

Belgique francophone, terre de B.D.

François Pierlot

Frantseseko lektorea / Lector de francés

Laburpena

Komikien historia Suitzan hasi zen 1827an, Rodolphe Töpffer-ek “literatura iruditan” deiturikoa sortu zuenean. Printzipioa sinplea da: istorio bat kontatzen du marrazki bidez, eta istorioa azaltzeko testuak eranstean ditu.

Hogei urte geroago, Wilhelm Bush alemaniarrak *Max und Moritz* sortu zuen, marrazkietan dinamismo handia zuen umorezko komikia.

Gero, batez ere egunkarietan agertzen hasi ziren komikiak. Eguneroko prentsak ere gero eta arrakasta handiagoa zuenez, komikiak Europa osora zabaldu ziren. Egunkarientzat oso garrantzitsua zen komiki onak izatea, irakurle asko erakartzen zituztelako. Erresuma Batuan ere arrakasta izan zuten komikiak. AEBtik, bestalde, koloretako argitalpenak iristen hasi ziren, testuen ordez bunbuiloak zituztenak.

Belgikan, 1929an hasi ziren komikiak argitaratzen, *Le petit vingtième* haurrentzako egunkarian. Apaiz oso kontserbadore bat zen erredakzioburua, eta umeei komunisten alderako gorrotoa barneratzeko pertsonaia asmatzeko eskatu zion Hergé marrazkilari gazteari. Horrela sortu zen Tintin. Lehenengo aleak *Tintin sobieten herrialdean* zuen izenburua. Hergék bere pertsonaiaren «gobernua» hartu baino lehen, ideologiaz beteriko beste bi abentura ere izan ziren (*Tintin Kongon* eta *Tintin Amerikan*).

Tintinekin hasitako goraldiaren ondoren, beste marrazki-aldizkari belgikar batzuk sortu ziren; besteak beste, *Bravo!* agerkaria.

Komiki belgikarrak 1940ko hamarkadatik aurrera nagusitu ziren mundu frantsestunean, bi agerkari zirela bitarte: *Le Journal Tintin* eta *Le Journal de Spirou*, hurrenez hurren, Hergé eta Franquin marrazkilari zirela. Bi astekariak talentu gazteak hartu zituzten, aukera bat emateko. Komikien ibilbidea finkatu zuten, klasizismo mota bat ezarrita.

Journal de Spirou izenekoa 1938an sortu zuen Dupuis argitaletxeak, eta umorea landu zuen. Pertsonaiek oso jatorrak dirudite, grafismo biribilari esker (horregatik aipatzen da “sudur lodiaren” estiloa). Gainera, oso irudi adierazgarriak dira, eta testu gutxi daude. André Franquin da marrazkilari garrantzitsua. Champignac-en mundua eta, batik bat, Gaston Lagaffe-ren mundua

sortu zituen; azken hori izan zen Europako komikiaren lehen antiheroia. Haren estiloan mugimendua nabarmentzen da, daukan frenesi grafikoari esker.

Journal de Spirouri erantzuteko, Raymond Leblanc-ek *Journal Tintin* sortu zuen 1946an, askoz ospe serioagoko agerkaria. Helburu pedagogikoa zuen, zorrotasun-itxura handia ematen zuen, eta testu ugari zituen. Erabiltzen zuen estiloa “lerro argia” izenekoak zen: inguruak beltzez azpimarratuta eta kolore monokromoak (itzalik edo kolore-moteltzerik gabe). Helburua berbera zen: irakurgarritasuna erraztea. *Journal Tintin* agerkariko idazlerik garrantzitsuen Hergé zen, lerro argiaren aita.

1960ko hamarkadatik aurrera komiki belgikarra garrantzia galtzen hasi zen agerkari frantsesen aurrean, batez ere *Pilote* izenekoaren aurrean. Han argitaratu ziren Asterixen lehen abenturak. Komikiak gizarte-aitortza zuen; ez ziren haur eta nerabeentzat soilik egiten. Aitortza horrekin nolabaiteko klasi-zismoa sortu zen, lehen egile belgikarrek argitaratutako lanen ondorioz. Abangoardiako egile belaunaldi berria sortu zen orduan, komiki klasikoaren aurkakoa.

1968tik aurrera erantzun moral eta estetikoaren aldia hasi zen komikien munduan. Bilaketak eta esperimentazioak markatzen dituzte argitalpenak. Irakurgarritasuna ez da hain pribilegiatua.

Azkenik, 1980tik 1990era bitartean, komiki tradizionalagora itzuli ziren. Berriz ere irakurgarritasuna errazten zuten beren lanetan. Hala ere, krisialdikotzat jo daitekeen aurreko aldiari esker, betebeharretatik libre daude. Gaur egungo komiki gehienak hor kokatzen dira, zahar eta modernoan artean.

Gako-hitza: komikiak; Belgika frantsestuna; klasi-zismoa/abangoardia; *Le journal Tintin*; *Le journal de Spirou*.

Resumen

La historia de los cómics empieza en Suiza en 1827, cuando Rodolphe Töpffer crea lo que llama la “literatura en estampas”. El principio es simple: cuenta una historia dibujándola y añadiendo leyendas para explicarla.

Veinte años más tarde, un alemán llamado Wilhelm Bush crea *Max und Moritz*, un cómic de humor lleno de dinamismo en el dibujo.

Luego, los cómics aparecen sobre todo en los periódicos. Como la prensa periódica conoce un éxito creciente, los cómics se instalan en toda Europa. Para los periódicos, es muy importante tener buenos cómics, porque atraen a muchos lectores. En el Reino Unido también los cómics tienen éxito, pero además llegan de los Estados Unidos nuevas publicaciones en color, donde los bocadillos reemplazan las leyendas.

En Bélgica, los cómics levantan el vuelo en 1929, en el periódico de niños *Le petit vingtième*. El redactor jefe, un cura muy conservador, pide a un joven dibujador, Hergé, que invente un personaje para inculcar a los niños el odio a

los comunistas. Así nace Tintín, cuya primera aventura se llama *Tintín en el país de los Soviets*. Habrá dos aventuras más con mucha ideología (*Tintín en el Congo* y *Tintín en América*) antes de que Hergé pueda elegir los destinos de su periodista.

Después de la ola empezada por Tintín seguirán otros ilustrados belgas, entre ellos el periódico *Bravo!*.

Los cómics belgas se imponen realmente en el mundo francófono a partir de los años 1940, gracias a dos periódicos, *Le Journal Tintin* y *Le Journal de Spirou*, cada uno con su punta de lanza, los autores Hergé y Franquin. Los dos semanarios van a acoger jóvenes talentos y darles una oportunidad. Marcarán la historia de los cómics instaurando un tipo de clasicismo.

