

**Franquin, Spirou, Lagaffe,
Le Trombone illustré, Idées noires :
De quelques exemples de folie en bande dessinée**

Chris REYNS-CHIKUMA
Université de l'Alberta
reynschi@ualberta.ca

Résumé

Dans cet article, nous étudions l'évolution du concept de folie comme moyen de critique sociale dans l'oeuvre de Franquin. Depuis les aventures du héros Spirou et de son compagnon loufouque, Fantasio, publiées par un éditeur catholique entre les années 30 et 50 dans une revue pour un public familial, en passant par Gaston, l'anti-héros burlesque qui, à sa manière, proteste contre le système de production hypercontrôlé et rigide de la maison d'édition Dupuis dans les années 60-70, cette critique débouche sur les gags « anarchistes » du *Trombone illustré* très vite rejetés par l'éditeur et les gags des *Idées noires* des années 70 qui expriment à la fois la folie meurtrière des êtres humains et la dépression de l'auteur.

Mots clés : Bande dessinée. Aliénation. Travail culturel. Critique sociale. Spirou. Gaston.

Resumen

En este artículo, estudiamos la evolución del concepto de locura como medio de crítica social en la obra de Franquin. Desde las aventuras del héroe Spirou y de su compañero estrafalario, Fantasio, publicadas por un editor católico entre los años 30 y 50 del siglo XX en una revista para la familia, pasando por Gaston, el antihéroe burlesco que, a su manera, protesta contra el sistema de producción hipercontrolador y rígido de la editorial Dupuis en los años 60-70, dicha crítica desemboca en los gags "anarquistas" del *Trombone ilustré* muy pronto rechazados por el editor y los gags de las *Idées noires* de los años 70 que expresan a la vez la locura mortífera de los seres humanos y la depresión del autor.

* Artículo recibido el 24/01/2017; evaluado el 20/06/2017; aceptado el 20/07/2017.

Palabras clave: Tebeo. Alienació. Trabajo cultural. Crítica social. Spirou. Gaston.

Abstract

In this article, we study the concept of “folie” to show how it was used by Franquin in his bandes dessinées [comics] as a critical tool. From the adventures of the hero Spirou and his fanciful friend, Fantasio, published by a catholic publisher between the 1930s and 1950s in a magazine aimed at the family, to Gaston, the burlesque antihero who, in his own way, protests against the system of production which became hyper-controlling and rigid in the Dupuis family business in the 60s-70s, this critique led to the “anarchist” gags of the magazine supplement *Trombone illustré* (quickly rejected by its publisher) and the dark humour of *Idées noires* in the 70s. Both of these two express the mortiferous madness of human beings and the Franquin’s nervous breakdowns.

Keywords: “Comics”. Alienation. Cultural work. Social critique. Spirou. Gaston.

0. Introduction

Comme les diverses contributions à ce numéro spécial le montrent, le terme « folie » est polysémique. Il renvoie aussi bien à une perte de la raison qu’à un manque de sagesse ou de sens commun, en passant par un « excès » de passion (l’amour-fou, le fan – e.g. fanatique de foot), la violation des normes et de la normalité ou encore l’aliénation mentale et sociale. Ces significations sont aussi toutes souvent associées aux marges de la société, qu’elles soient spatiales, temporelles ou/et symboliques (marginal ou/et marginalisé)¹. De plus, cette folie existe et est représentée à divers degrés de gravité : folie légère (fantaisie), folie cultivée (en littérature ou en art – en particulier avec et après la révolte contre l’académisme²), folie temporaire (dépression), folie médicale (psychiatrie), et folie-aliénation (sociologie, politologie). Enfin, il y a une folie qui fait rire (voir les stéréotypes pathologico-comiques du théâtre de Molière ; e.g. *Le Malade imaginaire*), mais aussi qui fait réfléchir (le fou du roi chez Shakespeare ; e.g. *King Lear*³) et qui fait peur (l’horreur chez Goya ; e.g. *El Sueño de la razón*⁴). Dans cet article, je jouerai de ces diverses significations aux frontières d’ailleurs fluides dans la réalité comme dans les représentations dont je vais parler.

¹ Pour davantage sur ces aspects, voir Bouchard et Pelletier (2009) et Brochard et Pinon (2011).

² Avec la révolte contre l’académisme au XIX^e siècle, le thème et l’expression de la folie deviennent plus obsessionnels : voir la Bohème, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Van Gogh, Dada, le Surréalisme...

³ Ou Triboulet dans *Le Roi s’amuse* de Victor Hugo.

⁴ Ou *La Monomanie de l’envie* (1821) de Théodore Géricault.

Comme thème, la folie dans ses multiples aspects a déjà largement été commentée en littérature et dans d'autres arts : des études universitaires (de Foucault à Quétel en passant par Pelletier, ainsi que Marx, Weber, Adorno, et les *Cultural / Communication / Media Studies*) à des publications populaires (*Le Magazine littéraire*). Par contre, en bande dessinée, il n'existe presque rien. Pourtant le sujet y est omniprésent et évident, en particulier dans les nombreuses représentations du savant fou mais aussi dans les problématiques et les personnages de romans graphiques⁵, sans compter les nombreux comics (e.g. *Arkhan Asylum* [de la série Batman]) et mangas (e.g. *Akira*). C'est sans doute le contraste entre le sérieux du sujet « folie » et l'opinion encore trop répandue que le média bande dessinée est non-sérieux qui explique cette absence de connections entre les deux. En effet, dans le meilleur des cas, et depuis seulement une trentaine d'années, la bande dessinée est considérée tout au plus comme un art mineur et encore juste par certains. Pour la majorité, elle n'est encore qu'un simple divertissement, même si ce « simple » ne veut pas nécessairement dire simpliste et sans valeur affective comme l'amour parfois déraisonnable des amateurs-fans-fanatiques de bande dessinée le montre. D'ailleurs, ce média est davantage associé, spécialement dans la tradition franco-belge, au genre aventure comique (de Lucky Luke à Astérix en passant par Spirou) qu'avec des sujets et des genres graves (bande dessinée historique, policière...). Cependant, si on pense au sens du mot « comique », qui donne aussi son nom aux comics américains qui est là d'abord pour faire rire, on doit alors le reconnecter à son origine étymologique qui en grec faisait référence aux fêtes du dieu Comos et de Dionysos, fêtes de la perte (temporaire et acceptée) de la raison individuelle et sociale⁶. Celle-ci se prolonge d'ailleurs dans les sociétés occidentales avec par exemple le carnaval⁷. Par conséquent, même si la bande dessinée n'est évidemment pas toujours comique, loin s'en faut, c'est plutôt dans ce genre et registre que je l'aborderai ici.

