

Pauvre Lampil et la « décadence » de la BD belge : la souffrance de l'artiste de nos jours racontée sous forme de gags



Radek Gabriel Karkovský
Université Charles, Prague

POOR LAMPIL AND THE “DECADENCE” OF BELGIAN COMICS: TODAY’S ARTIST’S SUFFERING TOLD THROUGH GAGS

Poor Lampil could have been one of the most emblematic Belgian series when it comes to the humour and the smooth self-irony of the duo Cauvin — Lambil, if only it would have been as internationally known as *The Blue Tunic*s. How can we explain the fact that *Poor Lampil*, which is often described as simple and minimalist with short *episodes* and easily comprehensible final gags, is almost unknown beyond Belgian borders? This article will be devoted to the analysis of the plot which, despite its a priori humorous character, successfully unveils real conditions on the French-language comic book market. Thanks to the fact that the series ran for almost forty years, the adventures of Lampil describe not only the crisis of Belgian ninth art in the 1970s, partly caused by growing popularity of French comic books and magazines, but also the problematic 1980s when even the French hegemon found itself in trouble.

KEYWORDS:

Comics; Belgian Comics; Raoul Cauvin; Willy Lambil

MOTS-CLÉS :

Bande dessinée ; bande dessinée belge ; Raoul Cauvin ; Willy Lambil

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.9>

INTRODUCTION

Depuis plus de cinquante ans, nous pouvons entendre qu'en Belgique se trouve la plus grande quantité de héros de papier au mètre carré¹. Cette rumeur, qu'elle soit vraie ou pas, tente de mettre l'accent sur le fait que le neuvième art remplit un rôle incontestable dans l'histoire du pays, voire dans la société actuelle en Belgique. C'était quand même dans ce petit royaume nordique, créé plutôt récemment, dans les années 1830, que la bande dessinée francophone a trouvé un sanctuaire dans les débuts de son

1 Pierlot, François. « Belgique francophone, terre de B. D. », *Un mundo muchas miradas*, 2, 2009, p. 115.



existence : tandis que les éditeurs français refusaient de publier des « illustrés » et préféreraient des formes d'art dites sérieuses, des éditeurs belges, moins conventionnels ou conservateurs et plus ouverts à toute espèce de nouveautés, ont accueilli des auteurs de BD belges à bras ouverts. Sur le Vieux Continent, la Belgique a dominé le marché de la BD pendant une vingtaine d'années, avant que les éditeurs français ne se soient rendus compte du potentiel du neuvième art et avant que le comics underground américain et le manga japonais n'apparaissent au tournant des années 1960 et 1970². Si la Belgique est devenue le pays de la bande dessinée, c'est surtout grâce à deux personnages populaires : Tintin, créé par George Remi, dit Hergé, et Spirou de Rob-Vel, qui est apparu dans le journal éponyme.

Malgré tous les changements survenus au cours du XX^e siècle, le *Journal de Spirou* s'est conservé jusqu'à nos jours, même si affaibli par le déclin du nombre des lecteurs. L'un des secrets de la longévité du *Journal* est surtout une certaine liberté de création³, mais aussi la quantité de séries et personnages inédits qu'il a introduits lors de son existence, surtout depuis les années 1950 : *Gaston*, *Lucky Luke*, *Boule et Bill*, *Natacha*, *Les Tuniques bleues* et beaucoup d'autres. Parmi les nouveaux récits créés dans la période sombre de la BD belge, dans les années 1970-80, figure également une série humoristique intitulée *Pauvre Lampil*, scénarisée par Raoul Cauvin et dessinée par Willy Lambil. La série, créée en 1974, consiste en de courts récits (d'une à trois pages) portant sur la vie quotidienne d'un dessinateur affligé, Willy Lampil, surveillé par sa femme d'une nature aimante, son fils espiègle et son fidèle ami, Raoul Cauvin. Très souvent qualifiée de série simple et humoristique, *Pauvre Lampil* n'a jamais dépassé la popularité des *Tuniques bleues*, notamment en France. Cependant, en Belgique, la série a atteint un succès remarquable et a perduré jusqu'à 2011, où a paru le dernier épisode. Ce fait nous mène vers une question cruciale : si *Pauvre Lampil* est une série simple, humoristique, pourquoi n'a-t-elle pas eu autant de succès en France qu'en Belgique ?

Dans cet article, on tentera d'étudier la série autobiographique de R. Cauvin et de W. Lambil, afin de découvrir à quel point elle représente un portrait fidèle du marché de la BD en Belgique depuis les années 1970 ; car derrière les gags simplissimes se cache un témoignage franc des créateurs qui ont vécu l'époque où le neuvième art a commencé à perdre de sa puissance.

PAUVRE LAMPIL : MÉSAVENTURES D'UN ARTISTE MARGINAL

Avant d'analyser l'humour et le style de *Pauvre Lampil*, nous devons tout d'abord contextualiser l'époque dans laquelle la série a été créée. Comme nous l'avons déjà indiqué dans l'introduction, la BD belge a vécu une période ardue dans les années 1960-70. Tandis que dans les années 1930-1940, le neuvième art belge dominait le marché francophone, la situation a changé au cours des années suivantes, pour de

2 Perper, Timothy — Cornog, Martha. *Essays on Manga and Anime in the Modern World*. Santa Barbara — Denver — Oxford : ABC-CLIO, LLC, 2011.