El *Journal de Spirou*, creado en 1938 por el editorial Dupuis pone el acento sobre el humor. Los personajes parecen muy simpáticos gracias a un grafismo redondo (por eso se habla de estilo “gorda nariz”). Además todo es muy visual y hay pocos textos. El dibujador más importante es André Franquin, el creador del mundo de Champignac, y sobre todo de Gaston Lagaffe, el primer antihéroe de la historia del cómic europeo. En su estilo propio destaca el movimiento, gracias a su frenesí gráfico.

Para contestar al *Journal de Spirou*, Raymond Leblanc crea en 1946 el *Journal Tintin*, que tendrá una reputación mucho más seria. El objetivo es pedagógico, da una profunda impresión de rigor y los textos son numerosos. El estilo empleado se llama la “línea clara”, y consiste en subrayar los contornos en negro y en usar colores monocromos, sin sombras o degradados. Siempre se busca el mismo fin: favorecer la legibilidad. El autor más importante del *Journal Tintin* es sin lugar a dudas Hergé, el padre de la línea clara.

A partir de los años 1960, el cómic belga empieza a perder peso ante los periódicos franceses, sobre todo *Pilote*, donde se publican las primeras aventuras de Asterix. El cómic adquiere una legitimidad y no es solo destinado a los niños o adolescentes. Y con esta legitimación viene la creación de un cierto clasicismo a partir de las obras publicadas por los primeros autores belgas. Llega entonces una nueva generación de autores que van a constituir una vanguardia, oponiéndose al cómic clásico.

Después del 68, el mundo de los cómics conoce un periodo de contestación, moral y estética. Las publicaciones están marcadas por la búsqueda y la experimentación. La legibilidad no está tan privilegiada.

Finalmente, entre 1980 y 1990, los autores vuelven a un cómic más tradicional. Favorecen de nuevo la legibilidad en sus obras. Pero gracias al periodo anterior, que se puede calificar de crisis, están liberados de sus obligaciones. La mayoría de los cómics actuales se sitúan allí, entre los antiguos y los modernos.

Palabras clave: cómics, Bélgica francófona, clasicismo/vanguardia, *Le journal Tintin*, *Le journal de Spirou*.

Abstract

The history of the comic book begins in Switzerland in 1827, when Rodolphe Töpffer created what he termed “the graphic novel”. The principle was simple: he told a story by drawing it and then adding captions to explain it.

Twenty years later, a German called Wilhelm Bush created *Max und Moritz*, a humorous comic with extremely dynamic drawings.

Later on, comic strips appeared mainly in newspapers. As the written press gained in popularity, comics became common throughout Europe. For newspapers, having good comic strips was very important, since they attracted a large number of readers. In the United Kingdom, comics became very popular, and before long, new colour publications began arriving from the United States, with speech bubbles replacing captions.

In Belgium, comics really began to take off in 1929, thanks to the children’s supplement *Le petit vingtième*. The editor-in-chief, a highly conservative priest, asked a young artist, Hergé, to invent a character to help instil in children a fervent hate for communists. Thus, Tintin was born, whose first adventure was called *Tintin in the Land of the Soviets*. Hergé was obliged to write two more ideology-filled adventures (*Tintin in the Congo* and *Tintin in America*) before finally being able to choose his reporter’s destinations.

Following the new wave prompted by Tintin, many other comic books were produced in Belgium, including the *Bravo!* magazine.

But it was from 1940 onwards that Belgian comics really made a name for themselves in the French-speaking world, thanks to two magazines, *Le Journal Tintin* and *Le Journal de Spirou*, spearheaded respectively by Hergé and Franquin. Both weekly magazines took on talented young artists and provided them with a chance to shine, and together, they marked a turning point in the history of comic books, establishing a kind of classicism.

Le Journal de Spirou, created in 1938 by the Dupuis publishing house, focused mainly on humour. The characters were very appealing, thanks to their rounded portrayal (hence the name “fat nose” style). Moreover, everything was highly visual, with little written text. The most important artist was André Franquin, the creator of the Champignac world and, above all, of Gaston Lagaffé, the first antihero in the history of European comics. His drawings were full of movement, thanks to his frenetic graphic style.

In response to *Le Journal de Spirou*, in 1946 Raymond Leblanc created *Le Journal Tintin*, which earned itself a much more serious reputation. The aim of the magazine was educational; it was rigorous and had numerous pieces of written text. The style used is known as the *ligne claire* or “clear line” style, characterised by black outlines, monochrome colours and a total absence of shading and cross-hatching. The objective is always the same: to make the comic more legible. The most important author of *Le Journal Tintin* was, without doubt, Hergé, the father of the clear line style.

From the 1960s onwards, Belgian comics began to lose out to French magazines, especially *Pilote*, in which the first adventures of Asterix were published. Comics became a legitimate genre, and no were longer targeted only at children and teenagers. With this gain in prestige, a certain classicism was established, centred around the works published by the first Belgian authors. Then a new generation of authors came along, forming an avant-garde school in opposition to the classic comic.

After 1968, the world of the comic book underwent a period of moral and aesthetic protest. Publications were marked by experimentation and search for new angles and approaches. Legibility was no longer a top priority.

Finally, between 1980 and 1990, authors returned to their more traditional roots and legibility once again became a vital element in their work. However, thanks to that earlier period, which can be described as a time of crisis, they were freed from their former obligations. Today, the majority of comics are located somewhere in between the old, classic style and the modern avant-garde one.

Key words: Comics, Belgium, French-speaking, classicism / avant-garde, *Le journal Tintin*, *Le journal de Spirou*.

I. INTRODUCTION

«C'est en Belgique que l'on trouve la plus grande concentration de héros de papier au mètre carré», lit-on fréquemment. Mais à l'exception de certains personnages inusables, la majorité des héros de bande dessinée d'aujourd'hui sont différents de ceux d'hier. En effet, la bande dessinée a beaucoup évolué au long de sa courte existence, se diversifiant à mesure qu'elle gagnait en légitimité. Comme beaucoup d'arts, elle s'est développée petit à petit avant de parvenir à l'âge adulte où elle se trouve aujourd'hui. Il s'agit désormais d'un moyen d'expression international, qui fait d'ailleurs l'objet d'innombrables traductions.

Dès lors, pourquoi la Belgique, petit pays abritant moins de cinq millions de francophones, est-elle si importante dans le monde du neuvième art?

D'abord parce que la bande dessinée représente une véritable religion dans ce pays, l'un des rares à avoir eu un réel monopole sur la production de bande dessinée, par le biais de ses deux célèbres hebdomadaires, *Le journal de Spirou* et *Le journal Tintin*. Ensuite car les productions de cette période, qui s'étend à peine sur une quinzaine d'années, ont été déterminantes pour la suite de la bande dessinée francophone, voire européenne, qu'elles ont indéniablement beaucoup influencée.

