soviets*, à des formes apparemment empruntées au cinéma oral. Dans le cas de *Congo*, ce stratagème renvoie aussi à des formes cinématographiques qui existent parallèlement au cinéma sonore après 1927 : des « pratiques orales du cinéma », dont l'une des spécificités est de maintenir un intermédiaire entre le film et le public. Leurs motivations sont diverses : contrôler le sens perçu ou le public, établir un lien direct avec ce dernier, garder une dimension performative à la projection, ou encore permettre une réappropriation locale du cinéma parlant, y faire une place pour les cultures et les langues vernaculaires.

Si l'on met en regard le diptyque paru dans *Le Boy-Scout belge* en 1932 et la représentation de pratiques orales du cinéma telles qu'elles apparaissent dans *Les aventures de Tintin*, on peut penser qu'Hergé a peut-être voulu rendre hommage à des formes alternatives de projection cinématographique, loin de la machine institutionnelle et sans âme qu'il dénonce, qu'il exprime donc une sorte de nostalgie.

Cet hommage rendu par l'auteur de *Tintin* est possiblement aussi une mise en abyme : celle des sources de son art et des stratégies narratives auxquelles il a recours.

En effet, l'utilisation alternée du phonographe et du cinéma-graphie dans *Tintin au Congo*, dans la séquence de la trahison

du sorcier, compose une intrigue pour le moins alambiquée, surtout pour un auteur qui tend d'habitude vers la simplicité et la lisibilité. Ici, en revanche, Hergé prend le temps d'exposer les étapes du processus énonciatif, et même sa répétition (les dialogues sont entendus deux fois par Tintin... et par le lecteur). Or, en détachant le verbal du visuel dans cette séquence, il semble qu'Hergé en vienne, au fond, à décomposer devant le vidéolecteur la source même de son art, ce qu'il a de profondément révolutionnaire: la fusion du verbal et du visuel dans la narration, dans la progression de l'intrigue et ses rebondissements. Ce faisant, il adresse un clin d'œil au lecteur, un clin d'œil en tant qu'auteur, signalant non pas sa présence, mais le *travail en cours* du processus narratif lui-même. Et ce clin d'œil se trouve donc jumelé avec une allusion à un cinéma plus humain, où un intermédiaire signale que le film ne parle pas de lui-même, que tout un travail rend ce verbal et ces images signifiantes, forgeant son propre usage de l'image et du son, à l'image des efforts de Tintin pour faire éclater la vérité aux yeux des Babaorom.

D'autres éléments tendent-ils à démontrer qu'Hergé fait référence, dans *Tintin*, à l'héritage du cinéma oral ?

Le retour du bédémenteur

Bien que la mise en abyme du processus narratif et la référence aux pratiques orales du cinéma nous montrent qu'Hergé cherche à infuser, dans *Tintin*, des formes et des stratégies liées au cinéma oral, il ne s'agit pas des seuls éléments analysables en tant que tels.

Au-delà des références aux pratiques orales du cinéma décrites, on a peut-être trop rapidement fait un sort à l'influence directe, cette fois, du cinéma bonimenté sur *Tintin*.

Ainsi, on trouve dans *Tintin au pays des Soviets* de nombreux gags directement inspirés des *slapsticks* (ce qui a souvent été remarqué), dans lesquels le verbal apparaît de prime abord superflu. Ces gags sont avant tout visuels et le verbal, sous la forme des phylactères prononcés par les personnages, n'apparaît pas d'une grande utilité. Du moins si l'on se place dans la perspective d'un cinéma muet, et non pas bonimenté.

C'est le cas, par exemple, dans la séquence où les agents du Guépéou tentent d'enlever Tintin dans sa chambre d'hôtel en enfonçant la porte (Hergé 1973, p. 80-81). Chaque case est coupée en deux par un élément intradiégétique : la porte de la chambre. On voit à gauche les agents de la Guépéou et, à droite, Tintin et Milou. Les premiers tentent par tous les moyens d'entrer dans la chambre tandis que les deuxièmes leur jouent des tours dignes de Charlot. Bien que les dialogues soient inutiles à la compréhension et peu réalistes dans l'action, ils abondent. Ainsi, dans la première case, tandis qu'un des agents court comme un bélier furieux, il marmonne : « Par la barbiche de Lénine, cette fois je passerai. » Puis, après avoir enfoncé une porte ouverte, il s'écrase sur le mur et s'assomme. Milou commente : « Il n'y avait pas de quoi se flanquer la tête au mur. » Il ne s'agit nullement de dialogues, mais de commentaires visant à faire rire le public, de la même façon et sur le même registre que le faisaient les bonisseurs bruxellois quelques années à peine auparavant.

Un seul élément n'a pas encore été abordé.

