

BELGITUDE ET BANDE DESSINÉE BELGE – UNE HISTOIRE À GÉOMÉTRIE VARIABLE

Jean-Louis Tilleuil

*Université catholique de Louvain
Université de Lille*

MOTS-CLÉS :

*bande dessinée, belgitude,
Hergé, Franquin, Jijé,
Yann, Chaland, ligne
claire, style atome*

RÉSUMÉ :

Lorsque l'on associe Belgique et bande dessinée, on se focalise bien souvent, du point de vue éditorial, sur un Âge d'Or daté de productions (1940-1970) et, pour ce qui concerne leur sémantisme teinté de « belgitude », sur une nécessaire discrétion des références, impératifs économiques obligent. Si le constat n'est pas dénué de pertinence, il manque cependant de nuance. Le présent article souligne la diversité des pratiques créatives pour faire « belge ». Longtemps, ce marquage n'était appréciable que pour un public d'happy few, capable de reconnaître une subtile référence pittoresque, linguistique ou iconique. Aujourd'hui, dans un marché interculturelisé, le retour sur soi et ses origines est, paradoxalement, devenu tendance, ce qu'attestent certaines productions, déjà anciennes ou très récentes. Par ailleurs, être belge implique aussi, hors texte, des auteurs et des imaginaires spécifiques, parmi lesquels il y a lieu de distinguer des noms comme Hergé, Jijé, Franquin, ainsi que des esthétiques (ligne claire, style atome) qui ont pu influencer d'autres créateurs, belges et non belges (français, espagnols, italiens, américains, etc.). Notons encore que cette dynamique peut être inversée, comme quand des auteurs français de bande dessinée (Chaland, Yann, Clerc, Sire, etc.) choisissent, dans le dernier quart du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, de moderniser l'écriture B.D. en

parodiant, dans une relation où se mêlent subversion et affection, les styles, les thèmes, les valeurs sur lesquels se sont construits les grands supports de la bande dessinée francophone qu'étaient les revues belges *Spirou* et *Tintin*, du début de la Seconde Guerre mondiale (pour *Spirou*) à l'explosion contre-culturelle de Mai 68.

1. Introduction

Depuis longtemps, en fait depuis que l'on fait l'histoire de la bande dessinée francophone, on s'accorde sur l'existence d'un Âge d'Or de la production belge, situé entre le début des années 1940 et la fin des années 1960 et supporté essentiellement par les journaux de presse spécialisée *Spirou* (créé en 1938) et *Tintin* (fondé en 1946)¹. Les explications à caractère socioculturel ont vite circulé : l'illustre voisin français et plus particulièrement sa céléberrissime capitale intellectuelle parisienne monopolisait à l'époque tous les acteurs de la Littérature légitime (auteurs, éditeurs, critiques, institutions de haute consécration, etc.) et ne voyait dès lors pas d'inconvénients à ce que, du côté nordique du Quiévrain, l'on développe des initiatives à faible valeur ajoutée symbolique (chanson, roman policier... et bande dessinée)². Corollaire de ce manque de reconnaissance, la bande dessinée belge est alors un produit défini par sa seule valeur économique, qu'il faut donc se contenter de valoriser, ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes de contenu et de forme lorsque ses éditeurs cherchent à se faire une place sur le marché français. Les indices de « belgitude » trop manifestes (dans les décors, la figuration des personnages ou les récits) se doivent d'être gommés³.

Cette situation, paradoxalement stigmatisante (certes un Âge d'Or, mais doublement dévalué), va se prolonger jusque dans les années 1960, qui

- 1 Cf. *Introduction à la bande dessinée belge*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « La bande dessinée en Belgique », Bibliothèque Albert I^{er} (29 juin au 25 août 1968), Bruxelles, Bibliothèque royale, 1968, p. VII ; Francis Lacassin, *Pour un 9^e art, La Bande dessinée*, Paris, UGE, 1971, p. 496 et 497, coll. « 10/18, N° 649-652 » ; Henri Filippini et Michel Bourgeois, *La Bande dessinée en 10 leçons*, Paris, Hachette, 1976, p. 38, 41 et 42, coll. « En 10 leçons » ; Jacques Sadoul, *Panorama de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1976, p. 66, coll. « J'ai lu, N° D15 » ; Henri Filippini, Jacques Glenat, Thierry Martens et Numa Sadoul, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique. Des origines à nos jours*, Grenoble, Jacques Glénat, 1984 (2^e édit.), p. 91 ; Claude Moliterni (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Pierre Horay, 1989, p. 157. On lira aussi avec beaucoup d'intérêt : Thierry Bellefroid, *L'Âge d'or de la bande dessinée belge (la collection du Musée des Beaux-Arts de Liège)*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2015.
- 2 Lire entre autres à ce sujet : Fabrice Leroy, « Formules romanesques chez Hergé : les ambiguïtés paralitéraires de Tintin », dans Renée Linkhorn (dir.), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, 1995, coll. « Belgian francophone library, N° 4 », p. 333 ; Benoît Peeters, « 1929 – Naissance de Tintin », dans Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman et David Vrydaghs (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003, p. 345 ; Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005, p. 37 et 57-58.
- 3 Cf. Roger Clausse, « À propos de la bande dessinée », dans *Introduction à la bande dessinée belge*, op. cit., p. VIII.

voient d'abord une France « tout public » s'intéresser à la bande dessinée, suite notamment au succès de la série Astérix, avant qu'une contre-culture à la française investisse la création B.D. pour en révolutionner la pratique, c'est-à-dire en imposer une nouvelle « pour adultes » qui fera de l'ombre au classicisme à la belge, attaché depuis ses origines à un public « jeune ». Une « nouvelle » bande dessinée belge verra bien le jour à la fin des années 1970 et durant les années 1980, mais deux autres événements viennent en réduire l'impact. Une progressive internationalisation de la profession, qui a bien sûr pour effet tout à fait positif d'ouvrir le débat créatif, mais de réduire d'autant l'implication et la pertinence distinctive des auteurs belges. Par ailleurs, les années 1980 entament, sur le plan financier et juridique, un processus de regroupement des grandes maisons d'édition belge (Lombard, Casterman, Dupuis), désormais placées sous l'autorité de pavillons français (Médias Participation et le groupe Madrigal).

En résumé, la bande dessinée belge pourrait se targuer d'une grandeur passée, mais quelque peu bradée, et aurait bien de la difficulté, depuis près d'un demi-siècle, à faire entendre sa différence. S'il n'est pas faux, ce jugement historique manque de nuances. Ce que vont essayer de combler les développements qui suivent.

2. Tintin au pays du monde

Cela fait longtemps aussi que la critique internationale a reconnu l'apport exceptionnel du belge Hergé, auteur de la série Tintin et directeur artistique du journal éponyme, *Tintin* (de 1946 à 1965). Dans un des ouvrages précurseurs de cette critique, intitulé *Bande dessinée et figuration narrative*, Pierre Couperie avance que

[d]aucuns peuvent se prendre à regretter qu'Hergé ne soit pas seulement un conteur d'histoires pour adultes à l'instar des maîtres américains, son grand talent est toutefois d'avoir su créer une œuvre où chacun peut puiser des joies selon son âge. (Couperie, 1967 : 127)

Que les aventures du célèbre reporter aient pu toucher un large public, de 7 à 77 ans, cela ne fait plus aucun doute : ces aventures « ont été vendues à plus de 250 millions d'exemplaires à travers le monde et ont été traduites dans plus de 110 langues et dialectes »⁴. Mais cette série de bande dessinée classique ne peut pas seulement être identifiée à un produit commercial ; depuis plus de 60 ans, elle s'est imposée comme objet d'étude. Edgar Morin a été un des précurseurs de cet engouement scientifique, avec un article intitulé « Tintin, le héros d'une génération » et publié en 1958 dans la revue *La Nef*. Au fil des années et pour s'en tenir aux seules monographies qui portent sur la plus importante des œuvres hergéennes, les travaux se sont multipliés de manière quasi exponentielle et il est dès lors heureux qu'en 2014 une bibliographie commentée ait pu voir le jour, pour prendre la mesure du phénomène⁵. Plus récemment, en 2016, le magazine *Charlie Hebdo*, que l'on peut difficilement suspecter de complaisance, mettait en exergue cet intérêt manifeste des chercheurs pour Tintin :

[O]n ne peut nier l'intemporelle ampleur des passions [que Tintin] déclenche. Non seulement chez les tintinophiles, mais aussi chez les chercheurs attirés (le cumul des fonctions n'étant pas exclu). Ils étudient Hergé comme d'autres Aristote, Proust ou Flaubert. Rien d'étonnant dans le principe, car on peut faire des thèses sur Rahan, Spirou ou Corto Maltese. Mais Tintin émerge nettement du lot : aucun personnage dessiné n'a été – et n'est encore – l'objet d'autant d'études universitaires. (Fischetti, 2016 : 6)

Plus près de nous encore, en 2017, un premier colloque international consacré exclusivement au reporter hergéen a attesté une nouvelle fois l'étonnante vitalité des recherches qu'il suscite. Pendant quatre jours, cette réunion scientifique, organisée à Louvain-la-Neuve – ville qui accueille

4 « L'essentiel à propos de Tintin et de Hergé », <https://tintin.com/essentiel> (article consulté le 26 janvier 2019).

5 Cf. Olivier Roche et Dominique Cerbelaud, *Tintin, bibliographie d'un mythe*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, 319 p.

par ailleurs le Musée Hergé depuis 2009 – par trois universités belges, une université suisse et une université française, a permis à des chercheurs venus principalement d’Europe, mais aussi de Suisse, des États-Unis, d’Afrique du Sud et de l’île Maurice, de confronter leurs points de vue et leur passion pour un héros désormais nonagénaire (Fig. 1).



FIG. 1. Dépliant du colloque international
« Tintin au XXI^e siècle »
Faculté de philosophie, arts et lettres/FIAL/UCLouvain
et Musée Hergé, Louvain-la-Neuve
17-20 mai 2017, 1^{er} volet. Collection privée.

Mais l’attention qui est portée à cet auteur et à son œuvre n’est pas entretenue à l’international par une seule volonté centripète, en quête des subtilités signifiantes qu’elle dissimule. Hergé et son héros Tintin empiètent sur des terrains qui les débordent. Ainsi, lorsque la revue de

critique artistique *Beaux Arts* consacre en 2011 un hors-série au rire, présenté comme le propre de la bande dessinée, ils font exceptionnellement l'objet d'un long article de six pages, alors que c'est la production BD mondiale qui est considérée (cf. Verstappen, 2011 : 126-131). Dans cette œuvre hergéenne, qualifiée d'œuvre insurpassable (cf. Taittinger, 2011 : 3), on s'attache à montrer que l'humour ne fait pas seulement irruption dans le récit – par l'intermédiaire de personnages, les Dupon(d)t ou d'un objet, le sparadrap qui s'incrute – pour en réduire la tension, mais qu'il y est bien souvent impliqué dans son déroulement même. Hors du champ élargi de la bande dessinée, toutes cultures confondues, le couple Hergé-Tintin s'est encore distingué en ce début de XXI^e siècle en faisant son entrée dans l'espace réservé du cinéma hollywoodien, suite à la réalisation par l'américain Steven Spielberg du *Secret de La Licorne*⁶. Cette adaptation cinématographique, qui s'appuie sur un scénario original et la technique de la *performance capture*, a été couronnée par le Golden Globe du Meilleur Film d'animation et a rencontré un large public en Europe (Belgique, France, Grande-Bretagne et Espagne), ainsi qu'au Québec. Le personnage de Tintin y étant quasi inconnu, les Etats-Unis ont réservé un accueil plus mitigé à ce premier volet, à charge pour le deuxième volet (prévu pour 2021) de transformer l'essai auprès du public américain. Cela étant, il n'y a pas que les portes de la culture grand public (BD et cinéma) qui se sont ouvertes à l'auteur des aventures de Tintin. Le monde, plus légitime, de l'art l'a accueilli dans un de ses plus beaux espaces, muséaux français, le Grand Palais, du 28 septembre 2016 au 15 janvier 2017. Ce n'est pas la première fois qu'une consécration artistique profite à notre auteur belge, mais celle, récente, de Paris tenait à saluer à la fois le dessinateur – « le père, le fils et le saint esprit de la BD européenne et de l'universel Tintin » (Daydé, 2016 : 53) –, le peintre et le collectionneur. Pour Emmanuel Daydé, qui rend compte de l'événement dans *Art absolument*, il n'y a pas de doute : Hergé est bien un grand créateur du XX^e siècle, au même titre que Picasso, Warhol ou Miró (*ibid.*).

6 Steven Spielberg (réalisateur), *Le Secret de La Licorne*, produit par Peter Jackson, avec Jamie Bell, Andy Serkis, Daniel Craig, 2011, 1h47.

3. La Belgique de Tintin

Si, à l'évidence, l'œuvre et son auteur peuvent prétendre à des reconnaissances internationales diverses, il n'en est pas moins vrai que l'ancrage belge n'y est pas pour autant négligé. Une focalisation sur l'œuvre fait apparaître – comme annoncé précédemment – que ces signes de « belgitude » travaillent les albums de manière discrète. Il faut éviter les références trop belges, qui pourraient menacer leur implantation dans les marchés extérieurs, principalement auprès du premier d'entre eux, qui est français.

Un premier type de marquage était inévitable et relève d'une pratique au moins non consciente de la création, observable chez tout créateur. Dans un article qu'il publie dans un ouvrage collectif portant sur Tintin, Hergé et la « Belgité », Marc van de Kerckhove formule une hypothèse quant à la vision stéréotypée des mondes exotiques (Balkans, monde arabe, Amérique du Sud, Japon, Inde) :

Je me suis demandé si l'image que nous donne Tintin des mondes exotiques [entre 1930 et 1960] ne reflétait pas celle que s'en faisaient les destinataires des albums d'Hergé : les "Belges moyens" [...]. Le belgocentrisme, demeuré chez nous à peu près intact jusqu'en 1960, a ensuite été sérieusement ébranlé. (1994 : 26)

Pour justifier l'importance de cette année de référence, l'auteur de l'article évoque l'indépendance du Congo, les grandes grèves de l'automne 1960, le réveil du particularisme flamand. Avec comme conséquence :

Après 1960, le sentiment national demeure vivant, mais les Belges perdent beaucoup de leur conviction d'incarner un modèle, comme cela avait été le cas pendant un demi-siècle. Du coup, les mondes autres sont peu à peu considérés avec beaucoup plus d'indulgence et d'attention. [...] Par une curieuse coïncidence, c'est également en 1960 qu'Hergé publie *Tintin au Tibet*, écrit à partir de 1958. (*ibid.*, p. 34-35)

Un album, conclut l'auteur, dans lequel Hergé ne verse jamais dans la caricature. Sans doute l'humanité avec laquelle Hergé nous décrit le Tibet n'est pas redevable de ces seules circonstances sociopolitiques : *Tintin au Tibet* (1960) est le complément du *Lotus bleu* (1936) dans lequel, pour des raisons qui renvoient déjà au vécu personnel de l'auteur, le souci d'écoute et de tolérance à l'égard de l'Autre, en l'occurrence chinois, était manifestement présent. Il n'empêche, la proposition de van de Kerckhove a le mérite de s'appuyer elle-même sur un paramètre que l'on ne peut remettre en cause, à savoir qu'un auteur, fût-il Hergé, n'échappe jamais au contexte de production de son œuvre.