Il nous semble par conséquent intéressant de se pencher sur le cas belge, sur la naissance de la bande dessinée dans ce pays, la manière dont elle s'y est développée et dont elle a influencé les productions qui ont suivi son âge d'or.

Nous structurerons cet article en quatre points principaux. Le premier expliquera d'une manière générale la naissance de la bande dessinée. Nous nous concentrerons ensuite sur la Belgique et verrons comment le neuvième art y est né avec les premières aventures de Tintin. Troisièmement, nous aborderons l'âge d'or de la bande dessinée belge avec une présentation plus en profondeur des deux revues phares de l'époque : *Le journal de Spirou* et *Le journal Tintin*. Enfin, nous tenterons dans la dernière partie de comprendre la manière dont l'époque glorieuse de la bande dessinée belge a suscité des vocations et des réactions ainsi que l'influence qu'elle a pu avoir sur les œuvres qui lui ont succédé.

II. LES DÉBUTS

1. Naissance de la bande dessinée

Avant d'aborder la genèse de la bande dessinée en Belgique, il nous semble intéressant de revenir sur ses débuts au point de vue international. Certains voient dans les peintures rupestres l'origine de la bande dessinée actuelle. Pour notre part, nous nous arrêterons quelques temps plus tard, en 1827, en Suisse. C'est en effet à cette époque que Rodolphe Töpffer crée ce qu'il appelle la *littérature en estampes* ou le *récit en zigzag* : il raconte des histoires en les dessinant puis en inscrivant des légendes sous ses dessins. Il déclarera à propos de son travail : « L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots : c'est la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement, c'est de la littérature en estampes¹ ». Les histoires de Töpffer mettent en scène avec beaucoup d'humour et de sarcasme les aventures de Vieux Bois, Jabot, Crépin, etc., au travers desquels il dresse des personnages-types : l'arriviste, le paresseux, le passionné, etc. D'aucuns s'accordent à dire que Töpffer, avec ses dessins à la fois schématiques et précis, qui lui permettent de camper en quelques traits un caractère, une attitude et un mouvement, préfigure la ligne claire. Ce procédé,

¹ Cité par ERNST, 2007, pp. 13-14.

sur lequel nous reviendrons plus tard, sera par la suite mis à l'honneur par un certain Georges Remi. En 1845, quelques mois à peine avant sa mort, Töpffer publie un *Essai de physionomie*, qui reste le premier ouvrage portant sur l'art du dessin en B.D.

Vingt ans plus tard, l'Allemand Wilhelm Bush crée *Max und Moritz*, où il développe un dynamisme maintenant le lecteur en haleine jusqu'à la chute du gag. Si Töpffer, d'une certaine manière, préfigurait Hergé, on peut voir dans Bush l'ancêtre de Franquin.

Petit à petit, avec l'essor de la presse périodique qui l'accueille dans ses pages, la bande dessinée s'installe en Europe. Le nombre de revues augmente, ciblant principalement les enfants. On voit ainsi tour à tour apparaître des titres tels que *La famille Fenouillard* (1889), *Bécassine* (1905), *Les Pieds Nickelés* (1908), etc. Peu à peu, les journaux à gros tirage ne peuvent plus se passer de quelques cases de bande dessinée, qui contribuent d'ailleurs à fidéliser leurs lecteurs.

Au Royaume-Uni aussi, la bande dessinée connaît un franc succès. Mais on y voit également arriver des suppléments venus d'outre-Atlantique, imprimés en couleurs, et dans lesquels les traditionnelles légendes accompagnant les dessins sont remplacées par des phylactères insérés directement dans le dessin. Avec les bandes dessinées de l'oncle Tom va débarquer une autre caractéristique bien états-unienne: les héros et leur vedettariat. Pour leur donner vie, les dessinateurs et scénaristes travailleront ensemble, allant jusqu'à s'effacer derrière leur création. Le premier de ces héros de papier sera le *Yellow kid* de Richard Felton Outcault. Née en 1896, cette bande dessinée, que beaucoup considèrent comme la première B.D. moderne, raconte les aventures et mésaventures d'un jeune garçon tout de jaune vêtu. Son succès est tel que plusieurs grands journaux se le disputent. Viendront ensuite *Felix the cat* de Sullivan et *Mickey Mouse* de Iwerks (tous deux nés à l'écran); *Popeye* de Segar, qui préfigure les séries accueillant plusieurs personnages caricaturaux et aisément reconnaissables (dans la veine des futurs *Schtroumpfs*, *Spirou* ou encore *Tintin*); *Flash Gordon* de Raymond (qui marque le début des héros de science-fiction et autres super héros), *Betty Boop*, etc.

2. Débuts de la bande dessinée en Belgique

Venons-en à présent au sujet qui nous occupe, à savoir la bande dessinée belge proprement dite. En 1925, le jeune Georges Remi, alors âgé de dix-huit ans, entre au *XXe siècle*, où il travaille d'abord comme illustrateur. Ce journal

catholique et très conservateur publie également à cette époque un supplément destiné à la jeunesse: *Le Petit Vingtième*. En 1928, l'abbé Norbert Wallez, rédacteur en chef du *xxe siècle*, place ce supplément entre les mains de Remi, dont il pressent l'immense talent. Un an plus tard, il lui confie une autre mission: créer un nouveau personnage auquel les enfants pourraient s'identifier, et l'envoyer par exemple en URSS, afin de dénoncer les atrocités commises par le régime soviétique et, dans le même temps, transmettre à la jeunesse les idées anticommunistes de l'époque. George Remi, qui signe ses illustrations du pseudonyme Hergé, formé phonétiquement de ses initiales RG, adapte alors *Totor*, un personnage qu'il avait créé pour le journal *Le boy-scout belge*. Il reprend le simple rond qui formait la tête, qu'il coiffe d'une houppette, le petit nez formé d'une virgule accentuée et les deux points pour les yeux. Il donne à ce nouveau personnage la profession de reporter et lui adjoint comme compagnon un fox terrier. Tintin et Milou viennent de naître. Pour leur première aventure, *Tintin au pays des Soviets*, Hergé s'inspire d'un livre de l'ancien consul de Belgique Joseph Douillet, *Moscou sans voiles*. Tintin, jeune reporter au *Petit vingtième*, est donc envoyé à Moscou, afin de réaliser un reportage sur les réalités du régime communiste. Bien entendu, les agents soviétiques feront tout pour l'en empêcher, ne reculant devant aucune bassesse. Cette histoire truffée de clichés et d'approximations est le reflet du milieu conservateur et idéologiquement très marqué dans lequel Hergé, qui n'a d'ailleurs jamais mis les pieds en Russie, a grandi. *Tintin au pays des Soviets* connaît un immense succès, renforcé par un astucieux coup médiatique, lorsque le *xxe siècle* met en scène le retour triomphal à Bruxelles du reporter, joué par un jeune garçon.

