



Vol 6. N°1. 2019

L'image de la femme dans la littérature de jeunesse : cas de la BD Les Aventures de Tintin : Entre identité et altérité

The image of women in children's literature: the case of the comic strip Les Aventures de Tintin : Between identity and otherness

GHESSIL Riadh, Université de Boumerdès

ASJP
Algerian Scientific Journal Platform

Édition électronique

URL : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/226>

Pour consulter cet article en ligne : <https://aleph-alger2.edinum.org/1659>

Éditeur

Faculté de langue et lettres arabes et des langues orientales -Alger 2

Édition imprimée

Date de publication 2019

ISBN : 2437-0274

ISSN : 2437-1076

Référence électronique

APA

GHESSIL Riadh. 2019. L'image de la femme dans la littérature de jeunesse : cas de la BD Les Aventures de Tintin : Entre identité et altérité. Aleph. Langues, Médias et Sociétés 6 (1): 73–93.

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/226>.

MLA

GHESSIL Riadh.. L'image de la femme dans la littérature de jeunesse : cas de la BD Les Aventures de Tintin : Entre identité et altérité. Aleph. Langues, Médias et Sociétés 6 (1): 2019 : 73–93.

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/226>.

Date de soumission 18-09-2019

Date d'acceptation 27-10-2019

L'image de la femme dans la littérature de jeunesse : cas de la BD Les Aventures de Tintin : Entre identité et altérité

Riadh Ghessil
Université de Boumerdès

Introduction

L'image de la femme a fait l'objet d'une multitude de recherches dans la plupart des domaines des sciences humaines et sociales notamment en sociologie, en littérature, en critique littéraire et en psychologie sociale. En littérature, les œuvres traitant de l'image de la femme et de sa condition sont innombrables notamment depuis l'avènement du romantisme, de l'impressionnisme et du réalisme puis du féminisme. Qu'elle soit objet de fascination, d'amour, de provocation ou de manipulation, la femme est omniprésente dans tous les genres artistiques.

En bande dessinée, le personnage féminin a marqué sa présence depuis la naissance du genre, mais plus amplement au début du XX^e siècle avec l'apparition de personnages principaux féminins à l'exemple de Bécassine (1905) et Wonder woman (1941). En revanche, la bande dessinée de Georges Rémi connu sous le pseudonyme d'Hergé qui est l'un des auteurs classiques les plus célèbres du XX^e siècle, cette série des *Aventures de Tintin*, la plus lue dans le domaine francophone et traduite dans plus de 50 langues, risque de faire l'exception.

En effet, dans cette série, la représentation du personnage féminin pose plus d'un problème : Dans les 24 albums s'étalant sur plus de 50 ans, les personnages féminins sont d'une rareté remarquable et n'occupent que des rôles de comparses contrairement aux œuvres contemporaines qui mettent en avant le personnage féminin au

point que certains critiques et militants féministes qualifient ces albums d'Hergé d'œuvres sexistes.

Partant de ce constat de la mise à l'écart du personnage féminin et dans le but de vérifier ces calomnies sur l'un des auteurs classiques les plus célèbres du domaine francophone, cet article propose d'approcher, du point de vue de la sémiotique des passions, l'image de la femme à travers la bande dessinée d'Hergé, un corpus peu exploité dans cette discipline. À noter que cette contribution émerge de la réflexion sur l'altérité en bande dessinée qui constitue un élément de notre travail de thèse en voie de soutenance.

À travers cette étude, nous nous interrogeons sur la problématique de la représentation du personnage féminin, non pas en tant que simple personnage de bande dessinée, mais en tant qu'Autre dans la série *Les Aventures de Tintin*. En nous appuyant sur la théorie greimacienne d'une part, et les travaux de Paul Ricoeur d'autre part, mais également sur la théorie psychocritique, nous aspirons à répondre essentiellement aux questions suivantes : comment le personnage féminin est-il représenté dans la BD d'Hergé ? S'agit-il, dans cet album *Tintin et les Picaros*, d'une ignorance discriminatoire du personnage féminin à la suite à des représentations de la femme chez Hergé ? Autrement dit, n'est-il pas question, dans l'album en étude de l'« altérité » vis-à-vis de la femme ?

Pour répondre à ces questions, nous supposons que : le personnage féminin est mis à l'écart dans la trame de la bande dessinée d'Hergé et que la femme n'occupe que des rôles secondaires où elle est distraieuse.

- Si le personnage féminin est mis en marge de l'existence dans l'album en question et que les rares femmes représentées n'occupent qu'un espace loin des personnages principaux, ce serait dû à des mobiles externes : sociolinguistiques, psychologiques ou autres.