Cette « belgité » héritée (non consciente) par Hergé doit être associée à une « belgité » acquise (consciente) dont les indices, nombreux, divers mais perceptibles par un public d'*happy few* bon connaisseur de Bruxelles et de la Wallonie, envahissent les aventures de Tintin. La bande dessinée ayant la vignette ou le dessin, c'est-à-dire l'image, comme unité formelle et sémantique, il convient de commencer l'inventaire par des indices de nature iconique. La référence belge désormais la plus diffusée dans le monde – grâce au film de Spielberg – est celle du marché aux puces de la Place du Jeu de Balle à Bruxelles, en plein cœur du quartier des Marolles ; elle sert de décor aux premiers plans du film de 2011, comme c'était déjà le cas septante ans plus tôt pour entamer l'album du *Secret de La Licorne* (Casterman, 1943, p. 1-3). Dans *Les Sept boules de cristal* (Casterman, 1948, p. 28, v. 9), ce n'est pas un lieu mais la maison du professeur Hippolyte Bergamotte qui ressemble à une maison bien réelle et bien connue d'Hergé puisque située au numéro 6 de l'avenue Delleur à Boisfort, alors que l'auteur de bande dessinée résidait au numéro 17 dans les années 1940 (Fasseu, 2012 : 42-43). Un autre bâtiment peut être identifié dans *L'Étoile mystérieuse* (Casterman, 1942 pour la 1^{re} édit. coul., p. 2, v. 5). Il est vrai qu'il faut avoir l'œil pour le retrouver car il est réduit à une forme noire au sommet arrondi qui se détache sur un ciel étoilé : il s'agit de l'observatoire d'Uccle, autre commune bruxelloise où vécut Hergé à partir de 1960 (Farr, 2001 : 102). Hergé s'inspire aussi d'objets appartenant à des musées belges, pour construire ses histoires dessinées. On pense à l'homme-léopard du Musée du Congo de Tervuren, qui apparaît dans

Tintin au Congo (Casterman, 1931 et 1946 pour la 1^{re} édit. coul., p. 31), ou à la statuette Arumbaya de *L'Oreille cassée* (Casterman, 1937 et 1943 pour la 1^{re} édit. coul., p. 1, v. 5), dont l'original est au Musée d'art et d'histoire de Bruxelles. Pour les costumes des Joyeux Turlurons de *Tintin et les Picaros* (1976, p. 51-61), Hergé mixe différents éléments vestimentaires qui proviennent de carnivals wallons (cf. Pirotte, 1999 : 39).

Mais il n'y a pas que l'image qui sollicite l'œil averti du spectateur. Le lecteur des textes est également invité à « avoir l'œil ». Parmi les nombreux critiques de l'œuvre hergéenne qui se sont intéressés à la question, Rainier Grutman s'est penché sur l'exotisme linguistique de la langue des Syldaves dans *Le Sceptre d'Ottokar* et sur ses traits de fonctionnement (2010, 83-99). Ses conclusions concernant cette langue inventée des Balkans – elles valent aussi pour la pratique linguistique des tribus amazoniennes mises en scène dans *L'Oreille cassée* – font apparaître que le syldave repose, après quelques transformations graphiques qui participent à l'exotisme recherché, sur le dialecte bruxellois ou marollien. L'auteur de l'article explique cette situation en renvoyant à la biographie d'Hergé :

L'influence de Bruxelles a été plus directe sur moi. Ma mère [Elisabeth] était une Bruxelloise de souche. Sa mère à elle [Antoinette] était non seulement Bruxelloise mais Marollienne ; elle ne parlait que le marollien et je crois que c'est une chose qui m'a beaucoup marqué... [...] Pendant mon enfance, j'ai donc entendu ma mère et ma grand-mère parler le bruxellois. Je ne l'ai moi-même jamais parlé mais toutes ces expressions sont restées gravées quelque part dans un petit coin de ma mémoire. (*ibid.*, p. 89) ⁷

De ce dialecte marollien, Grutman souligne les origines plus flamandes que francophones et illustre sa proposition notamment par une analyse de la fameuse devise syldave, « Eih bennek, eih blavek », très proche à

7 L'auteur de l'article emprunte lui-même cette citation à l'ouvrage de Benoît Peeters, *Le Monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, coll. « Bibliothèque de Moulinsart », 1990, p. 210.

l'évidence de sa « traduction » flamande /Hier ben ik, hier blij ik/ (alors que le français retient un /J' y suis, j' y reste/, bien éloigné de l'adaptation hergéenne) (*ibid.*, p. 84-85 et 95). L'auteur précise encore que, si la syntaxe syldave s'inspire beaucoup de la syntaxe flamande (*ibid.*, p. 94), des emprunts lexicaux au français et au wallon sont également repérables. On doit à Jean-Marie Pierret d'avoir d'abord insisté sur la nécessaire ouverture de cette pratique de déformation lexicale « à la belge » à d'autres auteurs de bande dessinée (1999 : 25-33), et ensuite bien illustré pour ce qu'il en était chez Hergé (*ibid.*, p. 26). On rappellera quelques emprunts toponymiques : « Sehru » dans *Les Cigares du pharaon* (Casterman, 1934 et 1955 pour la 1^{re} édit. coul., p. 48, v. 2 et 4), pour Ceroux(-Mousty), ville du Brabant wallon où Hergé a habité de 1953 à 1960 ; « myope comme une taupe de Wei-Pyiong » dans *Tintin au Tibet* (Casterman, 1960, p. 44, v. 6), pour Wépion, commune qui jouxte Namur ; enfin, « Moulinsart », nom du château du capitaine Haddock et dans lequel Tintin s'installe à partir de *L'Affaire Tournesol* (Casterman, 1956), qui dérive de Sart Moulin, une localité située entre Braine-l'Alleud et Waterloo.

On ne peut pas quitter la Belgique de Tintin sans associer à ce célébrisime héros de bande dessinée les noms de Quick et Flupke, une série due au même Hergé. Les aventures ou plutôt les bêtises commises hebdomadairement dans *Le Petit Vingtième* (1930-1940) par ces deux « gamins de Bruxelles » nous ramènent aux débuts de l'histoire illustrée et de la bande dessinée, qui ont inauguré la mise en scène de garnements (Max und Morritz en Allemagne, The Katzenjammer Kids aux Etats-Unis), d'ailleurs toujours présents aujourd'hui par l'entremise du Petit Spirou ou de Titeuf, par exemple. Le couple de garnements bruxellois est loin d'avoir connu hors de la Belgique francophone le même succès que Tintin. En cause notamment un ancrage trop belge :

Pour être plus précis, [Quick et Flupke] sont deux ketges [ketjes] des Marolles [...]. Nous n'irons pas jusqu'à dire que les albums de Quick et Flupke sont un document sur la vie quotidienne à Bruxelles avant-guerre, mais il est sûr qu'ils constituent une bonne illustration de l'humour belge. (Labesse, 1978 : 27)

À lire les médias d’aujourd’hui, y compris français, c’est la formule de « surréalisme à la belge » qu’il faudrait utiliser pour décrire le comique de ce couple de farceurs, tant les notions de grotesque et d’absurde leur collent à la peau. Leur belgité, hors l’humour, est aussi à l’honneur dès les noms qu’ils portent : Quick est le surnom d’un ami d’Hergé, Flupke est composé d’un diminutif flamand qui vaut pour le prénom Philippe en français, suivi du suffixe *-ke* qui signifie, toujours en flamand, /petit/ (cf. Sadoul, 1978 : 16). À l’occasion, dialecte marollien et français qui transposent le flamand se rencontrent au détour d’un dialogue : « ... Et retournez à la maison, *fiskses*, par pitié !... Car nous, “*on sait plus de chemin*” avec la foule !... » (Archives Hergé, 1978, p. 79, v. 5.) À l’image, il faut pointer l’originalité très « méta » des apparitions du belge Hergé dans le cours même d’un gag, comme lorsque Quick et Flupke kidnappent leur dessinateur pour qu’il arrête de les couvrir de ridicule chaque semaine ! (*ibid.*, p. 146-147) Texte et image peuvent encore fonctionner de concert pour apporter la touche belge. C’est le cas de cette vignette dans laquelle un tram bruxellois d’époque menace d’écraser Flupke – qui lit *Le Petit Vingtième* ! –, alors qu’il affiche la Gare du Midi comme destination (Fig. 2).

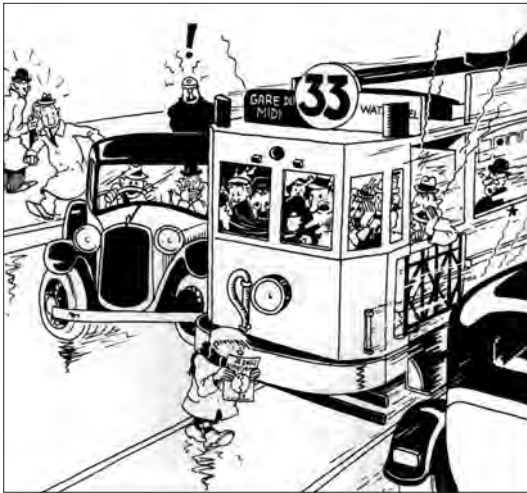


FIG. 2. Hergé, Quick et Flupke : « Circulation », dans *Archives Hergé*, t. 2 : *Cet aimable M. Mops. Les exploits de Quick et Flupke*, Tournai, Casterman, 1978, p. 140, v. 2. © HERGÉ / MOULINSART 2019.

Qu’Hergé ait pu être influencé par son époque, cet inévitable collectif qui a été pris en compte au début de ce développement, cela ne fait pas de doute et cela socialise d’autant l’auteur et son œuvre. Les derniers commentaires ont mis l’accent sur cet autre inévitable, cette fois individuel ou autobiographique : celui qui écrit et dessine – l’association s’impose quand il est question de bande dessinée – y met toujours de son vécu personnel, de ce qu’il a vu, lu, entendu, apprécié ou pas. L’étude de la genèse des œuvres ou génétique des textes est une discipline relativement jeune en littérature ; la bande dessinée en faisant désormais partie, nous devons nous habituer à rencontrer de pareils travaux. L’hergéologue Philippe Goddin a pris les devants lorsqu’il a proposé ses sept (gros) volumes ayant comme titre collectif *Hergé, chronologie d’une œuvre* (Bruxelles, Moulin-sart, 2000-2011).

4. Hergé et le degré zéro du langage B.D.

À la fois internationale et régionale, telle est l’œuvre hergéenne, dans des proportions qui peuvent varier en fonction des séries dues à l’auteur belge : celle des aventures de Tintin se différencie de celle de Quick et Flupke ou de celle de Jo, Zette et Jocko. Ce qui les rapproche par contre inmanquablement l’une de l’autre, c’est leur implication sémiotique et historique dans l’affirmation d’une esthétique particulière, la ligne claire. On a beaucoup écrit sur la question. On rappellera qu’elle concerne autant le texte (la graphie équilibrée des dialogues et des récitatifs) que l’image (la délimitation stricte opérée par le trait du dessin, l’usage harmonisé des couleurs en à-plat, un usage de la lumière qui ne connaît pas l’ombre). L’application de ces principes ne concerne pas que l’unité formellement et sémantiquement première de la vignette, elle conditionne tout autant l’enchaînement des vignettes. Leur séquentialisation, qui relève fondamentalement d’une construction métonymique, favorise la suture plutôt que la rupture, afin d’assurer une continuité narrative rigoureusement installée : une nouvelle fois, tout est question d’équilibre entre la reproduction du même, qui rassure, et l’introduction du différent qui fait avan-

cer l'action, au sein du strip, de la planche et de planche à planche. Un des principaux effets de cette logique narrative est d'offrir un maximum de lisibilité au jeune lecteur auquel sont destinées les séries hergéennes, et ce, d'autant plus que texte et image ont tendance à pratiquer la redondance (que la dynamique soit centripète : au sein de la vignette, ou centrifuge : dès le micro-montage entre deux vignettes juxtaposées).

Prenons comme exemple, pour illustrer ces propos, deux doubles planches couleurs issues de la prépublication du *Temple du Soleil* dans le magazine *Tintin* des 13 février (N° 7, p. 8-9) et 20 février (N° 8, p. 8-9) 1947. Sa reprise en album est à situer aux pages 9 et 10 de l'édition de 1949 (et 1977). La confrontation de ces deux états d'un même moment du récit, parce qu'elle relève très clairement de la génétique rédactionnelle de l'œuvre hergéenne⁸, nous offre l'opportunité d'en apprendre davantage sur la ligne claire. À commencer par nous rappeler cette évidence que sa maîtrise par Hergé a pris du temps : la construction narrative d'une planche du *Temple du Soleil* n'a plus grand-chose à voir avec celle observable dans *Tintin au pays des Soviets*, par exemple⁹. Voire, mieux : Hergé remet toujours le travail sur le métier à la fin des années 1940, quand il passe des planches prépubliées à celles qui composent l'album. Situons d'abord l'extrait. Nous sommes au début du *Temple du Soleil*. Tintin est monté à bord du Pachacamac et y a retrouvé Tournesol endormi dans une cabine. Il a été surpris par Chiquito, qui lui explique pourquoi Tournesol a été enlevé, mais il parvient à lui échapper. L'extrait lui-même commence par exposer la réaction d'Haddock aux coups de feu qu'il a entendus, de sa barque, et qui proviennent du Pachacamac. Se doutant bien qu'ils ont à voir avec l'expédition nocturne de Tintin, Haddock tente de rejoindre le bateau. Il n'aura pas à aller si loin car Tintin, qui a plongé du bateau et nagé vers la barque, retrouve le capitaine. Tous deux – et Milou – se dirigent vers la côte. Deux récits en parallèle prennent le relais : Tintin décide de surveiller le bateau, tandis

8 Et non plus strictement pré-rédactionnelle, comme dans le point précédent.

9 Qu'écrire à propos de l'évolution du dessin de Hergé, à la vitalité de mieux en mieux assurée ? Pour bien s'en convaincre, on retournera à la figuration de Tintin, assis dans le train, dans la deuxième vignette de la première planche de *Tintin au pays des Soviets*...

qu'Haddock est chargé d'aller chercher du renfort auprès de la police. L'extrait pour cette analyse s'arrête avec la découverte par Tintin que l'embarcation qui a quitté le Pachacamac après sa fuite et qui a, à son tour, accosté sur la plage transporte Tournesol à son bord.