Comme nous le verrons, le comique en bande dessinée dépasse parfois les bornes

⁵ Voir par exemple *Le Savant fou* (1977) de Tardi : *Blues* (1979), notamment la courte histoire glaçante « Hunors », de Chantal Montellier ; la trilogie « Le Cœur Couronné » avec *La Folle du Sacré-Cœur* et *Le Fou de la Sorbonne* de Jodorowsky et Moebius, pour citer des auteurs et genres différents.

⁶ La comédie est au départ un festival (théâtre participatif) qui fête Dionysos, dieu de l'ivresse au sens littéral (alcool) et figuré (folie, perte provisoire, acceptée de la raison), à l'opposé des fêtes pour Apollon, dieu de la lumière/clarté.

⁷ Même si cette folie temporaire qu'était le carnaval a perdu de son sens dans une société de consommation qui permet, voire incite à une carnavalisation (superficielle ?) quotidienne (voir *La Société du spectacle* de Guy Debord, 1971) ; pour les représentations du carnaval en littérature, voir les textes de Mikhaïl Bakhtine (1972) en particulier sur Rabelais.

de la raison, de la bienséance, de la normalité, voire de la « santé » même si c'est de manière subtile (plus subtile qu'on ne le croit pour un tel média de divertissement). La bande dessinée comique est donc un genre divers impliquant le sourire, le rire convenable, le rire jaune, l'humour noir, l'humour absurde, l'humour au second degré, le fou rire, et le « mourir de rire ». Tous ces « rires » permettent à la fois de révéler une certaine folie individuelle et/ou sociale et de s'en soulager (voir *Le Mot d'esprit* de Freud). Enfin, nous verrons que ce qui apparaît seulement comme un thème implique aussi le plus souvent un style et des techniques... comiques, qui sont spécifiques au média bande dessinée.

L'œuvre de Franquin est un bon exemple de cette complexité du comique dans la bande dessinée. Né en 1924 en Belgique, Franquin reprend le personnage de Spirou en 1947 pour se l'approprier dans des aventures où avec ses amis (Spip, Fantasio, et le Marsupilami) il se montre ingénieux et tenace devant l'adversité ; mais tout cela est créé pour faire rire après les années de folie meurtrière de la Seconde Guerre mondiale que l'on cherche alors plutôt à oublier et à refouler⁸. En 1957, Franquin crée cet autre personnage comique, Gaston, qui est l'opposé du premier puisqu'il n'a ni « camisole » rouge ni travail productif. Fin des années 1960, après avoir fait imprimer beaucoup, l'auteur déprime. C'est toutefois pour mieux rebondir : en effet, en proposant à ce grand éditeur conservateur de ce petit pays devenu marginal un supplément quelque peu « fou » pour *Le Journal de Spirou*, magazine familial et raisonnable. Ce supplément s'appelle *Le Trombone illustré*, titre quelque peu insensé. Il y publie entre autres de nouveaux gags inspirés de sa dépression, dont ses « idées noires ». Après quelques numéros, ces gags utilisant l'humour noir et absurde sont tellement déraisonnables qu'ils sont forcés de migrer vers *Fluide glacial*, magazine décalé et marginal. Dans cet article je me propose donc de refaire ce voyage lent et régressif de Franquin et de son œuvre, de la folie douce vers la dépression, l'aliénation et la marginalité réelles et représentées.

1. Spirou, la fantaisie sous surveillance

Créé en 1938 par Rob-Vel⁹, comme emblème du *Journal de Spirou* et pour ré-

⁸ Des allusions explicites et directes reviendront dès 1962 avec, par exemple, *QRN sur Bretzelburg*, voir Tomblaine (2014 : 40-43) ; pour cette période d'oubli ou de refoulé, voir par exemple la périodisation de Conan et Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, 1987.

⁹ Pour plus d'informations sur le personnage et le journal, voir Pissavy-Yvernault, 2012 : 39-40 et Tomblaine, 2014 : 6 et 10.

pondre au succès de Tintin de Hergé (Dayez, 2012)¹⁰, le personnage de Spirou est repris une première fois par Jijé en 1942 qui lui adjoint Spip, l'écureuil qui sauve son « maître » d'un savant fou¹¹, et une deuxième fois en 1947 peu après la fin d'une époque de folie meurtrière qui n'apparaît toutefois jamais dans ces aventures fantaisistes¹². Spirou est en fait des plus raisonnables comme sa « camisole » rouge et son travail dans sa cage d'ascenseur dans le Moustic Hotel le montrent.

Pourtant certains signes signalent déjà la fantaisie, une folie légère. Ainsi le nom « Spirou » renvoie au mot wallon qui littéralement veut dire « écureuil », mais connotativement signifie espiègle, farceur, facétieux, drôle. De même le nom de l'hôtel renvoie non seulement au journal *Le Moustique* publié par les Editions Dupuis (comme une publicité pour une entreprise quelque peu fordiste comme nous le verrons) mais aussi un peu à la folie. En effet, en français le terme moustique renvoie d'une part à un enfant d'une énergie débordante comme le Spirou, et d'autre part à des « problèmes » mentaux créés par l'insecte comme l'expression « Mais qu'est-ce qui l'a piqué ? » l'indique.



Image 1 : les personnages : Spirou, Fantasio, Spip, le Marsupilami, le Comte de Champignac et Zorglub

De gags limités à une page et à l'hôtel, « Spirou » va s'élargir, c'est-à-dire aussi prendre de plus en plus d'importance, voire une place centrale emblématique. Il s'élargit d'abord à travers le développement vers le genre aventure avec la création en 1943 de son compagnon, Fantasio, au nom tout aussi symbolique. Fantasio incarne en effet bien la contrepartie comique du Spirou plus corseté (comme Haddock pour Tintin) : il est ma-

¹⁰ Tintin est un personnage hautement raisonnable mais qui rencontre plus d'un « fou » comme Haddock, et auquel Spirou s'oppose par son style plus fantasque et dynamique.

¹¹ Spirou sauvé par Spip d'un savant fou dans « L'Héritage de Bill Money », juin 1939.

¹² Sauf pour la toute première « aventure » *Tank* (1946), il faudra attendre les années 2000 pour avoir les premières contextualisations du personnage et de ses aventures, voir par ex. *Le Journal d'un ingénu* (2008) de Emile Bravo, pour une étude de cette œuvre, voir Beaty.

ladroit, farfelu, voire loufoque. De par son métier de journaliste-reporter, il est aussi un atome plus libre, toujours en quête de « nouveauté »¹³. Avec Franquin, à partir de 1947, d'un côté, il devient de plus en plus victime de ce qu'il lui arrive dans ses aventures, et de l'autre, il devient de plus en plus fantaisiste et inventeur, créant par exemple des lunettes à essuie-glace ou le fantacoptère (*Spirou et les héritiers*, 1951), et annonçant ainsi Gaston. Ces inventions lui sauvent d'ailleurs parfois la vie (*Z comme Zorclub* [le savant fou], 1959). Dans ces aventures, on voit aussi de plus en plus les personnages se traiter de « fou » et ses synonymes (e.g. « interné », *Spirou et les héritiers*, 14). Ce développement est alors autant qualitatif que quantitatif avec des histoires de plus en plus longues et aventureuses qui le (?) mènent de plus en plus loin de la cage de l'hôtel. S'y ajoute finalement la création du Marsupilami, nouveau compagnon de Spirou (marsupial + ami), animal hors norme, fantastique et fantaisiste, version comique des créatures folles d'un Bosch. Tout cela aboutit d'ailleurs très vite à l'univers fantastique du premier long album, *Il y a un sorcier à Champignac* (1950) où « la nature est devenue folle ! » (15) et à l'album *Z comme Zorclub* (1959) où le savant fou tente d'annihiler le libre-arbitre des individus, en les transformant en machine. Cette machination est alors à entendre aussi au sens de conspiration contre l'humain pour les aliéner.