- Par ailleurs, si Hergé est parvenu à concevoir des récits d'aventures sans la femme dans la plupart de ses albums, cela peut être expliqué par une vision phallogcentrique de l'auteur des Aventures de Tintin

1. Cadre de l'étude

Tout d'abord, il convient de noter que la bande dessinée, en tant que genre narratif constitué par la coprésence de deux codes distincts qui sont l'écrit et l'image, présente des particularités qui échappent, ou presque, aux règles régissant les autres genres narratifs. C'est ce qui lui confère un statut particulier et la situe au croisement de plusieurs genres, dont le cinéma, le dessin animé, la caricature et le récit écrit, et c'est ce qui rend, en conséquence, son analyse très délicate. En d'autres termes, la bande dessinée est un genre à part, mais qui partage certains traits avec d'autres genres d'expression et de narration de sorte que son étude fait appel aux outils de la sémiotique de l'image et du récit.

Il est, de même, essentiel de définir la bande dessinée afin de lever toute ambiguïté sur ce genre d'autant plus que plusieurs théoriciens ont tenté de la définir et que leurs définitions ont été immédiatement remises en cause pour diverses raisons dont la divergence entre l'école américaine et européenne. Nous n'en citerons que les définitions que nous estimons significatives et représentatives ; il s'agit de celle de Bill Blackbeard qui estime que la bande dessinée est :

« Un récit dramatique ou une série d'anecdotes corrélatives au sujet de personnages récurrents et reconnaissables, publié (e) régulièrement, par épisodes et sans fin assigné, et narré sous forme de dessins successifs qui comprennent fréquemment des dialogues enfermés dans des bulles ou leurs équivalents, et un texte narratif généralement minimal. » (Groensteen, 1999 : 16)

Cependant, il faut noter que cette définition concerne beaucoup plus la bande dessinée américaine et le dessin de presse sachant que

l'origine de la bande dessinée que nous connaissons de nos jours est essentiellement issue de la presse écrite et que la majorité des dessinateurs passaient par les journaux pour publier leurs dessins. Par ailleurs, la définition de Pierre Couperie semble la plus prudente puisqu'elle englobe des restrictions très significatives :

« La bande dessinée serait un récit (mais elle n'est pas forcément un récit...) constitué d'images dues à la main d'un ou plusieurs artistes (il s'agit d'éliminer cinéma et roman-photo), images fixes (à la différence du dessin animé) multiples (au contraire du cartoon) et juxtaposées (à la différence de l'illustration et du roman en gravures...). Mais cette définition s'applique encore très bien à la colonne Trajane et la tapisserie de Bayeu. »
(Groensteen, 1999 : 17)

En somme, les deux définitions, bien qu'elles définissent un seul objet qui est la bande dessinée, elles sont différentes de façon significative. En outre, Fresnault-Deruelle (1976) tentant de réconcilier les deux écoles estime que :

« Le terme « bandes dessinées », comme le mot anglais *comics* (on trouve également *funnies*), renvoie à une réalité qui, pour posséder des traits définitionnels assignables en gros à l'ensemble des produits culturels qu'on sait, souffre cependant d'une certaine hétérogénéité. Il semble en effet que sous le vocable *comics* se soient réfugiés les avatars « stripologiques » de genres aussi diversifiés que le dessin humoristique (et la caricature), l'illustration, la narration figurative ou son paronyme la figuration narrative. »

Ce que l'on doit retenir de ces définitions c'est que la bande dessinée est constituée de plusieurs images successives ordonnées sur un même support représentant un ou plusieurs personnages, racontant des événements et véhiculant du discours sous forme de bulles ou phylactères. Elle est une représentation tabulaire du récit linéaire pour reprendre la terminologie de Fresnault-Deruelle.

La bande dessinée est donc un support narratif qui met en scène des personnages évoluant dans divers univers. Ces personnages, comme ceux de tout autre récit, peuvent être fictifs comme ils peuvent émerger de la vie réelle. Or, pour le cas de la bande dessinée d'Hergé, comme nous l'avons démontré dans un travail de recherche précédent (à paraître : 2020), les personnages des 24 albums constituant la série des *Aventures de Tintin* émergent généralement de l'univers familial et social de l'auteur, voire de l'actualité mondiale du contexte de la publication. Notre thèse s'appuie essentiellement sur les témoignages réels de l'auteur, de ces biographes et des critiques. Interrogé à maintes reprises sur le rapport qui existait entre lui et son héros immaculé *Tintin*, Hergé répondait toujours qu'un rapport étroit l'unissait avec tous ses personnages, mais un peu plus *Tintin*. Il déclare à ce propos :

« Tintin [...], c'est moi, exactement comme Flaubert disait : « Madame Bovary, c'est moi ! » Ce sont « mes » yeux, « mes » sens, « mes » poumons, « mes » tripes ! ... Je crois que je suis seul à pouvoir l'animer dans le sens de lui donner une âme. C'est une œuvre personnelle, au même titre que l'œuvre d'un peintre ou d'un romancier. Ce n'est pas une industrie. » (Sadoul, 1975 : 45-46)