Un premier constat d'ordre quantitatif : en passant de la prépublication (75 planches) à l'album (62 planches), Hergé a dû réduire la voilure. Cette contrainte éditoriale l'a donc amené à reconsidérer son expertise en matière de gestion de la continuité et de la lisibilité narrative, de manière à la rendre tout aussi performante, mais avec davantage de concision. Mathématiquement, les 33 vignettes de l'extrait prépublié ne sont plus que 22 vignettes dans l'album, c'est-à-dire qu'un tiers des vignettes a été supprimé. La concision est obtenue par la disparition pure et simple d'une vignette, redondante par rapport à celle(s) qui la jouxte(nt) ; c'est le cas de la 16^e et dernière de la première double page (dans le N° 7) et de la deuxième vignette de la seconde double page (dans le N° 8). C'est aussi toute une suite de vignettes qui fait les frais de la transposition, comme les vignettes 10-13 de la seconde double planche (dans le N° 8), sans doute pour éviter une nouvelle pause dans l'entreprise d'Haddock à la recherche de renfort (l'erreur téléphonique du capitaine qui veut joindre les Dupond[t], mais qui réveille en fait une vieille dame en bigoudis ; la séquence fait suite à l'échange avec le policier péruvien qui a refusé d'accéder à la demande du capitaine et précède un nouvel essai pour atteindre les deux Dupond[t]). Dans d'autres cas, la disparition de vignette est partielle, au sens où, pour dynamiser l'action, une vignette est supprimée, mais le texte qu'elle contient se retrouve dans une vignette voisine dont le dessin lui ressemble beaucoup (cf. la 14^e vignette de la première double planche dont le début de la réflexion à haute voix par Tintin – il surveille le bateau qu'il vient de quitter car il craint qu'on fasse disparaître Tournesol – est déplacé dans la seule vignette conservée dans l'album – la 15^e dans la prépublication –, pour entamer le texte prononcé par Tintin (Fig. 3.1. et 3.2.) ; le procédé est répété pour les vignettes 7-8 et les vignettes 14-15 – cette fois pour la première réaction des Dupond[t] à l'appel du capitaine – de la seconde double planche prépubliée).

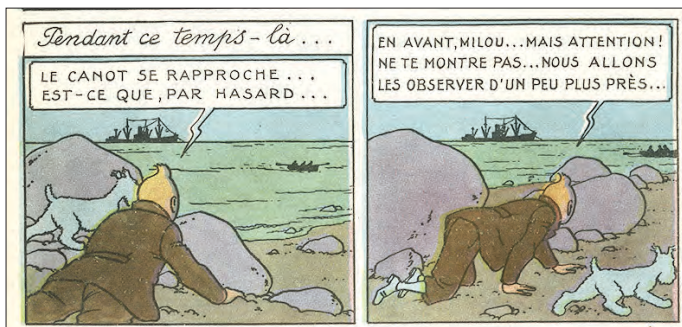


FIG. 3.1. Hergé, *Le Temple du soleil*, dans *Tintin*, N° 8, 20 février 1947, Bruxelles, Lombard, p. 8-9, v. 7-8. © HERGÉ / MOULINSART 2019.

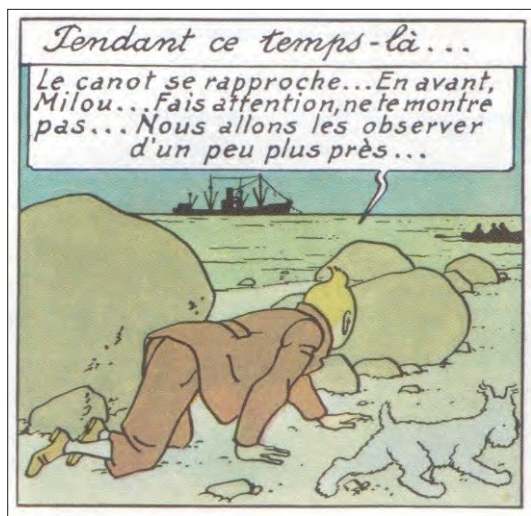


FIG. 3.2. Hergé, *Le Temple du soleil*, Tournai, Casterman, 1949, p. 10, v. 1 © HERGÉ / MOULINSART 2019.

Enfin, il arrive qu'une vignette soit tout simplement déplacée au-delà de l'extrait considéré. Ce qui se produit avec la 1^{re} vignette de la première double planche, qui est avancée au bas de la page 8 dans l'album, et la 16^e vignette de la seconde double planche. Dans ce second exemple, on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit d'homogénéiser l'échange Haddock-Du-

pond(t) et d'en favoriser l'effet comique : Haddock s'impatiente tandis que les Dupond(t) hésitent à savoir qui va se lever pour répondre au téléphone...

L'apprentissage de la concision n'est pas le seul nouvel acquis hergéen qu'il nous est donné d'observer dans la confrontation de ces planches de la fin des années 1940¹⁰. Sur le plan qualitatif, c'est-à-dire dans la conduite même du récit, Hergé modifie sa pratique, de la prépublication à l'album. Dans le cadre du montage métonymique classique, comme l'illustrent les deux doubles planches prépubliées, les ruptures inévitables de fin de strip (chaque double planche en compte trois) sont compensées, par souci de continuité narrative, par la suture différée qu'opère la première vignette du strip suivant : la figuration d'Haddock qui tombe à la renverse dans sa barque (dernière vignette du 1^{er} strip) reste d'actualité dans la première du 2^e strip ; Tintin et Haddock qui discutent dans la barque (en fin de 2^e strip) prolongent leur discussion dans la 1^{re} vignette du 3^e strip. Le mécanisme se reproduit dans la seconde double planche, exception faite de la fin du 1^{er} strip, car la vignette expose la fin d'une action (le policier a raccroché au nez et à la barbe d'Haddock !?!), ce qui, paradoxalement, assure le lien avec la 1^{re} vignette du 2^e strip qui retourne à Tintin faisant le guet. La prégnance de la suture sur le développement du récit n'est pas seulement d'actualité de strip à strip, elle marque aussi l'articulation de double planche à double planche : la dernière vignette de la première double planche – Haddock court pour chercher du renfort – prolonge cette action du capitaine dans la 1^{re} vignette de la double planche suivante – il est sur le point d'atteindre la cabine téléphonique grâce à laquelle il contactera finalement les Dupond(t). Les pages 9 et 10 de l'album assument davantage les ruptures de fin de strip, sans remettre pour autant en cause la lisibilité du récit, mais l'implication du lecteur est manifestement sollicitée pour « faire le lien ». À la page 9, qui compte cinq strips, seule la dernière vignette du 1^{er} strip voit son contenu étroitement associé à la 1^{re} vignette du strip sui-

10 On signalera que les commentaires que Philippe Goddin formule à propos de cette transposition pré-publication>album se limitent à constater la réduction du nombre de vignettes (*Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. 5 : 1943-1949, Bruxelles, Moulinsart, 2013, p. 233-234).

vant. Toutes les autres articulations (pour les pages 9 et 10) imposent des modifications d’image et/ou de texte. Notons enfin que la vignette avec laquelle s’achève la page 9 (Haddock se fait raccrocher au nez) est en rupture manifeste avec celle qui entame la page suivante (Tintin guette) ; l’effet de distorsion entre ces deux vignettes était moindre dans la prépublication car elles étaient impliquées dans le passage d’un strip à un autre, tous deux restant visibles sur la même double planche.

On terminera cette brève confrontation de planches, qui met déjà suffisamment en évidence une évolution nécessairement partagée de l’hyperécriture hergégienne avec l’hyperlecture de son jeune public, par un retour aux conditions différenciées de production du magazine *Tintin* et de l’album. Comme cela a été précisé d’emblée, la prépublication hebdomadaire propose deux doubles planches qui occupent toute la surface des deux pages. Cette disposition, en mode « paysage » écrirait-on aujourd’hui, qui linéarise une première fois l’ensemble de ce qui apparaît sur ces deux pages, soutient une seconde linéarisation, dans la mesure où chaque strip (de 5 à 6 vignettes) traverse à chaque fois toute la largeur de l’espace disponible, favorisant ne fût-ce que virtuellement l’enchaînement des vignettes¹¹. Lorsque *Le Temple du soleil* est publié en album, le mode « portrait » se substitue à ce premier mode. Devenu une norme rarement remise en cause, on peut déjà observer dans les deux pages qui nous intéressent que la lecture linéaire, qui reste première, est cependant concurrencée par des effets de lecture tabulaire, dont il est tentant de voir la cause dans la gestion verticale (et non plus horizontale) de l’espace dévolu. Ainsi, à la page 9, les deux premiers strips « font bloc » et s’opposent d’une certaine manière aux trois strips qu’ils dominent ; à la page 10, ce sont deux vignettes, chacune entamant un strip (le 1^{er} et le 2^e), qui s’appellent, reproduisant une possibilité de lecture verticale.

Il est à noter – mais nous sortons là du sujet de cet article – que cette concurrence entre lectures (linéaire/tabulaire), lorsqu’elle sera devenue

11 Ce modèle de mise en page à forte linéarisation renvoie à toute une tradition (belge ?) dont on peut trouver trace, à la fin des années 1930, dans le journal pour la jeunesse *Petits Belges* : « Les inventions du Professeur Pouic » de Gervy (N° 1, 1^{er} janvier 1939, Averbode, Bonne Presse, p. 8-9) ; « Les exploits de Blondin et Cirage en Amérique » de Jijé (N° 29, 16 juillet 1939, *op. cit.*, p. 456-457), par exemple.

manifeste dans la mise en page des récits, constituera un des traits distinctifs de la bande dessinée dite « moderne » dans les années 1960-1970 (avec Philippe Druillet, Enki Bilal, Jacques Tardi, etc.). Avec Hergé et tout ce qui vient d'être précisé concernant la ligne claire, c'est le premier type de bande dessinée qui, ayant fixé les premiers jalons d'un nouveau mode d'expression – la bande dessinée –, peut être identifié à la bande dessinée « classique » ou « degré zéro » de la pratique B.D.

5. La presse écrite francophone (Belgique + France), « une autre fenêtre sur le monde »... au vitrage souvent hergéen

Cette ligne claire, noyau dur du premier classicisme dans la bande dessinée franco-belge, ne s'est donc pas constituée en un jour. Nous avons constaté qu'Hergé faisait encore mûrir certains principes de sa dynamique narrative alors qu'il entame la seconde partie de son œuvre (ce qui est le cas avec *Le Temple du soleil*). Mais toutes ces considérations stylistiques ne caractérisent pas seulement un auteur et une œuvre. Ce sont plusieurs générations d'auteurs qui ont été influencées par le travail d'Hergé, avec d'inévitables adaptations – notamment – graphiques en fonction d'une préférence de ces auteurs pour la caricature, le réalisme ou le semi-réalisme. Les premiers cercles d'influence sont d'ordre professionnel. Hergé a été le directeur du journal *Tintin* et il a donc rencontré nombre de talents, confirmés ou à venir, qui ont pu être marqués par sa conception de la création B.D. Il a aussi dirigé les Studios Hergé (à partir de 1950) qui lui ont donné de nouvelles occasions de diffuser sa pensée. Mais ce sont certainement les cercles les plus larges, qui rassemblent les lecteurs de l'œuvre hergéenne, devenus à leur tour artistes, qui ont étendu son influence au-delà de nombreuses frontières. Citons pêle-mêle les Belges Philippe Geluck, Ever Meulen (Fig. 4), François Schuiten et Yves Sente, les Français André Juillard, Flo'c'h et François Rivière, Ted Benoît, Riad Sattouf, les Néerlandais Joost Swarte et Theo Van den Boogaard, l'Italien Vittorio Giardino, l'Africaner Anton Kannemeyer, les Américains Charles Burns et Chris Ware...



FIG. 4. Dessin d'Ever Meulen, publié dans suppl. du magazine *Le Vif/L'Express*, N° 12 : *La voiture du futur*, 22 mars 2014, Bruxelles, « Une » et inspiré de deux vignettes de *Jo, Zette et Jocko. Le Testament de M. Pump*, t. 1, Tournai, Casterman, p. 4, v. 1-2. © Ever Meulen 2014.

Mais si les aventures de Tintin et, dans une moindre mesure, les autres séries dues à Hergé ont pu « impressionner » des artistes B.D. de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècles, elles ont pu tout autant intégrer l'imaginaire de journalistes, avec comme corollaire de voir ceux-ci référer aux

univers hergéens lorsqu'ils écrivent et montrent le monde. C'est l'objectif premier de la base de données « Presse en stock », hébergée sur le site de l'UCLouvain, à l'initiative du Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte/GRIT, que de rendre compte de ces usages par la presse écrite francophone (belge et française) de 1950 à aujourd'hui¹². En tant que média, toute bande dessinée affiche des prédispositions pour nourrir l'imaginaire social. Pour reprendre une formule d'Éric Dacheux, la bande dessinée, toutes créations confondues, constitue bien « une autre fenêtre sur le monde » (Dacheux, 2009 : 23) qui a remplacé à cet égard l'art pictural (identifié à cette fonction du XV^e au XIX^e siècles) et peut dès lors avantageusement contribuer à l'élaboration du discours médiatique développé par un article ou une caricature de presse.

Avec Tintin et consorts, le contact avec ce public sera bien évidemment facilité par l'extraordinaire diffusion de l'œuvre qui en a conté les exploits. Les premiers résultats de l'interprétation des données contenues dans « Presse en stock » ont été communiquées lors du colloque « Tintin au XXI^e siècle » (*cf. supra*) et ont déjà pu confirmer le succès de l'association presse écrite-Tintin (et alii !) (*cf. Tilleuil, à paraître en 2019*). Le constat qui s'impose en priorité concerne l'abondance des références à l'œuvre hergéenne dans la presse écrite francophone, alors que leur récolte repose à ce jour non sur une enquête systématique mais sur des relevés empiriques. La seconde observation d'importance souligne la grande diversité avec laquelle se manifestent les références. Diversité sémiotique d'abord : ces références sont en effet portées tant par les textes des articles que par les images qui peuvent référencer indépendamment des textes qui les accompagnent, mais texte et image peuvent aussi collaborer pour citer l'œuvre hergéenne. Diversité thématique ensuite : rares sont les secteurs de l'activité humaine qui échappent à l'imaginaire de cette œuvre. Art, enseignement, mode, médecine, design, politique, astrophysique, industrie automobile, poésie, sport, économie, musique, tous ces secteurs sont touchés avec, parfois, une bonne dose d'ingéniosité et, par voie de conséquence, une invitation adressée au lecteur à activer ludiquement sa lecture. Il arrive ainsi que l'i-

12 Adresse du site : www.pressenstock.net.

maginaire d'Hergé ne soit sollicité que par un détail de l'image dessinée : un bout de la fusée d'*Objectif lune* qui dépasse d'un sac de voyage, par exemple. Sa fonction évocatrice relève, dans ces circonstances, presque du fétiche dont l'efficacité ésotérique pourrait bien être tributaire du caractère strictement belge du support médiatique qui se risque à ce jeu-là (Fig. 5).



FIG. 5. Caricature de Vadot, à l'occasion de l'évasion de trois détenus du Palais de Justice de Bruxelles, dans *Le Vif/L'Express*, 7 août 2009, Bruxelles, p. 3. © Nicolas Vadot 2009.

Quelles que soient les modalités de la référence hergéenne dans la presse écrite francophone (subtile ou manifeste, unique ou multiple, iconique ou textuelle, etc.), cette refictionnalisation médiatique d'un univers initialement enfantin démultiplie son ancrage dans l'imaginaire collectif des lecteurs d'Europe occidentale francophone, tous âges confondus. Il faut cependant préciser que le support journalistique considéré et les effets conatifs qu'il induit sur son public peuvent impliquer d'autres figures du monde de la bande dessinée, belges ou non belges. Moins présentes, sans pour autant être moins connues, elles font une concurrence discrète aux personnages, situations, répliques, objets... créés par Hergé. On reconnaîtra au détour d'une page, dans un article, une caricature ou une publicité, les Schtroumpfs¹³, Gaston Lagaffe¹⁴, Astérix¹⁵, Superman¹⁶, Blake et Mortimer¹⁷, entre autres.