3 Contrairement au *Journal de Tintin*, dont la ligne éditoriale restait similaire pendant des années. Pour en savoir plus, voir Pierlot, François, article cité.

multiples raisons. Après la Seconde Guerre mondiale, les éditeurs français ont pris conscience de leur erreur, celle d'avoir refusé la bande dessinée qu'ils considéraient à tort comme une forme d'art infantile ; par conséquent, de nombreuses maisons d'édition spécialisées dans la BD se sont établies, tandis que d'autres, réputées sur le plan international, ont décidé d'accueillir des auteurs du neuvième art. Or, la BD française n'a pas vécu une naissance tranquille : nous parlons évidemment de la célèbre loi du 16 juillet 1949 qui visait à réguler la diffusion des livres et de la presse jeunesse afin de « protéger » les plus jeunes lecteurs⁴. La violence, la nudité, le langage grossier et beaucoup d'autres éléments, présents notamment dans les comics américains, ont été considérés comme dangereux pour la jeunesse, et donc interdits. De nouvelles règles ont également visé la presse enfantine venant de l'étranger, ce qui a conduit à l'interdiction des albums et magazines belges, en particulier dans les années 1960⁵. La BD belge, ayant jusque-là un statut presque privilégié, ne pouvait plus être diffusée librement.

Un troisième obstacle s'est joint aux deux précédents : non seulement la France a tenté de concurrencer la Belgique par l'instauration des règles draconiennes et par la fondation des maisons d'édition spécialisées, mais la bande dessinée elle-même a changé au cours des années 1960, notamment sous l'influence du comics underground américain des auteurs tels qu'Art Spiegelman, Robert Crumb ou Harvey Pekar⁶. Ces auteurs ont décidé de changer la manière dont on perçoit la BD, auparavant un art enfantin, en se focalisant non seulement sur l'intrigue, mais aussi sur l'esthétique. Les histoires captivantes des superhéros tout-puissants ont été remplacées par des intrigues simples et minimalistes, mettant en évidence la vie quotidienne pleine d'anecdotes banales et ordinaires. Quant au dessin, très unitaire depuis l'établissement et la popularisation des *comics books* dans les années 1930, il varie désormais d'un artiste à l'autre : simple et sombre chez Spiegelman⁷, imitant la gravure et le comics traditionnel américain dans l'œuvre de Crumb, etc. En somme, les créateurs issus de l'underground américain ne se posaient aucune limite : les cases prenaient des dimensions irrégulières, au point parfois de disparaître complètement, tout comme les bulles. Par ailleurs, le langage familier n'est plus un tabou, ni des scènes obscènes. En quelques années, les auteurs du comics underground ont prouvé que le neuvième art peut traiter de questions sérieuses. Soudain, les adultes qui, auparavant, avaient évité les rayons BD, ont commencé à s'intéresser à la forme d'art la plus méprisée, tout comme les universitaires et critiques qui étaient de plus en plus nombreux à s'y attacher.

4 Méon, Jean-Matthieu. « La protection de la jeunesse comme légitimation du contrôle des médias. Le contrôle des publications pour la jeunesse en France et aux États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europe/Amériques*, n° 4, 2004, p. 3.

5 Pierlot, François. « Belgique francophone, terre de B. D. », *Un mundo muchas miradas*, n° 2, 2009, p. 127.

6 García, Santiago. *On the Graphic Novel*. Jackson : University Press of Mississippi, 2015, p. 90.

7 Campbell, James. *Syncope Beats. New Yorkers, and Writers in the Dark*. Berkeley — Los Angeles — London : University of California Press, 2008, p. 56–58.



Progressivement, le comics underground s'est établi en Europe où il a commencé à influencer les créateurs⁸. Tout comme aux États-Unis, les auteurs et éditeurs français ont découvert la puissance du neuvième art et ont alors décidé de viser un public adulte, non seulement en se focalisant sur des histoires sérieuses, mais aussi sur des formes et genres inexplorés dont la science-fiction, la fantasy, l'horreur, etc. C'est à cette époque que sont nés *Pilote*, créé par Albert Uderzo, René Goscinny et Michel Charlier, *Charlie Mensuel* et *L'Écho des savanes*, ou, plus tard dans les années 1970, *Métal Hurlant*, *Circus* et (*À suivre*).

Après vingt ans d'exclusivité, les deux grands magazines belges, adversaires éternels, avaient du mal à concurrencer la BD française et américaine. Contrairement au *Journal de Tintin*, dont les ventes ont rapidement décliné dans les années 1970 et qui a disparu des rayons de librairies à la fin des années 1980, avec la disparition d'Hergé, *Le Journal de Spirou* est arrivé à s'adapter à la nouvelle génération de lecteurs en introduisant de nouvelles séries et autres personnages. Ceci n'aurait pas été possible sans des chefs de file qui ont adhéré au journal peu avant la crise. Parmi les personnalités importantes des années 1970 figure le scénariste Raoul Cauvin qui est devenu l'un des auteurs principaux du *Journal* et qui a cocréé — avec Louis Salvérius — la fameuse série humoristique *Les Tuniques Bleues*. Cette dernière, racontant des aventures du sergent Cornélius M. Chesterfield et du caporal Blutch, deux militaires dans l'armée de l'Union à l'époque de la guerre de Sécession, a eu un énorme succès partout dans le monde : de nombreux albums ont été traduits dans d'autres langues et un jeu vidéo est sorti dans les années 1980, puis réadapté en 2012. Le triomphe de la série s'explique non seulement par l'humour extraordinaire de Cauvin, mais aussi par ses tentatives de relater les horreurs de la guerre. En outre, d'autres séries BD de chez Spirou ont eu un succès remarquable dont, dans les années 1970, *Natacha* de François Walthéry ou, une décennie plus tard, *Boule et Bill* de Jean Roba qui, en quelque sorte, a remplacé *Gaston Lagaffe* et *Lucky Luke*.