Ce témoignage nous permet de confirmer que l'œuvre est de l'autofiction et que *Tintin* n'est autre qu'Hergé lui-même ou, du moins, celui qu'il voulait devenir. De surcroît, l'auteur avoue que, grâce à *Tintin*, il arrive à réaliser ses rêves d'enfance qui ne l'ont pas quitté jusqu'à la fin de sa vie « réelle » ; celle qu'il n'a pas forcément choisi de vivre et qu'il fuit pour rejoindre cette vie fictive, celle qu'il espérait mener. Le rapport entre l'auteur et son œuvre semble être compliqué, sur son implication dans l'œuvre, Hergé ajoute :

« Je crois, qu'il s'agisse de roman ou qu'il s'agisse de théâtre, que tout auteur quel qu'il soit, y compris un auteur de bande dessinée, se met lui-même et se projette sur ses personnages. Je crois que *Tintin* c'est une partie de moi-même qui aurait voulu être un héros, qui aurait voulu être un reporter simplement pour commencer. Et puis

c'est le capitaine Haddock avec mes colères. Je suis le Capitaine Haddock. Mes principaux personnages, je me retrouve en eux... Dupont et Dupond lorsqu'il m'arrive de faire des bêtises. »¹

De ce fait, dans cette étude nous considérerons *Tintin* comme un « soi-même » qui représente Hergé et toute forme d'altérité sera considérée par rapport à ce « soi-même ». Cela étant, certains personnages caricaturaux ne représentent pas forcément une personne particulière, mais un « type » dans le sens restreint du terme.

Par ailleurs, la représentation ou la construction caricaturale des personnages peut engendrer des interprétations éparses et poser des problèmes à l'auteur comme pour le cas d'Hergé qui, comme nous l'avons signalé supra, a été qualifié de « *sexiste* » à la suite au manque ou à l'absence de personnages féminins dans les albums. C'est ce qui nous a conduits à mener cette étude qui a pour objectif de s'interroger sur la représentation de la femme dans ce dernier album conçu et achevé par l'auteur.

S'interroger sur la façon dont les personnages sont représentés dans la bande dessinée, revient à s'interroger à la fois sur l'image construite de ces personnages et sur l'attitude du bédéiste vis-à-vis de ces personnages. Il convient de noter que les personnages féminins dans les 24 albums d'Hergé sont plutôt rares. Hormis deux personnages de premier et deuxième plan qui sont respectivement Binaca Castaphiore, une cantatrice d'une voix perçante, et la femme du Général Alcazar, il n'y a presque aucun autre personnage féminin. Ainsi, la réflexion sur la mêmété du héros et l'altérité par la représentation des personnages féminins de la bande dessinée s'inscrit au carrefour de plusieurs disciplines : à la fois dans le cadre de la sémiotique de l'image et des passions d'une part, et de la philosophie et de la psychocritique, de l'autre.

¹ <http://tintin.com/tintintv/show/id/650/0/herge-et-les-50-ans-de-tintin>

En plus de la particularité du corpus construit à base d'un langage doublement codé, le premier souci qui entrave le sémioticien dans ce genre d'étude, c'est la difficulté de cerner les deux concepts complexes que sont l'identité et l'altérité. Deux notions qui ont fait l'objet de plusieurs recherches au cours des siècles, il n'en demeure pas moins qu'elles restent ambiguës et nécessitent davantage d'approfondissement.

1.1. De l'identité à l'altérité

Avant d'entamer cette partie dédiée à la définition de certains concepts clés de cette contribution, il convient de préciser que la notion polysémique et transdisciplinaire de l'identité n'est issue, à l'origine, que de l'opposition naturelle : masculin *versus* féminin.

En partant des derniers développements de la théorie psychanalytique freudienne de l'identification qui s'ouvrent sur l'énigme de l'identité sexuelle, on peut affirmer que l'identité de l'individu ne peut être construite que par rapport à son genre et en opposition à l'autre genre. La différence des sexes est un facteur déterminant si ce n'est le plus essentiel de l'identité de chacun.

C'est pourquoi, les premières interrogations sur l'identité et l'altérité remontent aux philosophes dits présocratiques à l'exemple d'Héraclite au VI^e siècle av. J.-C. qui s'est interrogé sur le lien entre l'Un et le Multiple, l'Être et le Devenir ; sur les paradoxes les plus polémiques de la notion de l'identité. Les travaux de Platon ont donné, par la suite, une dimension plus philosophique à ces concepts et ont ouvert le champ de la problématique de l'identité et de l'altérité à d'autres disciplines.

D'autres philosophes, sociologues, psychologues et autres chercheurs se sont, par la suite, penchés sur la question de l'identité sous diverses optiques s'interrogeant, d'une part, sur la mêmeté et l'altérité et d'autre part, sur la stabilité et le changement ou l'unité et la multiplicité. Au cours de l'histoire de l'humanité et dans divers domaines, plusieurs recherches et ouvrages ont vu le jour traitant de cette notion transdisciplinaire et polysémique difficile à définir.