Mais tout cela reste pourtant encore bien raisonnable dans un genre déterminé (l'aventure utilisant ici les clichés de la littérature populaire)¹⁴, dans un format bien déterminé (« 44 cc », c'est-à-dire 44 pages en couleur et en album cartonné)¹⁵, dans l'univers réel et symbolique bien déterminé de l'éditeur catholique conservateur Dupuis¹⁶, et pour un public bien déterminé, d'abord essentiellement pour enfants, ensuite pour la famille (c'est-à-dire, comme pour son concurrent Tintin, de 7 à 77 ans). Dans une société qui sort de la folie meurtrière et qui veut voir et vivre le progrès, et dans un média qui n'a pas encore été reconnu, les histoires de Spirou sont juste doucement folles et follement douces. Comme l'écrit Hugues Dayez, « *Le journal de Spirou* [c'est] la fantaisie sous surveillance » (115).

¹³ Plus tard, dans la série « Le Spirou de... », on apprendra qu'il travaillait pour le magazine *Moustique* et puis sera engagé comme secrétaire de rédaction pour *le Journal de Spirou* dans les aventures de Gaston.

¹⁴ Pour « Spirou » comme genre stéréotypé, voir Tomblaine, 2014 : 120-122.

¹⁵ Le 44cc peut aussi être 64cc.

¹⁶ Pour plus d'informations sur les Dupuis, imprimeurs-éditeurs, voir Pissavy-Yvernault, 2012 : 17-35, et sur son côté catholique conservateur, voir Delisle (2012).

le cadre de son lieu de travail. Comme le dialogue entre Spirou qui pose les questions et Gaston qui y « répond » le montre, l'« ignorance » de Gaston est drôle (au double sens de « amusante et troublante ») :

- Qui êtes-vous ?
- Gaston.
- Qu'est-ce que vous faites ici ?
- J'attends.
- Vous attendez quoi
- J'sais pas... J'attends...
- Qui vous a envoyé ?
- On m'a dit de venir...
- Qui ?
- Sais plus...
- De venir pour faire quoi ?
- Pour travailler...
- Travailler comment ?
- Sais pas... On m'a engagé...
- Mais vous êtes bien sûr que c'est ici que vous devez venir ?
- Beuh...¹⁹

Comme nous l'avons vu ci-dessus, Spirou a toujours été plus ou moins sérieux et, dans leurs aventures, c'est Fantasio qui jouait le rôle du comique. Mais dans le couple à trois que Gaston va former avec Spirou et Fantasio, c'est Lagaffe qui devient le fantasque et Fantasio devient « sérieux ». Au bureau, Gaston cherche des moyens pour travailler moins ou pas du tout, et quand il « travaille » il gaffe. Dans le privé, Gaston est aussi associé au fantasque, sans famille, il s'entoure d'animaux loufoques, son chat qu'il désigne comme « dingue » (*Gaston 11*, 1999) et une « mouette rieuse » (*Gaston, Le cas Lagaffe*, 1971). Tout ce comique de divertissement fait que Gaston est le plus souvent perçu au premier degré comme un personnage pour faire rire. Et il l'est sans aucun doute. Mais ce personnage « fou-loque » peut être lu/vu au deuxième degré comme un symbole de résistance face à une nouvelle demande de l'industrie culturelle de plus en plus contraignante, de plus en plus aliénante²⁰. Cette lecture est appuyée par la biographie de son

¹⁹ Voir l'analyse linguistique pragmatique exhaustive de ce dialogue par Duée (2003) ; il existe, en fait, très peu d'études du rire dans la bande dessinée francophone, sauf sur Astérix et Tintin mais *Beaux Arts Magazine* a publié plusieurs numéros spéciaux intéressants (voir Bernière, Collectif et Feuerhahn dans la bibliographie).

²⁰ D'un côté, il ne s'agit pas de dire que la contrainte est nécessairement et négativement aliénante. Comme le disent et le montrent l'Oulipo et un peu plus tard l'Oubapo, la contrainte peut être productive d'un

auteur, Franquin²¹, et par le contexte social de la Belgique des années 1950-60, et plus spécifiquement de la ville de Charleroi où sont situées des Éditions Dupuis²².

Comme Max Weber l'a montré, réutilisant la thèse de l'aliénation capitaliste de Karl Marx²³, le bureau est l'espace représentatif de l'univers hyper-rationnalisé du système capitaliste. Et cet univers produit une aliénation, c'est-à-dire une perte de la maîtrise de ses propres forces (physiques et mentales) au profit d'un autre (individu, groupe ou société). Cette aliénation renvoie donc à une inauthenticité et une vacuité vécues par l'individu aliéné, exproprié. Les réactions à cette expropriation sont multiples. Certaines sont dans la résistance active comme l'organisation syndicale et/ou la grève, d'autres dans le « décrochage » (ce qui explique au moins partiellement les SDF) et dans diverses formes de folie. Une quatrième forme de réaction est la résistance passive. Gaston peut être vu comme un représentant de ce quatrième groupe.

Lorsque l'individu est perçu (presque) uniquement en termes de rôles, de fonctions ou de règles et qu'il perd le contrôle sur ce qu'il produit, il est réduit à un pion dans un système, un rouage dans une machine²⁴. Ce système capitaliste (qui remplaça les systèmes précédents – esclavagiste, féodal – d'ailleurs tout aussi aliénants), s'installa peu à peu dans le monde culturel. Un peu après le système fordiste appliqué à la production de voitures, il s'installa très vite dans l'industrie du cinéma américain (le système des studios), puis dans l'industrie américaine des comics comme l'artiste Will Eisner l'a raconté maintes fois (cf. Jones, 2004). Pour diverses raisons, il s'installa un peu plus tard dans l'industrie de la bande dessinée franco-belge dont Dupuis est le modèle. Ainsi dans « La

point de vue créatif ; mais dans ces « groupes » la contrainte est vue et vécue comme personnellement choisie. D'un autre côté, le poids des contraintes est nécessairement relatif, et est ressenti différemment au niveau individuel et collectif selon les personnes et les cultures. Certains individus acceptent positivement plus que d'autres les contraintes et de même certaines sociétés. Ainsi en est-il de la culture japonaise où les contraintes sont nombreuses et strictes mais plutôt productives et positives, comme l'exemple de la production des mangas le montre (voir *Adult Manga* de Sharon Kinsella, 2000).