Ayant compris le filon que représentait ce nouveau personnage, l'abbé Wallez décide de poursuivre sur sa lancée et demande à Hergé d'écrire une nouvelle histoire, vantant cette fois les mérites de la colonisation et du travail d'évangélisation des missionnaires. *Tintin au Congo* (alors encore colonie belge) connaîtra autant de succès que l'histoire précédente, sera tout aussi naïf et teinté du même genre d'idéologie raciste². On y voit ainsi Milou tancer un groupe de Congolais d'un « Allons, tas de paresseux, à l'ouvrage! » et un Congolais de répondre : « Mais... mais... Moi va salir moi...³ ».

Viendra ensuite le troisième opus commandé par l'abbé Wallez : *Tintin en Amérique*, qui ne sera pas moins empli de préjugés que les deux histoires

² Un étudiant congolais a d'ailleurs récemment porté plainte contre la société gérant les droits de Hergé pour infraction à la législation sur le racisme, et réclame le retrait de la vente de l'album *Tintin au Congo*.

³ HERGE, 1974, p. 20.

précédentes. Après cela, Hergé se libérera quelque peu de l'influence de l'homme d'Église et sera seul maître des destinations de son héros. Le ton de ses bandes dessinées s'en trouvera immédiatement changé.

A la suite du jeune reporter en culotte de golf vont éclore d'autres bandes dessinées et illustrés, dont le journal *Bravo!*, qui lancera entre autres Edgar-Pierre Jacobs, futur créateur de *Blake et Mortimer*. Comment peut-on expliquer cet engouement belge pour la bande dessinée et le succès des productions du plat pays? Les hypothèses sont multiples. En France, la bande dessinée était grandement dépréciée, en raison de ses orientations plus enfantines ou populaires, en opposition avec la culture légitime nationale qui pesait de tout son poids sur les auteurs désireux de s'adonner à cette «sous-culture». La Belgique était en revanche moins soucieuse de défendre une culture prestigieuse, ce qui conférait aux auteurs davantage de libertés et leur permettait d'explorer des genres encore marginaux. De plus, selon Jean Auquier, directeur du Centre Belge de la Bande Dessinée, les belges ont toujours été sensibles aux images. La culture belge est faite d'influences multiples, et les occupations successives ont appris aux Belges à recourir à l'image pour faire passer des messages et exprimer les non-dits. Benoit Peeters estime quant à lui que «Il y a, en Belgique, une sorte de mixture de cultures et d'influences qui fait qu'on y est plus à l'aise dans les arts intermédiaires et des formes composites que dans les arts dit majeurs⁴». On retrouve néanmoins très peu de particularités régionales dans la bande dessinée belge. En effet, afin de faciliter l'exportation dans l'ensemble du monde francophone, les caractéristiques langagières belges sont évitées, ce qui néanmoins n'empêche pas les auteurs de s'inspirer de lieux belges ou de glisser des mots de patois dans certains noms ou injures.

III. L'ÂGE D'OR DE LA B.D. BELGE: TINTIN ET SPIROU

Vers les années 1940, la bande dessinée belge s'impose réellement sur la scène francophone grâce à la création de deux périodiques : *Le journal de Spirou* d'abord, puis *Le Journal de Tintin* ensuite. D'abord cantonnés à la seule Belgique, ils s'étendront rapidement à la France, où l'absence de concurrence leur assurera une domination sans partage jusque dans les années 1960. Deux magazines, deux lignes éditoriales différentes, qui s'affrontent dans une joyeuse émulation. Leur influence est telle que l'on n'hé-

⁴ Cité par FRANCOIS, 2005, p. 23.

site pas à parler de deux écoles, l'école de Marcinelle (Spirou) et l'école de Bruxelles (Tintin), incarnées par les deux figures de proue : Franquin et Hergé, respectivement. Chacune développe un style propre et accueille pléthore de jeunes talents auxquels elle permettra de faire leurs premières armes et dont certains compteront plus tard parmi les plus brillantes étoiles au firmament du neuvième art. Ces deux hebdomadaires marqueront véritablement la courte Histoire de la bande dessinée, instaurant une sorte de classicisme. Aujourd'hui encore, de nombreux auteurs se revendiquent de l'une ou l'autre de ces écoles.

1. Spirou

Un journal

C'est le 21 avril 1938 que l'éditeur Jean Dupuis fonde *Le journal de Spirou*. Pour ce faire, il demande à un dessinateur breton, Rob-Vel, de créer Spirou (qui désigne d'ailleurs un gamin vif et espiègle en wallon), le personnage du jeune groom qui animera les pages de l'hebdomadaire du même nom. À cette époque, le succès des publications américaines, entérinées par *Le journal de Mickey* (qui paraît pour la première fois en 1934), est énorme. Les hebdomadaires locaux, afin de s'assurer un lectorat, doivent se soumettre aux nouvelles normes instaurées par ces productions (notamment en ce qui concerne le format et la couleur dans les pages) et proposer des histoires venues d'outre-Atlantique. Ce climat est donc peu propice à l'initiative, et *Le journal de Spirou* manque encore d'originalité.

Mais lors la Seconde Guerre mondiale, l'occupant allemand interdit les publications américaines, considérées comme de la contre-propagande. La production locale connaît alors un nouveau souffle.

La constellation Spirou va ainsi peu à peu se former autour de noms tels que Charlier, Sirius ou encore Joseph Gillain (dit Jijé) qui reprend le personnage de Spirou. Le talent de Jijé ne se d'ailleurs limite pas à dessiner les aventures du jeune groom. En effet, il crée également d'autres personnages (*Jerry Springs*, *Jean Valhardi*, etc.) et se charge en outre de prendre de jeunes dessinateurs sous son aile. C'est ainsi que Morris (*Lucky Luke*), Will (*Isabelle*) ou encore André Franquin (*Gaston Lagaffe*), rejoignent le groupe. Jijé va les accueillir chez lui, les former et leur prodiguer quantité de conseils. Il ira même jusqu'à leur distribuer ses propres personnages. C'est ainsi que Franquin héritera de *Spirou et Fantasio*, au beau milieu d'une aventure entamée par Jijé. Jean Giraud, futur père de *Blueberry*, exprime en

ces termes ce que représentait pour lui l'apprentissage auprès de Jijé: «En rentrant de l'armée, je suis donc retourné voir Gillain; c'était en 1962. Il a estimé que j'étais suffisamment au point pour faire une bande avec lui et ce fut *La route de Coronado* [une aventure de *Jerry Springs*], dans *Spirou*; Joseph crayonnant et moi passant à l'encre. Tu comprends, je n'étais pas son "assistant", j'étais son "élève". Eperdu d'admiration pour lui comme j'étais, sa proposition fut une grande émotion dans ma vie. Un peu comme s'il m'avait dit : "Veux-tu que je sois ton père?" (...)»⁵.