Du bas latin *idem* : le même, l'identité est, selon Le Petit Robert : « le caractère de ce qui demeure identique à soi-même. C'est l'ensemble des traits qui confèrent à un groupe ethnique son individualité ». D'emblée, dans cette définition, deux critères sont pris en considération pour définir l'identité : d'une part, la permanence (ce qui demeure), d'autre part, l'individualité, ce qui nous permet de distinguer une personne d'une autre ou un groupe ethnique d'un autre.

Selon le TLFi, elle renvoie, premièrement, à la similitude : caractère de deux ou plusieurs êtres identiques (identité qualitative, spécifique ou abstraite), deuxièmement, à l'unité : caractère de ce qui, sous des dénominations ou des aspects divers, ne fait qu'un ou ne représente qu'une seule et même réalité. Troisièmement, elle dénote la permanence : caractère de ce qui demeure identique ou égal à soi-même dans le temps. Tandis qu'en psychologie, elle renvoie à la persistance du moi. Enfin, dans le langage juridique, elle englobe l'ensemble des traits ou caractéristiques qui, au regard de l'état civil, permettent de reconnaître une personne et d'établir son individualité au regard de la loi. Elle renvoie donc à la reconnaissance.

Cependant, dans le cadre de cette étude qui a pour corpus, des albums de bande dessinée, nous nous intéresserons à la notion de permanence, puisque les échantillons sont issus d'époques nettement distinctes et à la similitude pour traiter de l'altérité qui se définit en opposition à la différence. Il convient de noter également que nous nous appuyons sur les travaux de Ricœur, d'une part, et ceux de Courtés et Greimas, d'autre part puisque cette étude s'inscrit dans l'interdisciplinarité.

Se situant au croisement de la philosophie et de la littérature et de la sémiotique narrative, les travaux de Paul Ricœur constituent une référence incontournable pour une étude dont le corpus est narratif. L'auteur de *Soi-même comme un autre* (1990) traite la problématique de l'identité en référence à la narrativité et à la temporalité. Pour

Ricœur, la constitution identitaire du personnage se fait au fur et à mesure que le récit se dénoue : « *C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage* » (Ricœur, 1990 : 175). Et c'est exactement cette relation de la narration avec la stabilité identitaire qui nous intéresse dans la présente recherche sachant que Tintin, le héros de la série de bande dessinée en étude n'a pas changé physiquement, et ce, depuis 1930 jusqu'au dernier album de 1984.

S'interrogeant sur la construction, la stabilité et l'instabilité identitaire du point de vue chronologique, Ricœur introduit deux valeurs particulières à la notion de l'identité : d'une part, l'ipséité renvoyant à la reconnaissance de soi par soi. Elle signifie, alors, vivre comme étant soi-même et se maintenir en tant que tel. D'autre part, la mêmeté, signifiant être le même et le demeurer :

« La différence entre idem et ipse n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. [...] À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie » (Ricœur, 1985 : 355).

Il s'agit, donc de deux conceptions différentes de Soi et de l'identité : celle du Même, abstraite et stable résistant au changement qui est en rapport étroit avec l'égo et celle du changement en rapport avec le cours de la vie ou de la narration dans le cas du récit. L'identité individuelle se présente néanmoins comme un processus d'altération permanente, ou comme le résultat variable d'une perpétuelle évolution. Cela étant, on ne peut définir la notion de l'identité sans faire référence à son antonyme, qui est l'altérité ; les deux notions étant interdéfinissables.

Selon Ricœur :

« Pour une grande part, en effet, l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces identifications à des valeurs, des normes, des idéaux, des

modèles, des héros, dans lesquels la personne, la communauté se reconnaissent [...] L'identification à des figures héroïques manifeste en clair cette altérité assumée ; mais celle-ci est déjà latente dans l'identification à des valeurs ce qui fait que l'on met une « cause » au-dessus de sa propre vie ; un élément de loyauté, de loyalisme, s'incorpore ainsi au caractère et le fait virer à la fidélité, » (Ricoeur, 1990 : 146).

Dans ce cas, l'identification se construit, selon lui, par rapport à des idéaux référentiels, mais à partir d'une altérité. Paradoxalement, on s'identifie en référence à un héros tout en se reconnaissant être différent de lui. La différence est alors, à la base de l'identification de l'individu ou de la communauté qui lui est identique. L'individu est, à la fois, semblable et différent.

En somme, comme le recommandait Lévi-Strauss, il convient de réfléchir sur cette notion avant de s'en servir : « *Toute utilisation de la notion d'identité commence par une critique de cette notion* » (Lévi-Strauss, 1977 : 58). Il n'est pas question dans cette étude d'aller plus loin dans cette question philosophique qu'est l'identité. En outre, l'identité ne peut être identifiée sans faire référence à l'altérité avec laquelle elle forme une dualité et une complémentarité.

L'altérité, du bas latin *alteritas* est, selon Le Petit Robert, « *le fait d'être un autre, caractère de ce qui est autre. L'autre qui n'est pas le sujet ; ce qui n'est pas moi* ». Selon cette définition, l'altérité est un concept lié à la conscience de la relation aux autres considérés dans leur différence. L'Autre s'oppose à l'identité, caractère de ce qui est dans l'ordre du Même.