²¹ Il y a deux sources importantes pour la biographie de Franquin, Sadoul (1997) et Vandooren (2014 [1986]).

²² Pour l'histoire sociale de Charleroi, voir Chlepner (1972).

²³ Pour Marx, voir *Manuscrits de 1844*, et pour Weber *L'Éthique protestante* (1905, trad. fr. : 1964, 2004) ; voir aussi Löwith (1982).

²⁴ Cette analyse pour l'industrie culturelle a été reprise par Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique de la raison*, (trad. Éliane Kaufholz, 1983) et ensuite par nombre de spécialistes des *Cultural Studies / Études culturelles* d'une manière plus critique, moins défavorable envers la culture populaire ; cependant, cette commercialisation de la bande dessinée a été dénoncée par des bédéistes comme Jean-Christophe Menu dans *Plates-bandes* (2005).

bande dessinée franco-belge : quelle industrie ? », Benoît Berthou (2010 : 44) explique :

Le choix, en matière de culture, d'un mode de production, l'industrie, supposant rationalisation (des différentes opérations de production) ainsi que standardisation (de ce qui est finalement produit) car faisant appel à des dispositifs complexes, coûteux, et sophistiqués [...]. En résulte une division du travail (les différents opérateurs devenant spécialistes et possédant une fonction précise à laquelle ils ne sauraient déroger), une uniformisation (tant des contenus que des contenants comme le montre parfaitement Jean-Claude Menu à propos du '48cc') et l'émergence de tensions.

Berthou (2010 : 51) ajoute :

Prenant place au sein de manufactures (structures artisanales de grande taille), la création est ainsi organisée selon une division du travail (entre décoristes, documentalistes, encreurs...) et une hiérarchie (un maître possédant assistants et apprentis), rappelant les dispositifs mis en place dès les années 1930 dans l'édition japonais de manga [et américaine] » (2010 : 50).

Au-delà du traditionnel binôme scénariste-dessinateur, le 'modèle franco-belge' popularisa ainsi un travail en studio mieux adapté au rythme de production imposé par les hebdomadaires ».

De l'artisanat de ses débuts, la section « création » de Dupuis s'est transformée en une manufacture : les contraintes de temps et d'espace sont de plus en plus exigeantes²⁵. On sait à travers divers témoignages personnels que beaucoup d'artistes n'étaient pas satisfaits de ce système que ce soit pour des raisons idéalistes (la vision romantique du créateur-génie, seul – et quelque peu « fou ») et/ou pour un sentiment réel d'aliénation, d'expropriation. Franquin était l'un de ces artistes qui a très tôt commencé à oser se plaindre de ces conditions industrielles²⁶. Toutefois au départ il le fait discrètement car il voulait aussi garder son *job*, et la critique n'était certainement pas bien vue dans ce système paternaliste. Progressivement, sans nul doute soutenu par les mouvements sociaux, y compris dans le domaine culturel avec les underground, il ose de plus en plus.

Au-delà du simple comique de divertissement, Gaston peut alors être vu comme le personnage aliéné typique, *out of place* dans un bureau de la société commerciale sur le

²⁵ Dupuis était aussi, et en fait d'abord, un imprimeur ; il n'ajouta la partie « création » que dans les années 30, et la plus fameuse, *Le Journal de Spirou* qu'en 1938, interrompue par la guerre (puisqu'il refusa de publier sous la mainmise des occupants allemands-nazis).

²⁶ Voir ses interviews/entretiens : Sadoul (1997), Dayez (2012), Vandooren 2014 [1986].

modèle fordiste comme Dupuis. Gaston est d'abord improductif, car même quand il veut « produire », comme le Charlot des *Modern Times* (1936), il gaffe « énormément ». D'où la réification par son nom : Lagaffe. Ainsi, comble du gaffeur, il réussit à mettre le feu à des extincteurs (*Les Archives de la gaffe*, 7). Mais ce loufoque, selon les normes et conventions sociales rigides, produit aussi une série d'inventions « réussies ». Il résiste donc à sa manière en essayant alors d'être créatif, c'est-à-dire d'être défini par sa propre production et son propre produit fini. Il invente donc une série de « produits » des plus divers et des plus loufoques qui l'ont rendu célèbres dans le monde de ses fans. Évidemment ces inventions qui sont créées par Gaston/Franquin doivent quelque part et d'une manière ou d'une autre, échouer pour à la fois engendrer le rire et l'accord des éditeurs, car un tel personnage hors-normes ne peut pas être un modèle positif pour les éditeurs du *Journal de Spirou* et leurs lecteurs.

Pourtant, il pouvait être vu/lu comme tel par certains de ses lecteurs²⁷. Le contexte social de résistance est très présent autour des éditions Dupuis. En effet, l'entreprise Dupuis se trouve à Marcinelle, dans la banlieue de Charleroi. Or Charleroi est un des bastions de la résistance ouvrière et du syndicalisme²⁸. Comparé aux modèles anglais et allemand, le syndicalisme fut admis en Belgique assez tard mais il se rattrapa pour devenir un modèle d'organisation en soi. Dans les années 1950, l'industrie wallonne, spécialement à Charleroi, décline rapidement. Les réactions des travailleurs sont très fortes menant par exemple à une grève historique pendant l'hiver 1960-61. C'est aussi dans ce contexte que Franquin fait son travail. S'il est vrai qu'il n'y a aucun témoignage explicite de Franquin sur un quelconque engagement politique direct, comme beaucoup de critiques l'auront noté, son œuvre constitue souvent une forme d'engagement contre par exemple les dictatures, la guerre, et de plus en plus pour l'écologie. De même « Gaston » peut aisément être lu comme sa forme d'engagement contre cette nouvelle folie aliénante dans le travail, là où les travailleurs n'ont plus aucun contrôle sur leur outil de production et sur leur produit. Franquin peut être vu comme luttant à sa manière, par l'humour. Bien que de plus en plus sceptique (surtout après sa longue dépression dans les années 1970), il sait que l'humour a un certain pouvoir, au minimum pour soulager²⁹.

Gaston est donc l'anti-héros par excellence. Mais s'il est le roi de la gaffe, il peut

²⁷ Il n'y a malheureusement pas d'étude empirique en ce sens.

²⁸ Pour une histoire sociale de la Belgique, de la Wallonie et de Charleroi (à l'époque la Belgique n'est pas encore fédéralisée et donc Bruxelles n'est pas encore « séparée » de la Wallonie), voir Chlepnier (1972).

