

DISCUSSION CRITIQUE: Relire *Lire Tintin* de Benoît Peeters

Les bijoux ravis (1984) de Benoît Peeters, une microlecture à la S/Z des *Bijoux de la Castafiore*, est une des études qui ont posé le plus clairement les problèmes et les enjeux méthodologiques d'une lecture avertie de la bande dessinée. La nouvelle édition de cet essai, profondément revu et amplifié, offre l'occasion de revenir sur ces questions dont l'importance dépasse le seul domaine de la bande dessinée.

RELIEF 2 (3), 2008 – ISSN: 1873-5045. P453-461

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100018

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

Évacuons d'entrée l'irritante question des illustrations. Le livre de Benoît Peeters¹ est dépourvu d'images, Hormis, sur la jaquette, une reproduction, en petit format, de la couverture des *Bijoux de la Castafiore*. On sait pourquoi : a) Moulinsart S.A ne donne aucun *copyright* pour plus de cinq documents, b) un contentieux oppose vivement les ayants droit d'Hergé et Benoît Peeters, ce qui, décidément, oblige ce dernier à se passer d'iconographie. Cet oukase aurait dû, en principe, priver le critique de tout moyen d'exercer ses talents d'analyste. Il n'en est rien. Peeters a plus d'un tour dans son sac, qui, au lieu des vignettes abordées au fil de pages, mentionne le texte de leurs bulles, non frappé d'interdit, lui.

Nous sommes donc ici en présence d'un quasi-exercice de style, dont l'auteur de *La Théorie du grain de sable*², qui relève le défi de la contrainte qu'on a dite, réalise son programme avec élégance. Cette contrainte, de fait, n'était pas insurmontable. Tout le monde connaît l'œuvre d'Hergé : il

convenait « seulement » que l'auteur gérât l'appareil des références avec le moins de lourdeur possible. Ce qui est le cas.

De quoi s'agit-il ? Ce livre est la quatrième mouture d'un travail réalisé primitivement pour l'obtention du diplôme de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Nous sommes en 1978. Peeters, qui s'est frotté à la théorie structuraliste, a évidemment lu Roland Barthes dont on sait que *Mythologies* et *S/Z*, en particulier, constituent une riche mine de concepts et d'outils méthodologiques. On conviendra à cet égard que *Les Bijoux de la Castafiore* se présentait comme un objet particulièrement bienvenu puisqu'Hergé, dans cet album, s'attache à subvertir les codes de toute son œuvre. *Les Bijoux*, de fait, est une méta-bande dessinée dont le maquillage en bande dessinée classique, s'il déçut bon nombre de lecteurs, avait de quoi mettre en appétit les analystes. Impossible de ne pas signaler à ce sujet l'article jubilatoire de Michel Serres qui, dans *Critique* 277 (1970), publia « Les Bijoux distraits ou la cantatrice sauve ». Le coquin Diderot (*Les Bijoux indiscrets*) et l'« absurde » Ionesco (*La Cantatrice chauve*), dans ce titre subtilement parodique, annonçaient bellement la couleur.

En 1984, le mémoire de Peeters est publié chez Magic Strip. L'appareil critique universitaire est allégé. L'absence des vignettes qu'on aurait aimé voir en marge du texte signifie (déjà) que le droit de citation en matière de bandes dessinées - au contraire de la chose littéraire - pose problème. En 2006, Benoît Peeters refonde son étude sur Tintin qu'il édite quelque mois plus tard aux Impressions Nouvelles³. C'est de ce livre qu'on voudrait dire quelques mots.

Lire Tintin est un travail d'élucidation qui cherche à cerner les raisons pour lesquelles notre auteur (mais bien d'autres avec lui) ne se lasse pas de relire Hergé : ce qui est le propre d'une œuvre véritable. Peeters constate, en effet, que les aventures du jeune reporter, se constituent en narrations à la fois simples et fort compliquées. Tout en affichant un premier niveau de lecture remarquablement fluide, l'approche un tant soit peu attentive du *Lotus bleu*, du *Secret de la licorne* puis du *Trésor de Rackham Le Rouge*, des *7 Boules de cristal* puis du *Temple du Soleil*, pour ne rien dire de *Tintin au Tibet* ou de *Coke en Stock* révèle une « plate profondeur » insoupçonnée. Comment rendre compte, plus précisément, de ce Peeters appelle la « trame » qui réfère à la fois au fonds thématique de l'œuvre et à