L'altérité a fait l'objet de nombreuses recherches et a inspiré maints hommes de lettres et philosophes. Dans la 30^e des Lettres persanes de Montesquieu, on se demandait : « *Ah ! ah ! Monsieur est persan ? C'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être persan ?* » Une interrogation importante à bien des égards : elle nous informe sur les représentations que les Européens se faisaient de l'Autre et sur l'ignorance qui est à l'origine de ces représentations et

que l'on expliquera plus loin. Il reste à examiner comment l'auteur de la bande dessinée se perçoit. ? Comment se représente-t-il l'Autre ? Et comment il s'en distingue ?

1.2. Sémiotique de l'identité et de l'altérité

La problématique de l'identité et de l'altérité n'est pas nouvelle dans le domaine de la sémiotique. Quoi qu'il en soit, les ouvrages théoriques et les travaux traitant de ces notions sont rares. Même dans le *Dictionnaire de la théorie du langage* de Greimas et Courtés (1993) les définitions sont assez réduites :

« ce couple peut être au moins interdéfini par la relation de présupposition réciproque. De même que l'identification permet de statuer sur l'identité de deux ou plusieurs objets, la distinction est l'opération par laquelle on reconnaît leur altérité ».

L'altérité qualifiée de concept non définissable renvoie à son opposé l'identité et inversement.

« La différence (...) constitue, pour la tradition sémiotique depuis Saussure, la première condition de l'apparition du sens. Toutefois, la différence ne peut être reconnue que sur un fond de ressemblance. » (Greimas et Courtés, 1993)

Mais elle ne peut être reconnue que sur un fond de ressemblance, qui lui sert de support. L'identité, concept s'oppose à l'altérité. Cependant, le couple est indispensable pour fonder la structure élémentaire de la signification. L'identité sert également à désigner le principe de permanence qui permet à l'individu de rester le « même », de « persister dans son être », tout au long de son existence narrative, malgré les changements qu'il provoque ou subit. Cela dit, la sémiotique peut traiter cette notion de l'identité de plusieurs points de vue :

Soit d'un point de vue narratologique c'est-à-dire, de l'identité narrative qui constitue l'ipséité et qui peut inclure le changement et la mutabilité : dans ce cas, on aurait à observer et analyser la stabilité

de l'identité de *Tintin* créée en 1929 et qui n'a aucunement changé physiquement.

Soit d'un point de vue de la construction de l'identité par l'altérité et la différence : conditions nécessaires à l'apparition du sens. Selon Courtés et Greimas (1993) : « *la saisie complexe et concomitante de la ressemblance et de la différence constitue [...] le préalable épistémologique de l'apparition du sens* »

Pour notre cas, nous avons opté pour un mécanisme sémiotique de production du sens qui est l'isotopie. Cette notion mise place par Greimas et développée par Rastier renvoie pour le premier à :

« Un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (Greimas, 1970 : 188).

Si l'isotopie selon Greimas est limitée sur le plan du contenu, pour Rastier l'isotopie peut être définie sur les deux plans de l'expression et du contenu. Elle représente pour lui :

« Toute itération d'une unité linguistique. L'isotopie élémentaire comprend donc deux unités de la manifestation linguistique. Cela dit, le nombre des unités constitutives d'une isotopie est théoriquement indéfini » (Rastier, 1972 : 82).

En revanche, il faut distinguer l'isotopie connotative de l'isotopie dénotative ; la première n'étant pas manifestée sur le plan de la dénotation par un sémème qui n'est pas équivoque. Dans cette étude, nous nous basons sur l'isotopie connotative qui permet à l'énonciateur de dire le non-dit sans en assumer la responsabilité.

2. Cadre méthodologique et analyse du corpus

La présente contribution s'inscrit dans le champ interdisciplinaire principalement de la sémiotique visuelle qui a pour objet d'étude tous les signes et ensembles signifiants se manifestant par le canal

visuel ; autrement dit, son objet d'étude est l'icône visuelle sous toutes ses formes. D'autre part, de la sémiotique des passions et de la socio-sémiotique empruntant une approche descriptive analytique : elle a pour objectif de montrer comment l'auteur de la bande dessinée en étude dépeint ses représentations de la femme. Cette étude tente de répondre aux questions et de vérifier les hypothèses initiales de la problématique par le truchement d'une analyse de la forme d'expression visible de l'objet d'étude, en l'occurrence, les contenus iconiques et linguistiques des planches et vignettes. Pour ce faire, nous avons choisi un corpus constitué d'un album de la série des *Aventures de Tintin*, le dernier album achevé par Hergé. Vu que l'étude est de type descriptif analytique, il convient de présenter l'album en étude :

Tintin et les Picaros : Éd. Casterman, 1976, en couleur, 62 pages. Il relate l'aventure de Tintin en Amérique du Sud avec son ami le capitaine Haddock et Milou qui ont affaire au général Tapioca.