²⁹ Pour l'engagement de Franquin dans ses aventures, voir Tomblaine (2014) ; pour le pouvoir de l'humour, voir Quemener (2014).

aussi être vu comme le représentant de la longue tradition du fou du roi, ici de l'argent-roi par exemple, celui qui dit certaines vérités à certains représentants du système capitaliste, comme l'éditeur en chef Léon Prunelle (autoritaire et colérique), le comptable Joseph Boulier, et l'homme d'affaires Monsieur Mesmaeker dans l'univers bureaucratique de Gaston.

Mais pour garder son job, Franquin lui aussi ne peut faire de la résistance que cachée. En ce sens, comme l'écrit Claude Duée dans « Faire, c'est ne pas dire : Gaston Lagaffe et son entrée dans *Spirou* : Approche pragmatique », Gaston est aussi un personnage assez autobiographique : Gaston c'est un peu Franquin³⁰. Comme le montre le titre de l'article de Duée, le non-dit de Gaston et par extension le fait que pour « faire », et plus encore pour « contre-faire » chez Dupuis à cette époque, il valait mieux ne pas dire ce qu'on faisait. Dans le cas de Gaston, c'est donc ainsi que l'on peut interpréter son premier dialogue où il répond « drôlement » non parce qu'il ne sait pas mais parce qu'il ne veut pas qu'on sache. Dans le cas de Franquin, c'est grâce à l'humour au second degré que la résistance peut se faire³¹.

De plus, ce changement qu'apporte Gaston dans la conception d'un personnage et dans le type d'humour reflète une nouvelle clientèle de jeunes qui n'ont pas connu la folie meurtrière et qui commencent à connaître la société démocratique et de consommation. Comme le montre Duée, la manière dont Franquin présente Gaston implique un « nouveau contrat de lecture qui traduit une nouvelle dimension dialogique dans lequel le lecteur est inclus en tant que co-constructeur d'un personnage » (421). Franquin demande au lecteur de subvertir la formule classique de production conventionnelle de Dupuis. Il va donc à l'encontre de ce qui se passe dans la bande dessinée qui reflète la réalité de chez Dupuis : une hiérarchie où le dialogue est limité par le style capitaliste paternaliste. C'est ce style de « dialogue » qui est subverti dans « Gaston » par le personnage et par le dessin. Cette résistance le mène loin dans la subversion puisqu'il empêche le patron, encore et encore, même si c'est malgré lui, de signer des contrats importants avec l'homme d'affaires, monsieur Mesmaeker. Et s'il est finalement renvoyé à cause de toutes ces gaffes, actes manqués qui traduisent sa résistance, il est réembauché grâce au soutien de ses lecteurs « fanatiques », des lecteurs qui peuvent protester, des adultes, jeunes et moins jeunes, qui montrent aussi le changement de pouvoir, en passant exclusivement du producteur vers, au moins partiellement, les consommateurs. En ce sens Franquin fait appel à ses nouveaux lecteurs par sa création pour mieux asseoir sa résis-

³⁰ Voir web cité dans Duée (2013 : 422).

³¹ Pour ce type d'attitude dans les milieux de la bande dessinée, voir entre autres Brienza (2013).

tance comme Gaston essaie de coopter ses collègues et ses chefs par ses propres créations.

Il faut enfin noter que ce changement d'univers et de héros qu'est « Gaston » est aussi visible dans le style du dessin. Cette folie « Lagaffe » est formellement représentée de deux manières. D'abord par le style décontracté du dessin (jamais classique, jamais caricatural, mais entre les deux), et comme le montre Sylvain Rhéault, ce style de dessin a un impact sur la narration (2009 : 459-468) ; ensuite par le gaufrier duquel il est interdit de sortir et que Franquin et Gaston vont subvertir, Gaston, comme nous l'avons vu, de l'intérieur, et Franquin de l'extérieur. Déjà comme le montre l'image ci-dessus (image 2), il y a beaucoup d'innovations par rapport à la bande dessinée telle qu'elle s'était établie dans les années précédentes. La manière d'introduire le personnage par des pas dans les marges puis par des dessins individuels sans cadre (sinon sa parodie du cadre entouré par les pas), et enfin par les premières sorties du cadre et du gaufrier sont innovantes (Duée, 2003 : 426-428). Comme l'écrit Pierre-Yves Bourdil (1993 : 94-96), avec Gaston, Franquin déglingue le style même et il ajoute :

La société mercantile commence à tomber le masque [...] le style académique se fait moins académique, désaxés, plus préoccupés de signifiante que de ressemblance. [...] L'atmosphère cesse progressivement d'être convenable. [...] Le monstrueux envahit les cases »³².

Dans une interview révélatrice, Vandooren cite Franquin sous un de ses dessins de « monstre » en utilisant la troisième personne [alienus] : « Lorsqu'il dessine pour les journaux destinés aux enfants, dit Franquin, le dessinateur griffonnera pour lui-même des personnages monstrueux. Ainsi sera-t-il moins tenté d'en introduire dans les séries!... » (Vandooren, 2014 : 44)

De manière intéressante, ce processus d'aliénation est visible formellement dans l'espace imprimé, car le gaufrier qui lui est imposé représente cet espace uniforme aliénant³³. Ainsi Vandooren (2014 : 44) écrit :

Au début des années 1950, Dupuis avait eu l'idée de pré-imprimer les cadres et les portées pour le lettrage sur les feuilles de dessin afin de faire gagner du temps à l'auteur. Mais ce procédé se révéla finalement trop contraignant. On peut en voir un exemple ici sur cet original de 1953 tiré de l'album *Le Dictateur et le champignon*.

³² « Dessin libre *monstrueux* réalisé au feutre Pentel, 1968. Lorsqu'il dessine pour les journaux destinés aux enfants, dit Franquin, le dessinateur griffonnera pour lui-même des personnages monstrueux. Ainsi sera-t-il moins tenté d'en introduire dans les séries !... » (Vandooren, 2014 : 44).

³³ Pour davantage sur le gaufrier en bande dessinée, voir Groensteen (2006).

Cette aliénation est aussi une désorientation au sens spatial (représentée par les « pas errants ») et au sens symbolique, illustrée dans le dialogue « historique » indiquant que Gaston ne sait pas/ou préfère ne pas savoir « d'où il vient ni où il va ». De même, comme le montre le livre *Signé Franquin* (1992), peut-on interpréter l'extraordinaire créativité des signatures de Franquin à la fin de chaque gag de Gaston comme une réaction de résistance et d'affirmation d'originalité face à ce gaufrier aliénant.