Dans les années 1950, une nouvelle génération de dessinateurs entre chez Spirou. C'est l'époque des Peyo (*Johan et Pirlouit*, *Les Schtroumpfs*⁶), Remacle (*Le vieux Nick*), Tillieux (*Gil Jourdan*) et autres Roba (*Boule et Bill*). Le journal s'exporte alors très bien, les tirages variant entre 200 000 et 300 000 exemplaires.

Dès sa création, *Le journal de Spirou* se veut un hebdomadaire jovial, à l'image de l'ambiance qui règne à la rédaction, et dans la plupart des bandes dessinées qu'il publie, le ton est plutôt à l'humour. Cela n'empêche cependant pas l'hebdomadaire d'être empreint d'un grand conformisme moral, s'adressant à une jeunesse catholique. On pouvait ainsi lire dans Spirou : «Nous rappelons que la Direction, soucieuse de conserver la confiance des parents, n'autorise pas les échanges de lettres entre garçons et filles. Ce n'est d'ailleurs pas intéressant.⁷».

Il reste à signaler que, même s'il a connu certaines périodes plus difficiles que d'autres, le *Journal de Spirou* fait preuve d'une longévité exceptionnelle ; il a en effet fêté ses 70 ans en 2008, ce dont aucun autre hebdomadaire ne peut s'enorgueillir.

Un style

Comme nous l'avons dit plus haut, *Le journal de Spirou* mise principalement sur l'humour et les gags. Ceux-ci sont servis par un trait dynamique et la quasi absence de texte récitatif. De plus, le graphisme est très rond, dans un

⁵ Cité par TILLEUIL, 2005, pp. 573-574.

⁶ Une explication quant à ce nom est donnée sur le site www.franquin.com. Peyo explique : «En 1958, j'étais un jour en vacances à la mer avec Franquin et, à table, je lui ai demandé de me passer quelque chose, sans en trouver le nom : "Passe-moi... le schtroumpf !". J'avais forgé ce terme sur le modèle de "un truc, un machin, un bidule"... Il m'a répondu : "Tiens, voilà le schtroumpf, et quand tu auras fini de le schtroumpfer, tu me le reschtroumpferas !"»

⁷ Cité par TILLEUIL, 2005, p. 569.

style que l'on peut qualifier de «style gros nez», en raison de la disproportion de l'appendice facial chez la plupart des héros de Spirou (qui s'étend d'ailleurs souvent aux pieds, aux mains et aux oreilles). Cette particularité permet à la bande dessinée de sembler moins sérieuse, et rend les personnages plus sympathiques aux yeux des lecteurs. On voit ici la grande influence qu'a pu avoir l'art de la caricature sur le graphisme de l'école de Marcinelle.

Un chef de file

Nous avons cité parmi les figures importantes du *Journal de Spirou* l'auteur Jijé. Nous aurions également pu mentionner Yvan Delporte, scénariste et rédacteur en chef de 1956 à 1968, qui a aidé de nombreux auteurs à débiter en leur proposant des bancs d'essai dans l'hebdomadaire. Mais s'il ne fallait retenir qu'un nom quant au *Journal de Spirou*, ce serait celui d'André Franquin.

Né en 1924, c'est en 1945 que Franquin entre chez l'éditeur Dupuis, à la suite de son ami Morris. Ils sont pris en charge par Jijé, qui ne tarde pas à lui confier *Spirou*, héros vedette du journal éponyme. Franquin va rapidement prendre de l'importance dans l'hebdomadaire, dont il illustre de plus en plus souvent la couverture. Il crée également pour la série *Spirou* le petit monde de Champignac (dont le château est d'ailleurs inspiré de celui de Natoye, en province de Namur), dans lequel évoluera toute une galerie de personnages, dont le compte de Champignac, inventeur loufoque, ou le célèbre Marsupilami, sorte de singe à la queue immense et à l'intelligence débordante, vivant en forêt de Palombie.

En 1955, Franquin se brouille avec Dupuis et va frapper à la porte du *Journal de Tintin*. Celui-ci l'accueille à bras ouverts, trop content d'avoir un dessinateur capable de rompre avec la réputation de sérieux qui caractérise le journal. Franquin crée alors *Modeste et Pompon*.

C'est en 1957 que le dessinateur, revenu entre-temps chez Spirou, crée son personnage le plus original: Gaston Lagaffe, le héros sans emploi. Cet employé de bureau à la rédaction du *Journal de Spirou*, fainéant invétéré et inventeur farfelu, est le premier antihéros de la bande dessinée européenne. Franquin, qui se décrit lui-même comme un éternel enfant, se reconnaîtra d'ailleurs volontiers dans son personnage. Le succès de Gaston est immédiat, allant même jusqu'à concurrencer les ténors du journal. À son propos, Yvan Delporte déclarera : «Si Franquin arrive chez n'importe qui avec une idée comme celle-là, il faudrait être con pour ne pas l'accepter ! J'ai été enthousiasmé immédiatement pour cette idée de personnage-fouteur de merde, cela va de soi!»

Franquin mettra ensuite sur pied le *Trombone illustré* (1977), supplément pirate du *Journal de Spirou*, qui développe un humour beaucoup plus corrosif. C'est dans ce cadre que Franquin crée les *Idées noires*, une série de gags subversifs et pessimistes dans lesquels il dépeint et tourne en dérision la misère de la condition humaine. Ce faisant, il est l'un des premiers auteurs de l'école franco-belge à glisser vers la bande dessinée pour adultes. Lorsque le *Trombone illustré*, qui s'en prend à la fois au sabre et au goupillon, est supprimé par l'éditeur qui le juge trop anticlérical, c'est le journal français *Fluide glacial* qui propose à Franquin de continuer à publier ses *Idées noires*.

L'auteur commence alors à en broyer, du noir, et sa production ne se fait plus qu'au compte goutte. Il envisage même d'arrêter la bande dessinée. C'est à ce moment qu'un scénariste suisse le contacte pour dessiner des personnages qu'il a inventés : les Tifous. Et Franquin se lance dans une production effrénée, créant plus d'un millier de pages en couleurs pour ce dessin animé. Nous sommes en 1989.