6. L'arbre qui cache la forêt

Comme l'a montré le développement précédent, la presse écrite francophone a, depuis longtemps, une préférence pour l'œuvre hergéenne lorsqu'elle réfère à la bande dessinée pour écrire ses articles, dessiner ses caricatures ou diffuser des publicités. Un même engouement a été évoqué, au début de cette réflexion, pour ce qui concerne la critique à l'égard de cette œuvre et il n'y a pas lieu de penser que cela s'arrêtera prochainement¹⁸. Loin de nous l'idée que les aventures dessinées et scénarisées par Hergé n'aient pas toute la profondeur requise pour justifier

13 Publicité pour la Skoda New Octavia combi, dans *Paris Match*, 06-12.04.2017, Paris/Bruxelles, p. 11.

14 Caricature de Claire Bouilhac, dans *Week-end*, suppl. de l'hebdomadaire *Le Vif/L'Express*, 29.11-05.12.2013, Bruxelles, p. 116.

15 Publicité pour *La France gallo-romaine*, dans *Momento*, suppl. hebdomadaire du quotidien *La Libre Belgique*, 20-26.10.2012, Bruxelles, p. 2.

16 Caricature de Clou, dans *La Libre Belgique*, 24.10.2008, p. 56.

17 Caricature de Vadot, dans *Le Vif/L'Express*, 27.11-03.12.2009, Bruxelles, p. 3.

18 On en veut pour preuve – parmi d'autres – la programmation d'un séminaire de 2^e et 3^e cycle portant sur « L'éternité selon Tintin. La rançon et les réserves d'une réussite esthétique, narrative et thématique » (15 février-21 mars 2019), et organisé par un groupe de recherche, le GRIT/Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte, et une commission de programmes (Langues et lettres romanes) de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'UCLouvain (Louvain-la-Neuve).

un tel intérêt dans la durée, mais retenons qu'il est quand même désormais admis, d'un point de vue épistémologique, que toute production dite « de masse » (ce dont relève pour une bonne part la bande dessinée) résiste à priori à l'épuisement des analyses dont elle peut faire l'objet. En conséquence de quoi, s'il n'est donc pas question – en termes imagés – de remettre en cause le bel arbre hergéen, on peut cependant s'interroger s'il ne lui arrive pas de cacher la forêt où se rencontrent quantité d'autres œuvres de bande dessinée, à commencer par celles belges et contemporaines de l'œuvre hergéenne.

Ainsi, à propos de la ligne claire, une tendance critique bien installée l'attribue de manière quasi exclusive (le « quasi » pouvant à l'occasion disparaître¹⁹) à la sphère créatrice initiée et développée par Hergé. Certes, elle fut essentielle et nous l'avons suffisamment mise en valeur, mais il faut élargir le cadrage pour ne pas négliger une source importante de ce style, vouée à la lisibilité graphique et narrative, constituée par *Le Journal de Spirou* (fondé en 1938, il est une des rares revues de bande dessinée qui existe toujours) et les éditions Dupuis situées à Marcinelle, en Belgique. Longtemps, on a opposé de manière trop radicale l'école dite de Marcinelle (qui rassemblait pourtant des auteurs plus proches de Bruxelles que de Charleroi) à l'école de Bruxelles qu'animait le journal *Tintin*, la première s'étant spécialisée dans la B.D. comique, tandis que la seconde se serait réservée la production réaliste (Blake et Mortimer, Alix, Corentin Feldoe...) ou semi-réaliste (dont relèvent notamment les aventures de *Tintin*)²⁰.

- 19 Cf. par exemple l'article, au demeurant très intéressant, de Daniele Barbieri, « *Tintin et la ligne claire* », publié dans *Tintin, Hergé et la « Belgité »* (Bologna, Editrice CLUEB, 1994, p. 261-275) ou le chapitre que Pierre Fresnault-Deruelle consacre à la ligne claire dans son étude intitulée *Hergé ou le secret de l'image. Essai sur l'univers graphique de Tintin* (Bruxelles, Moulinsart, 1999, p. 13-23).
- 20 Il faut reconnaître que certains auteurs ont entretenu cette idée d'une opposition forte entre les deux écoles, qui ne touchait pas que les créations qu'elles proposaient : « – Hugues Dayez : *Avez-vous perçu une différence d'ambiance très importante entre Spirou et Tintin ?* – Will : Personnellement, j'ai déjà ressenti un changement dans l'organisation de mon travail. Pour Dupuis, j'étais indépendant, je dessinais chez moi en toute liberté. Tandis qu'avec Le Lombard, je rentrais dans un système d'horaires de bureaux avec veston-cravate ! Parce que le style, chez *Tintin*, c'était quand même un peu ça à l'époque ! » (dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou. Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles/Paris, Luc Pire/éditions contemporaines, 1997, p. 174). Les rédacteurs en chef des deux journaux ont également contribué à répandre cette vision des choses : « Raymond Leblanc, éditeur de *Tintin* et de la maison du Lombard : – *Spirou* était marrant, et *Tintin* plus sérieux... » (*ibid.*, p. 19) ; Charles Dupuis, éditeur de *Spirou* et des éditions Dupuis : – C'est moi qui voulais que les trois quarts du journal soient de la caricature. [...] Je préférerais que *Spirou* soit comique, divertissant, amusant » (*ibid.*, p. 124).

Qu'il y ait eu une concurrence entre les deux revues qui représentaient ces deux écoles, c'est, d'un point de vue sociologique, somme toute normal, puisqu'elles ont régné pendant plus de vingt ans (fin des années 1940 > fin des années 1960) sur le champ franco-belge de la bande dessinée et qu'elles avaient dès lors à décider laquelle des deux allait imposer sa définition du genre B.D., c'est-à-dire sa légitimité symbolique au champ tout entier. Cela étant, si, pour de mêmes raisons stratégiques de bon fonctionnement éditorial, Charles Dupuis et Raymond Leblanc avaient à conserver leurs auteurs respectifs²¹, ils n'ont pas pu empêcher des départs, comme lorsque Franquin quitte la maison Dupuis pour proposer ses services aux éditions du Lombard (cf. Dayez, 1997 : 150) ou lorsque Raymond Macherot fait le trajet inverse pour rejoindre les éditions Dupuis (*ibid.*, p. 221). Mais c'est en s'intéressant de plus près aux premiers grands animateurs du *Journal de Spirou* que l'opposition perd de sa radicalité. Commençons par Jijé, de son vrai nom Joseph Gillain, entré chez Dupuis en 1939 et qui devient dès 1940 l'homme à tout faire du journal *Spirou*.

Charles Dupuis : « C'est grâce à l'arrivée de Gillain que Dupuis a atteint une telle qualité. C'est durant la guerre que son talent a véritablement commencé à exploser. La moitié des pages de *Spirou* était en couleurs et nous y placions les séries qui nous semblaient les plus attirantes ou les plus fortes sur le plan du dessin. Jusqu'à la guerre, Jijé avait été une de nos vedettes de nos pages en noir et blanc, que nous réservions aux essais locaux ou rédactionnels. Mais c'est à partir du moment où il s'est lancé dans ses grandes séries réalistes que nous avons senti qu'il était devenu un maître complet. » (Pissavy-Yvernault, Christelle et Bertrand, 2013 : 193)

21 Il est bien connu que Charles Dupuis entretenait une relation paternaliste avec ses auteurs, ce qui leur rendait bien difficile l'éventualité de quitter un tel éditeur. André Franquin, évoquant un projet de création de revue de B.D., censé voir le jour avant le magazine *Pilote* (1959), déclare à ce propos : « J'étais très tenté par cette perspective, par l'équipe qu'on était en train de réunir, mais en même temps, je dessinais déjà *Spirou* et j'étais très attaché au journal. Il faut préciser qu'à l'époque, répétons-le, quitter Dupuis aurait été une trahison monstrueuse, presque une affaire de famille : Charles Dupuis était tellement jaloux de ses dessinateurs » (*ibid.*, p. 160).

Jacques Dutrey (historien) : « Je crois vraiment que Jijé a apporté une vraie modernité au personnage [de Spirou, repris une première fois d'octobre 1940 à mars 1941 et officiellement à partir de novembre 1943], en comparaison de celui de Rob-Vel qui, sans être totalement maladroit, était déjà un peu vieillot à ce moment-là. [...] En ce sens, je perçois Jijé comme un passeur, de la bande dessinée d'avant-guerre vers la bande dessinée moderne, dont il a vraiment défini les contours. L'arrivée de Jijé est une étape immense dans la professionnalisation des éditions Dupuis mais aussi de toute la bande dessinée belge. » (*ibid.*)

Très vite, Jijé a donc le souci de maîtriser son trait et de développer ses récits dessinés de manière rigoureuse, afin de favoriser leur lisibilité. Cette manière de faire est attestée dès 1941, dans les strips qu'il réalise pour illustrer les neuf points du code d'honneur des A.D.S./Amis De Spirou, qui doit fédérer les lecteurs du magazine (Fig. 6.1. et 6.2.) (*cf.* Martens, 1988 : 52).



FIG. 6.1. Jijé (texte de Jean Doisy), « Un ami de Spirou est franc et droit », dans *Le Journal de Spirou*, N° 25, 19 juin 1941. © Dupuis 1941.



FIG. 6.2. Jijé (texte de Jean Doisy), « Un ami de Spirou aime la discipline libre et joyeuse », dans *Le Journal de Spirou*, N° 26, 26 juin 1941. © Dupuis 1941.

On trouvera un autre exemple de cette pratique précoce de la ligne claire dans la confrontation d'une même situation extraite de la biographie dessinée *Don Bosco*, publiée une première fois dans *Spirou* en 1941 et reprise par Jijé en 1949 pour une réédition dans un autre support de presse ap-

partenant aux éditions Dupuis, *Le Moustique*. Franklin Dehousse a bien montré comment, d'une prépublication à l'autre (le cas peut être rapproché de notre analyse des deux versions d'un même épisode du *Temple du soleil* hergéen, cf. *supra*), l'auteur a progressé en efficacité esthétique et narrative (cf. Dehousse, 1983 : 44-45). Antoine Roux, pionnier des études pédagogiques sur la bande dessinée, a magistralement confirmé que Jijé pratiquait, aussi bien qu'Hergé, l'art du montage qui dynamise une situation sans jamais en menacer la lecture. C'est Jijé lui-même qui, en toute conscience, lors d'un entretien avec le théoricien, a commenté en en démontant l'enchaînement subtil des cases, quatre strips extraits d'une aventure de Jerry Spring, *Le Duel*, prépublié dans *Spirou* en 1968 (Roux, 1979 : 36-37).

L'implication de Jijé dans la pratique de la ligne claire le rapproche d'Hergé. Mais cela n'empêche pas que des différences puissent autonomiser leurs œuvres respectives. Les indices d'une différence majeure ont été disséminés dans ces premiers mots sur Jijé. Celui-ci n'est pas seulement connu pour sa reprise de *Spirou*, héros emblématique du magazine éponyme (d'octobre 1940 à mars 1941 et de novembre 1943 à juin 1946). Ses tout débuts dans la bande dessinée l'ont vu animer les personnages de Blondin et Cirage, autre série semi-réaliste (dans *Petits Belges* de 1939 à 1941, puis dans *Spirou* de 1951 à 1955) qui affirme dès son titre des intentions égalitaires entre blanc (Blondin) et noir (Cirage), peu fréquentes à l'époque. Mais Jijé s'est aussi distingué très tôt – dès le début des années 1940 – par sa maîtrise du dessin réaliste, dont rend compte la série policière Jean Valhardi (1941-1965) qui précède d'une décennie cet autre grand succès de l'auteur, la B.D. western Jerry Spring (1954-1977). Rappelons que cette pratique de l'esthétique réaliste peut encore être brillamment illustrée par les biographies dessinées de l'auteur : *Don Bosco* (1941 et 1949) ou *Baden-Powell* (1948-1950 dans *Spirou*).

Une autre différence notoire entre Hergé et Jijé est que si le premier n'a jamais caché sa volonté de réussir artistiquement et socialement grâce à la bande dessinée (cf. Assouline, 1996 : 89) – ce qui était pour le moins audacieux dans les années 1930-1960, il faut le reconnaître, car la bande dessinée manquait alors cruellement de légitimité –, le second au contraire n'a

jamais suivi de projet carriériste :

Henri Filippini : « Pourquoi avoir fait preuve d'une telle dispersion tout au long de votre carrière ? »

Jijé : « Je suis dispersé de nature. Pouvant pratiquement aborder tous les genres, je me suis fatalement dispersé. C'est une erreur, et je m'en veux, car à force d'enfoncer toujours le même pieu on obtient un jour ou l'autre un résultat. Mais on ne peut rien contre sa nature et je continue à me disperser. » Filippini, 1979 : 18)

Parce qu'il se disperse, Jijé est amené à confier des séries qu'il a reprises ou initiées à de jeunes auteurs belges. On sait ce qu'il advint de Spirou dont André Franquin assure le relais à partir de 1946 (jusqu'en 1969). Blondin et Cirage sont pris en charge par Victor Hubinon (de 1947 à 1949 dans le magazine *Spirou*) ; quant à Jean Valhardi, c'est Eddy Paape qui en hérite pendant une dizaine d'années (1947-1956), avant que Jijé ne reprenne la série en main (1956-1965). Sans doute ce sens peu développé de la propriété artistique a-t-il à voir avec cette qualité d'accueil de l'Autre, qui lui est propre et qui l'amena à endosser le rôle de formateur de talents, à une époque où les écoles d'art ne s'intéressent pas à la bande dessinée. À cet égard, Jijé rejoint Hergé qui s'est également entouré et a formé de jeunes auteurs (cf. *supra*). Mais les conditions d'apprentissage diffèrent. Rien de contractuel avec l'animateur du journal *Spirou* qui réunit à partir de janvier 1947, chez lui, dans sa maison de Waterloo, Willy Maltaite, André Franquin et Morris, trois jeunes dessinateurs désireux de découvrir les ficelles du métier²². « Jijé nous a vraiment tout appris » a reconnu Morris (*ibid.*, p. 29), que sa série Lucky Luke rendra célèbre²³. Quant à l'ambiance familiale dans la maison de Waterloo :

22 À lire comme témoignage de cette différence de conditions d'apprentissage, celui de Derib, auteur de la série Buddy Longway (dont les premières aventures datent de 1972 et sont prépubliées dans *Tintin Sélection* et *Tintin Hebdomadaire*) dans Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La Véritable Histoire de Spirou 1947-1955*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 32.

23 Sa première apparition a lieu dans l'*Almanach 1947*, publié en décembre 1946 ; c'est à partir de juin 1947 que Lucky Luke est au sommaire du magazine *Spirou*.