Enfin, à la différence de Spirou (*Hôtel Moustic*) et même de Fantasio (reporter au journal Spirou), Gaston est employé dans les bureaux mêmes du *Journal de Spirou* chez Dupuis. Le « fou » s'approche donc du centre raisonnable et rationnel. Mais il est l'opposé des personnages stéréo-typiques qui sont censés représenter les vrais travailleurs de chez Dupuis et leur ligne éditoriale, comme Boulier le comptable, dont le nom moqueur réduit la « personne » au rôle productif commercial de la machine de production Dupuis.

On le voit Gaston déconstruit le système aliénant de l'intérieur : il s'oppose aux normes et à la normalité de ce nouveau mode de l'industrie culturelle. Cette opposition se lit aussi à travers le fait que le plus grand ennemi de Gaston est le policier Longtarin, représentant de l'ordre, de la raison sociale, protecteur de cet ordre.

On notera que cet univers n'est donc pas psychologique car il n'y a pas de psychologie chez Franquin mais « mécanique » : la mécanique dans le contenu (les histoires de Gaston) et dans le mode de production de Franquin (productivité) révèlent bien ce manque de psychologie au sens d'existence intérieure. La machine ne permet pas la psychologie, c'est-à-dire la liberté, l'être-en-devenir, du je/u, car là où il y a du jeu il y a du je et réciproquement ; et inversement, là où il n'y a que de l'ordre, il ne peut y avoir que de la folie (violente, voire meurtrière, ou comique). D'une part, dans l'œuvre de Franquin cette mécanique bureaucratique est représentée visuellement par le gaufrier imposé, exactement comme l'espace physique des bureaux dans une entreprise, tous plus ou moins égaux, sauf celui du chef (la couverture ou la première page). D'autre part, si cette folie aliénante de Gaston se présente comme comique, c'est un « comique mécanique » tel que décrit par Bergson pour définir le rire (Bergson, 1978 [1901]).

En opposition à Spirou, spécialement aux premiers Spirou jusqu'en 1957 (*Z comme Zorglub*), « Gaston » parle donc moins à des enfants et de plus en plus à des adultes, jeunes et moins jeunes, non seulement pour les faire rire mais aussi sans doute parce qu'ils s'y retrouvent. Si Franquin n'est pas révolutionnaire et ne pense pas que ces bandes dessinées puissent changer le système, au moins il donne à rire de ce que lui et ses lecteurs ne peuvent changer ou croient ne pas pouvoir changer. « Gaston » annonce très tôt et répète à l'envi (pendant 20 ans) la « révolte » avortée du *Trombone illustré*, magazine adulte. Et d'ailleurs si Gaston est toléré, voire bien accueilli par Dupuis, c'est parce

qu'il n'existe pas, ce sont des histoires pour faire rire. Avec la création du *Trombone illustré*, ce ne sont plus les personnages qui sont fantaisistes ou fous, et résistent, mais des auteurs. Et cela c'est beaucoup moins tolérable.

3. *Le Trombone illustré* et Idées noires

Le supplément *Le Trombone illustré* est annoncé par les mêmes empreintes de pas que celles qui avaient annoncé l'arrivée de Lagaffe³⁴. Son orchestrateur est Franquin, avec la connivence et collaboration d'Yvan Delporte, rédacteur en chef chez Dupuis, mais aussi scénariste. Le rôle du fou du roi est maintenant plus explicite, car ce sont les auteurs et plus seulement les personnages qui protestent. De plus, l'humour est maintenant plus subversif dans ses thèmes (anti-militariste, anti-bourgeois, anti-nucléaire, anti-chasseur...) comme dans ses formes, « anarchiques » comme on le voit sur cette image où il n'y a plus de centre, plus de direction, plus de grille de lecture univoque. C'est une tentative folle de saborder le système de production de la bande dessinée commerciale, bien-pensante, bien trébuchante, de son employeur Dupuis. Mais Dupuis et le système de production de bande dessinée belge ne sont pas prêts pour accepter une telle contestation. C'est pourquoi ce supplément paraît seulement entre mars et juillet 1977.

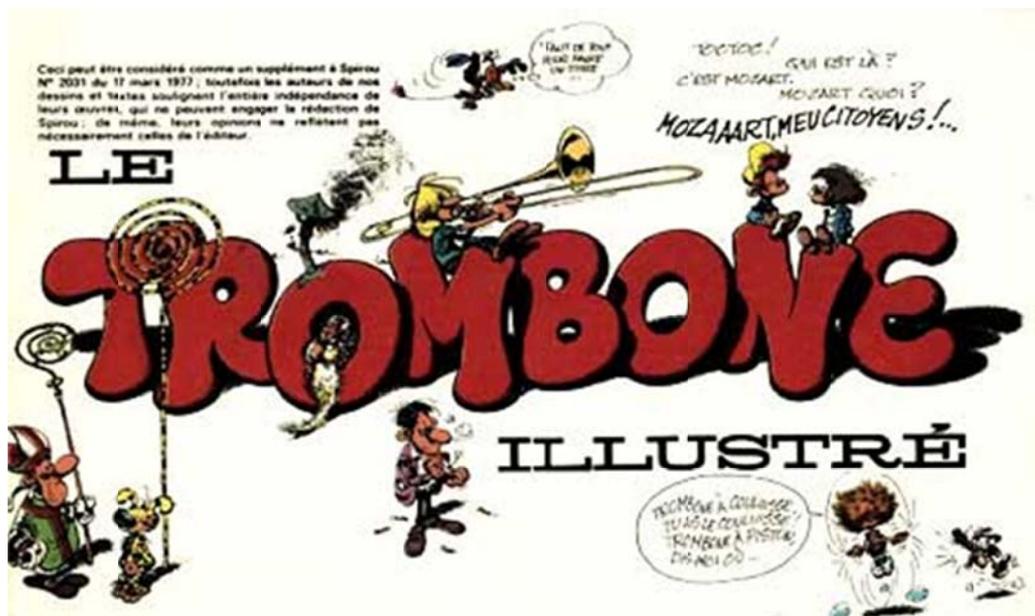


Image 3 : Image d'une « couverture » du supplément *Le Trombone illustré*.

³⁴ Voir sur <http://www.bdoubliees.com/journalspirou/redactionnel/tromboneillustre.htm>.

Comme l'ont montré Dozo et Preyat, le supplément utilise régulièrement des sous-titres comme « underground, pirate, contre-culture, clandestin... » qui situent bien leur projet contestataire. Ainsi ils écrivent : « Au-delà des divergences idéologiques qui les opposaient à Dupuis, dessinateurs et scénaristes mirent surtout l'accent sur leur dévoiement de la logique industrielle et commerciale qui animait la maison d'édition » (Dozo, 2010 : 19). Ce qui est exprimé ironiquement par le comptable Boulier dans le supplément 2061 (13 oct. 1977 : 1-2 [27-28])

Malgré les remarques qui leur ont été adressées, ils persistent à publier des textes ou des dessins peu compatibles avec le respect de nos institutions. [...] par leur utilisation irrationnelle de l'encre, du papier, des rotatives, les éléments incontrôlés rodant dans la cave perturbent inconsidérément la bonne tenue de mes livres de compte (Dozo, 2010 : 59).