En ce qui concerne son style, le génie d'André Franquin réside probablement dans sa maîtrise du mouvement, pourtant absent par essence de la bande dessinée. Sa courte expérience du dessin animé l'a sans aucun doute aidé à développer à ce point cette caractéristique. Il se dégage donc de ses planches une impression de frénésie graphique, accentuée par la multitude de lignes utilisées pour croquer les personnages. Ces dessins très travaillés compliqueront considérablement le travail de Franquin. En effet, les différentes séries qu'il mène de front lui imposent une cadence très élevée. Mais l'auteur est exigeant, perfectionniste jusqu'à l'obsession, ce qui ralentit son rythme de travail et l'oblige à passer d'innombrables heures penché sur sa table à dessin, frôlant le surmenage en permanence. Enfin, contrairement à son mentor Jijé, Franquin ne craint pas de sacrifier la lisibilité de ses histoires au profit de dessins très chargés dans lesquels les détails foisonnent, ce qui permet au lecteur de découvrir de nouveaux clins d'oeil à chaque relecture. Pour Franquin, ce n'est pas la simplicité de son dessin qui fait le succès d'un gag, mais la qualité de son découpage : celui-ci doit être effectué de manière à amener le rire à la dernière image.

2. Tintin

Un journal

En réponse au succès du *Journal de Spirou*, publié par l'éditeur Dupuis, la maison d'édition Le Lombard, en la personne de l'ancien résistant

Raymond Leblanc, crée en 1946 le *Journal Tintin*. La direction artistique revient tout naturellement au père du jeune reporter : Hergé. Ce projet aide celui-ci à sortir de son isolement forcé suite aux accusations de collaboration lors de la Seconde Guerre mondiale. Dès le premier numéro, Hergé, qui a entièrement carte blanche quant au contenu de l'hebdomadaire, s'entoure de jeunes auteurs talentueux et prometteurs tels que Edgar-Pierre Jacobs (*Blake et Mortimer*), Paul Cuvelier (*L'extraordinaire aventure de Corentin Feldoë*) ou encore Jacques Laudy (*La légende des quatre fils Aymond*).

Très rapidement (soit dès 1948), le *Journal Tintin* conquiert l'Hexagone. Dans le cas de Spirou, l'édition était la même dans les deux pays. Le *Journal Tintin* optera en revanche pour une version française séparée, sous la houlette de l'éditeur parisien Dargaud. Et si les deux versions publient les mêmes bandes dessinées, leurs lignes éditoriales sont cependant différentes.

Aux quelques auteurs du début viennent ensuite s'ajouter Jacques Martin (*Alix*), Willy Vansersteen (*Bob et Bobette*), Bob de Moor (*Monsieur Barelli*), François Craenhals (*Pom et Teddy*), Tibet (*Ric Hochet*), le transfuge de Spirou Jean Graton (*Michel Vaillant*), etc. Il est à noter que, dans le cas de Tintin comme de Spirou, si le journal est belge, cela n'empêche pas certains auteurs français d'y publier leurs créations. C'est le cas notamment de Giraud, Martin ou Graton.

Si le *Journal de Spirou* pouvait compter sur son rédacteur en chef Yvan Delporte pour lancer de jeunes talents, Tintin n'est pas en reste. En effet, de 1965 à 1974, Michel Greg est à la tête du journal, et propose des bancs d'essais à des auteurs débutants. On verra ainsi apparaître dans le *Journal Tintin* les premières créations de Maurice Maréchal (*Prudence Petitpas*), Raymond Reding (*Jary*), René Goscinny et Albert Uderzo (*Oumpah-pah*), Derib (*Buddy Longway*), etc.

Quant à Hergé, s'il s'investit énormément dans les premières années du journal, il s'en désintéresse cependant rapidement, en raison de la masse de travail qu'il doit lui-même abattre pour réaliser les albums de *Tintin*. Cela n'empêchera cependant pas son travail d'exercer une grande influence sur les autres créations publiées dans le *Journal Tintin*.

Si le *Journal de Spirou* se veut léger et rigolard, les ambitions ne sont pas les mêmes chez Tintin. En effet, on avoue aisément poursuivre des buts pédagogiques, et les histoires publiées donnent une profonde impression de rigueur et de sérieux : les textes récitatifs sont nombreux, les cases rectangulaires et le lettrage neutre et régulier.

Un style

Au point de vue stylistique, l'école de Bruxelles est caractérisée par la « ligne claire ». Comme son nom l'indique, ce mode opératoire consiste à rechercher en permanence la clarté dans les cases, afin de toujours favoriser la lisibilité. Pour ce faire, les contours (des personnages, des objets ou des décors), sont toujours repassés de la même manière par un trait noir d'épaisseur régulière. Hergé expliquait en ces termes comment il aboutissait à ses dessins : « Parmi tous les traits qui s'entremêlent, se superposent, se dédoublent, s'entrecroisent, se recourent, je vais choisir celui qui me paraît le meilleur, celui qui me semble à la fois le plus souple et le plus expressif, le plus clair aussi et le plus simple, celui qui exprime au maximum le mouvement, et cela tout en essayant de conserver toute la spontanéité, la fraîcheur, le jaillissement du premier jet, même si le premier jet a été un long travail⁸ ». En ce qui concerne les couleurs, elles sont réalisées par grands aplats monochromes sans ombres ni dégradés. Ces procédés ont pour but de supprimer tout ce qui est superflu dans le dessin, favorisant ainsi la lisibilité. Quant aux décors, ils sont paradoxalement très travaillés, et font souvent l'objet de longues et minutieuses recherches afin de les rendre le plus réalistes possible.

Ces caractéristiques sont bien sûr théoriques, et Hergé est pratiquement le seul à toutes les appliquer. Les autres auteurs du *Journal Tintin* prennent fréquemment quelques libertés, sans toutefois s'écarter de la ligne claire. Ainsi, on retrouve souvent un jeu d'ombres par hachures dans le dessin de Jacobs.

Un chef de file

La figure tutélaire et emblématique du *Journal Tintin* est sans nul doute George Remi. Nous avons évoqué plus haut ses débuts. Attardons nous à présent un peu plus sur la suite de sa carrière. Après *Tintin en Amérique*, suivi des *Cigares du pharaon* (album dans lequel apparaissent pour la première fois les détectives Dupond et Dupont), Hergé décide d'envoyer son héros en Chine. C'est alors qu'il rencontre un jeune Chinois étudiant à Bruxelles, Tchang Tchong-Jen. Celui-ci va minutieusement décrire son pays à Hergé, et le *Lotus bleu* deviendra la première aventure de Tintin dotée d'un

⁸ Cité par ERNST, 2007, pp. 33-34.

scénario solide, dans lequel Hergé prend position contre l'occupant japonais en Chine. Cet album préfigure également la grande maîtrise de la ligne claire par Hergé.