Parmi les nouveaux dessinateurs qui se sont joints au *Journal* se trouvait aussi Willy Lambil. Cet artiste taminois s'est fait remarquer en 1959, en cocréant la série *Sandy et Hopsy* aux côtés du scénariste Henri Gillain ; pourtant, quand celui-ci a abandonné la série après le tout premier récit, Lambil est devenu son unique auteur. La vie du dessinateur a changé du jour au lendemain en 1972, au moment du décès prématuré de Louis Salvérius : Lambil a repris *Les Tuniques bleues* et il a mis terme à *Sandy et Hopsy*. À cette époque-là, le poste de rédacteur en chef du *Journal* a été occupé par Thierry Martens qui a décidé de créer une rubrique inédite et irrégulière, nommée *Carte blanche à...* dont l'objectif était de donner de l'espace non seulement aux dessinateurs du *Journal*, mais aussi aux pigistes et lecteurs. C'est dans cette même rubrique que le nouveau dessinateur des *Tuniques bleues* a commencé à s'autocaricaturer.

Dans une interview, Willy Lambil a expliqué d'où venait l'idée de créer une caricature de sa propre personne :

L'idée nous est venue lors d'une interview radio en Belgique d'un de nos confrères qui dessine dans une maison concurrente de Dupuis. Il se croyait

8 García, Santiago. *On the Graphic Novel*. Jackson : University Press of Mississippi, 2015, p. 90.

connu des enfants qui étaient là, mais lorsqu'il a parlé de son personnage, personne n'a réagi. Il tirait une tête « pas possible » et nous nous sommes dit que nous étions tous à la merci d'une pareille mésaventure, et nous avons décidé de raconter l'histoire d'un dessinateur malheureux. La série a été plébiscitée au référendum et nous l'avons sortie de la *Carte blanche*⁹.

L'incident d'un dessinateur de chez *Tintin* est subséquentement devenu l'intrigue du premier récit de *Pauvre Lampil*, récit inconnu, voire oublié de nos jours.

De notre point de vue, il pourrait sembler surprenant que la rédaction du *Journal* ait autorisé la création de la série qui, selon sa description, évoquait tellement le fameux *Gaston*. Or, *Pauvre Lampil* ne tente pas d'imiter le chef-d'œuvre de Franquin : le style, l'ambiance, et même les intrigues sont bien différents. Tandis que *Gaston* est un feuilleton de la rédaction, mettant en évidence son propre fonctionnement, la série de Cauvin et Lambil est plutôt une parodie qui se moque de la vie privée d'un dessinateur de BD, ou encore de ceux qui se prennent pour des « Artistes¹⁰ ».

Or, Cauvin et Lambil étaient avant tout les auteurs des *Tuniques bleues*, et la nouvelle série humoristique n'était qu'un simple divertissement. Par conséquent, les mésaventures de Lampil apparaissent sporadiquement dans le *Journal* : entre 1974 et 1982, environ une dizaine de récits ont paru chaque année. Entre 1977 et 1996, la série a atteint une certaine popularité, des albums sur Lampil ont été publiés en sept volumes chez Dupuis ; enfin, en 2011 a paru l'édition intégrale, avec la préface de Thierry Martens.

Malgré la popularité de la série en Belgique, *Pauvre Lampil* n'a jamais conquis l'Hexagone. Quelles peuvent en être les raisons ? Certains critiques et lecteurs affirment que la série est une simple BD humoristique, pas trop créative dans l'intrigue¹¹, contenant des histoires dépouillées et des gags simples. Pourtant, si c'était le cas, si *Pauvre Lampil* n'était qu'une farce de la vie d'un prétendu artiste, comment expliquer le fait que la série soit aussi méconnue en France ? Pourquoi les lecteurs français ne trouvent pas le dessinateur givré aussi intéressant que leurs voisins nordiques ? Afin de répondre à cette question, nous devons nous focaliser sur le véritable caractère de la série. Dans les paragraphes suivants, nous nous poserons la question de savoir si *Pauvre Lampil* est uniquement une série humoristique, ou si, au contraire, elle peut être considérée comme une véritable réflexion sur la vie d'un dessinateur dans le dernier tiers du XX^e siècle. Nous examinerons aussi l'hypothèse selon laquelle la série serait également une description des conditions qui pèsent sur le marché de la bande dessinée belge des années 1970, en montrant les changements des décennies suivantes.

9 Interview de Lambil par Jean Léturgie in *Schtroumpf fanzine*, n° 35, éditions Glénat, novembre 1979. Publiée dans Marmonnier, Christian (éd.). *Pauvre Lampil : L'Intégrale*. Marcinelle — Paris : Dupuis, 2011, p. 16.

10 *Ibidem*.

11 *Livre Hebdo, Issues 173–178*. Paris : Éditions Professionnelles du Livre, 1995, p. 71.