Totor était imparfait, notamment parce qu'il n'avait pas de compagnon : que serait Tintin sans Milou ?

Milou apparaît pour la première fois en tant que tel dans *Tintin au pays des Soviets*.

Les débuts de Milou en bande dessinée sont plutôt maladroits :

Milou entend et comprend tout ce que dit son maître [...] en revanche, rien ne permet de croire — d'un bout à l'autre de l'épisode — que le reporter du *Petit XX* a la faculté de percevoir les innombrables réflexions de son compagnon à quatre pattes. Grognon, susceptible, sceptique, sentencieux plus souvent qu'à son tour, Milou fait écho à la plupart des paroles de Tintin [...]. Il eut sans doute été judicieux de différencier la « pensée » de Milou de la « parole » de son maître, mais manifestement, Hergé n'a pas encore mesuré l'intérêt d'une telle distinction (Goddin 1999, p. 139-141).

Milou parle mais Tintin ne l'entend pas, seul le vidéolecteur en est capable. Milou fait des commentaires qui parfois sont redondants par rapport à l'image : Milou ne constituerait-il pas une

tentative délibérée de la part d'Hergé d'inclure une instance intradiégétique qui interpelle aussi directement le vidéolecteur, une instance qui se situe dans un entre-deux, entre le récit et le public? L'attitude même de Milou abonde en ce sens : non seulement il commente, mais il interpelle directement le lecteur en lui adressant des « regards-caméra », des clins d'œil, et en utilisant un style locutoire direct.

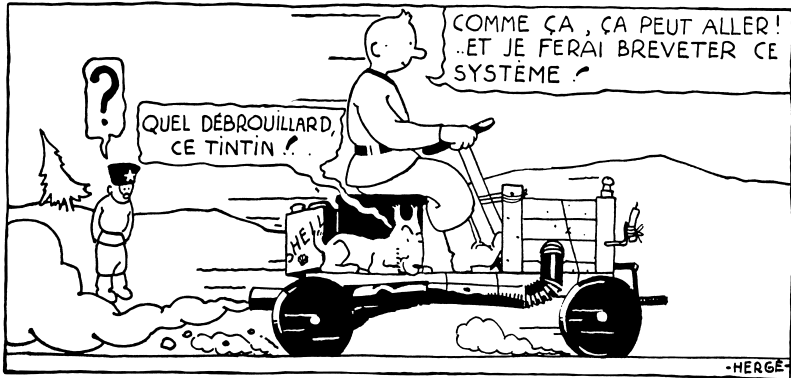


Figure 5 © Hergé/Moulinsart 2009

Les exemples qui indiquent qu'en la personne de Milou, Hergé a introduit dans son art une instance composite qui présente et commente le récit face au lecteur ne manquent pas. Milou intervient non plus à la manière d'un bonimenteur externe (comme cela était le cas par exemple dans les textes de *Totor*), mais bien dans le récit. Ce faisant, il devient un intermédiaire privilégié auprès du vidéolecteur, une manière de signaler que le récit ne se déroule pas, une fois encore, de lui-même. Milou est en quelque sorte devenu un bédémenteur intradiégétique, visible, incorporé au récit mais capable de s'en distancier.

Avant de conclure cette étude, nous aimerions revenir un peu sur le diptyque présenté au début de cette partie.

Ce dernier semblait exprimer la nostalgie d'Hergé pour un cinéma différent. Or, si l'on transpose le scout-conteur dans l'image-miroir qui lui fait face, on a un bonisseur en bonne et due forme. Cette nostalgie porte sur plusieurs aspects du cinéma de cette époque.

C'est d'abord la revendication d'une présence de l'auteur, d'un intermédiaire entre le récit et le public : pour le cinéma comme pour la bande dessinée, Hergé semble voir d'un mauvais œil l'idée que le récit se déroule de lui-même, comme s'il s'agissait d'une machine déshumanisée.

Ensuite, c'est une attaque contre un média de masse qui, par son institutionnalisation, bloque l'appropriation du discours et du récit par la culture locale, qui n'a plus aucune prise sur le média : l'intermédiaire est justement celui qui a la possibilité de transposer dans des formes et des normes locales de représentation les manifestations culturelles étrangères.

De plus, Hergé fait partie des milieux catholiques traditionalistes. Dans ces milieux, en Belgique comme au Québec, le cinéma hollywoodien a mauvaise presse : instrument de déculturation et de dépravation, il doit être combattu. Or, la meilleure façon de le combattre, pour ces milieux catholiques, c'est de se l'approprier, de remplacer le mauvais cinéma par le bon : c'est ainsi qu'au Québec comme en Belgique, des services de production et de diffusion de films catholiques dans lesquels on prend soin d'inclure une instance de médiation du film auprès des publics vont voir le jour et s'étendre. Cette dimension n'est pas à exclure, donc, dans la référence qu'Hergé fait au cinéma.