André Franquin : « Rétrospectivement, je trouve qu'Annie Gillain, la femme de Joseph [Gillain, alias Jijé] a aussi été formidable. Nos tables à dessin avaient été installées dans la chambre même de Joseph, et elle accueillait chez elle trois encombrants envahisseurs alors qu'il y avait déjà quatre gosses dans le ménage. » (Pissavy-Yvernault, Chr. et B., 2013 : 24)

Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault insistent sur ce que cette expérience, à la fois très humaine et très professionnelle, a eu comme effet tout à fait déterminant dans l'histoire de la bande dessinée belge :

La vie communautaire quasi familiale souda de façon indélébile le petit groupe, au point que leur complicité se fit sentir durant des décennies dans les pages du *Journal de Spirou*. La parfaite harmonie de leurs personnalités pourtant très différentes se prolongea jusque dans leurs œuvres respectives qui, sans être semblables, avaient toutes une évidente parenté. Blondin et Cirage, Lucky Luke, Spirou ou Tif et Tondu semblent tous issus d'une même source et apportaient au *Journal de Spirou*, dans lequel leurs aventures étaient publiées, une forme de cohérence.

Une cohérence que les exégètes désigneraient plus tard sous le nom d'école de Marcinelle, en opposition à l'école de Bruxelles chère au journal *Tintin*. (*ibid.*, p. 27)²⁴

Parmi tous les points communs qui rassemblent cette « bande des quatre », autres que ceux qui relèvent des convergences formelles d'ordre stylistique, il y a un même souci de mettre en scène une figure héroïque récurrente, que métaphorise parfaitement la figure du boy-scout. Si ce modèle héroïque, né avec le début du XX^e siècle et le développement du

24 Dans l'ouvrage qu'il a consacré à Jijé et à Franquin, Philippe Vandooren allait plus loin dans son appréciation de l'impact que ces deux auteurs ont eu sur le devenir de la bande dessinée : « Depuis qu'ils ont publié leurs premiers dessins, il est évident qu'en Europe on ne dessine plus de la même façon qu'avant. On les imite terriblement, et c'est certainement un des plus jolis compliments qu'on puisse leur faire » (*Franquin et Gillain répondent aux questions de Philippe Vandooren. Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Marabout, 1969, p. 12, coll. « Marabout Service, N° 120 »).

mouvement de jeunesse fondé par Baden Powell, trouve une incarnation de premier choix dans Spirou (que nous avons vu côtoyer de très près la vie d'un camp scout, cf. Fig. 6), il s'actualise tout autant dans les héros de Morris (Lucky Luke) et de Will (Tif et Tondu), qui, de manière tout à fait désintéressée, se mettent au service d'autrui et de la défense du Bien contre le Mal. Les bandes dessinées réalistes de Jijé n'échappent pas à ce modèle : Jean Valhardi incarne « la force, le courage, l'intelligence, la droiture, héros attendu par toute une génération de lecteurs et dont avait besoin le journal [en 1941] » (Léturgie, 1979 : 25) ; de son côté, Jerry Spring est un cow-boy loyal, toujours prêt à secourir son prochain, sain de corps comme d'esprit, etc. Tous ces héros, de bande dessinée semi-réaliste ou réaliste, sont les fers de lance « boy-scoutisés » du projet pédagogique des éditions Dupuis qui se nourrit de l'humanisme chrétien ambiant et qui va essaimer en France jusque dans les années 1970. Jijé et ses jeunes disciples (Franquin, Will et Morris) entretiennent ainsi une nouvelle relation de proximité avec Hergé, dont le héros Tintin – ce « chevalier luttant contre les forces du mal » (Assouline, 1996 : 91) – constitue une autre figure exemplaire du boy-scout :

Numa Sadoul : « Tintin est un indéracinable boy-scout... »

Hergé : « Mais pourquoi pas ? Est-il si ridicule de faire une bonne action ? D'aimer la nature ? De s'efforcer d'être fidèle à la parole donnée ?... Mais heureusement le boy-scoutisme de Tintin est tempéré par les compagnons qui l'entourent. J'ai été moi-même boy-scout : ma patrouille était celle des "Écureuils" et mon totem "Renard-curieux" ! Et l'influence que le scoutisme a eue sur moi je considère qu'elle a été bénéfique. » (Sadoul, 1978 : 9)

L'Âge d'Or de la bande dessinée belge, attesté par la critique nationale et internationale au début de cet article, est donc bien à considérer, à la lecture de notre complément d'information, comme résultant d'un jeu complexe de ressemblances/différences qui implique à l'origine deux auteurs belges aux parcours exceptionnels de créateur et de formateur, à savoir Hergé et Jijé. Au fil des décennies, Jijé et Franquin, qui le rejoint encore

une fois pour la circonstance, ont pu prolonger leur aventure au-delà de cet âge d'or et de ce premier « classicisme » B.D. en participant directement à la reconnaissance d'une nouvelle pratique de la bande dessinée, dite « moderne » (à partir des années 1960-1970 et initialement française), censée révolutionner toutes les règles du genre (formes, récits, thèmes, valeurs). Ainsi, contrairement à Hergé dont la participation à ce mouvement se fit par procuration (c'est-à-dire par les influences qu'il a pu avoir, à distance, sur plusieurs acteurs de cette première modernité en B.D., cf. *supra*), Jijé a accueilli chez lui, au début des années 1960, un futur – très – grand auteur de la bande dessinée européenne, voire mondiale, en la personne du français Jean Giraud, dessinateur de la série western *Blueberry* (à partir de 1963 dans *Pilote*), mais aussi cofondateur de la revue *Métal Hurlant* (à partir de 1975, autre support essentiel de la « nouvelle bande dessinée »), et instigateur du renouveau de la science-fiction en B.D. à travers son œuvre publiée sous le pseudonyme de Moebius. Après lui avoir confié l'encre d'une aventure de Jerry Spring, *La Route de Coronado* (1962), Jijé sera à son tour invité à collaborer à l'album *Le Cavalier perdu* (Dargaud, 1968), quatrième titre des « Blueberry » :

Jean Giraud : « Jijé se comportait comme un maître. Quand les instructions sont trop claires et évidentes, elles sont tout de suite consommées et on se retrouve vite dans une sorte de cul-de-sac. La caractéristique du maître, par rapport au prof, c'est qu'il envoie à l'élève des messages pas très clairs à interpréter. C'est ce qui fait leur richesse. On peut mettre toute une vie à les comprendre et à les assimiler. » (Pissavy-Yvernaul, Chr. et B., 2013 : 29) ²⁵

Avec Franquin, l'implication dans la dynamique « moderne » repose sur différentes initiatives tantôt éditoriales, tantôt auctoriales. De mars à octobre 1977, il fonde et anime, en collaboration avec le très imaginaire Yvan Delporte, par ailleurs ancien rédacteur en chef du magazine *Spirou*, un supplément décapant et subversif, *Le Trombone illustré* :

²⁵ Pour en savoir – beaucoup ! – plus sur Jijé et son œuvre : Philippe Delisle et Benoît Glaude, *Jijé. L'autre père de la BD franco-belge*, Montrouge, APJABD, 2019, coll. « Mémoire vive ».

Avec ces deux-là [Franquin et Delporte], une maison catholique peut craindre le pire, et avec raison. [...] *Le Trombone* était tout différent du journal... C'était vraiment quelque chose d'exceptionnel ! (De Kuyssche, 2009 : 4)

Franquin en profitera pour donner libre cours à sa passion pour le dessin, dynamique et dense, dont il exploite au mieux les vertus narratives, notamment dans les sublimes titres-bandeaux qui entament vingt-six des trente numéros publiés. Ces dessins, nous rappelle Pierre-Yves Bourdil, sont « agrémentés de toutes sortes de petits personnages délirants. L'un d'entre eux, évêque de son état, jouera avec sa crosse comme le marsupilami avec sa queue et Franquin avec sa signature. [...] En rigolant aussi librement de sa fonction sacerdotale, [le personnage de l'évêque] ne manque pas vraiment de respect à l'Église : il la dévergondé » (Bourdil, 1993 : 114). À l'exemple du magazine français *Pilote*, devenu dès le milieu des années 1960 *the place to be* pour les nouveaux auteurs de bande dessinée, *Le Trombone illustré* belge joua la carte de l'ouverture durant cette année 1977. Y ont été accueillis des auteurs de *Spirou* (Charles Degotte, Jijé) et de « la maison d'en face », actifs dans *Tintin* (Comès, Dany), mais aussi une pléthore de jeunes talents français, comme Alexis, Enki Bilal (Fig. 7), Claire Bretécher, Jean-Marie Clerc, F' Murr, Moebius, Tardi²⁶...

Avec *Le Trombone illustré*, les échanges entre B.D. classique et B.D. moderne s'étaient déroulés sur le territoire éditorial belge. En 1978, André Franquin et Yvan Delporte ont l'opportunité de relancer leur initiative de rassembler des auteurs désireux de pratiquer un « humour libre » dans le nouveau mensuel français (*À suivre*), qui deviendra, à l'instar de *L'Écho des savanes* et de *Métal hurlant*, un des principaux supports de prépublication de cette Nouvelle Bande Dessinée. Dans (*À suivre*), qui s'engage dans ses premiers éditoriaux à favoriser les grands récits²⁷

26 Pour la liste complète des intervenants, cf : José-Louis Bocquet et Éric Verhoest, *Franquin. Chronologie d'une œuvre*, Monaco, Marsu Productions SAM, 2012, p. 314.

27 Le premier numéro de la revue entame *Ici Même* de Jacques Tardi et Jean-Claude Forest (19 planches pour cette première livraison), *Bran Ruz* de Claude Auclair et Alain Deschamps (11 planches), *Corto Maltese en Sibérie* d'Hugo Pratt (16 planches).



FIG. 7. Enki Bilal, « Les maîtres des Hauts Plateaux », dans *Le Trombone illustré*, suppl. à Spirou du 6 octobre 1977, Marcienne, Dupuis, p. 7. © Dupuis 1977.

et à fournir des éléments de réponse aux questions du temps (cf. Mougin, 1978 : 3), Franquin et Delporte s'efforcent d'exploiter au mieux un troisième objectif, à savoir libérer l'expression, avec la création d'une nouvelle rubrique, « Pendant ce temps à Landerneau ». Ce qui frappe, dès la première apparition de la rubrique (le numéro 9 d'octobre 1978), c'est – comme pour *Le Trombone* – l'étonnante diversité des talents présents : les Belges Hausman, Jannin, Will et le Néerlandais Peter De Smet côtoient les Français Cabu, Gotlib (et ses « Rébus »), Forest, Winger, Mézières, F'Murr, Binet (et ses « Forums ») et Goossens. L'expérience s'arrête un an plus tard, en octobre 1979 (avec le numéro 21) ; Franquin a commenté cet arrêt avec l'humilité et l'intégrité intellectuelle qui le caractérisaient :

Je ne me suis jamais senti très à l'aise dans (*À suivre*) car c'est un journal qui me semble très ambitieux pour la bande dessinée. J'avais peur d'y amener un style "Spirou". Je voulais continuer le système des titres comme je l'avais fait pour *Le Trombone*, et puis, je n'ai pas osé. (Léturgie, 1980 : 16)

La fin des années 1970 sont importantes pour Franquin et sa rencontre avec un nouveau public, belge, français et adulte. À l'invitation du Français Marcel Gotlib, grand animateur de la Nouvelle Bande Dessinée d'humour et aussi grand admirateur d'André Franquin²⁸, celui-ci a l'occasion de relancer ses « idées noires » dont les premières planches avaient été publiées dans *Le Trombone illustré belge*. De 1977 à 1983, de nouveaux gags en une planche intègrent les numéros de *Fluide glacial*, une revue strictement consacrée au comique, mais sous toutes ses formes (subversif, absurde, grotesque, etc.). Comme le titre générique l'annonce, Franquin y déploie un humour noir dont rend littéralement compte le graphisme : le dessin est tout en silhouettes noires qui se détachent sur des fonds uniformément blancs. Les contenus ne sont pas en reste ; Franquin y expose les peurs ancestrales de l'humanité (le loup, le requin, les vampires, etc.), mais aussi celles qui sont contemporaines (la pollution, le nucléaire, le totalitarisme et de manière plus générale toutes les violences faites aux hommes – la peine de mort – comme aux bêtes – la chasse) (cf. Bocquet et Verhoest, 2012 : 322). Franquin n'oublie pas non plus de régler ses comptes avec l'éducation qu'il a reçue et qu'il juge trop rigide. Deux albums sortiront en 1981 et 1984, qui auront un grand succès et achèveront d'imposer le nom de Franquin parmi les grands noms de la bande dessinée francophone du XX^e siècle. Comme le suggèrent José-Louis Bocquet et Éric Verhoest (*ibid.*, p. 332-341), Franquin a également mis en évidence, au début des années 1980, la porosité des frontières entre B.D. pour la jeunesse et B.D. adulte lorsqu'il publie le quatorzième album de Gaston Lagaffe, *La Saga des gaffes* (Marcinelle, Dupuis, 1982). Le professionnel de la

28 La critique de la publication en album d'un récit, audacieusement burlesque, réalisé par le duo Gotlib-Franquin, *Slowburn* (Éditions Fluide glacial, 2019), l'a encore récemment prouvé (Géant Vert, « Gotlib + Franquin = un 102 sans l'aide du ricard », dans *L'Immanquable*, N° 97, février 2019, Boulogne, DBD, p. 52).

gaffe, qui a entamé sa « carrière » en 1957 dans *Spirou*, s'y montre engagé : contre certaines stupidités du quotidien urbain, comme le parcmètre, qui a envahi les trottoirs des villes et se distingue par sa rage scandaleusement « fricovore », ou pour la défense de causes écologiques et humanitaires.

7. Comment être belge au XXI^e siècle ?

Le répertoire des auteurs belges ne se limite pas, bien évidemment, aux trois noms sur lesquels se sont focalisés les développements précédents, à savoir Hergé, Jijé et Franquin. Mais l'importance de leurs œuvres respectives et l'impact qu'elles ont eu sur la création d'autres auteurs, en Belgique et à l'étranger, ont été suffisamment explicités pour justifier cette priorité. L'Âge d'Or de la B.D. belge repose donc aussi sur d'autres grands talents. Une sélection, qui n'a rien d'exhaustif, distinguerait François Craenhals, Paul Cuvelier, Bob De Moor, Liliane et Fred Funcken, Victor Hubinon, E.P. Jacobs, Jacques Laudy, Raymond Macherot, Eddy Paape, Peyo, Marcel Remacle, Jean Roba, Sirius, Tibet, Maurice Tillieux... Il faudrait encore y ajouter quelques « plus jeunes », comme Dany, Franz, Hermann, Willy Lambil, Roger Leloup, Mitacq, William Vance, François Walthéry, Marc Wasterlain et les scénaristes Raoul Cauvin, Jean-Michel Charlier, André-Paul Duchateau, Michel Greg, Jean Van Hamme... Mais savait-on qu'ils étaient belges ? Au mieux, cela pouvait se supposer étant donné l'identité nationale des revues *Spirou* et *Tintin* pour lesquelles travaillaient ces auteurs. Le second ayant disparu à la fin des années 1980²⁹, seul le magazine *Spirou* a pu entretenir – jusqu'à aujourd'hui – cet indice de « belgitude » qui permettrait de récupérer (entre autres) les noms de Frank, André Geerts, Marc Hardy, Frédéric Jannin, Janry, Midam, Philippe Tome et les scénaristes Stephen Desberg, Denis Lapière et Zidrou³⁰. Pour

29 Avant de disparaître, le magazine *Tintin* a encore fait connaître de nombreux auteurs comme Bom, Bob De Groot, Christian Denayer, Dupa, Jean-Claude Servais, Jean-Luc Vernal. Il faudrait aussi inventorier les noms de ceux qui sont allés de l'un à l'autre (de *Spirou* à *Tintin* ou l'inverse) ; Didier Comès, Michel Greg, Griffio, Renaud, Turk et Jean Van Hamme seraient retenus dans cet inventaire.