AUTOBIOGRAPHIE, AUTOFICTION OU FICTION : À LA RECHERCHE DE L'ANTIHÉROS BELGE

Pour des raisons évidentes, *Pauvre Lampil* est souvent décrit comme une fidèle caricature de la vie privée de ses créateurs, le dessinateur Willy Lambil et le scénariste Raoul Cauvin. Or, bien que certains personnages soient des *copies conformes* de personnes réelles, d'autres sont fictifs. Classer le protagoniste qui a donné le nom à la série n'est pas une tâche aisée. Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'inspiration pour la série était une interview radio lors de laquelle un dessinateur méconnu de chez Tintin s'est fait ridiculiser par le public. Cette prémisse a donné une certaine direction à la série : son protagoniste est un dessinateur inconnu, *taré*, sans succès, ce qui, dans les faits, est le contraire absolu de ce qu'est le créateur, puisque dans les années 1970, Willy Lambil était déjà un artiste à succès grâce à *Sandy et Hoppy* et surtout grâce aux *Tuniques bleues*.

La différence entre le vrai Lambil et sa version fictive a possiblement influencé la décision de Cauvin de déformer le nom de l'artiste du papier, de *Lambil* à *Lampil*, afin d'indiquer qu'il ne s'agit point d'une série autobiographique, un genre populaire dans la BD francophone depuis la fin des années 1960¹². Quant à Willy Lambil, il refuse catégoriquement que l'on puisse trouver des traits autobiographiques dans la série. En effet, on pourrait dire que la série est — plutôt qu'une autobiographie — une autofiction : elle nous montre quelle aurait été la vie de Willy Lambil s'il n'avait pas eu autant de succès dès le début de sa carrière. Or, l'influence du monde réel demeure évidente, comme l'a précisé Raoul Cauvin lors d'un entretien en 2001 :

Ce sont des trucs que nous vivions à l'époque. Bon, je racontais nos histoires... Il y avait ma femme avec ses longs cheveux auburn, celle de Lambil, son chat, mon chien, le médecin, le boucher. Tout cela était vrai. Pour de nombreux gags, il suffit que j'ouvre un livre au hasard et je vous explique où cela s'est exactement passé et comment...¹³

Pourtant, le dessinateur de la série n'a pas été d'accord avec l'affirmation du scénariste et l'a immédiatement niée :

Pas du tout. Pour les femmes, par exemple, ce sont les femmes de n'importe qui, il n'y avait aucune anecdote à étaler sur elles... La réalité, non, ce n'est pas ça¹⁴ !

Pour ceux qui connaissent bien la série, cette petite *chamaille* fait penser aux versions fictives des créateurs : le personnage de Cauvin — sans la moindre déformation du nom ou du caractère — a été introduit dans la série et est devenu un ami, voire

12 Bart Beaty, « Autobiography and Authenticity », dans Heer, Jeet — Worcester, Kent (eds.). *A Comics Studies Reader*. Jackson : University Press of Mississippi, 2009, p. 230.

13 Interview de Lambil, 2011. Publiée dans Marmonnier, Christian (éd.). *Pauvre Lampil : L'Intégrale*, op. cit., p. 16.

14 *Ibidem*.



un adjuvant de Lampil. C'est fréquemment le contraste entre les deux personnages qui nous fait rire ; Cauvin est l'opposé de son ami : un auteur à succès, populaire, renommé, et moins névrotique. Dans la vraie vie comme sur le papier, les deux amis se chamaillent constamment. Par conséquent, même si toutes les intrigues ont été complètement inventées, la relation particulière des auteurs semble bien réaliste.

Progressivement, d'autres personnages du monde réel se sont glissés dans la série : les épouses de Lampil et Cauvin, des artistes de chez Spirou dont Walthéry, Franquin ou Berck, mais également des journalistes, des organisateurs de festivals, etc. En somme, dès qu'une personne croisait le chemin de Cauvin et Lambil, elle risquait de se trouver immortalisée dans un récit.

MALÉDICTION DE LAMPIL

La combinaison des personnages purement fictifs et des personnages réels permet de construire un univers complexe et unique qui pousse le protagoniste dans une position d'antihéros. Si Lampil est un personnage décrit comme complexé, irascible, susceptible, hypocondriaque, parano, qui imagine que le monde entier lui en veut¹⁵, de nombreux personnages secondaires qui l'entourent vivent de multiples succès et mènent une vie heureuse. En effet, c'est le contraste entre le protagoniste et son entourage qui nous fait rire, car Lampil n'est point un comique, il est plutôt sérieux ; la phrase choc (*punchline*) de la case finale est souvent formulée par un autre personnage que le principal. C'est fréquemment l'épouse de Lampil à qui on peut attribuer les mérites, comme dans le récit *La faim justifie les moyens*¹⁶. Dans cet épisode, Lampil refuse de manger le dîner préparé par sa bien-aimée. Quand il travaille sur ses planches, il commence à avoir faim. Quelques cases plus loin, on voit Lampil penché sur sa table, affamé et fatigué ; dans l'avant-dernière case, après une ellipse, on voit un téléphone sonner : c'est l'éditeur qui appelle et demande les nouvelles planches, et on comprend vite que Lampil n'a rien à offrir à son patron. Ce dernier demande à sa femme, assise sur le canapé, de lui accorder un instant, car il s'agit d'un appel personnel. Mais l'épouse du dessinateur n'est pas dupe et reprend : « Non ! J'aimerais apprendre comment tu vas t'y prendre pour leur expliquer que tu les as mangées¹⁷. »

Le même rôle peut être attribué au personnage de Raoul Cauvin : parfois il est le porteur du gag final, ailleurs il provoque le protagoniste. Dans le récit *Des grands et des petits...*¹⁸, Cauvin amène Lampil parmi les joueurs de basket, tout en sachant que le dessinateur est complexé par sa petite taille ; dans la dernière case, nous apprenons que le scénariste l'avait fait exprès.