Plus drastiquement, il nous semble qu'Hergé, dans ce diptyque, en appelle à des formes spectaculaires qui éliminent la solitude et l'ennui, et donc l'individualisme moderne des grandes villes : la veillée et son conteur, tout comme le cinéma oral et son bonisseur, permettaient une appropriation collective du discours et impliquaient une participation du public à son élaboration. Selon cette conception, le spectacle était donc éminemment collectif et participait à la cohésion de la communauté.

Hergé, au fond, ne fait-il pas de la bande dessinée *contre* la forme institutionnelle du cinéma parlant ? Plus précisément, peut-être en est-il venu à concevoir la bande dessinée comme une voie alternative au cinéma, à la fois hommage à une source très fertile d'inspiration et forme de résistance à sa modernité et à son discours, à sa « carence d'humanité » : *Tintin* est bel et bien une *adaptation localisée et vernaculaire* du média cinématographique,

une *remédiation* (Despoix 2005 et Bolter 2005) du cinéma et de ses transformations au cours de l'« interrègne » (Burch 1988), dans un nouveau média — la bande dessinée —, lequel emprunte également à d'autres formes médiatiques encore plus anciennes, comme la caricature de presse chère à Honoré Daumier.

Il s'agit d'une autre question, et nous n'aurions certainement pas ici la prétention de l'épuiser, tout comme nous ne saurions nous aventurer bien loin sur le terrain de l'esthétique et de l'histoire des stratégies narratives de la bande dessinée.

Conclusion

Cette étude se jouait en fait sur trois tableaux : la bande dessinée, la culture populaire et le cinéma.

Il s'agit certes d'un détour dans la problématique globale de ce numéro, mais il nous semble qu'il a pu amener quelques réflexions dignes d'intérêt.

Ce détour, outre le fait d'avoir montré *Tintin* sous un jour assez inusité, nous renseigne sur des aspects du passage du muet au parlant, sur cet interrègne, qui correspond à la période de gestation et d'essor de *Tintin* : il nous montre comment cet interrègne a agi sur un jeune auteur talentueux, l'aidant à élaborer un « art » qui aurait certainement été bien différent si le contexte avait été autre (et Hergé était bien sensible au contexte, lui qui ne voulait pas que l'on sous-titrât *Tintin au pays des Soviets* en France) : un art métissé de cinéma bonimenté, de caricature de presse, de littérature d'aventure... et de cinéma sonore et parlant.

Ce détour nous renseigne sur les origines de la bande dessinée « moderne », sur l'un de ses fondements : la disparition du texte et l'escamotage de l'auteur/intermédiaire qui donnent l'impression que le récit se déroule « de lui-même ». Cet escamotage nous montre que la B.D., née du cinéma et de ses aléas, lui est aussi très proche dans son principe même, plus proche que de la littérature ou de la caricature, puisqu'elle a notamment suivi peu ou prou le passage du muet au parlant.

Devant cet escamotage pourtant essentiel à l'essor de son art, Hergé a peut-être cherché une solution médiane entre la fluidité du cinéma et le maintien d'une interaction, même simulée, avec

le lecteur : des clins d'œil qui trouent la diégèse et instaurent un régime énonciatif à plusieurs niveaux.

Ce détour nous renseigne enfin sur la maturation des « pratiques orales du cinéma » : la bande dessinée n'est peut-être pas l'une d'entre elles, mais les interrogations d'Hergé reflètent bien son époque et les préoccupations des milieux où naissent ces pratiques. Nous avons en quelque sorte appris « par la bande » ce qui motive ces pratiques orales du cinéma, soit les interrogations et les hésitations suscitées par l'institutionnalisation du cinéma qui se voit parachevée par l'arrivée du parlant.

Il nous semble enfin que toute l'œuvre de jeunesse d'Hergé constitue un formidable témoignage vivant (particulièrement *Totor*) et contemporain des bonisseurs et de leurs pratiques, eux qui ont souvent disparu sans laisser de traces. Au fil des pages d'« Hergé le jeune », on voit se redessiner, à côté du scoutisme et de la propagande catholique, une société urbaine carnavalesque disparue, où le cinéma fait grande impression. *Totor* nous semble le plus vibrant témoignage de cela, un témoignage invraisemblable et inattendu, mais néanmoins fascinant.