2.1. L'image de la femme dans la bande dessinée

Rappelons que cette contribution prend appui sur le constat que le personnage féminin est ignoré ou négativement représenté par Hergé dans la majorité des albums et qu'il s'agirait de l'altérité. Ceci servira à vérifier nos hypothèses dans ce volet analytique.

Premièrement, sachant qu'en tant qu'adolescent ou adulte (puisqu'il n'a pas d'âge précis), Tintin n'a rencontré aucune fille et n'a jamais vécu une aventure amoureuse ou sexuelle avec une femme. Ce qui a permis aux critiques de postuler l'homosexualité ou l'asexualité de Tintin.

Deuxièmement, d'un point de vue statistique, il n'est pas difficile de se rendre compte que dans les 24 albums de la série *Les Aventures de Tintin*, les personnages féminins sont remarquablement rares. À l'exception de la cantatrice et la femme du général Alcazar, toutes deux d'âge mûr, sans charme, peu attirantes et caricaturales, il n'y a que peu d'autres personnages secondaires de troisième rang à

l'exemple d'Irma, la camériste de Castafiore, pleurnicharde et sans charme également.

La Castafiore dotée d'une voix puissante rencontre Tintin dans *Le Sceptre d'Ottokar* (1939) lorsqu'elle l'a pris en auto-stop. Ce dernier préfère continuer à pied plutôt que de subir sa voix perçante. De même, le Capitaine Haddock a une répugnance pour son chant d'opéra qui le poursuit dans ses cauchemars et jusque dans l'Himalaya. En revanche, la Castafiore n'arrive jamais à prononcer le nom exact du Capitaine : « *Karpock* », « *Kodak* », « *Harrock* ». Lui, en retour, n'hésite pas de l'appeler « *Castafiole* » et « *Castapipe* ». Comme signalé supra, La Castafiore est le seul personnage féminin de premier plan. Cependant, elle n'est que rarement mise en valeur. D'ailleurs, selon plusieurs sources, son nom est construit de trois sèmes « blanche », « chaste » et « fleur ». Ce qui a coûté à Hergé des accusations de misogynie et de machisme.

2.2. L'isotopie connotative de la femme superfétatoire

Dans *Tintin et les Picaros* et dans la plupart des albums d'Hergé, le personnage féminin, en dépit de sa rareté, constitue par sa présence une isotopie connotative du superflu par la récurrence de sa représentation dans des situations où il n'est que superfétatif à la trame générale du récit. Autrement dit, lorsqu'il est présent, le personnage féminin n'est que distrayeur. À l'image de la Castafiore et la femme du général Alcazar qualifiée *de virago de la pire espèce*² qui ridiculise son époux par ses caprices alors qu'il est en pleine rébellion. Selon FLOCH (1995), l'isotopie se construit par la combinaison des unités sémantiques, leur coprésence ainsi que leur enchaînement orienté qui assure l'homogénéité du discours. Dans le cas de la bande dessinée, on considère la vignette comme unité sémantique de base. En conséquence, l'auteur construit l'isotopie

2 <http://fr.tintin.com/albums/show/id/23/page/0/0/tintin-et-les-picaros>

connotative par la reprise de scènes où le personnage féminin n'est que secondaire, voire superflu.

Ainsi, sur les 62 pages constituant l'album, les personnages féminins n'apparaissent que comme suit :

- Bianca Castafiore pages : (2, 13 et 61). À la p. 2, c'est à travers l'écran qu'elle est représentée. Elle fait d'abord vibrer le téléviseur par sa voix perçante qui est représentée par des lignes difformes et des notes musicales éparses dans la chambre et surprend le Capitaine Hadock qui a l'air terrifié. Par la suite, elle est reçue chaleureusement et acclamée à l'aéroport de San Theodoros (en Amérique latine).
- Page 13 : Dans une seule vignette, emprisonnée, elle renvoie violemment un gardien serveur sur la tête duquel elle renverse une marmite et exige des pâtes moins cuites la prochaine fois.
- Page 61 : Avant d'être libérée par ses amis qui ont voyagé pour la sauver, elle renverse, encore une fois, la marmite sur le gardien. Par la suite, elle étouffe par son étreinte le Capitaine qui lui manque et propose de chanter à l'occasion des retrouvailles ce que tout le monde, terrifié, refuse.
- Peggy la femme du Général Alcazar (Pages 41, 53 et 62) : Elle apparaît dans 12 des 13 vignettes de la page 41 ; cigare en main, des rouleaux sur les cheveux, aucun charme, aucune féminité. Elle savonne brutalement son époux gêné devant ses invités pour des promesses de luxe non -tenues. Par ailleurs, le prénom Peggy sonnait comme l'anglais « pig » risque d'avoir des connotations péjoratives.
- Page 53 : Peggy apparaît dans 02 vignettes. Toujours en colère, Peggy est délaissée dans le camp en pleine forêt par le général parti en mission révolutionnaire en lui laissant une lettre. Elle pousse alors des cris hystériques.
- Page 62 : Peggy apparaît dans 03 vignettes. Après avoir blâmé son époux pour l'abandon en pleine forêt, et après

avoir obtenu le palais promis, elle n'est point contente puisqu'elle doit l'entretenir.