Dans l'ensemble, on peut dire que la majorité des blagues sortent de la bouche des personnages secondaires. Nous pouvons faire une humble comparaison avec le personnage de Don Quichotte qui, lui non plus, n'a pas un caractère comique, mais qui,

15 *Ibid.*, p. 20.

16 *Ibid.*, p. 64–65.

17 *Ibid.*, p. 65.

18 *Ibid.*, p. 230–231.



étant cerné par des circonstances étranges et entouré de personnages variés, nous divertit par ses mésaventures. Ceci classe le personnage de Lampil parmi les antihéros qui sont loin d'être des figures humoristiques, mais qui se retrouvent dans des situations étranges. Dans plusieurs récits, la dernière phrase de Lampil est : « Tais-toi, tu ne peux pas comprendre. » On voit que le dessinateur se sent exclu, incompris, voire maudit, même si, au plus profond de son âme, il est conscient de la chance d'avoir trouvé une âme-sœur en son épouse aimante. Par exemple, lorsqu'il rentre chez lui après une opération dentaire dans le récit *Engammeufoffifoneuporefalami*, sa bouche et sa langue endormies, sa femme sait exactement ce que Lampil s'efforce de dire¹⁹. Ceci le fait sourire de joie.

Une importance considérable est attribuée aux personnages de troisième ordre, c'est-à-dire à ceux qui apparaissent habituellement dans un seul récit. La relation de Lampil avec les *personnages épisodiques* est beaucoup moins *idyllique* que celle avec son épouse et Cauvin. Nous avons déjà mentionné le fait qu'un grand nombre de personnages étaient plus populaires et appréciés que le protagoniste : la méconnaissance totale du personnage principal était d'ailleurs la prémisse du premier récit. Néanmoins, si l'on observe attentivement les personnages qui fréquentent Lampil, on peut remarquer qu'ils jouent un rôle bien plus important.

Citons un récit des années 1970 intitulé *Le Grain de sable*. Dans celui-ci, Lampil et sa famille partent pour la plage — qui ressemble beaucoup à celle d'Ostende — quand, soudainement, un homme musclé, bronzé et séduisant apparaît. Ce dernier attire l'attention de toute personne présente, y compris le fils et l'épouse du protagoniste. Fâché et déçu du comportement de son fils, Lampil dit à son enfant d'aller demander un dessin « au monsieur couleur praline ». À son étonnement, le fils revient avec un dessin parfait en disant que le monsieur est un dessinateur de chez Pilote. Dans la dernière case, Lampil se fait enterrer dans le sable par son propre fils tandis que sa femme remarque : « Tu sais chéri, c'est pas ainsi que tu bruniras...²⁰ »

Ce récit est un parfait exemple de l'humour de Cauvin et Lambil, beaucoup plus sophistiqué que l'on pourrait le croire à première lecture. Évidemment, les auteurs se moquent du protagoniste, mais dans cette petite moquerie se cache la réalité cruelle des années 1970 : on peut dire que l'anecdote à la plage symbolise le marché de la BD francophone où les auteurs français dominent au détriment de leurs confrères belges. Même le propre fils du protagoniste se laisse *séduire* par le talentueux dessinateur français. Le gag final de la dernière case est une métaphore de la fin de la BD belge : le fils enterre son propre père, celui qui l'a élevé, tout comme de jeunes lecteurs belges trahissent et *enterrent* la BD de Belgique, si importante pendant leur plus petite enfance.

La domination que la France exerce sur le marché de la BD se manifeste dans plusieurs autres récits. Citons l'exemple de *Quiproquo*²¹ où, participant à un événement public, le protagoniste est pris pour Tibet, car les organisateurs oublient d'accrocher

19 *Ibid.*, p. 101.

20 *Ibid.*, p. 73.

21 Marmonnier, Christian (éd.). *Pauvre Lampil : L'Intégrale*, op. cit., p. 291.

le nom de Lampil au mur. Lorsque les lecteurs apprennent qu'il ne s'agit point du fameux dessinateur marseillais, ils disparaissent aussitôt.

En outre, même en comparaison avec de fameux auteurs et dessinateurs belges, Lampil a l'air d'un perdant. De nombreux récits reproduisent le genre d'anecdote que l'on avait vue dans *Quiproquoi*. Une fois, Lampil souffre dans l'ombre de Franquin²², considéré comme le dessinateur belge de l'époque, une autre fois, le protagoniste est complètement ignoré par de jeunes lecteurs qui s'intéressent uniquement à Walthéry, créateur de *Natacha*.

Bien que les mésaventures de Lampil nous semblent drôles, on peut observer un certain niveau de cruauté de la part des auteurs, notamment dans des récits publiés dans les années 1970. Citons-en un exemple, l'histoire intitulée *L'Étiquette ne fait pas le moine*²³. Au cours du Festival d'Angoulême, Lampil se retrouve cerné par des journalistes qui se mettent à lui poser mille et une questions sur sa vie professionnelle et son œuvre. Flatté, Lampil tente de répondre, mais avant qu'il n'y parvienne, c'est Franquin qui arrive en annonçant qu'une erreur s'est produite : Lampil a accidentellement reçu l'étiquette de Franquin. Dans la dernière case, Lampil est assis sur un banc au parc, souffrant, quand Cauvin arrive en demandant ce qui s'est passé. Ce récit, quoique sa prémisse puisse évoquer une situation typique des sitcoms, finit par un dessin de Lampil triste et déprimé par sa malchance éternelle.