30 Ce rapide petit tour de la création belge, supportée en l'occurrence par *Spirou* et *Tintin*, devrait être prolongé par un long arrêt en territoire flamand. On y retrouverait Jean-Paul, Kamagurka, Marc Sleen, Willy Vandersteen (passé un moment chez *Tintin*) et bien d'autres !

terminer sur les auteurs belges passés par *Spirou* et *Tintin*, il faudrait encore signaler ceux qui n'y ont fait qu'un court séjour, chez l'un ou l'autre, souvent pour un premier essai, avant de partir pour d'autres horizons éditoriaux où ils se sont pleinement révélés. C'est le cas d'Hislaire/Yslaïre qui entame la série Bidouille et Violette (des. et sc.) dans *Spirou* à la fin des années 1970 ou du scénariste Jean Dufaux qui travaille avec Renaud dans la revue *Tintin* pour la série Brellan de dames dans les années 1980.

Pour d'autres auteurs, ce passage par les deux supports belges n'a pas été « obligé », sans que cela ne pénalise leur réussite dans le champ de la bande dessinée contemporaine. On pense au très médiatique Philippe Geluck et à son Chat, qui l'est désormais tout autant. Dans des voies très différentes, il faut citer Jan Bucquoy dont les scénarios se nourrissent souvent d'un anarchisme sombre et provocateur³¹, Louis Joos dont l'esthétique expérimentale, qui privilégie le noir et blanc, a été accueillie dès le début des années 1980 dans le catalogue très exigeant de la maison française Futuropolis, ou encore Thierry Van Hasselt qui explore depuis quelques décennies, avec la Cinquième Couche, les potentialités extrêmes du langage B.D. En fait, depuis la fin du XX^e siècle, les revues de bande dessinée en général ont fini de donner le « la » en matière d'incubateur de talents. La bande dessinée se diffuse désormais prioritairement en album et ce sont donc les maisons d'édition, grosses ou petites, qui ont à gérer comme elles le veulent et/ou le peuvent la créativité en bande dessinée. Les éditeurs belges, Casterman, Dupuis, Lombard, ont cessé d'être des indicateurs de belgitude éventuelle ; leur rachat par des grands groupes étrangers dans le courant de ces quarante dernières années est pour beaucoup dans l'accentuation de la porosité des frontières culturelles identitaires et, conséquemment, dans la difficulté à affirmer des particularismes trop manifestes.

À défaut de revues et de maisons d'édition résolument belges en ce début de XXI^e siècle, on aurait pu croire que les sections B.D. des écoles

31 Bucquoy a comme particularités de s'inspirer d'événements politiques ou culturels belges et de situer ses récits dans des lieux de ce pays. On lira par exemple : *Une Aventure de Gérard Craan* (des. Jacques Santi), t. 1 : *Camp de réforme B*, Bruxelles, Desanti, 1982 ; t. 2 : *Au Dole Mol*, Bruxelles, Michel Deligne, 1982 ; *Le Bal du rat mort* (des. Jean-François Charles), Bruxelles, Michel Deligne, 1982 ; *Retour au Pays noir* (des. Marc Hernu), Bruxelles, Michel Deligne, 1982...

supérieures artistiques, présentes à Bruxelles mais aussi à Liège, Mons et Tournai, auraient pris le relais. Certes, la direction assurée par Claude Renard à l'Institut Saint-Luc à Bruxelles de 1976 à 1984 est pour beaucoup dans le renouveau de la bande dessinée belge qui était, jusqu' alors, passée pour l'essentiel à côté de la « modernité » à la française (cf. *supra*). Il est bien connu que l'atelier R a formé une nouvelle génération d'auteurs belges comme Philippe Foerster, Benoît Sokal, François Schuiten ou Yves Swolfs, mais d'autres en sont aussi sortis sans être belges pour autant : on pense à l'Allemand Andreas, au Français Philippe Berthet ou à l'Italien Antonio Cossu. Le travail que ce dernier a assumé à l'Académie des Beaux-Arts de Tournai (de 1988 à 2017), comme chef de l'atelier B.D., a confirmé cette transculturalité des origines, somme toute bienvenue, en révélant le talent de la Franco-laotienne Vanyda et des Français Renaud Dillies et Xavier Fourquemin. Qu'ils soient de Belgique ou d'ailleurs, une autre question reste posée, celle de la place qu'occupe, dans leurs créations, la réalité belge. Quand Vanyda fait évoluer son héroïne Valentine³² sur des cours de récréation, la présence au sol des marques d'un terrain de handball rappelle que nous sommes dans un lycée français... et que l'auteure a fait ses études secondaires en France. Mais les Belges font-ils « belge » dans leurs bandes dessinées ? Quand c'est le cas, ils ne doivent sans doute pas céder à cette pratique de manière trop explicite, comme cela a déjà été précisé. Encore que François Schuiten ait annoncé pour juin 2019 la sortie d'un nouvel album des aventures de Blake et Mortimer dont l'intrigue se passerait à Bruxelles et impliquerait un bâtiment qui lui tient à cœur : le Palais de justice.

Paradoxalement, c'est de l'étranger et plus particulièrement de la France qu'un nouvel engouement a vu le jour pour la bande dessinée belge et pour tout ce qu'elle pouvait signifier. Le mouvement prend naissance dans les années 1980, avec des auteurs désireux de se replonger dans les spécificités graphiques et culturelles des années 1950 ; il prendra le nom de « style atome », en souvenir de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles et de son fameux Atomium. À la source de ce

32 Initialement, l'histoire de Valentine a été déclinée en trois volumes : T. 1, *Celle que je ne suis pas*, t. 2 : *Celle que je voudrais être*, t. 3 : *Celle que je suis*, Paris, Dargaud, 2008, 2010 et 2011.

style, on retrouve les Belges Jijé, Franquin et Will, mais aussi Jidéhem et Tillieux, marqués au milieu de ce XX^e siècle par une certaine idée de la modernité qu'ils transposent dans leur dessin (tout en rondeur), dans les objets, mobiliers ou voitures, qu'ils représentent (imprégnés de design américain) et les décors architecturaux (maisons, immeubles), et qui a été sublimée par l'Expo de 58 et les réalisations artistiques de Lucien De Roeck. De cette « esthétique graphique revisitant la Ligne claire dans une optique plus moderniste »³³, les auteurs français Yves Chaland³⁴, Denis Sire (Fig. 8)³⁵, Serge Clerc³⁶, Dupuy et Berberian³⁷, Jean-François Biard³⁸, mais aussi l'Espagnol Daniel Torrès³⁹ et le Néerlandais Joost Swarte⁴⁰ en ont fait leur bonheur de dessinateur. Plus près de nous, il faudrait encore citer les noms d'Antonio Lapone et Régis Hautière⁴¹, Olivier Schwartz et Yann⁴².

En tant que tel, le pastiche, comme imitation stylistique, a pour objectif de jouer avec son modèle ; il se propose bien aussi d'en rire. En l'occurrence, pas trop, compte tenu de l'admiration que les pasticheurs ont pour l'équipe de Jijé et sa bande. Cette forme de consécration du modèle belge spiroutien a cependant été dépassée lorsque les intentions parodiques sont venues s'ajouter au pastiche. Il s'est alors agi de reprendre les personnages, les thèmes, les récits, les valeurs, pour en dénigrer certains aspects devenus par trop conventionnels et inadaptés par rapport au contexte des années 1980. De tous ces pasticheurs-parodieurs, Yves Chaland fait partie

33 Texte de présentation du « Style Atome » sur le site BDthèque, consulté le 3 mars 2019 <https://www.bedetheque.com>.

34 À commencer par l'album réalisé en commun Jean-Luc Cornillon, *Captivant* (Paris, Humanoïdes Associés, 1979), mais aussi les récits mettant en scène les aventures de Bob Fish (Paris, Humanoïdes Associés, 1981), le jeune Albert (Paris, Humanoïdes Associés, 1985) et Freddy Lombard (*Le Testament de Godefroid de Bouillon*, Bruxelles, Magic Strip, 1981 ; *Le Cimetière des éléphants*, *La Comète de Carthage* et *F-52*, Paris, Humanoïdes Associés, 1984, 1986, et 1989).

35 *6-T Melodie*, Paris, Humanoïdes Associés, 1982.

36 *Les Aventures du journaliste musical Phil Perfect*, Paris, Humanoïdes Associés, 1981-1987.

37 *Graine de voyou*, Paris, Fluide glacial, 1987.

38 *Culottes courtes et soutanes noires*, Paris, SEFAM, 1990.

39 *Le Huitième jour*, Tournai/Paris, Casterman, 1993.

40 *Coton+Piston*, Tournai/Paris, Casterman, 1995.

41 *Adam Clarks*, Grenoble, Glénat, 2014.

42 *Atom Agency*, Marcinelle, Dupuis, 2018.



FIG. 8. Denis Sire, « The Screaming Dad » dans ID., 6-T *Melodie*, Paris, Humanoïdes Associés, 1982, p. 5, v. 3. © Humanoïdes Associés 1982

de ceux de grand talent. Peut-être d'abord parce que, chez lui, l'originalité a à se nourrir de la tradition (ce qui est d'une lucidité artistique rare) ;

La bande dessinée a un passé dont il existe une culture. Aujourd'hui, on ne peut plus faire un trait sans réfléchir à ce qui a déjà été fait. Même si on traite un sujet neuf et passionnant. En cent ans, quelques générations de dessinateurs ont ratissé le terrain. Notre monde moderne est épatant car cet héritage nous permet pour la première fois de faire une bande dessinée non naïve.⁴³

Sans doute ensuite parce qu'il n'a jamais caché sa passion pour la B.D. belge de l'Âge d'Or, tout particulièrement pour Jijé, Tillieux et Franquin :

43 Citation extraite initialement du dossier « Chaland », dans *PL.G.P.P.U.R.*, N° 28 : *Chaland*, automne 1992, Montrouge, A.P.J.A.B.D., p. 24, et reprise dans Isabelle Beaumenay-Joannet et José-Louis Bocquet, *Spirou par Yves Chaland*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 17.

D'aussi loin que je me souvienne, mon style favori de dessin, c'était les débuts de Franquin en 1950. L'album *Il y a un sorcier à Champignac* était un grand modèle de dessin quand j'avais 12 ans. (Beaumenay-Joannet et Bocquet, 2013 : 13)

Parmi ses parodies les plus remarquables, on peut distinguer ses huit planches, publiées dans *Métal Hurlant*, qui racontent avec admiration et humour *La Vie exemplaire de Jijé*⁴⁴, ainsi que ses versions décalées d'une des séries phares de *Spirou*, Les histoires de l'Oncle Paul devenues *Histoires merveilleuses de l'oncle Paul*⁴⁵. Comme *Le Trombone illustré* l'a été, à sa façon, en 1977, les travaux de Chaland assurent un lien entre des moments de production B.D. que l'on oppose trop souvent :

En ce début des années 1980, la bande dessinée s'endort et le lectorat qui accompagnera le renouveau créatif des années 1990/2000 est encore naissant. Entre le ronronnement autosatisfait de la bande dessinée enfantine et le tintamarre autocentré de la nouvelle bande dessinée adulte, Chaland propose une voie transversale. Il veut réconcilier. (*ibid.*, p. 17)

Celui qui a, très tôt, fait les beaux jours de quelques supports remarquables de la « Bande dessinée moderne », comme *Ah ! Nana*, *Bananas* ou le déjà cité *Métal Hurlant*, entretient un rêve de gosse qui confirme cet intérêt pour les liens plutôt que pour les ruptures : être publié dans le magazine belge et très « classique » *Spirou* ! L'occasion se présente en 1982. Un récit voit le jour dans *Spirou*, qui prendra le titre de *Cœurs d'acier* ; 46 strips initialement en noir et blanc (à raison de 2 strips par semaine)⁴⁶. Mais le récit reste inachevé⁴⁷ : Chaland est prié d'interrompre son récit (Fig. 9), pour cause de « guerre des Spirou » (Beaumenay-Joannet et Bocquet, 2013 : 85).

44 Dans *Métal Hurlant*, N° 64, juin 1981, Paris, Humanoïdes Associés, p. 21-28.

45 Paris, Vents d'Ouest, 1986.

46 Du N° 2297 (22.04.1982) eu N° 2318 (16.09.1982).

47 Une version album, *Cœurs d'acier*, t. 1, a été publiée, en bichromie, par Champaka en 1990.

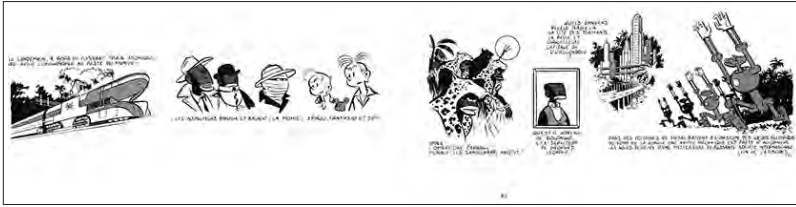


FIG. 9. Yves Chaland, *Cœurs d'acier*,
Marcinelle/Paris, Dupuis/Chaland, 2013, p. 80-81. © Dupuis 2013.

Depuis le départ en 1979 de Fournier, qui avait succédé lui-même à Franquin, les responsables du magazine *Spirou* entretiennent une confusion quant à savoir qui assurera la relève. Le duo Nic Broca-Raoul Cauvin, celui formé par Tome et Janry ou le Français Yves Chaland ? Finalement, c'est ce dernier qui fera les frais de ce désordre ; à partir de 1983, Tome et Janry héritent de la série. En 1986, un projet de suite à *Cœurs d'acier*, sur un scénario de Yann, est envisagé avec Dupuis, mais il sera abandonné, faute du soutien de la direction de l'époque. Quatre ans plus tard, Chaland décède dans un accident de circulation.

Au début de l'année 1982, Chaland avait rencontré, à la rédaction de *Spirou*, deux autres grands admirateurs français de la bande dessinée belge : le dessinateur Didier Conrad et le scénariste Yann, de son vrai nom Yann Lepennetier. Chaland fera de ce dernier son scénariste pour trois récits des aventures de Freddy Lombard (publiés de 1984 à 1989). Mais avant de s'associer à Chaland, Yann a formé avec Didier Convard une paire d'auteurs qui a semé un désordre revitalisant dans le magazine *Spirou*. À l'invitation d'Alain De Kuysche, Yann et Conrad sont invités à reprendre l'animation des « Hauts de page » du journal, ce à quoi ils s'attacheront pendant huit mois avec une impertinence et un plaisir manifestes⁴⁸ qui visaient tantôt le héros *Spirou*, tantôt son rédacteur en chef Charles Dupuis ou encore des collègues trop « cucul » à leur goût.