l'entrelacs sémiotique des motifs (qui, distribués au hasard des cases, vont conduire le lecteur à se faire détective) ? Si c'est bien des *Bijoux* dont il est « premièrement » question dans *Lire Tintin*, notre critique, qui sait ce qu'est un réseau, ne perd pas une occasion d'exhumer le système iconologique qui sous-tend l'œuvre du *cartoonist*. Reviennent, en effet, dans le 21^e album d'Hergé, des situations, gestes, objets souvent rencontrés dans *Tintin*. Ceux-ci, formant une chambre d'échos, font décidément des *Bijoux de la Castafiore* une sorte de comble en la matière d'où peuvent ainsi repartir, en direction des albums de toute la saga, les coups de sonde d'une interrogation sans cesse relancée.

Rappelons-nous ce passage des *7 Boules de cristal* (planche 39, case 3) lorsque Tintin, à la fenêtre, fouille du regard la nuit du parc entourant la villa de Bergamotte. Le héros, nyctalope, capte la silhouette d'un homme qui fuit. La scène se reproduit à peu de chose près dans *Les Bijoux* (page 15 image 4) à cette différence, essentielle il est vrai, que Tintin, à son poste d'observation, n'y voit rien (« mais il n'y a rien, madame, absolument rien »). Déception du lecteur de ne pouvoir donner corps à son tour (et grâce au héros) à la vision de la Castafiore ? Oui, si l'on se situe dans le groupe des lecteurs « naïfs » d' Hergé ; non, si l'on a appris à être méta lecteur. Qu'est-ce à dire ? L'analyse sémiotique intertextuelle passionne Benoît Peeters, heureux (cela se sent) de mettre à jour le maillage signifiant du *cartoonist* dont ce dernier reconnaît paradoxalement l'existence sans, pourtant, en saisir lui-même la systématité. Quant aux *Bijoux* précisément dit (qui forme en soi une machine complexe), Peeters résume clairement son propos à la fin du livre : « Mon hypothèse est qu'Hergé a disposé de manière assez concertée la plupart des chaînes qui courent à travers l'album sans percevoir par contre l'intensité du réseau qui se constituait peu à peu ».

Pour mener à bien son exploration, le critique procède à un repérage d'éléments qui, tantôt indiciels, tantôt métaphoriques, tantôt verbaux, tantôt iconiques, s'agrègent en trois noyaux sémantiques d'intensité variable : l'oiseau, la fleur, les bijoux. Prenons l'exemple des oiseaux, thème actualisé dès la première vignette de l'album. Sur une branche perchée, au premier plan, une pie semble observer nos héros en promenade ; plus loin sur la même page, c'est d'un écureuil qu'il s'agit, à quoi s'ajoute (planche

16, case 4) un pic-vert. Simples motifs bucoliques ou signes avant-coureurs ? On ne sait, mais on se souvient, relativement à la pie, qu'une *gazza ladra*, dans *L'Île noire*, dérobe la clé du garage des pompiers alors qu'un incendie vient d'éclater. La fin des *Bijoux de la Castafiore* nous apprend que la présence de ladite pie en ouverture était bien délibérée. Ainsi que le dit Barthes, dans « l'Introduction à l'analyse structurale des récits »⁴, il s'est agi pour l'auteur de placer un signe « dormant » qui, le moment venu, sera activé. Peeters voit pertinemment dans la pie un signal implicite double, rétrospectif (eu égard à *L'Île noire*) et prospectif (élément moteur dans le dénouement du récit). Chemin faisant la lecture s'affine : impossible de ne pas penser à ceci qui veut qu'une pie, outre le fait qu'elle est voleuse, passe son temps à jacasser. Ce qui est le propre de la Castafiore... et des perroquets, en particulier de l'omniprésent Coco que la cantatrice offre au Capitaine. Le *pappagallo*, haut en couleurs à tous égards, qui revient à plusieurs reprises chez Hergé (*Congo*, *Oreille Cassée*, *Licorne*) est ici l'*alter ego* de la cantatrice :

- objectivement, lorsque Bianca fait pendant à Coco dans une image où Haddock se trouve coincé entre l'oiseau et la redoutable italienne (planche 10, case 2) ;
- subjectivement, lorsque dans un cauchemar (planche 14, case 14), le marin condense à la lettre, la chanteuse et l'ara.

