

confins de l'hystérie, le sabre et le goupillon contre la faucille et le marteau ; peut-on encore aujourd'hui se contenter de jeter l'injure de «fasciste» à de tels personnages ? Les choses ne sont pas si simples et, du point de vue politique, on s'en protégerait donc insuffisamment ; quant à l'analyse du cursus suivi par Hergé, on ne peut se contenter de limiter à la figure isolée de l'abbé Wallez toute l'influence idéologique.

Cela dit, le lecteur est ravi, dans tous les sens du terme, par un style qui l'emporte d'album en album et évoque l'ensemble d'une longue carrière de créateur sans distiller le moindre ennui. P. Ajame a lu d'autres critiques, qu'il cite souvent avec équité, mais on est très loin ici de tout travail académique et l'érudition ne menace en rien le plaisir du lecteur. L'auteur insiste (peut-être un peu trop) sur la grande famille des personnages qu'on retrouve dans les aventures de Tintin, et l'essentiel demeure sans doute cette passion communicative pour un grand créateur. Quant à une véritable étude critique, on ne fait guère que s'en approcher ici et P. Ajame abuse par exemple, à la suite d'Hergé, de cette facilité que lui procure le signe astral des Gémeaux, censé expliquer à la fois les phénomènes de jumeauté, mais aussi les paradoxes dans la vie et dans l'œuvre (e.a., p.116, 146, 244). Quant à ces médecins qui seraient «à l'évidence le père idéal», à cette ligne claire qui serait «la manière d'Hergé d'affirmer que l'existence précède l'essence» (p.155), à ce thème «parfaitement génial» de *L'Île noire*, qui tournerait «en dérision les concepts qui sont à la base des chefs-d'œuvre métaphysiques, de Sophocle à Claudel» (pp.166, 172), ils sont évidemment plus discutables que les traditionnels errements de détail signalant le critique parisien lorsqu'il évoque la

Belgique, comme ce «Woleurié-Saint-Lambert» (p.178) ou ce «un certain Jean Tousseul» (p.47), comme cette ignorance du sens de certaines expressions («Amaïh !») ou de certaines réalités comme la gueuze, cette «bière amère du plat pays» (p.236) ou le «Prince Charles de Belgique, neveu du roi» (p.357).

Pierre HALEN - Universität Bayreuth

---

Jan BAETENS, *Hergé écrivain*. Bruxelles, Labor, 1989, 135 p., coll. Un livre, une œuvre, n°19.

---

Si la «force» d'une culture se mesure en particulier, à sa capacité de produire des mythes — y compris le sien propre —, alors la nôtre, de culture, est des plus puissantes. Ne parvient-elle pas à élever tel chanteur (du «plat pays») ou tel dessinateur de BD (de «la ligne claire») au rang d'auteurs au sens le plus strict du terme, dans un panthéon national où voisieraient le meilleur et le pire — par exemple, en désordre sympathique parmi d'autres fétiches, deux théâtres de marionnettes et une statue urinante, un Opéra où le drame musical se réinvente et (ce n'est pas tout à fait le même) un Opéra-d'où-la-Belgique-est-sortie, Simenon et Jean-Pierre Otte (une pipe et une paire de sabots), Magritte et Paul Delvaux, Pierre Mertens et Roger Henoumont ? Encore que, cela posé, un doute tout à coup survienne : et si la faiblesse d'une culture, la nôtre, se laissait entrevoir dans le choix de certains des objets qu'elle propose à l'élaboration mythologique ? On l'aura compris : avant d'entrer dans le livre de Jan Baetens, impossible de s'empêcher d'en éprouver le titre, non comme une provocation, mais comme l'un de ces multiples opérateurs qui, depuis quelques années, contribuent de façon agaçante à la constitution en mythe