Que penser de ce chemin qui mène du carnaval à la caricature, du cinéma à la bande dessinée, du bonisseur à Milou ? Il nous semble en fait qu'au fil de cette étude s'est dessinée ce que nous avons appelé, dans la présentation de ce numéro, la « transmédiation orale », c'est-à-dire une sorte de passage de l'oralité d'un milieu et d'un média à un autre, comme s'il s'agissait d'un substrat fondamental dont les manifestations, bien que ténues, n'en sont pas moins présentes, travaillant de l'intérieur des médias et ceux qui les forment, comme Hergé, justement. Cette transmédiation ne doit pas être comprise à la manière hermétique et absconse d'une sorte de transsubstantiation ou de téléportation digne de *Star Trek* : il s'agit bien plutôt de quelque chose d'ancien, de viscéral : une transhumance, lente et obstinée, parfois évidente, parfois cachée, de l'oralité d'une forme à celle d'une autre, qui la transforme et la complexifie chaque fois, tout en dessinant la géographie du nouveau média où elle trouve refuge.

Université Laval

NOTES

1. Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal.

2. Par «vidéolecteur», nous voulons souligner le fait que dans le régime narratif de la bande dessinée, le visuel est aussi important que le textuel dans la construction du sens; de plus, le visuel en B.D. tend, par l'entremise de la dynamique des cases et les ellipses, à rendre quelque chose du mouvement, non pas l'illusion mais l'impression du mouvement.

3. À ce propos, Benoît Peeters pense que le contexte culturel et linguistique particulier de la Belgique de l'entre-deux-guerres avait été favorable à une appréhension particulière de la narration cinématographique.

4. Il faut ajouter ici qu'Hergé, qui n'apparaît qu'en tant qu'avatar dans *Totor*, s'est par contre directement représenté dans certains gags de *Quick et Flupke* (Peeters 2006, p. 97), où il est sommé par ses personnages vindicatifs de les mieux traiter, ce qui renforce notre hypothèse.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Assouline 1996 : Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Gallimard, 1996.

Bakhtin 1970 : Mikhaïl Bakhtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Barnier 2002 : Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Céfal, 2002.

Bertolini et Polet 1996 : Pascale Bertolini et Jacques Polet, « Boniments, explications et autres bruits de scène: les accompagnements de spectacles cinématographiques muets en Belgique », *Iris*, n° 22, 1996, p. 145-160.

Boillat 2007 : Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2007.

Bolter 2005 : Jay David Bolter, « Transference and Transparency. Digital Technology and the Remediation of Cinema », *Intermédialités*, n° 5, 2005, p. 13-26.

Burch 1988 : Noël Burch, « Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un inter-règne », dans Christian Belaygue (dir.), *Le passage du muet au parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1988, p. 51-60.

Despoix 2005 : Philippe Despoix, « Questions et hypothèses à partir des systèmes d'écritures: remédiation ou plurimédialité? », *Intermédialités*, n° 6, 2005, p. 95-106.

Forton 1982 : Louis Forton, *L'épatant, 1908-1912. Les Pieds-Nickelés arrivent*, Paris, Henri Veyrier, 1982.

Gaudreault 1996 : André Gaudreault, « Le retour du [bonimenteur] refoulé... (ou serait-ce le bonisseur-conférencier, le commentateur, le conférencier, le présentateur ou le "speaker"?) », *Iris*, n° 22, 1996, p. 17-32.

Goddin 1999 : Philippe Goddin, *Les débuts d'Hergé, du dessin à la bande dessinée*, Bruxelles, Moulinsart, 1999.

Hergé 1973 : Hergé, *Archives Hergé: Totor, C.P. des Hannetons, Tintin au pays des Soviets, Tintin au Congo, Tintin en Amérique*, Bruxelles, Casterman, 1973.

Lacasse 2000 : Germain Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées*, Québec/Paris, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2000.

Maricq 2007 : Dominique Maricq, *Hergé par lui-même*, Paris, Moulinsart/Librio, 2007.

Peeters 1987 : Benoît Peeters, *Hergé, les débuts d'un illustrateur*, Bruxelles, Casterman, 1987.

Peeters 2006 : Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Champs/Flammarion, 2006.

Sadoul 2000 : Numa Sadoul, *Tintin et moi, entretiens avec Hergé*, Bruxelles, Casterman, 2000.

Zumthor 1990 : Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

ABSTRACT

Tintin and the Spectre of Totor

Gwenn Scheppler

Tintin comics came into being at the same time as talking cinema. Early cinema, to which *Tintin's* author Hergé was exposed, was not, moreover, as silent as has been claimed; rather, the film lecturer's presence located it in an oral tradition. The present article notes that the transition to talking cinema was not a mere evolution but was instead a mutation of the film medium. It then attempts to trace the ways in which the *bande dessinée* (comic strips and graphic novels) may have been influenced by this transformation. From this perspective, the author examines the influence of oral cinema on Hergé's initial works and analyses the evolution of his work in light of the complexity of the transition to talking cinema. He also demonstrates the extent to which the heritage of oral cinema is apparent in the first *Tintin* albums produced.