Scrutant avec alacrité cette célèbre case, B. Peeters déclare par ailleurs : « Le Capitaine est présent deux fois dans l'image (...) dans son lit et dans la salle, nu et au premier rang. Le dédoublement du perroquet est encore plus manifeste : l'oiseau apparaît d'abord debout sur la scène, comme « perroquet-Castafiore », puis dans la salle, sous la forme de multiples perroquets en smoking (ou si l'on préfère rester dans le registre animalier : en pingouin). Et notre critique de poursuivre : « la Castafiore semble donc être seule à n'apparaître qu'une seule fois. À mieux y regarder pourtant, il est clair qu'elle n'échappe pas d'avantage que les autres à la loi du dédoublement. C'est par l'intermédiaire d'un travail de déplacement que la Castafiore est présente dans la salle (...) » et que la sexualité, ajouterions-nous, éclate presque au grand jour. C'est dans ce « presque », c'est-à-dire

dans cet évitement à peine maquillé, que se découvre la malice d'Hergé entraînant son lecteur sur le chemin de la connivence. Le doute n'est plus permis lorsque, dans la roseraie, le nez turgescence du marin (il vient d'être piqué par une guêpe) est apaisé par Bianca qui applique sur le pif gonflé du marin des pétales de roses froissés. Le thème floral (le rossignol milanais a bien pour nom « Casta-Fiore »), on l'a compris, relaie le motif des oiseaux pour conférer au discours érotique sa discrète insistance, comme si « les pensées du rêve » du Capitaine étaient venues se cristalliser en quelques cases « surdéterminées ».

Autre exemple de la faculté de l'*éros* à s'adapter symboliquement à mille et un objets : l'hystérique mise en scène des bijoux de Bianca. Il se trouve, à cet égard, que l'antienne « Ciel mes bijoux ! » qui ponctue sans cesse la vie du château, va donner lieu à un gag aussi drôlement révélateur que « pudiquement osé ». Planche 39 : les bijoux viennent à nouveau de disparaître. Comme d'habitude, c'est une fausse alerte, sauf qu'Hergé, cette fois, met les points sur les « i ». La *diva* s'était tout bonnement assise (c'est nous qui soulignons) sur la cassette prétendument disparue (en fait, cachée sous un coussin du sofa). On veut dire que l'esprit de Diderot, qu'on citait tout à l'heure, est bien là qui, dans un conte libertin (aujourd'hui ce serait « les monologues du vagin ») parlait de l'éloquence « déplacée » des femmes, donnant licence à leur sexe de parler inconsidérément. Bien moins cru que le philosophe (et *a fortiori* qu'Eve Ensler), Hergé n'en est pas moins malicieux : Bianca, qui, comme les Dupondt, parle pour ne rien dire, aura, malgré tout, proféré une vérité inaudible : comment, quand on est femme, ne pas s'asseoir sur ses bijoux ? La cantatrice, que travaille ferme sa *libido*, n'en rate pas une.

La psychanalyse n'est pas loin, mais Peeters, qui sait fait la différence entre lecture et interprétation, évite le piège du freudisme. Hergé lui-même (interrogé par Numa Sadoul, à son tour rapporté par B. Peeters) parle clairement de « rêve reconstruit » (p. 82 et 83) et non de scènes psychiques verbalisées comme cela se passe lors de la cure. Haddock, certes, est censé avoir un inconscient comme tout un chacun, reste qu'Hergé, lui est un artiste dont la névrose (redevable, elle, du discours biographique) n'a strictement rien à voir avec l'économie de son récit. Dans *Les Bijoux ravis*, notre critique lève clairement l'équivoque entretenue dans la pourtant si

brillante étude du maître viennois sur *Gradiva* de Jensen où Freud y aborde le roman fantastique de l'écrivain allemand (considéré comme un rêve) à la lumière de ses recherches cliniques. C'était ouvrir la porte à de nombreuses dérives dont, en sciences humaines, nous ne sommes pas encore sortis, mais où Peeters n'est pas tombé. Il va de soi, néanmoins, que le jeu des analogies peut fonctionner à merveille : certaines cases des *Bijoux* (véritables agglomérats iconologiques) sont à tel ou tel passage dont elles dépendent ce que certains évènements de la veille sont à la constitution des vrais rêves des patients de Freud. Peeters, qui se méfie donc à juste titre des assimilations rapides prend soin de pointer qu'à la différence de nombreux rêves « réels », élaborés pour n'être pas compris, celui de Haddock, lui, apporte un éclairage sur sa situation au monde qu'il est aisé de décoder.