national intouchable (Jan Bucquoy en sait quelque chose) des deux initiales qui signèrent les albums de Tintin. La machine hagiographique tourne à plein rendement depuis quelques années, actionnée côté public restreint par Benoît Peeters ou Michel Serres (voire Gabriel Matzneff) et côté grand public par Stéphane Steeman. Elle s'est vue couronnée dans ses effets les plus triviaux, l'an dernier, par la spectaculaire exposition de Welkenraedt. Entendons-nous bien : il n'est pas question ici de contester le talent ni même le «génie» de Hergé, mais d'ébranler le futur socle de sa statue, telle qu'elle est en train de se sculpter au prix d'un certain aveuglement (Tintin «petit-blanc», puis «Sahib», enfin contre-révolutionnaire) et d'une amnésie certaine (notamment politique). Flaubert y avait insisté : évitons de toucher aux idoles, car la dorure en reste aux doigts. Jan Baetens doit-il être compté au nombre des hagiographes ? Certainement pas dans sa démarche, peut-être dans l'usage auquel risquent de la soumettre ceux qui, du livre, ne l'iront que son titre à travers le prisme de la représentation collective dont il vient d'être question. L'ouvrage mérite mieux qu'une telle lecture. Entrons-y.

«Écrivain», Hergé l'est, selon Baetens relayant Renaud Camus, en raison des «effets de texte» que ses albums produisent. Un effet, de texte ou autre, suppose un émetteur et un récepteur, d'un côté un objet qui l'impulse et de l'autre un sujet sur lequel il s'imprime et qui l'exprime. Mais aussi un environnement social et symbolique commandant cette impression et cette expression, dans lequel entrent à la fois une situation institutionnelle (aucune lecture savante sans investissement d'intérêt dans la lecture) et un site théorique (en l'occurrence : Barthes, Kristeva, Derrida). «L'esprit» présidant à la démarche de Baetens sera donc, ainsi qu'il le précise (p.22), d'interro-

ger «l'écriture hergérienne [...] comme un objet à lire à la lettre, et partant comme un objet susceptible d'être métamorphosé par la lecture». *À la lettre*, c'est-à-dire compte tenu des mots et de leur mise en forme ; *métamorphosé par la lecture*, c'est-à-dire compte tenu du savoir et du savoir-faire de celui qui est moins un déchiffreur d'énigmes textuelles qu'un opérateur relançant une productivité toujours déjà engagée dans le réseau nouveau des signes, des bulles, des noms (noms propres ou «noms d'oiseaux») et des textes casés en abyme (colonnes Morris, affiches, revues, journaux, cartes, lettres, etc.). Une telle démarche ne va pas sans une sortie des voies les plus balisées, en particulier celles qui maintiennent l'œuvre de Hergé sous la juridiction étroite du «récit en images» et sous l'empire d'une «ligne claire» qui non seulement ne concernerait que le trait du dessin et pas le tracé des mots, mais relèverait d'une parfaite transparence des images, de leur mise en récit et des scénarii eux-mêmes. Contre une telle retenue, Baetens a fait le pari d'une certaine «outrance proprement textuelle» — c'est lui qui souligne (p.23) — et d'une certaine obscurité, le pari en somme de la profondeur et de l'excès. Profondeur d'une trame discursive à multiples fonds, excès d'un texte qui déborde la simple escorte verbale d'un récit iconique.

Car il y a texte chez Hergé. Pas seulement, on l'a vu, dans les bulles. Et pas seulement, à l'intérieur des bulles, dans le jeu visible, lisible, des phrases qu'elles contiennent. Il y a d'abord des «langues imaginaires» (p.16), c'est-à-dire la parole étrange de l'étranger avec les malentendus, les surdités, les doubles sens qu'elle suscite chez celui qui l'écoute et ne l'entend pas (Haddock en premier) ou la parole mal audible et métamorphosée dans la bouche du sourd (Tournesol), mais aussi une imagination de langage travaillant dans l'inter-