Dans un autre récit, *Salut les copains*²⁴, Lampil, désespéré et malheureux, tente d'appeler ses confrères scénaristes et dessinateurs, mais personne n'est disponible à ce moment-là. Lorsque le protagoniste arrive à la fin de ses contacts, son épouse lui demande qui va payer la facture de téléphone. C'est à ce moment que Lampil se met à pleurer, étouffé par sa solitude. Concernant le récit *La grande illusion*²⁵, son début est plutôt prometteur, car Lampil est invité dans une émission télévisée. Heureux d'avoir enfin été découvert par le large public, il y va sans hésiter. Or, c'est avant le début du tournage que l'on apprend que Lampil est le tout dernier choix des producteurs, tous les autres invités ayant refusé, y compris la concierge. Et enfin, dans le récit *L'Éditeur a toujours raison*²⁶, Lampil se retrouve face à son patron qui, bien qu'il affirme apprécier le style de Lampil, n'a simplement pas assez de temps pour discuter, car il est occupé avec d'autres collègues au téléphone. Une fois de plus, les circonstances gâchent le travail dur du protagoniste.

Lors de la première lecture, on pourrait penser qu'il s'agit de gags simples, mais lorsque l'on étudie les planches plus en détail, on découvre certains éléments satiriques. Comme le précise George Austin Test dans son essai *Elliott Bind ; ou Qu'est-ce la satire d'ailleurs ?* (Elliott's Bind; or, What Is Satire, Anyway?, 1991), la satire a joué dans de nombreuses sociétés d'une licence spéciale pour se moquer d'individus ou d'institutions éminents. En outre, la satire remplit la fonction de *résolution* des tensions sociales. Or, de quelles tensions sociales pourrait-on parler dans le cas de Lampil ?

22 *Ibid.*, p. 36–37.

23 *Ibid.*, p. 50–51.

24 *Ibid.*, p. 46–47.

25 *Ibid.*, p. 40–41.

26 *Ibid.*, p. 42–43.



On a déjà mentionné que la série a été créée dans des années plutôt difficiles pour la bande dessinée en Belgique. Les années 1960–70 ont vu un tournant important : la France s’est mise à dominer le marché de la BD francophone, voire européen, aux côtés des comics américains ou britanniques, ou du manga japonais quelques années plus tard. Le neuvième art belge s’est retrouvé en crise. Pour de jeunes auteurs, scénaristes ou dessinateurs, l’idée de concurrencer l’hégémonie française est devenue presque utopique. Les jeunes créateurs avaient deux possibilités : tenter leur chance en France ou adhérer à l’une des maisons d’édition belges dont les revenus étaient souvent en déclin. Ni l’une ni l’autre n’étaient faciles. Dans les années 1970, les deux journaux — Tintin et Spirou — ont vu leur nombre de lecteurs décliner rapidement. Le journal de Tintin a cessé d’exister, son concurrent a survécu jusqu’à nos jours grâce au travail laborieux des artistes. Cependant, ces figures majeures de la rédaction étaient tous des auteurs qui avaient commencé à contribuer au *Journal* dans les derniers instants de sa gloire, à la fin des années 1950 ou au début des années 1960 : Cauvin, Walthéry, Martens, Salvérius ou Lambil ont encore vécu la période d’un succès relatif, et ils sont alors devenus célèbres avant que la véritable crise ne frappe. Ceci n’était pas le cas de jeunes auteurs des années 1970.

Contrairement à son inspiration réelle, le Lampil fictionnel n’est point un des dessinateurs renommés dont la popularité remonte aux années 1950. Au contraire, bien que ce ne soit jamais dit explicitement, la figure de Lampil semble être l’un des nombreux dessinateurs qui ont contribué au *Journal* au moment de la crise et dont les noms demeurent oubliés de nos jours. Ceci n’est pas loin de la réalité : seuls quelques noms parmi des dizaines d’artistes employés chez Spirou résonnaient auprès des lecteurs.

Ceci explique pourquoi le personnage principal joue assez souvent le rôle d’un *loser* même face à d’autres auteurs et dessinateurs belges. De grands noms, tels que Franquin ou Walthéry, retiennent toute l’attention des lecteurs, c’est pour eux que ces derniers se rendent au Festival d’Angoulême, aux lectures publiques, aux interviews radios en direct. De petits dessinateurs, souvent jeunes et inexpérimentés, ont eu du mal à se faire découvrir. Dans cette nouvelle perspective, le changement d’une seule lettre dans le nom du protagoniste peut être expliqué bien différemment. Plutôt que la volonté de faire la différence entre le Lambil du monde réel et celui de la fiction, c’est la volonté d’accentuer la véracité des faits racontés ; on voit clairement que le protagoniste n’est pas le reflet de son cocréateur, mais ceci ne remet pas en cause la véracité des conditions décrites. Bien que la souffrance ne soit point celle du vrai Lambil ou Cauvin, duo renommé à l’international, les deux auteurs étaient les témoins oculaires de la décadence du neuvième art en Belgique et de la souffrance possible de leurs collègues. Plus d’une fois, les créateurs de la série ont assisté à une lecture ou une conférence ou toute l’attention a été portée sur eux, ce qui ne les a pas laissés indifférents. Une certaine empathie est repérable même dans l’extrait de l’interview que nous avons cité au début de cet article : « Il tirait une tête “pas possible” et nous nous sommes dit que nous étions tous à la merci d’une pareille mésaventure (...)»²⁷.