L'auteur de *lire Tintin* parle malgré tout d'un « inconscient » du récit. Que faut-il entendre par là ? L'inconscient des *Bijoux de la Castafiore* c'est, d'une part, tout ce qui fait subtilement retour dans ce 21^e album, d'autre part ce qui, à l'intérieur dudit album, s'organise en « tressage » (le mot est de Groensteen). Jeu de tenants et d'aboutissants, le tressage opère un mouvement de va et vient où, pour ce qui est lisible, le comique de répétition (scie des « ciel mes bijoux », *leitmotiv* de la chute dans l'escalier) a toute sa part ainsi que les signes de présomption qui sont parfois des leurres. Mais le tressage ce sont encore, à l'opposite, les isotopies constituées des indices impossibles à détecter d'entrée et qui, rétrospectivement, parsèment le récit d'autant de cailloux blancs ! De toute cette signalétique dont est truffé l'album, on dira qu'elle prend une part importante dans le dispositif que Peeters (aussi bon théoricien que fin analyste) nomme « lecturabilité ». Qu'est-ce donc (ce sera notre dernière question) que la lecturabilité ? On l'a dit : *Les Bijoux* sont un anti-récit ou, si l'on préfère, un récit qui n'arrive pas à « prendre » : c'est donc autrement (plutôt qu'ailleurs) qu'opère l'anecdote au premier sens du terme, à savoir la mise en lumière des choses encore celées. Le père de Tintin nous a habitués depuis longtemps à la mise à jour des secrets et au démasquage des stratagèmes. Or, avec *Les Bijoux*, il n'y rien à voir à voir (et nous n'y voyons goutte comme Tintin a sa fenêtre). Excepté ceci : Il s'agit de comprendre que, comme dans *Le Masque de la Mort Rouge* d'Edgar Poe, une procédure stricte a été suivie en vue du seul effet à produire : en

l'occurrence, pour *Les Bijoux*, l'aveuglement du lecteur, puis son incrédulité, son acceptation enfin. Tout est donné, dans cet album (mais c'est vrai aussi du *Secret de la Licorne* ou des *7 boules de Cristal*) en fonction de la seule place du destinataire, ou si l'on préfère de la posture qu'il s'agit de lui faire prendre, à l'instar des films d'Hitchcock ou des polars d'Agatha Christie. Reprenant l'avantage à la fin des *Bijoux* (quand même !), Tintin a soudain l'intuition de que s'est passé (la pie, le nid, l'émeraude). Mais tout comme Haddock ou Castafiore il reste étranger à ce qui, derrière ce *Much ado about nothing*, a nourri la fable : la vie rêvée de Bianca, chaste et castratrice.

Ces remarques vont plus loin qu'on croit. Elles coupent court à la sempiternelle question posée aux professeurs et conférenciers : « croyez-vous que l'artiste a pensé à tout ce que vous, analyste, avancez? ». Défalcation des lectures délirantes (il en est), il convient en effet de faire sa part à la pensée visuelle de l'artiste dont on remarque, ici et là⁵, qu'elle outrepassé singulièrement le point de vue de l'auteur : lorsqu'il s'explique sur son travail, ce dernier peut devenir naïf (et décevant voire déceptif). L'interview d'Hergé que Benoît Peeters a joint à son livre est on ne peut plus éloquent à ce sujet.

Le livre de Peeters part du présupposé qu'Hergé est un artiste accompli. Sa démonstration est à ce sujet impeccable. Peut être regrettera-t-on que la dimension iconologique n'y soit pas explorée plus avant. Simple regret qui nous permet d'ajouter notre propre grain de sel. Deux exemples.

Premier exemple. Planche 11, case 13. Nestor vient d'ouvrir la porte. Stupéfaction. Le spectacle qui s'offre à ses yeux laisse le majordome sans voix. En tout état de cause, il faut tourner la page pour voir de quoi il retourne : une longue kyrielle de gens du voyage s'étire depuis la grille du parc jusqu'à la porte du château. Le monde à l'envers !