Les hauts-de-page firent donc encore plus fort que *Le Trombone illustré*, puisque ce dernier était limité à un supplément

48 Du N° 2229 (01.01.1981) au N° 2269 (08.10.1981). Un album intitulé *Huit mois dans l'enfer des hauts-de-page*, publié chez Bidouille, rassemble tous les gags censurés et le récit complet de l'expérience.

autonome, non repris dans les recueils du journal, et proposait simplement [sic !] des tentatives de BD, textes et illustrations plus “adultes”. Yann et Conrad, eux, ont mis en péril la morale de *Spirou* dans ses propres pages, en s’attaquant directement et nommément à tous ceux qu’ils avaient assez vus. [...] [E]n accomplissant ce travail critique, ils signaient leur attachement et leur implication dans l’existence de ce journal. [...] Comme le disait alors un lecteur, Yann et Conrad étaient devenus l’âme du journal comme en son temps Franquin. Mais ils allaient si vite et si loin que *Spirou* ne pouvait pas suivre... et a refusé cette voie qui l’emmenait vers des frontières décidément trop éloignées de sa “ligne”. (Menu, 1988 : 83)

Contraints d’arrêter leur distribution hebdomadaire de subversion festive, Yann et Conrad ne quittent pas pour autant *Spirou*. Ils y ont entamé depuis le début de l’année 1980 une série d’aventures, *Les innommables*, qui prend le contre-pied de tous les poncifs du genre, tout en y injectant, au fil des épisodes, une dose inhabituelle de violence et d’érotisme. Au premier épisode *Matricule triple zéro*⁴⁹ succède *Shukumei*⁵⁰, suivi d’*Aventure en jaune*⁵¹. Ce dernier épisode est interrompu, « les bornes supportables par *Spirou* [ayant été] largement outrepassées » (Menu, 1988 : 84). Un épisode, indépendant des trois premiers, intitulé *Cloaques*, a été proposé et même annoncé dans le journal, mais il n’y débutera jamais, à cause d’une fin de non-recevoir de la direction. Yann et Conrad quitteront définitivement *Spirou* quelques mois plus tard.

Mais pour le Marseillais Breton installé à Bruxelles depuis 1984, la passion pour la B.D. belge et plus spécialement *Spirou* reste toujours fervente. En 1989, Yann scénarise le troisième album des aventures du Marsupilami, la créature volontaire et attachante inventée par Franquin en 1952 pour l’album *Spirou et les héritiers*. Avec cette production intitulée *Mars le noir* (Mo-

49 Du N° 2182, 07.02.1980 au N° 2192, 17.04.1980. En album en 1996, dans la réédition d’*Aventure en jaune*.

50 Du N° 2219, 23.10.1980 au N° 2229, 01.01.1981. En album en 1987 chez Bédéscope-Glénat.

51 Du N° 2297, 22.04.1982 au N° 2311, 29.07.1982. En album en 1983 chez Temps Futurs et en 1996 chez Dargaud.

naco, Marsu Productions), Yann réalise – à son tour – un rêve d'enfance, puisque cela lui offre l'opportunité de travailler avec André Franquin en personne ! D'autres scénarios suivront. Vingt ans plus tard, soit en 2009, le scénariste, reconnu depuis plusieurs décennies comme l'un des plus importants de sa génération, est sollicité pour la publication d'un one-shot dans la collection « Une aventure de Spirou et Fantasio par », grâce à laquelle la maison Dupuis continue de faire vivre son héros fétiche⁵². Un autre Français, Émile Bravo, tout aussi passionné par l'œuvre franquinienne, l'avait précédé dans cet exercice avec son *Journal d'un ingénu* (2008), qui avait été très bien accueilli par la critique. Pour le coup, Bravo avait choisi de faire débiter l'action en 1939, avec l'intention scénaristique de montrer que la guerre faisait évoluer le personnage de Spirou (*ibid.*, p. 127-128). Yann reprend le principe d'un Spirou qui vit le conflit en vrai, dans un Bruxelles d'époque, non sans oublier son sens inné de la dérision quand il s'agit d'évoquer l'occupation allemande ou les actions de résistance de Spirou et Fantasio. En fait, Yann reprend, pour *Le Groom vert-de-gris* (Marcinelle, Dupuis, 2009), dessiné par Olivier Schwartz, le projet de scénario mis au point en 1986 avec Yves Chaland :

La guerre éclate et la Belgique est occupée ; le Moustic Hôtel est réquisitionné par la Kommandantur. Spirou a abandonné son costume rouge pour un autre, vert-de-gris [...]. Spirou livre aux résistants les documents qu'il a subtilisés dans les poches des uniformes des Allemands qui dînent au restaurant de l'hôtel.⁵³

L'album sera, lui aussi, salué par la critique. Quelques années plus tard, Yann et Schwartz assumeront une nouvelle fois une filiation proche avec Yves Chaland en se lançant dans un essai dessiné de la vie de Jijé. Quoiqu'un avertissement, glissé dans chaque exemplaire de l'album *Gringos locos*

52 Pour un commentaire sur ce principe de collection, lire notamment : Olivier Piffault, « Entretien avec Émile Bravo », dans *La Revue des livres pour enfants*, N° 260 : *Spécial Spirou*, décembre 2011, Paris, Bnf, p. 126.

53 Notes de Yann, communiquées dans I. Beaumenay-Joannet et J.-L. Bocquet, *Spirou par Yves Chaland*, *op. cit.*, p. 105. Lire aussi : Jean-Claude Menu et Thierry Groensteen, « Entretien avec Yann », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, N° 83 : *Yann*, décembre 1988, Grenoble, Jacques Glénat, p. 88.

(Marcinelle, Dupuis, 2012), insiste sur le caractère fictionnel du biopic, la bande dessinée s'inspire – de très près ? – d'un épisode vécu conjointement par Jijé, sa femme et ses quatre enfants, rejoints pour l'aventure mexicaino-américaine de la fin des années 1940, par les disciples du maître, Franquin et Morris (Fig. 10).

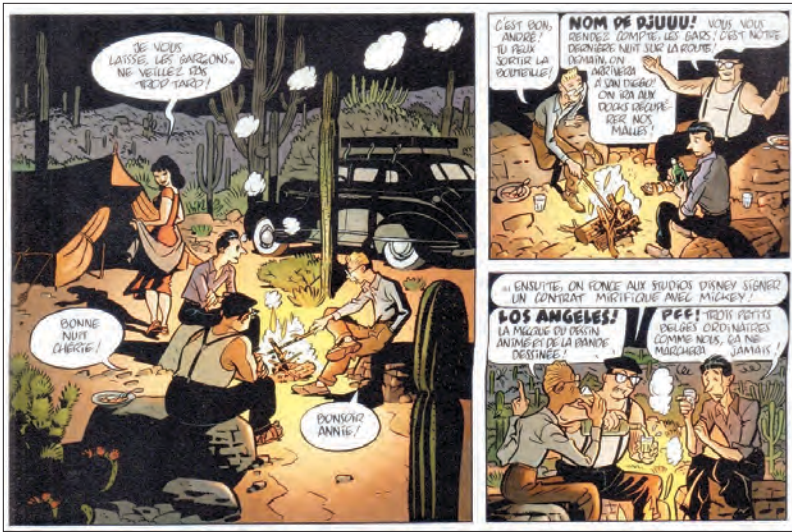


FIG. 10. Olivier Schwartz et Yann, *Gringos locos*, Marcinelle, Dupuis, 2012, p. 17, v. 1-3. © Dupuis 2012.

Peut-on rêver meilleure consécration pour ce trio de dessinateurs, « ces joyeux et picaresques hurluberlus qui, à leur retour, vont pourtant inventer ce qui deviendra dans le journal *Spirou*, la bande dessinée franco-belge moderne » (Schwartz et Yann, 2012, 4^e de couverture) ?

8. Conclusion

Tout au long de cet article, l'objectif poursuivi a été d'apporter des compléments d'information qui puissent nuancer l'idée reçue selon laquelle l'histoire de la bande dessinée belge se résumerait à un Âge d'Or, certes glorieux, mais désormais daté. Il nous a fallu d'abord corriger le tir

pour ce qui concerne l'animation de cet Âge d'Or, à la fois hergéenne et jijéenne. Par la suite, la nécessité a été de montrer que ces deux auteurs et leurs œuvres respectives ont eu des effets déterminants sur le devenir stylistique de la création B.D. dans la seconde moitié du XX^e et le début du XXI^e siècles. Indirectement parce que de nouvelles générations d'auteurs, en Belgique, en France et ailleurs en Europe, se sont non seulement inspirées mais également revendiquées des pratiques graphiques et narratives d'Hergé (la ligne claire) et/ou de Jijé (le style atome). Directement aussi lorsque l'on constate que ces deux précurseurs du genre « B.D. » ont aussi formé de jeunes auteurs qui les rejoignaient. À ce propos, il a fallu préciser que l'action de Jijé a été plus décisive en matière de participation à la révolution de la « modernité » qui s'impose dans les années 1960-1970, à la fois parce que certains jeunes auteurs formés par Jijé (Jean Giraud, alias Moebius, Jean-Claude Mézières, Hermann...) sont devenus des acteurs essentiels de ce mouvement, et parce que Jijé lui-même, tout comme Franquin, l'ont alimenté en productions nouvelles ou en initiatives éditoriales originales⁵⁴. Mais les échanges ont aussi été vécus de manière dialectique quand, dans les années 1980 et les décennies qui ont suivi, des auteurs reconnus très vite pour leur grand talent de dessinateur et/ou de scénariste, comme Yves Chaland ou Yann, ont orienté tout ou partie de leurs créations vers la célébration, mâtinée de subversion malicieuse des codes, des grands noms de la maison Dupuis.

Ces quelques réflexions ont l'ambition, volontairement limitée, de poser quelques jalons que nous espérons utiles pour le balisage de ce terrain, pour beaucoup encore en friche, celui d'une histoire de la bande dessinée belge, partie prenante décisive pour l'élaboration d'une Histoire du genre en général en Europe occidentale.

54 Hergé, quant à lui, peut se prévaloir d'avoir touché un public plus large (mondial) et d'avoir marqué de l'imaginaire de son œuvre celui de générations de journalistes dans leur travail de « montrer le monde ».

RÉFÉRENCES

- « Chaland », dans *P.L.G.P.P.U.R*, N° 28 : *Chaland*, automne 1992, Montrouge, A.P.J.A.B.D.
- Introduction à la bande dessinée belge*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « La bande dessinée en Belgique », Bibliothèque Albert I^{er} (29 juin au 25 août 1968), 1968, Bruxelles, Bibliothèque royale, 1968.
- « L'essentiel à propos de Tintin et de Hergé », article consulté le 26 janvier 2019, <https://tintin.com/essentiel>.
- Presse en stock*, base de données réalisée par le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte/GRIT (FIAL/UCLouvain) et rassemblant les emprunts faits par la presse écrite francophone (1950-2019) à l'œuvre d'Hergé, adresse du site : www.pressenstock.net.
- Publicité pour *La France gallo-romaine*, dans *Momento*, suppl. hebdomadaire du quotidien *La Libre Belgique*, 20-26.10.2012, Bruxelles, p. 2.
- Publicité pour « Skoda New Octavia combi », dans *Paris Match*, 06-12.04.2017, Paris/Bruxelles, p. 11.
- « Skoda New Octavia combi », dans *Paris Match*, 06-12.04.2017, Paris/Bruxelles, p. 11.
- « Style Atome », article consulté le 3 mars 2019, <https://www.bedetheque.com>.
- ASSOULINE, PIERRE, 1996, *Hergé*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- BARBIERI, DANIELE, 1994, « Tintin et la ligne claire », dans *Tintin, Hergé et la « Belgité »*, Bologna, Editrice Clueb, p. 261-275.
- BEAUMENAY-JOANNET ; ISABELLE, BOCQUET ; JOSÉ-LOUIS, 2013, *Spirou par Yves Chaland*, Marcinelle, Dupuis.
- BELLEFROID, THIERRY, 2015, *L'Âge d'Or de la bande dessinée belge (la collection du Musée des Beaux-Arts de Liège)*, Bruxelles, Impressions Nouvelles.
- BERBERIAN, CHARLES ; DUPUY, PHILIPPE, 1987, *Graine de voyous*, Paris, éditions Fluide glacial.
- BIARD, JEAN-FRANÇOIS, 1990, *Culottes courtes et soutanes noires*, Paris, SEFAM.
- BOCQUET, JOSÉ-LOUIS ; VERHOEST, ÉRIC, 2012, *Franquin. Chronologie d'une œuvre*, Monaco, Marsu Productions SAM.
- BOUILHAC, CLAIRE, 2013, « Le trait. – Tu es bien dans le thème, mais si on danse ? », caricature dans *Week-end*, suppl. de l'hebdomadaire *Le Vif/L'Ex-*

- press, 29.11-05.12.2013, Bruxelles.
- BOURDIL, PIERRE-YVES, 1993, *Franquin*, Bruxelles, Labor, coll. Un livre, une œuvre.
- CHALAND, YVES ; CORNILLON, JEAN-LUC, 1979, *Captivant*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES, 1981, *La Vie exemplaire de Jijé*, dans *Métal Hurlant*, N° 64, Paris, Humanoïdes Associés, p. 21-28.
- CHALAND, YVES, 1981, *Bob Fish*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES, 1981, *Freddy Lombard*, t. 1 : *Le testament de Godefroid de Bouillon*, Bruxelles, Magic Strip.
- CHALAND, YVES ; YANN, 1982, *Cœurs d'acier (Spirou à la recherche de Bocongo)*, dans *Spirou*, du N° 2297 (22.04.1982) au N° 2318 (16.09.1982), Marcinelle, Dupuis.
- CHALAND, YVES, 1984, *Freddy Lombard*, t. 2 : *Le cimetière des éléphants*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES, 1985, *Le Jeune Albert*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES ET YANN, *Les Histoires merveilleuses de l'Oncle Paul*, Paris, Vents d'Ouest, 1986.
- CHALAND, YVES ET YANN, 1986, *Freddy Lombard*, t. 3 : *La comète de Carthage*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES ; YANN, 1988, *Freddy Lombard*, t. 4 : *Vacances à Budapest*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES ; YANN, 1989, *Freddy Lombard*, t. 5 : *F-52*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES ; YANN, 1990, *Cœurs d'acier*, t. 1, Bruxelles, Champaka, reprise des 44 strips parus dans *Spirou*.
- CHARLES, JEAN-FRANÇOIS ; BUCQUOY, JAN, 1982, *Le Bal du rat mort*, Bruxelles, Michel Deligne.
- CLAUSSE, ROGER, 1968, « À propos de la bande dessinée », dans *Introduction à la bande dessinée belge*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « La bande dessinée en Belgique », Bibliothèque Albert I^{er} (29 juin au 25 août 1968), 1968, Bruxelles, Bibliothèque royale.
- CLERC, SERGE, 1978, *Phil Perfect*, t. 1 : *Le dessinateur espion*, Paris, Humanoïdes Associés.

