

POSTFACE

L'étude critique de l'Oeuvre d'Hergé est riche de centaines d'articles et d'ouvrages, où se côtoient les lectures sémiotiques, socio-historiques, politiques ou psychologiques. C'est du reste le propre des chefs-d'oeuvre, que de faire signe en tous sens vers nos propres constitutions sociales et psychiques. Mais *Tintin* est plus qu'un chef d'oeuvre du 9e art, c'est désormais l'équivalent d'un mythe contemporain, un miroir d'identification collectif, pourvu du pouvoir instituant d'inscrire chez ses lecteurs ses lignes d'inter-dit.

Prétendre aujourd'hui dire quelque chose de la vérité de *Tintin*, et du rapport d'Hergé à son oeuvre, quelque chose de neuf et d'essentiel, qui reconfigure et réorganise tout ce que l'on croyait savoir jusque là, dans une visée globalisante et exemplaire, c'est s'exposer à toute la violence de notre monde, qui ne tolère plus le symbolique que sous une forme latente et cachée. On comprend que Bernard Spée soit en butte depuis des années aux cercles de pouvoir qui entourent l'Oeuvre, ceux des ayant-droit et des critiques autorisés, car il vise juste, trop juste, et il dit vrai, trop vrai, modestement, humblement, avec une rigueur et une clarté de la méthode, qui font de ses démonstrations, non seulement le couronnement de toute la tintinologie accumulée avant lui, mais aussi une référence épistémologique pour qui voudrait s'aventurer dans l'art difficile de la critique psychanalytique en bande dessinée.

Mais quoi ? dira-t-on, n'est-elle pas dépassée, cette approche qui consiste à vouloir analyser l'écrivain à travers sa création ? N'est-ce pas revenir à la psycho-biographie d'antan, pour ne pas dire à Sainte-Beuve ? Certes, on ne peut pas nier que l'oeuvre d'art soit ici pensée comme un projet d'intégration psychique entre un mythe personnel (inconscient) et une vision consciente du monde. Lorsque Bernard Spée recueille et organise les indices fournis par l'oeuvre, il garde en tête l'idée d'accéder *in fine* à l'inconscient de son créateur, plutôt qu'à un discours de désir sans référence, un "inconscient du texte", complètement détaché de la psyché historisée qui l'a fait naître. Et alors ? Une oeuvre ne s'écrit pas toute seule. L'affranchissement salutaire de l'interprétation vis à vis de l'auteur n'implique pas qu'on la sépare radicalement de celui qui l'a produite. Toute fable reste le résultat d'une histoire subjective, par laquelle un sujet se représente son existence. L'essentiel, c'est que Bernard Spée reconstitue le procès d'une écriture, qu'il fasse ressortir le travail de l'inconscient sur les signes, iconiques et graphiques. Et il le fait de façon magistrale, avec l'intuition toujours sûre du petit trait bizarre, indice de la pulsion refoulée qui sourd dans l'oeuvre et ravive une expérience oubliée. Tout au long de ses 11 études hergéennes, on suit donc avec fascination le jeu des affects et des représentations, qu'il démêle à travers les effets de condensation, de déplacement et d'inversion, pour reconstituer la cohérence d'un discours insu par la bande, celui où sourd le cri d'une enfance blessée. L'enquête est d'abord et avant tout interne à l'oeuvre, c'est là que prennent forme les hypothèses interprétatives, que dans un second temps l'investigation sociohistorique et intertextuelle, permettra ou non de confirmer. La connaissance biographique n'intervient qu'au terme de la démarche, comme son étayage ultime.

On ne remerciera jamais assez Bernard Spée pour le souci didactique dont il fait preuve dans ses démonstrations, signe qu'il voit beaucoup plus loin que *Tintin* et entend fonder une méthodologie qui soit transposable à d'autres objets. Et l'on ne saurait que trop recommander ses analyses des oeuvres de Carrère, Simenon et Magritte, sans oublier celle qu'il propose du *Dom Juan* de Molière.

Reste que se joue ici dans notre affaire des bijoux, sa 11e et ultime étude hergéenne, quelque chose de proprement inédit. Tout se passe en effet comme si les mécanismes mis à jour selon les logiques iconiques et linguistiques de l'inconscient, étaient en réalité le fait d'une manipulation consciente et calculée de l'auteur. Comme le fait d'un immense joueur d'échec, qui connaîtrait tous les tenants et les aboutissants de la partie qu'il organise, sur son propre terrain de prédilection, celui de l'analyse des mécanismes de la psyché. Se pourrait-il qu'à l'issue de l'oeuvre d'une vie, l'auteur ait gagné peu à peu la conscience des forces qui agissent son propre processus de création ? Après le sommet que constitue *Tintin au Tibet*, celui d'une résilience, vis à vis des traumatismes du passé et du présent, l'étape suivante serait de solder les comptes de l'oeuvre elle-même, en commençant par traiter avec ses encombrants créanciers, Germaine-Castafiore et l'abbé Wallez. Hergé le fait avec les codes secrets et surdéterminés de sa littérature dessinée, qui procède d'un langage différent et comporte toujours une part d'expression silencieuse, qui trouble la limpidité apparente du discours. Ce régime signifiant très particulier a toujours témoigné jusqu'alors de la présence de l'inconscient, cette instance qui dit le manque par lequel tout sujet humain est confronté aux énigmes de son altérité. Mais ce qui frappe ici c'est qu'Hergé semble le maître absolu de la partie, en organisant lui-même les chausse-trappes fictionnels du propre échiquier de sa vie. Par-delà l'extrême complexité du cryptage, les bijoux se liraient finalement comme une oeuvre à clé. Le signe paradoxal d'une oeuvre proche de son terme ?

Nicolas Rouvière
Maître de conférences en littérature
Université Grenoble-Alpes