On l'a compris, ce qui nous importe ici n'est pas tant la cause de la réaction de Nestor (même si c'est aussi cela) que la façon dont Hergé a traité la surprise du personnage. Se détachant sur un fond noir, l'homme n'a eu que le temps d'émettre une bulle, tout à la fois muette et exclamative. Au vrai, ce « Oh » non exprimé de la surprise est un « oh » à la fois rentré et comme disséminé dans l'ensemble de la vignette, toute en rondeurs. Comme si le visuel pur prenait ici en relais l'inaudible cri du

majordome. Si l'on tient que l'espace spécifique de la bulle est une métaphore de la bouche, on considèrera que cette la métaphore atteint ici à l'hyperbole. Seul point rouge de la case, la langue, entr'aperçue, de Nestor constitue une sorte de minuscule foyer que le phylactère ne fait que reprendre en majeur. Autre rotonde, Le crâne chauve de Nestor accentue la circularité des traits du masque affiché ; toutes choses auxquelles il faut évidemment ajouter les motifs des deux battants de la porte. De sorte que, modeste dans ses dimensions, notre vignette constitue, en dépit qu'elle en ait, un lieu particulier où les rimes plastiques ne sont pas pour rien dans la stupéfaction manifestée du bonhomme. Hergé a fait de la bouche étonnée de Nestor un motif multiplié s'élargissant peu à peu aux dimensions du monde.

Deuxième exemple. Planche 34, case 2. La Castafiore entame l'air des Bijoux dans le salon de marine transformé en studio. Face à l'assistance qui se tient coite autour de la *star* et symétriquement à cette dernière par rapport à la caméra n°2, le fétiche, rapporté des îles (*Le Trésor de Rackham Le Rouge*). Celui-ci arbore un air qui, pour familier qu'il soit (il représente le chevalier François de Hadoque vu par des primitifs au XVIIe siècle) tranche sur l'attitude des personnages en chair et en os. Au garde à vous pour toujours, la statue de bois introduit un contrepoint ironique aussi discret qu'incisif. La raideur interloquée du fétiche vaut ici pour la crispation du capitaine qui, hors champ, voue la chanteuse aux gémonies. La bouche grande ouverte, la statue crie silencieusement sa mauvaise humeur. Personne n'en a cure, hormis le lecteur qui perçoit qu'au delà des protocoles les mânes de Moulinsart ne sont guère favorables à la *diva*. *Last but not least*, l'intertexte nous signifie encore que le fétiche c'est un peu de la crypte du château visitée autrefois à deux reprises (où le fétiche aurait pu avoir sa place parmi les tableaux et statues entreposés par les frères Loiseau). Comme si un « sous texte » mémoriel et topographique venait ici doubler cette « plate profondeur » des cases dont on faisait état.

Notice

Pierre Fresnault-Deruelle, professeur émérite, a enseigné la sémiologie de l'image à Paris .Il a écrit sur la peinture, la photographie, la propagande et la Bande dessinée. Son dernier ouvrage s'intitule "Images à mi-mots" (Les impressions Nouvelles, 2008).

Notes

¹ Benoît Peeters, *Lire Tintin (Les Bijoux ravis)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2007.

² Benoît Peeters et François Schuiten, *La Théorie du grain de sable*, Paris, Casterman, 2007.

³ En 2006, Benoît Peeters a soutenu avec brio son Habilitation à Diriger la Recherche (HDR) à l'Université Paris1 Panthéon-Sorbonne. Le dossier, conséquent, de l'impétrant comportait, outre un mémoire spécifique sur ses axes de recherche, une quantité impressionnante de documents. : la biographie *Hergé fils de Tintin*, mais aussi, deux romans, un DVD consacré au Dossier Desombres, des essais littéraires (dont une étude sur Paul Valéry et une autre sur les fictions écrites par deux collaborateurs-auteurs : *Nous est un autre*), des films (sur six grands auteurs de bandes dessinées, réalisés pour Arte), ainsi que le manuscrit des *Bijoux ravis*.

⁴ *Communications* 8, 1966, pp. 7-33.

⁵ Voir notre contribution « Hergé ou l'intelligence graphique », in *Poétiques de la bande dessinée*, numéro spécial de *MEI*, 26, 2007, pp. 39-54.