Il faut noter que cette rébellion contre ce nouveau modèle de système productif ne signifie nullement que certains aspects et moments chez Dupuis n'étaient pas positifs. Dans ses interviews (Sadoul, 2012 ; Vandooren 2014 [1986] ; Dayez, 2012), Franquin exprime aussi souvent des sentiments agréables et constructifs vis-à-vis de ses camarades et aînés.

Pourtant, cette rébellion contre Dupuis est « saine », car cette entreprise qui est devenue de plus en plus rigidement « fordienne », dans les années 60 commence à être dépassée par le type de demande des nouvelles générations, consommatrices et/ou citoyennes.

Le Trombone est une tentative « belge » pour suivre le mouvement qui se développait alors partout depuis les années 60. En France, il avait commencé dès 1959 avec la création de *Pilote*, puis il s'était entre autres traduit par une explosion des nouvelles publications pour adultes comme *Charlie mensuel* (1970), *L'Écho des savanes* (1972), et *Métal hurlant* (1975), tous encore influencés par le magazine américain *MAD* [en anglais 'fou']. Mais la Belgique, et Dupuis en particulier, pour plusieurs raisons dont l'étroitesse du marché... et le conservatisme catholique, n'a pas permis ce développement. Finalement, rejetés après seulement 30 numéros, comme la plupart des dessins des dessinateurs du *Trombone illustré*, ceux de Franquin migreront vers le magazine français *Fluide Glacial* qui fait partie de ces mêmes magazines issus de l'émergence de la bande dessinée pour adulte dans les années 1970. À l'époque, l'esprit libertaire de mai 1968 pousse une génération d'auteurs à sortir des contraintes imposées par la bande dessinée pour la jeunesse (Deyzieux, 2008). Le public visé par ces « idées noires » est clairement adulte. L'humour est maintenant noir ou absurde, « forme d'humour qui exploite des sujets dramatiques et tire ses effets comiques de la froideur et du cynisme » (*Le Petit Robert*).

Ces dessins satiriques, contestataires, anarchistes, de Franquin sont ensuite repris dans un premier volume publié aussi par les éditions *Fluide glacial* (1982). Le style graphique, où le noir et blanc contraste avec les couleurs des albums précédents, renforce évidemment ces idées noires. Les personnages ressemblent à des ombres ou des fantômes ; beaucoup ont l'air fou : ils sont représentés avec des visages, des sourires ou rires exagérés, malades. Les thèmes sont plus ouvertement adultes et protestataires : la guerre, les militaires, et les chasseurs. C'est à travers la et les folie/s de ses personnages « noirs » que Franquin fustige, cette fois ouvertement, les folies humaines destructives et destructrices en tout genre (bêtise, cruauté, violence).

Il est intéressant de voir que les critiques font souvent des connections explicites

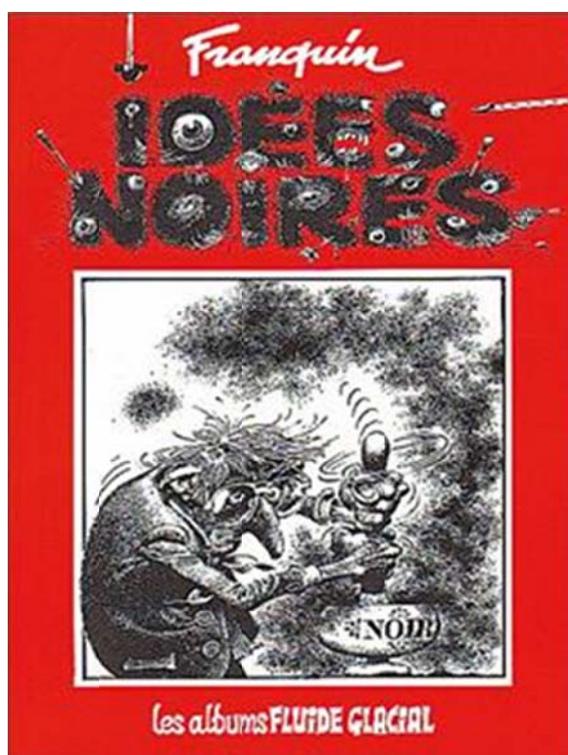


Image 4 : Couverture de l'album *Idées noires* de Franquin, 2007.

entre la biographie de Franquin et ses « idées noires » mais rarement entre Spirou ou Gaston et Franquin. Il faut pourtant noter que cet esprit contestataire n'est pas né (ni mort d'ailleurs) seulement avec *Idées noires*. Non seulement certains des gags des *Idées noires* avaient déjà été publiés dans les 30 numéros du supplément de juillet à octobre 1977, mais comme nous l'avons vu, Spirou et surtout Gaston représentaient déjà cet esprit contestataire. Contrairement à ce qui est souvent dit, il n'y a donc pas de rupture radicale entre l'avant et l'après *Trombone illustré*. Ce qui se passe, c'est qu'au niveau personnel et social des changements importants ont lieu. Au niveau social, la fin d'une société de production fordiste et le développement d'une nouvelle société de consommation permettent, et même favorisent (pour mieux les récupérer, et faire de nouveaux profits), certains mouvements contestataires. Au niveau personnel, fin des années 60, après avoir déjà eu plusieurs dépressions nerveuses « mineures », Franquin craque et tombe dans une dépression plus grave et plus longue. Il y a donc eu une évolution sociale et personnelle

où la folie-aliénation est de plus en plus visible. Dans ses dernières années, alternant avec d'autres gags et albums plus légers que Franquin semble adresser aux enfants un peu comme dans une deuxième enfance – il est grand-père³⁵, d'autres « idées noires » ont été publiées directement dans *Fluide glacial* (de 1981 à 1983). Elles sont ensuite réunies en album en 2007 publié par le même *Fluide glacial*.

4. Conclusion

Dans cet article on aura donc vu l'évolution de l'œuvre de Franquin, le rôle que la « folie » y joue sous diverses formes, parallèlement à la santé mentale/aliénation de l'auteur. Cette évolution se situe dans un contexte historique précis fait de trois facteurs déterminants : l'euphorie d'après-guerre qui cherche à oublier la folie meurtrière, l'univers conservateur catholique de Dupuis et le modèle d'un système de production capitaliste bureaucratique. Ces 3 facteurs conjugués permettent de produire le monde de Spirou un peu fou mais sympathique et encore engoncé tel qu'hérité d'avant-guerre. Le premier facteur change alors pour laisser de plus en plus la place au 2^e et surtout au 3^e. Franquin, artisan-artiste se sent alors de plus en plus aliéné jusqu'à déprimer et cette lente dépression qui s'annonce est visible et représentative avec Gaston qui, lui, peut outrepasser les règles pour autant qu'il échoue, qu'il soit un anti-héros. Mais 20 années de corset mécanique (répétition mécanique visible dans le gaufrier) le mènent à un éclatement ou effondrement mental, sa dépression, reflétée dans son échappatoire, d'abord timide dans *Le Trombone illustré*, puis à une brève escapade en dehors de l'asile Dupuis, *Fluide glacial*. Guéri il reviendra dans l'asile pour quelques années. Mais les titres de ces derniers albums sont aussi révélateurs, *Cauchemarrant* (1979), *La Cage* (1981), *Le lourd passé de Lagaffé* (1986), *Idées noires* (album 2, 1999).