Le ton des récits change dans les années 1980, et surtout dans les années 1990 et 2000. Mentionnons un récit intitulé *Un moral d’enfer*²⁸. Lors d’un appel à Cauvin,

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 304–305.

Lampil apprend que le dessinateur français Malik ne va pas bien. Donc, Lampil décide de téléphoner à son ancien ami de France quand ce dernier se met à raconter sa dépression. Il va jusqu'à demander à Lampil : « Tu n'as jamais pensé à te suicider ? » Puis, il commence à imaginer différents types de suicide et à se plaindre de tout et de rien. Bien qu'il semble que l'état de Malik soit pire que celui de Lampil ou Cauvin, la vérité est ailleurs : quand Malik demande à Lampil s'il a reçu ses droits d'auteur (case 9), les deux dessinateurs ne font qu'un soupir (case 10). Les réactions identiques des deux auteurs évoquent des changements survenus sur le marché de la BD : au cours des années 1980, la France a perdu sa supériorité au profit du manga japonais et des comics américains. À cette époque, les ventes des magazines et des albums étaient constamment en déclin et les magazines français étaient souvent obligés de moderniser le concept de la BD en créant des périodiques ou rubriques pour adultes, ce qui a, en partie, aussi fonctionné en Belgique avec *Natacha* dans les années 1970 ou *Taxi Girl* vingt ans plus tard. Concernant le comics underground dans un style américain, cette forme de BD pour adulte également pratiquée en Belgique, n'a jamais atteint une popularité considérable dans le royaume nordique. Les années 1980 ont été marquées par un certain retour vers la BD classique avec des séries telles que *Boule et Bill* de Roba. Mais ceci n'a pas suffi : non seulement le manga japonais ou les comics américains, mais aussi le film, la télévision et enfin la numérisation et Internet ont, une fois pour toutes, changé les règles du jeu et eu raison du statut privilégié de la BD francophone.

Si le neuvième art francophone voulait avoir de l'avenir, il ne restait plus qu'une seule solution : les romans graphiques. Peu à peu, de nombreuses maisons d'édition telles que Dupuis se sont tournées vers les romans graphiques qui, du point de vue de leur structure, ressemblent davantage à la littérature classique : les intrigues sont souvent plus élaborées et complexes, surtout moins épisodiques que celles des albums ou magazines. Bien évidemment, ceci ne signifie pas une disparition totale des périodiques ou albums des rayons bibliothécaires en France ou en Belgique. Le *Journal de Spirou* continue d'exister, même si, depuis 2010, ses ventes oscillent autour de 100 000 exemplaires alors qu'ils étaient à 280 000 cinquante ans plus tôt.

Somme toute, dans les récits les plus récents sur Lampil, l'attention n'est donc pas assez souvent portée sur la *querelle* entre la France et la Belgique, mais plutôt sur la vie d'un auteur de BD d'une perspective générale. Les protagonistes, Lampil et Cauvin, sont déjà des *seniors* dans leur domaine ; le dessinateur a déjà atteint une certaine popularité et les gags portent surtout sur ses mésaventures personnelles. Or, cette dimension satirique qui tente de soulager la souffrance d'un dessinateur de BD aux moments difficiles, reste présente. C'est aussi le cas du récit *La Gafe !* dans lequel Lampil reçoit plusieurs coups de fils d'un homme qui ne fait que souffler dans l'appareil. Persuadé qu'il s'agit d'une méchante blague, le dessinateur se fâche. C'est plus tard que le protagoniste apprend que l'homme à l'appareil était son plus grand fan, trop malade pour s'exprimer à une vitesse normale. La cruauté de ce récit tient au fait que Lampil n' imagine même pas avoir un véritable fan, mais elle rappelle aussi que non seulement les artistes sont déjà des seniors, mais aussi leurs lecteurs ; et que la BD en tant que forme d'art vieillit. Cette triste réalité est accentuée par les couleurs sombres que Lampil a utilisées pour ce récit et par le visage triste et épuisé du protagoniste dans la toute dernière case. Savère se montre dans le tout dernier récit —



supplément — de l'édition intégrale — celui qui raconte comment Lampil et Cauvin, deux retraités, se rencontrent dans un parc et ont du mal à se reconnaître.

CÔTÉ VISUEL : TÉMOIN EXPLICITE

Comme nous l'avons indiqué dans les paragraphes précédents, l'image joue un rôle indispensable dans les BD. Même si cet article porte principalement sur la narration et les personnages, nous ne pouvons pas complètement omettre le côté visuel, car, tout comme les mésaventures tragi-comiques, le dessin contribue à accentuer le caractère de perdant du personnage principal.

À l'instar de l'intrigue, le style de dessin a également évolué au cours de quatre décennies de l'existence de Lampil, même si cette évolution est peut-être moins évidente à première vue. Plus on s'approche des années 2000, plus les couleurs sont vives et variées ; concernant l'arrière-plan, il est parfois plus élaboré et riche en objets que les planches des années 1970. Ceci peut corrélérer avec la ligne éditoriale de l'époque qui, malgré une liberté considérable, favorisait un style plutôt franc et réaliste²⁹. En revanche, l'apparence du personnage principal n'a pas trop évolué : recroquevillé, pas trop musclé, bedonnant, toujours mécontent de sa taille qui fait souvent de lui le plus petit de tous³⁰, faisant partout ses grimaces obscures puisqu'il est constamment triste ou fâché. Sur ce point, on trouve encore une des nombreuses différences entre Lampil et Gaston (révélées dans ce papier) : Gaston, lui, avait souvent un sourire généreux sur le visage.