valle ouvert entre le français réel et les «français fictifs» (les chapelets de jurons du bouillant Capitaine, qui constituent l'un des fils conducteurs de l'œuvre hergéenne, contribuent par exemple à une sorte d'étrangéification du français même, en dévidant des mots qui «appartiennent» sans doute au lexique de la langue mais non aux strates où se prélèvent les «mots de la tribu»). Il y a, ensuite, des noms, ceux des personnages, dont Baetens met parfaitement en évidence qu'ils constituent autant de matrices rhétoriques, informant leur comportement, leur action, leur discours. Le Capitaine Haddock, Tryphon Tournesol, les Dupont/d, Bianca Castafiore sont chacun d'eux autant la conséquence de son nom propre — en quoi celui-ci lui appartient, au propre comme au figuré — et de son langage que du rôle qui lui serait dévolu dans l'économie narrative. Il y a enfin, mais la série n'est pas close, une dialectique discrète mais subtile de la «planche» et de la «page» — de toutes deux avec l'album et du tout avec l'œuvre globale — qui agence «l'ordre des choses» (p.81) autant que l'ordre des signes et déploie au plus large, par excellence dans *Coke en stock* (commenté au chapitre 6, pp.81-99), les virtualités expressives du support et ses «effet(s) de fiction» (p.89). Bref, si l'écrivain peut être défini comme ce singulier fou du langage qui en étend les propriétés à la totalité de son champ d'expérience, alors Hergé lu par Baetens l'est incontestablement.

L'ouvrage, quoi qu'il y paraisse dans la réduction que nous en faisons, n'a rien cependant d'un répertoire de figures. Si le travail de Baetens suit le fil sinueux d'une texture souvent disséminée, il ne manque pas en effet de s'arrêter longuement sur telles séquences ou sur la dynamique verbale de tel album. On relèvera en particulier une analyse remarquable du duel opposant, dans *Le Trésor de Rackham le Rouge*, le pirate

et le Chevalier, véritable «joute verbale» (pp.30-36), et l'éblouissante «relecture» de ce personnage-langage qu'est la «diva» Bianca Castafiore, qui conclut en point d'orgue l'essai (chapitre 7, pp.100-128). L'a-t-il aperçu ? Baetens est lui-même en abyme dans l'œuvre qu'il parcourt. L'équivalent de sa démarche est celle que Tintin, dans *Le Secret de la Licorne*, adopte en superposant les trois billets qui lui donneront la clé de l'énigme et la position du trésor qu'il recherche. Mais le trésor n'est jamais là où on le croit. C'est à retourner au départ — dans le bric à brac des caves de Moulinsart, belle figure de l'enchevêtrement des langages — qu'il s'offre à qui le poursuit, pointant du doigt le lieu où sa quête l'avait égaré. Le globe terrestre qui contient le trésor vaut, dans l'album, comme métaphore d'un emboîtement ; il pourrait bien valoir, dans la lecture de Baetens, comme métaphore virtuelle de la déconstruction rhétorique qu'il accomplit.

Des esprits chagrins et crispés objecteront, à lire Baetens lisant Hergé, que celui-ci se voit prêter une détermination textuelle que peut-être il n'avait pas, que les «effets de texte» repérés par Baetens résultent plutôt d'un effet de lecture que d'une opération concertée d'écriture. C'est oublier que le critère d'une «bonne» lecture ne repose pas dans la conscience présumée de l'auteur (souvent mal informé sur les dessous et les enjeux de sa propre écriture) ; il réside dans la cohérence propre de cette lecture et dans son rendement symbolique. Cohérence et rendement sont indubitables chez Baetens. Mais nous ajouterons qu'il en va, dans l'opération à laquelle il s'est livré, d'une sorte de transaction symbolique qui à la fois explique et justifie son entreprise. Entendons par là que chaque œuvre comme chaque intervention critique puissamment novatrices fait rejaillir sur