On le voit, comme Goya l'a fait dans « le sommeil de la raison », certains artistes de la bande dessinée, un média encore trop souvent réduit à un sous-genre (le comique bon enfant) et à un sous-art, peuvent eux aussi exprimer la folie. Qui plus est, un artiste comme Franquin l'a fait dans sa variété et sa complexité, reflétant la folie à travers les folies humaines, et la peur déstabilisante de l'artiste devant celles-ci. Après 1984, il produit encore mais erratiquement. Il meurt en 1997, « sain d'esprit ».

Ironiquement, ce refus des Dupuis père et fils d'assumer cette folie, le jeu du je et le risque, mènera aussi leur « maison d'édition » à un échec éditorial et commercial et à la stagnation de la créativité de cette école de Marcinelle dès la fin des années 70. C'est seulement plus tard, entre autres, face aux nouvelles concurrences (japonaise et américaine) des années 1980-90, que Dupuis abordera plus souvent la folie dans ses diverses formes

³⁵ Voir les interviews de Sadoul (1997), Vandooren (2014 [1986]) et Dayez (2012).

(éditoriales – plus de risques) et thématiques ou stylistiques, de manière plus régulière et plus frontale³⁶.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl (1972): *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au moyen-âge*. Paris, Gallimard.
- BEATY, Bart (2011): « A Clear Line to Marcinelle : The Importance of Line in Emile Bravo's *Spirou* à Bruxelles ». *European Comic Art*, 4 (2), 199-211.
- BERGSON, Henry (1978 [1901]): *Le Rire*. Paris, PUF.
- BERNIÈRE, Vincent (2011): *Humour et BD*. Paris, Beaux Arts Magazine (hors série).
- BERTHOU, Benoît (2010): « La bande dessinée franco-belge : quelle industrie culturelle ». *Textyles* 36-37 (« La bande dessinée contemporaine », sous la direction de Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat), 43-57.
- BOUCHARD, Marie-Pierre, et Vicky PELLETIER (2009): « Écrire (sur) la marge : folie et littérature ». *Postures*, 11, 9-14.
- BOURDIL, Pierre-Yves (1993): *Franquin*. Bruxelles, Éditions Labor.
- BRIENZA, Casey (2013): « Comics and Cultural Work : Introduction ». *Comics Forum*. Disponible sur : <https://comicsforum.org/comics-forum-archives/website-archive/comics-and-cultural-work>.
- BROCHARD, Cécile et Esther PINON (2011): *La Folie : Création ou destruction ?*. Rennes, PUR.
- BURSSENS, Pierre *et al.* (1987): *Charleroi: Une ville aux carrefours de l'histoire*. Marcinelle, Dupuis.
- CHLEPNER, Ben.-S. (1972): *Cent ans d'histoire sociale en Belgique*. Bruxelles, ULB.
- COLLECTIF (2014): *Le Rire de Tintin : Les secrets du génie comique d'Hergé*. Paris, Éditions d'Organisation/Beaux Arts.
- COLLECTIF (2016): *Les Chefs-d'œuvre de la BD d'humour*. Paris, Beaux Arts Magazine.
- CONAN, Éric et Henry ROUSSO (1987): *Le Syndrome de Vichy*. Paris, Le Seuil.
- CREPIN, Thierry et Thierry GROENSTEEN (1999): *On tue à chaque page*. Paris, Éditions du Temps.
- DAYEZ, Hugues (2012): *Le Duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la bande*

³⁶ Pour la stagnation temporaire de Dupuis et de la bande dessinée franco-belge dans les années 70, voir les articles de Dozo (2010) et de Berthou (2010), dans le numéro de *Textyles* dirigé par Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat dédié à « La bande dessinée contemporaine ».

dessinée belge. Bruxelles, Editions Luc Pire.

- DELISLE, Philippe (2010): *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique : Années 1930-1980*. Paris, Karthala.
- DEYZIEUX, Agnès (2008): « Les grands courants de la bande dessinée ». *Le Français dans le monde*, 161, 59-68.
- DOZO, Björn-Olav et Fabrice PREYAT (2010): « La bande dessinée francophone belge au présent ». *Textyles*, 36-37 (« La bande dessinée contemporaine », sous la direction de Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat), 9-42.
- DUÉE, Claude (2003): « Faire, c'est ne pas dire : Gaston Lagaffe et son entrée dans *Spirou* : approche pragmatique ». *Semiotica*, 146.1, 419-438.
- FEUERHAHN, Nelly (1998): « Astérix et les pirates: Une esthétique du naufrage pour rire ». *Ethnologie française* 28 (3) (« Astérix. Un mythe et ses figures »), 337-349.
- FRANQUIN, Yves Amteis et Patrick PINCHART (1992): *Signé Franquin*. Marcinelle, Dupuis.
- FRANQUIN et JIDÉHEM (2009): *Gaston 1 : Les Archives de la gaffe 2*. Marcinelle, Dupuis.
- GROENSTEEN, Thierry (2006): *Le Système de la bande dessinée*. Paris, PUF.
- JONES, Gerard (2004): *Men of Tomorrow : Geeks, Gangsters and the Birth of Comic Books*. New York, Basic Books.
- LÖWITZ, Karl (1982): *Max Weber and Karl Marx*. New York, Allen & Unwin.
- MAIGRET, Éric (1994): « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée ». *Réseaux*, 67. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-1994-5-p-113.htm>.
- PISSAVY-YVERNAULT, Christelle et Bertrand (2012): *La véritable histoire de Spirou. 1937 1946*. Marcinelle, Dupuis.
- QUEMENER, Nelly (2014): *Le Pouvoir de l'humour*. Paris, Armand Collin.
- RHEAULT, Sylvain (2010): « Curvy Alterations in *Gaston* by Franquin ». *International Journal of Comic Art*, 12 (2), 459-468.
- SADOUL, Numa (1997): *Et Franquin créa Lagaffe. Entretiens*. Paris, Dargaud.
- TOMBLAINE, Philippe (2014): *Spirou : aux sources du S...* Paris, L'Harmattan.
- VANDOOREN, Philippe (2014 [1986]): *Franquin/Fijé : Comment on devient créateur de bandes dessinées. Entretiens*. Paris, Niffle.