Lorsque la guerre éclate, le *XXe Siècle* est fermé par l'occupant. Hergé passe alors au *Soir*, le premier quotidien belge. Quand ce journal tombe aux mains des Allemands, l'auteur continue d'y publier ses planches. C'est une époque très fertile pour Hergé, et l'évasion envahi ses histoires. C'est également à ce moment que l'univers de Tintin s'enrichit de nouveaux personnages archétypaux comme le capitaine Haddock ou le professeur Tournesol. À la fin de la guerre, Hergé est accusé de collaboration et même brièvement arrêté pour sa participation à ce que l'on appellera le *Soir volé*. Il ne comprend pas. À ses yeux, il n'a fait que poursuivre son travail, au même titre qu'un boulanger ou un aiguilleur de train... Il est finalement mis à l'index, et ne pourra plus publier. C'est alors qu'intervient Raymond Leblanc, résistant patenté, qui lui propose de fonder le *Journal Tintin*.

Les aventures de Tintin se poursuivent donc, mais Hergé n'a plus la même liberté. Il est forcé de rendre chaque semaine un certain nombre de planches, ce qui est très difficile à respecter lorsque l'on sait l'immense travail de recherche documentaire que lui demande le moindre dessin. À l'instar de Franquin, Hergé est un éternel insatisfait, qui confesse n'être fier que de deux de ses dessins. Pour l'aider dans le long processus de création des aventures de Tintin, il fonde donc à l'époque de l'écriture de *On a marché sur la lune* les Studios Hergé, qui compteront jusqu'à une dizaine de membres, dont E.P. Jacobs, Bob de Moor ou Jacques Martin. Ces collaborateurs seront donc chargés de la recherche documentaire, mais également du dessin de certains éléments du décor, de la colorisation, etc.

À la fin des années cinquante, Hergé entre en dépression, suite à la séparation d'avec sa femme. C'est à cette époque qu'il écrira *Tintin au Tibet*, l'album le plus sombre et le plus intense de la série. Les albums sortiront ensuite au compte-goutte, l'auteur n'en publiant que trois autres avant son décès, en 1983.

On associe toujours Hergé à Tintin. S'il est indéniable que le reporter constitue son personnage phare, le dessinateur bruxellois en a cependant créé d'autres. Citons par exemple *Quick et Flupke*, deux garnements farceurs nés en 1930 ; *Jo, Zette et Yocko*, créé en 1935 pour l'hebdomadaire français *Coeurs Vaillants*, qui trouvait que Tintin, qui n'avait pas de parents et ne travaillait pas, n'était pas un très bon modèle pour la jeunesse ; etc.

Hergé n'a jamais pensé qu'il était très doué pour ce qu'il faisait. À ceux qui le comparent à Franquin, il répondra: «Lui c'est un grand artiste, à côté duquel

je ne suis qu'un piètre dessinateur⁹». L'auteur laisse pourtant derrière lui une oeuvre s'étendant sur près d'un demi-siècle, reflétant l'évolution de la société tout au long de cette période. Presque un manuel d'Histoire, en somme.

IV. LA SUITE

Les années 1960 marquent le début du recul de la bande dessinée belge, et principalement de ses deux hebdomadaires phares, face à une production française en plein renouveau. C'est en effet à cette époque que naît sous le signe de l'hexagone le magazine *Pilote*. Créé par Albert Uderzo, René Goscinny et Jean-Michel Charlier, il proposera simultanément de la bande dessinée et du journalisme d'enquêtes, principalement destiné aux adolescents. Le premier tirage ne compte pas moins de 300 000 exemplaires, grâce à d'excellentes créations telles que *Tanguy et Laverdure* (Charlier), *Le petit Nicolas* (Goscinny et Sempé) et bien sûr *Astérix* (Goscinny et Uderzo).

On a souvent expliqué le recul de la production belge par l'inertie qu'avait causée l'instauration d'un certain classicisme et donc de contraintes. Selon Jean-Louis Tilleuil¹⁰, cette explication est trop restrictive. En effet, elle passe sous silence d'une part les efforts de modernisation des hebdomadaires belges, dont Spirou avec le *Trombone illustré* de Franquin et Delporte, ainsi que, d'autre part, le protectionnisme culturel français qui, sous prétexte de protéger les jeunes lecteurs, instaure une censure draconienne sur les publications belges. Morris explique à ce propos: «En réalité, les problèmes de censure ont surtout commencé lorsque la censure française est apparue. Celle-ci était particulièrement sévère à l'égard des bandes dessinées qui venaient de Belgique; c'était une forme de protectionnisme. Dès lors, de peur de voir le *Journal de Spirou* et les albums interdits en France, Dupuis a instauré une censure plus grande. Quelquefois, par défi envers moi-même, je mettais des filles assez dévêtues dans les cadres qui ornaient mes saloons [...]. Cela faisait partie du côté parodique de la série, mais tout cela était invariablement gommé ou gouaché avant la publication... C'est pour cela qu'il y a tous ces cadres vides dans mes histoires du temps de chez Dupuis¹¹».

Petit à petit, la bande dessinée acquiert une certaine légitimité (qui contribue d'ailleurs à dynamiser la production en France). Le neuvième art n'est désormais plus réservé aux seuls enfants ou adolescents. Cette légitimi-

⁹ Cité par ERNST, 2007, p. 38.

¹⁰ Dans *La bande dessinée, une Histoire Belge?*, 2005.

¹¹ Cité par TILLEUIL, 2005, pp. 577-578.

mation, qui apparaît d'ailleurs dans un contexte où, partout, l'écrit perd peu à peu sa toute puissance au profit de messages multi-médias mêlant texte et image, est observable sous différents aspects. On crée par exemple des sociétés savantes chargées d'analyser et de critiquer les créations, on voit apparaître des prix décernés aux meilleures bandes dessinées, dans le cadre de festivals qui éclosent un peu partout. On compte désormais dans les rangs des consommateurs qui, rappelons-le, étaient auparavant principalement des enfants, des universitaires et des intellectuels. Enfin, cette légitimation se fait également au profit de l'auteur qui, s'il était auparavant caché derrière ses personnages, revient à présent sur le devant de la scène.

Qui dit légitimation dit aussi constitution d'un fonds commun, d'un ensemble d'œuvres traditionnelles créées par des « pères fondateurs ». Les lecteurs des premières années, qui ont grandi une B.D. entre les mains, sont désormais adultes, et leurs goûts et attentes ont évolué avec eux. On voit donc apparaître une nouvelle génération d'auteurs qui vont constituer une avant-garde en opposition à leurs glorieux prédécesseurs, qui représentent à leurs yeux la «B.D. de papa». On ne classe désormais plus les créations par rapport à une école ou une nationalité, mais selon leur respect ou non des traditions, leur allégeance aux «anciens» ou aux «modernes».