l'ensemble du champ textuel, y compris sur les textes antérieurs, ce qu'on pourrait appeler un effet-de-complexité (si, par exemple, «notre» Flaubert n'est plus celui de Thibaudet, c'est qu'entre-temps, il y a eu Joyce et les Nouveaux Romanciers). Et ce qui vaut pour la littérature de marque vaut aussi bien, mais de façon souvent retardée, pour les littératures de masse, qu'il s'agisse, entre autres, du roman policier (relu par retour à Poe via Borgès ou Robbe-Grillet), du roman populaire (relu au travers du surréalisme) ou, en l'occurrence, de la bande dessinée légitimée et revitalisée par médiations successives (par leur classement dans le patrimoine dit «classique», par le biais de la nouvelle BD, à teneur parodique et déconstructrice, et par celui de diverses lectures savantes, hier Michel Serres, aujourd'hui Baetens). Qui s'en plaindra ? Aux grandes lectures nous devons beaucoup des grandes œuvres et peut-être les grandes œuvres elles-mêmes. Alors Hergé et Joyce, même combat ? Non, mais un même défi qu'un lecteur, Baetens, lance aux autres lecteurs, rendus à leur pleine responsabilité de co-créateurs de l'objet qu'il feront désormais plus que simplement «recevoir». Un ouvrage à lire, donc, non seulement pour ce qu'il nous donne à redécouvrir de Hergé, loin des plates cérémonies officielles, mais aussi pour ré-apprendre ce que c'est que lire.

Pascal DURAND - Université de Liège

Thomas LAHUSEN, YAO YUAN, *Le Retour de Tintin en Chine. Culture populaire et réalisme socialiste*. Lausanne, Walter Lenschen, 1991, 27 p., Travaux du centre de traduction littéraire n°11.

Cette plaquette s'efforce de prouver, à partir de l'examen des traductions des aventures de Tintin, qu'une censure effi-

cace existe encore en Chine communiste. Cette censure modifie, en les transformant selon ses perspectives idéologiques, soit les éléments peu conformes à la «réalité communiste», soit les situations favorables à celle-ci. Ainsi la case du *Lotus bleu* représentant les «petits bébés chinois que l'on jette à l'eau dès leur naissance» a été supprimée dans la version publiée à Pékin. Au contraire, dans le même *Lotus bleu*, les quatre cases évoquant l'invasion japonaise de la Chine occupent quatre pages dans l'édition chinoise !

La même démonstration est répétée pour *Tintin au Congo*, *Tintin en Amérique*, *Le Sceptre d'Ottokar* et *Tintin au Tibet*, ce qui confère à cette brève plaquette une certaine lourdeur. À celle-ci s'ajoute un sentiment de méfiance lorsque les auteurs comparent la Syldavie à la République Populaire de Chine. La traduction chinoise oublie à deux reprises le mot «passeport» dans les «démêlés de Tintin avec la bureaucratie syldavie» (*sic*). Ayant remarqué cet oubli, et sans autres analyses, Thomas Lahusen et Yao Yuan, brutalement, concluent : «Est-ce un objet indécemment en Chine ? Il est vrai que la Syldavie de Tintin a quelques ressemblances avec la République Populaire». Une telle comparaison, qui va à l'encontre de toutes les interprétations du *Sceptre d'Ottokar*, pour être acceptable, devrait auparavant avoir démontré sa justesse. Rappelons que, dans cet album, la critique voit la Syldavie comme une monarchie parlementaire menacée par des trahisons internes et par une dictature fasciste, la Bordurie, dont le nom du chef, Müsstler, est, ainsi que l'a pointé Soumois dans son *Dossier Tintin*, un mot-valise composé à partir de Mussolini et Hitler. Pour ce cas bien précis, une analyse détaillée et rigoureuse fait cruellement défaut dans ce travail du Centre de traduction littéraire de Lausanne et l'on ne peut