En dehors de ces deux personnages, il n'y a que quelques personnages comparses féminins anonymes : des touristes et des participants au carnaval évoluant dans un récit plein d'actions. Au milieu d'une destitution, d'une rébellion et d'une reprise du pouvoir par le Général Alcazar assisté par Tintin et les Picaros, des clowns venus pour participer au carnaval, tout le monde a contribué peu ou prou à la réussite de la révolution excepté les femmes suscitées.

Ceci nous permet de conclure que la récurrence de cette unité sémantique de base qui est le personnage féminin dans des situations semblables et cette représentation orientée des personnages constitue une isotopie connotative de la superfétation de la femme dans le récit et que la femme, en tant que personnage, est mise à l'écart de la trame du récit dans cet album. Ainsi, nous confirmons notre première hypothèse supposant que le personnage féminin est négativement représenté et n'est considéré que comme superflu et distrayeur dans cet album.

De même, l'ignorance, la marginalisation et la représentation négative de la femme dans la bande dessinée, confirmées dans cette étude ne peuvent être expliquées qu'en faisant référence à deux facteurs essentiels qui sont en rapport étroit avec l'auteur et le contexte de l'énonciation :

En premier lieu, l'auteur Hergé interrogé à maintes reprises sur des représentations suspicieuses de l'autre et de la femme estime qu'une femme ne doit pas être caricaturée. Mais également qu'elle n'a pas de place dans ce monde d'aventures. Sans autre justification, il confirme qu'une femme représentée dans la bande dessinée n'est plus une jolie femme :

« je pense que c'est un univers où ça n'a pas de place [...] je n'aime pas caricaturer les femmes [...] si c'est une jolie femme et que je la caricature, ce n'est plus une jolie

femme [...] je ne suis pas à l'aise de faire des dessins de femmes, enfin, j'entends des caricatures de femmes». ³

Cela dit, une lecture attentive de la biographie de l'auteur risque de révéler des données qui expliqueront ce phénomène autrement : en effet, selon Peeters, la mère de Georges Remi souffrait de troubles psychiatriques ce qui influença d'ailleurs toute sa vie et se répercuta sur ses dessins :

« Le dessin comme refuge face à la folie qui l'entourait ; un aspect peu connu de la vie de Georges Remi alias Hergé. Sa mère souffrait de trouble psychiatrique ; une folie omniprésente dans l'œuvre du dessinateur » (Peeters, 2011).

Par ailleurs, l'auteur commença sa carrière dans *Le Petit Vingtième*, un journal catholique sous la direction de l'Abée Walles d'une extrême rigueur avec une ligne éditoriale bien délimitée dont Hergé ne s'écarte jamais.

En outre, selon Mochart (2014), il y a d'autres mobiles qui ont influencé les choix de l'auteur des *Aventures de Tintin* :

« Il y a une revanche sociale : son premier amour Marie-Louise qui avait une mère aristocrate lui a été refusée. Les parents de Milou (Marie-Louise) lui ont interdit de fréquenter Georges parce qu'il n'avait pas d'avenir parce qu'il était un petit dessinateur de rien. »

Ainsi, en considérant l'analyse psychocritique de Mochart et Peeters, la relation compliquée d'Hergé avec les femmes, sa mère en particulier et l'échec de son premier amour seraient à l'origine de la complexité de la représentation de la femme dans sa bande dessinée :

- Le seul personnage féminin de premier plan est une femme chaste et célibataire.
- Tintin, son héros n'a jamais eu de relation avec une femme, il n'a jamais rencontré une fille.

³ <http://tintin.com/tintintv/show/id/193/0/tintin-dieu-et-les-femmes>

- Le Capitaine Hadock, plus âgé que lui, vit toujours en célibat.
- Le Professeur Tournesol est apparemment un vieux célibataire.
- Les Dupont (d) sont deux détectives deux amis « jumeaux » sans famille.

Tous ces éléments ne peuvent que confirmer notre hypothèse selon laquelle Hergé aurait des mobiles psychosociologiques qui orientaient son œuvre dans un sens sexiste excluant de manière explicite ou implicite le personnage féminin des trames narratives. La femme serait pour lui un Autre dont il n'a même pas besoin.

Conclusion

Comme nous l'avons supposé au début de cette réflexion sur la représentation négative de la femme dans la bande dessinée d'Hergé, le personnage féminin n'est pas équitablement représenté d'un point de vue statistique. De plus, l'ignorance et la mise à l'écart du personnage féminin ne sont qu'une forme d'expression des représentations dans le sens sociolinguistique du terme que l'auteur avait de l'autre sexe. Ainsi, Hergé, tout au long de sa carrière de dessinateur s'étalant sur plus de 50 ans, n'a pas cessé de représenter la femme négativement par l'ignorance et par la dévalorisation.