- CLERC, SERGE, 1981, *Phil Perfect*, t. 2 : *Sam Bronx et les robots*, Bruxelles, Magic Strip.
- CLERC, SERGE, 1981, *Phil Perfect*, t. 3 : *Rocker !*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLERC, SERGE, 1982, *Phil Perfect*, t. 4 : *Les mémoires de l'espion*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLERC, SERGE ; BOCQUET, JOSÉ-LOUIS, 1983, *Phil Perfect*, t. 5 : *La nuit du Mocombo*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLERC, SERGE ; GORIN, FRANÇOIS, 1984, *Phil Perfect*, t. 6 : *La légende du rock'n roll*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLERC, SERGE ; LANDON, FRANÇOIS, 1986, *Phil Perfect*, t. 7 : *Meurtre dans le phare*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLOU, 2008, « Super Leterme », caricature dans *La Libre Belgique* du 24 octobre, Bruxelles.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1980, *Les Innommables*, t. 1 : *Matricule triple zéro*, dans *Spirou*, du N° 2182, 07.02.1980 au N° 2192, 17.04.1980, Marcinelle, Dupuis.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1980-1981, *Les Innommables*, t. 2 : *Shukumeï*, dans *Spirou*, du N° 2219, 23.10.1980 au N° 2229, 01.01.1981, Marcinelle, Dupuis.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1981, « Hauts de page », dans *Spirou*, du N° 2229 (01.01.1981) au N° 2269 (08.10.1981), Marcinelle, Dupuis.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1981, *Huit mois dans l'enfer des hauts-de-page*, [s. l.], Bidouille.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1982, *Les Innommables*, t. 3 : *Aventure en jaune*, dans *Spirou*, du N° 2297, 22.04.1982 au N° 2311, 29.07.1982, Marcinelle, Dupuis.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1987, *Les Innommables*, t. 2 : *Shukumeï*, Grenoble/Bruxelles, Bédéscope/Glénat.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1996, *Les Innommables*, t. 3 : *Aventure en jaune*, Paris, Dargaud (1^{re} édit. en 1983, chez Temps Futures).
- COUPERIE, PIERRE, 1967, « Le renouveau de la bande dessinée », dans Couperie, Pierre ; Destefanis, Proto ; François, Édouard ; Horn, Maurice ; Moliterni, Claude ; Gassiot-Talabot, Gérard, *Bande dessinée et figuration narrative. Histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale*, Paris, Musée des Arts décoratifs/Palais du Louvre.
- DACHEUX, ÉRIC, (propos recueillis par), 2009, « Entretien avec Dominique

- Wolton, directeur de l'ISCC : « Si la BD n'existait pas, il faudrait l'inventer » , dans *Hermès*, N°54 : *La bande dessinée. Art reconnu, média méconnu*, Paris, CNRS éditions.
- DAYDÉ, EMMANUEL, 2016, « Les grandes illusions d'Hergé », dans *Art absolument*, N° 73, septembre-octobre, Paris, Subjectile Art.
- DAYEZ, HUGUES, 1997, *Le Duel Tintin-Spirou. Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles/Paris, Luc Pire/éditions contemporaines.
- DEHOUSSE, FRANKLIN, 1983, « Don Bosco ou l'apprentissage de l'efficacité », dans Dehousse, Franklin ; Goetgebur, Guy, *Joseph Gillain présente Jijé. Vous avez dit BD...*, Marcinelle, Dupuis, p. 44-45.
- DE KUYSSCHE, ALAIN, 2009, « Le Trombone illustré », dans *Le Trombone illustré*, Marcinelle, Dupuis, (1^{re} édit. en 1980).
- DELISLE, PHILIPPE ; GLAUDE, BENOÎT, 2019, *Jijé. L'autre père de la BD franco-belge*, Montrouge, APJABD, coll. Mémoire vive.
- DENIS, BENOIT ; KLINKENBERG, JEAN-MARIE, 2005, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord.
- FARR, MICHAEL, 2001, *Tintin. Le rêve et la réalité*, Bruxelles, Moulinsart.
- FASSEU, LUDIVINE, 2012, « Les jardins secrets d'Hergé », dans *Pays du Nord Magazine*, N° 105 : *Tintin, Hergé et la Belgique*, janvier-février, Lille, Pays du Nord.
- FILIPPINI, HENRI ; BOURGEOIS, MICHEL, 1976, *La Bande dessinée en 10 leçons*, 1976, Paris, Hachette, coll. En 10 leçons.
- FILIPPINI, HENRI (propos recueillis par), 1979, « Entretien avec Jijé », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 39 : *Jijé*, Grenoble, Jacques Glénat.
- FILIPPINI, HENRI ; GLÉNAT, JACQUES ; MARTENS, THIERRY ; SADOUL, NUMA, 1984, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique. Des origines à nos jours*, Grenoble, Jacques Glénat (1^{re} édit. 1979).
- FISCHETTI, ANTONIO, 2016, « Tintin à la Fac », dans *Charlie hebdo*, N° 1266, 26.10.2016, Paris.
- FRANQUIN, ANDRÉ ; GOTLIB, MARCEL, 2019, *Slowburn*, Paris, Éditions Fluide glacial.
- FRESNAULT-DERUELLE, PIERRE, 1999, *Hergé ou le secret de l'image. Essai sur l'univers graphique de Tintin*, Bruxelles, Moulinsart.

- GÉANT VERT, 2019, « Gotlib + Franquin = un 102 sans l'aide du ricard », dans *L'Immanquable*, N° 97, Boulogne, DBD.
- GERVY, 1939, « Les inventions du Professeur Pouic », dans *Petits Belges*, N° 1, 1^{er} janvier 1939, Averbode, Bonne Presse.
- GODDIN, PHILIPPE, 2013, *Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. 5 : 1943-1949, Bruxelles, Moulinsart.
- GRUTMAN, RAINIER, 2010, « "Eih bennek, eih blavek" : l'inscription du bruxellois dans *Le Sceptre d'Ottokar* », dans *Études françaises*, N° 2 (vol. 46) : *Hergé reporter. Tintin en contexte*, Montréal, PU de Montréal, pp. 83-99.
- HERGÉ, 1978, « Les exploits de Quick et Flupke. Non ! Carnaval... », dans *Archives Hergé*, t. 2 : *Cet aimable M. Mops. Les exploits de Quick et Flupke*, Tournai, Casterman.
- HERNU, MARC ; BUCQUOY, JAN, 1982, *Retour au Pays noir*, Bruxelles, Michel Deligne.
- JIJÉ, 1939, « Les exploits de Blondin et Cirage en Amérique », dans *Petits Belges*, N° 29, 16 juillet 1939, Averbode, Bonne Presse, p. 456-457.
- LABESSE, DOMINIQUE, 1978, « Quick et Flupke », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 14-15 : *Spécial Hergé*, Grenoble, Jacques Glénat.
- LACASSIN, FRANCIS, 1971, *Pour un 9^e art, la bande dessinée*, Paris, UGE, coll. 10/18.
- LEROY, FABRICE, 1995, « Formules romanesques chez Hergé : les ambiguïtés paralittéraires de Tintin », dans Linkhorn, Renée (éd.), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, coll. Belgian francophone library.
- LÉTURGIE, JEAN, 1979, « Valhardi, héros d'une génération », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 39 : *Jijé*, Grenoble, Jacques Glénat.
- LÉTURGIE, JEAN, 1980, « Entretien avec André Franquin », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 47-48 : *Franquin*, Grenoble, Jacques Glénat.
- LAPONE, ANTONIO ; HAUTIÈRE, RÉGIS, 2014, *Adam Clarks*, Grenoble, Jacques Glénat.
- MARTENS, THIERRY, 1988, *Le Journal de Spirou 1938-1988. Cinquante ans d'histoire(s)*, Marcinelle, Dupuis.
- MENU, JEAN-CLAUDE, 1988, « Yann et Conrad ou Spirou à feu et à sang », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, N° 83 : *Yann*, décembre, Grenoble, Jacques

- Glénat.
- MENU, JEAN-CLAUDE ; GROENSTEEN, THIERRY, 1988, « Entretien avec Yann », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, N° 83 : *Yann*, Grenoble, Jacques Glénat.
- MOLITERNI, CLAUDE (éd.), 1989, *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Pierre Horay.
- MOUGIN, JEAN-PAUL, 1978, « Éditorial », dans (*À suivre*), N° 2, mars, Tournai/Paris, Casterman.
- PEETERS, BENOÎT, 1990, *Le Monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, coll. Bibliothèque de Moulinsart.
- PEETERS, BENOÎT, 2003, « 1929 – Naissance de Tintin », dans Bertrand, Jean-Pierre ; Biron, Michel ; Denis, Benoît ; Grutman, Rainier ; Vrydaghs, David (éds.), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, Paris, Fayard.
- PIERRET, JEAN-MARIE, 1999, « Présence des langues régionales de Wallonie dans la bande dessinée », dans *L'Imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne, p. 25-33.
- PIFFAULT, OLIVIER, 2011, « Entretien avec Émile Bravo », dans *La Revue des livres pour enfants*, N° 260 : *Spécial Spirou*, décembre, Paris, Bnf.
- PIROTTE, JEAN, 1999, « Sur la piste des croyances et des traditions de Wallonie », dans Pirotte, Jean ; Courtois, Luc ; Pirotte, Arnaud ; Tilleuil Jean-Louis (éds.), *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne.
- PISSAVY-YVERNAULT ; CHRISTELLE ET BERTRAND, 2013, *La Véritable Histoire de Spirou 1937-1946*, Marcinelle, Dupuis.
- ROCHE, OLIVIER ; CERBELAUD, DOMINIQUE, 2014, *Tintin, bibliographie d'un mythe*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- ROUX, ANTOINE, 1979, « Le western et Gillain ou Jerry Scott et Randolph Spring chez les hommes qui rient... », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 39 : *Jijé*, Grenoble, Jacques Glénat, pp. 36-37.
- SADOUL, NUMA, 1978 « Entretien avec Hergé », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 14-15 : *Spécial Hergé*, Grenoble, Jacques Glénat.
- SADOUL, JACQUES, 1976, *Panorama de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. J'ai lu.
- SANTI, JACQUES ; BUCQUOY, JAN, 1982, *Une Aventure de Gérard Craan*, t. 1 : *Camp de réforme B*, Bruxelles, Michel Deligne.

- Santi, Jacques ; Bucquoy, 1982, Jan, *Une Aventure de Gérard Craan*, ; t. 2 : *Au Dole Mol*, Bruxelles, Michel Deligne.
- SCHWARTZ, OLIVIER ; YANN, 2012, *Gringos locos*, Marcinelle, Dupuis.
- SCHWARTZ, OLIVIER ; YANN, 2018, *Atom Agency*, Marcinelle, Dupuis.
- SIRE, DENIS, 1982, *6-T Melodie*, Paris, Humanoïdes Associés.
- SPIELBERG, STEVEN (réalisateur), 2011, *Le Secret de La Licorne*, produit par Peter Jackson, avec Jamie Bell, Andy Serkis, Daniel Craig.
- SWARTE, JOOST, 1995, *Coton+Piston*, Tournai/Paris, Casterman.
- TAITTINGER, THIERRY, 2011, « Esprit d'enfance », dans *Beaux Arts magazine*, hors-série : *Humour et BD*, Issy-les-Moulineaux.
- TILLEUIL, JEAN-LOUIS, « L'œuvre d'Hergé pour parler et montrer le monde. Présentation de la base de données Presse en stock », dans Marlet, Pierre ; Porret, Michel ; Preyat, Fabrice ; Roche Olivier ; Tilleuil, Jean-Louis (éds), *Tintin au XXI^e siècles*, actes du colloque (Louvain-la-Neuve, 17-20 mai 2017), à paraître chez Georg éditeur/Acamedia-L'Harmattan en 2019.
- TORRES, DANIEL, 1993, *Le Huitième jour*, Tournai/Paris, Casterman.
- VADOT, 2009, « La malédiction des 800 000 voix », caricature dans *Le Vif/L'Express*, 27.11-03.12.2009, Bruxelles, p. 3.
- VAN DE KERCKHOVE, MARC, 1994, « Tintin en voyage : une vision "belge" des mondes exotiques ? », dans *Tintin, Hergé et la « Belgité »*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.
- VANDOOREN, PHILIPPE, 1969, *Franquin et Gillain répondent aux questions de Philippe Vandooren. Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Marabout, coll. Marabout Service.
- VANYDA, 2008, *Valantine*, t. 1, *Celle que je ne suis pas*, Paris, Dargaud.
- VANYDA, 2010, *Valantine*, t. 2 : *Celle que je voudrais être*, Paris, Dargaud.
- VANYDA, 2011, *Valantine*, t. 3 : *Celle que je suis*, Paris, Dargaud.
- VERSTAPPEN, NICOLAS, 2011, « Le comique hergéen, de 7 à 77 ans. Tintin ou le rire universel », dans *Beaux Arts magazine*, hors-série : *Humour et BD*, Issy-les-Moulineaux, p. 126-131.

KEY WORDS:

comics, “Belgitude”, Hergé, Franquin, Jijé, Yann, Chaland, “ligne claire”, “style atome”

ABSTRACT:

When considering comics and Belgium from an editorial point of view, it is not unusual to focus on a dated Golden Age (1940-1970). Semantically, as far as the so-called “Belgitude” of these productions is concerned, it is not unusual either to emphasize the necessary inconspicuousness of these cultural references – as induced by economic imperatives. While such observations are relevant enough, they also seem to betray a certain lack of nuance. This paper will highlight the diversity of creative practices aiming at creating “Belgitude”. For a very long time, such references were only available to a happy few able to discern a subtle picturesque, linguistic or iconic reference. Nowadays, in our cross-cultural market, going back to one’s identity and origins has paradoxically become quite fashionable, as evidenced by a series of recent and less recent works. Furthermore, beyond the text, being a Belgian also implies specific authors and imaginaries, amongst them Hergé, Jijé, and Franquin, as well as particular aesthetics (the so-called “ligne claire” and “atom-style”) that have influenced other creators, be they from Belgium or not (France, Spain, Italy, America, etc.). It is worth noting that such a dynamic can be reversed, as is the case when French comic authors (Chaland, Yann, Clerc, Sire, etc.) chose, in the last quarter of the 20th century and the beginning of the 21st, to modernise comics aesthetics by subversively and affectionately parodying the styles, themes, and values on which the major supports of francophone comics were built – namely, the Belgian journals *Spirou* and *Tintin*, from the beginning of the Second World War (in the case of *Spirou*) to the counter-cultural explosion of May 68.

SUR L'AUTEUR :

Jean-Louis Tilleuil est professeur à l'UCLouvain (ROM/FIAL). Ses enseignements et ses recherches portent sur l'étude sociocritique/pragmatique des productions littéraires et des messages mixtes (tout particulièrement la bande dessinée). Il est également chargé de cours à l'Université de Lille, dans le cadre du Master en Littérature de jeunesse (Lettres Modernes). À l'Académie des Beaux-Arts de Tournai (enseignement supérieur artistique), il a la charge de cours généraux en littérature et en sémiologie. Jean-Louis Tilleuil dirige actuellement le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte (GRIT/UCLouvain). Avec Catherine Vanbrabant (UCLouvain) et Laurent Déom (ULille-UCLouvain), il est responsable de la collection « Texte-Image ».