Les publications d'après 1968 seront marquées par un grand esprit de contestation, tant au point de vue moral qu'esthétique. *Pilote* va ainsi véritablement se tourner vers un public adulte, en accueillant des auteurs tels que Reiser ou Bretécher. D'autres magazines seront ensuite créés, tels que *Charlie Mensuel*, *L'Echo des savanes*, suivis en 1975 par *Métal Hurlant*, *Circus*, *Fluide Glacial* et (*A suivre*) en 1978. La bande dessinée de cette époque est caractérisée par la recherche et l'expérimentation. On voit ainsi naître des albums qui ne privilégient plus la lisibilité, mais l'esthétique, chamboulant la disposition des cases, des phylactères, supprimant même complètement ceux-ci dans certains cas. Le déroulement n'est plus forcément linéaire, les histoires n'ont plus systématiquement un début et une fin. Les auteurs de bandes dessinées se considèrent désormais comme des artistes à part entière, d'ailleurs souvent influencés par le *Pop'art*, et élaborent leurs planches comme des tableaux, en utilisant des techniques jusqu'alors réservées aux peintres. C'est également le moment où éclosent les romans graphiques, d'épais récits intimistes, souvent en noir et blanc, qui contrastent avec le format traditionnel de 46 pages. Enfin, en ce qui concerne les thèmes abordés, la bande dessinée ne se refuse plus rien, explorant ainsi les récits poétiques ou métaphoriques, la science-fiction, l'érotisme, l'humour noir, etc.

Les années 1980-1990 voient un retour à une bande dessinée plus traditionnelle. Si la décennie précédente lui a permis de se libérer de ses

contraintes, elle revient néanmoins à des créations dans lesquelles la lisibilité redevient la priorité. On revient ainsi à des récits d'aventures tels que *Blueberry* (Giraud), mais l'imaginaire reste tout de même à l'honneur avec des créations comme *La quête de l'oiseau du temps* (Le Tendre et Loisel), qui lance la tradition de « l'heroic fantasy », dans la veine des futurs *Lanfeust de Troy* (Arleston et Tarquin) et autres *Chroniques de la lune noire* (Froideval et Ledroit). On perçoit également de plus en plus l'influence du cinéma, notamment en ce qui concerne la variation des plans utilisés.

Si la France a connu un nouveau souffle à partir des années 1960, la Belgique n'est pas en reste, et a également accouché d'excellents auteurs, qu'ils soient plus avant-gardistes, comme Stassen (*Deogratias*) ou Peeters (*Les Cités Obscures*), ou davantage traditionnels, à l'instar de Van Hamme (*Largo Winch*) ou Desberg (*IRS*). Plusieurs écoles belges proposent d'ailleurs désormais des formations en bande dessinée, et Bruxelles abrite depuis 1989 le Centre Belge de la Bande Dessinée, qui accueille quelque 260 000 visiteurs par an.

À l'heure actuelle, la plupart des bandes dessinées se situent quelque part entre les « anciens » et les « modernes », puisant chez les uns et les autres. De plus, on assiste à une multimédiatisation croissante de la B.D. : on ne compte plus les séries adaptées en dessins animés ou en jeux vidéos, ainsi que les adaptations cinématographiques (*Largo Winch* vient de sortir sur grand écran, et Spielberg travaille actuellement avec Jackson sur une adaptation de *Tintin*).

Si la bande dessinée se porte bien, la médaille a cependant son revers. Le nombre d'albums qui paraissent chaque année est si important qu'il est désormais impossible d'en faire le tour. La bande dessinée se vend bien, à tel point qu'elle est devenue un produit commercial à part entière, et il est difficile pour les jeunes auteurs de se faire une place à côté des poids lourds du secteur, dont les innombrables séries ont tendance à saturer le marché. On peut néanmoins signaler le rôle positif que peut jouer Internet à ce sujet, permettant aux bédéistes débutants de proposer leur travail sans avoir besoin de l'aval d'un éditeur.

V. CONCLUSION

Au terme de ce bref tour d'horizon, nous pouvons donc constater deux choses.

Premièrement, la bande dessinée ne constitue en aucun cas un art figé. Au contraire, elle ne cesse de se renouveler, de se remettre en question. De-

puis sa naissance, elle est passée par différents stades, que l'on pourrait comparer à ceux de l'évolution d'une personne : l'enfance d'abord, jusqu'au déclin des revues *Tintin* et *Spirou*, époque durant laquelle la bande dessinée s'adresse principalement à la jeunesse ; l'adolescence ensuite, avec l'opposition à la génération précédente et la crise identitaire caractéristiques des productions d'après 1968 ; et enfin l'âge adulte, où les auteurs recommencent à considérer avec intérêt leurs prédécesseurs, tout en s'inspirant des créations de la «nouvelle vague» des années 1970. C'est à ce stade que se situe actuellement la bande dessinée.

Ensuite, il est désormais indéniable que la bande dessinée belge des débuts a joué un rôle important, voire primordial, dans la courte histoire du neuvième art. Elle a permis, grâce à ses deux magazines phares, d'instaurer une forme classicisme qui a influencé les auteurs suivants, certains s'en inspirant, d'autres s'y opposant. Par là, elle a contribué à la légitimation du genre et a rendu possible l'émergence de la bande dessinée moderne qui continue et, espérons-le, continuera encore longtemps à faire le bonheur des jeunes de 7 à 77 ans.

BIBLIOGRAPHIE

- AUQUIER, J., 2007: *La BD, c'est quoi ?*, Bruxelles: CBBB.
- 2009: *Il était une fois la bande dessinée en Wallonie*, <http://www.belgium-touristguide.be/pdf/fr/BD2009.PDF>
- BOILEAU, L., 2007: *Franquin, Gaston et compagnie*, Documentaire, RTBF – Mosaïque films – Triangle 7.
- DAYEZ, H. et PREMONT, P., 1996: *Signé Franquin*, Documentaire, RTBF.
- ERNST, P., 2007: *La BD : un art mineur ?*, Grolley: l'Hèbe.
- FRANCOIS, V., 2005: *La bande dessinée*, Paris: Scala.
- HACHEZ, T. et al., 2005: *Bande dessinée et identité culturelle en Belgique francophone, éléments d'analyse sociolittéraire*, Louvain-la-Neuve : GRIT.
- LEGUEBE, W., 1977: *La société des bulles*, Bruxelles: Vie ouvrière.
- OSTERGAARD, A., 2003: *Tintin et moi*, Documentaire, Moulinsart.
- TILLEUIL, J.-L., 2005: *La bande dessinée, une histoire belge ?*, Louvain-la-Neuve GRIT.
- 2006: *La reprise du sens comme révélateur du classicisme hergéen*, Louvain-la-Neuve : GRIT, http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php3?id_article=57&date=2006-06
- VANDERMEULEN, L., 2009: *Historique de la bande dessinée belge*, <http://www.pastis.org/jade/methodologie/historique.htm>