Enfin, l'univers de la bande dessinée d'Hergé est majoritairement masculin représentant des hommes célibataires vivant en harmonie où les femmes ne viennent que pour leur compliquer l'existence par leurs caprices. Ce qui nous permet de conclure que l'œuvre peut être inscrite, sans crainte, dans le phallogentrisme considérant la femme comme un être inférieur superflu. L'altérité dans cette œuvre est prise dans son sens le plus extrême, celui de l'exclusion. Ce qui a été expliqué par des mobiles psychosociologiques dus à l'enfance de l'auteur et ses échecs avec les femmes.

Il reste à vérifier si l'ignorance de la descendance du père de l'auteur (né d'un père inconnu) d'une part, et sa stérilité (puisqu'il

Aleph. Langues, médias et sociétés
n'a jamais eu d'enfants avec ses femmes) d'autre part, peuvent être
considérées comme d'autres mobiles qui auraient renforcé cette
altérité de l'exclusion.

Bibliographie

Ouvrages

- Courtés, J. et Greimas A. J. *Dictionnaire de la théorie du langage*,
Hachette, Paris, 1993.
- Floch, J-M. *Identités visuelles*, PUF, Paris, 1995.
- Fresnault-Deruelle, P. « Du linéaire au tabulaire » in *Communications*, 24,
1976. pp. 7-23.
- Greimas, A. J. *Du Sens*, Seuil, Paris, 1970,
- Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris, 1999
- Lévi-Strauss, C. *L'identité*, PUF, Paris, 1977.
- Peeters, B. *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Casterman,
Paris, 2011
- Rastier, F. *Pour une systématique des isotopies* In *Essais de sémiotique
poétique*, Paris, Larousse, 1972, pp. 80-106.
- Ricœur, P. *Le Temps raconté*, Le Seuil, Paris 1985
- Ricœur, P. *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, Paris, 1990

Dictionnaire

Le Petit Robert Dictionnaire de langue française, 2003, Paris.

Sitographie

- <http://atilf.atilf.fr/>
<http://tintin.com/tintintv/show/id/650/0/herge-et-les-50-ans-de-tintin>
<http://tintin.com/tintintv/show/id/193/0/tintin-dieu-et-les-femmes>

Résumé

Notre article propose d'approcher, du point de vue sémiotique, l'image
de la femme omniprésente dans la plupart des domaines des sciences
humaines et sociales. Nous l'aborderons à travers la bande dessinée

d'Hergé, un corpus original dans cette discipline. A travers cette étude, nous nous interrogeons sur la représentation de la femme, non pas en tant que simple personnage de bande dessinée, mais en tant que « Autre » dans les *Aventures de Tintin*. En nous appuyant sur la théorie greimacienne, d'une part, et les travaux de Paul Ricoeur d'autre part, nos interrogations principales sont les suivantes : Comment le personnage féminin, est-il représenté dans la BD d'Hergé ? La représentation négative du personnage féminin dans l'album *Tintin et les Picaros* n'est-elle pas née d'une « représentation » de la femme chez Hergé ? Autrement dit, n'est-il pas question, dans l'album en étude de l'« altérité » vis-à-vis de la femme ?

Mots-clés

Altérité, bande, dessinée, femme, représentations.

Abstract

The image of woman in children's literature the comic strip: Les Aventures de Tintin

This article approaches, from semiotics of passion, the omnipresent image of woman in most human and social sciences. We will discuss it through Hergé's comic strip, an original corpus in this discipline. Through this study, we question the representation of woman not as a comic strip character; it is rather as the «Other» in *Les Aventures de Tintin*. On the one hand, we will rely on Greimas's theory and on the works of Paul Ricoeur, on the other hand to discuss the following main questions: how the female character is being represented in Hergé's BD? Is the negative representation of the female character in *Tintin et les Picaros's* album the fruit of woman's «representation» in Hergé's? In other words, is it the question, in the album under study, of otherness against the woman?

Key- words

Alterity, comic strip- woman- representation

يعنى مقالنا في ضوء المقاربة السميائية، بصورة المرأة الحاضرة بقوة في أغلب ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية، حيث تمثل قصص "هرجيه" المصورة مدونة مناسبة لمثل هذا الطرح أو الحقل المعرفي . يطرح بحثنا بعض التساؤلات حول تصوير المرأة في مغامرات تان تان، ليس كشخصية نسوية عادية وإنما من منظور "الأخر"، إذ يمكن إجمال هذه التساؤلات فيما يأت:كيف تم تصوير شخصية المرأة في قصص هرجيه المصورة؟ هل يتم تصوير المرأة السليبي في قصة "تان تان" و "البيكاروس" من منطلق التصور الشخصي لدى هرجيه؟ ألا يتعلق الأمر هنا بمفهوم الغيرية؟ للإجابات عن التساؤلات السابقة سنعتمد على أعمال "غريماس" من جهة ، و"بول ريكور" من جهة أخرى.

كلمات مفتاحية

المرأة- صورة الآخر- الهوية- الغيرية – هرجيه - تان تان