Si l'apparence de Lampil, consistante au cours des décennies, contribue directement à son caractère d'antihéros médiocre, nous pouvons trouver de minuscules éléments qui le font implicitement : d'humbles références à la BD belge et à la vie quotidienne en Wallonie. Cette sorte de *micro-blaques*, des détails à peine remarquables, parsemés par Lambil à l'arrière-plan, semblent être innocents à première vue, mais ils remplissent un rôle majeur³¹.

Mentionnons, par exemple, des dessins d'autres artistes, accrochés au mur dans le bureau de Lampil : ceux de Devos³², de Maurice Tillieux³³, de Peyo³⁴, ou de Walthéry. D'ailleurs, les planches de dessinateurs célèbres se trouvent aussi ailleurs que dans le bureau : celles de Walthéry peuvent être vues dans la salle d'attente à l'hôpital³⁵ ou

29 Mouvet, Philippe (éd.). *Spirou (1938–2008) : 70 ans de suppléments*. Charleroi : L'Âge d'Or, 2008, p. 93.

30 Marmonnier, Christian (éd.). *Pauvre Lampil : L'Intégrale*, op. cit., p. 259.

31 Même si la simplicité est importante dans la bande dessinée, l'arrière-plan remplit un rôle important non seulement en tant qu'indicateur de temps ou de lieu, mais aussi parce qu'il contribue à la tonalité finale de l'œuvre, comparativement à des descriptions dans l'œuvre romanesque.

Pour en savoir plus : Carlson, George Leonard. *Learn to Draw Comics*. Mineola : Courier Corporation, 2012, p. 45–47.

32 Marmonnier, Christian (éd.). *Pauvre Lampil : L'Intégrale*, op. cit., p. 66.

33 *Ibid.*, p. 96.

34 *Ibidem*.

35 *Ibid.*, p. 174.

dans la chambre du fils du protagoniste³⁶ ; quelques dessins de Berck sont à voir dans la maison de Cauvin³⁷ tandis que plusieurs dessins de *Bob* (Suske en néerlandais) de Willy Vandersteen se trouvent dans la chambre à coucher chez les Lampil.

Bref, en quoi ce fait met-il en évidence la souffrance de Lampil ? On peut interpréter la présence des dessins comme une sorte d'hommage aux artistes populaires de l'époque, mais une autre interprétation s'offre à nous : seule une dizaine d'auteurs ont la chance d'être *immortalisés* dans le décor de Lampil, et il s'agit surtout de véritables vedettes. À nouveau, ceci nous montre à quel point le marché de la BD en Belgique était un milieu enfermé, voire élitiste. Quelques artistes chanceux ont été vénérés comme des dieux, les autres sont probablement restés inconnus.

Or, de nombreuses autres *micro-blaques* n'ont qu'une seule fonction : celle de divertir le lecteur. C'est surtout le cas des nombreuses références aux *Tuniques bleues* qui, pendant de longues années, étaient la tâche principale des auteurs. D'autres références étaient un clin d'œil aux lecteurs belges dont, par exemple, un graphique comparant le cholestérol de Lampil à la popularité du référendum. Le nombre élevé de *micro-blaques*, parfois difficiles à comprendre pour ceux qui ne connaissent pas la vie en Belgique, explique non seulement pourquoi la série est moins connue en France qu'en Belgique, mais aussi pourquoi on ne pense pas immédiatement à la notion de satire en lisant *Pauvre Lampil* : les nombreuses blagues simples n'encouragent pas le lecteur à chercher de la profondeur derrière les mésaventures du protagoniste.

CONCLUSION

Créé dans les années 1970, en plein milieu de la crise, *Pauvre Lampil* demeure l'une des séries de BD les plus particulières en Belgique. Souvent considérée comme simple, purement humoristique et autobiographique, cette série est — plutôt qu'une farce — une satire remarquable. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une satire sociale, reflétant les injustices dans la société belge, mais d'un portrait humoristique du marché de la BD européen à partir des années 1970. Son protagoniste, bien que nommé d'après son co-créateur, n'est pas du tout une copie conforme de ce dernier, mais plutôt sa version fictive, incarnant toutes les souffrances et espoirs de jeunes auteurs de l'époque.

En Belgique, les années 1970 ont été marquées par la crise du neuvième art, car le plus grand concurrent du royaume nordique, la France, s'est rendu compte de la puissance éventuelle de cette forme d'art. Devenir un artiste professionnel était de plus en plus difficile, et seuls quelques auteurs chanceux ont gardé leur statut prestigieux, surtout ceux qui ont commencé leur carrière dans les années 1950 ou 1960. Pour les nouveaux arrivés, le marché de la BD n'offrait que l'incertitude. Lampil incarne ce sentiment de désespoir : doué, mais ignoré, il essaie d'appartenir à ce groupe privilégié des auteurs populaires tels que Franquin, Walthéry ou Berck. Par ironie, l'auteur y fait parvenir son protagoniste dans les années 1980, à l'époque où frappe une nouvelle crise partout en Europe : le manga japonais et les comics américains, prenant

³⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁷ *Ibid.*, p. 142.





un second souffle, changent les règles du jeu, et de nombreuses maisons d'édition décident de se tourner vers des romans graphiques.

Pendant, malgré la dimension satirique et une espèce de nostalgie, *Pauvre Lampil* demeure avant tout une série humoristique. Du moins pour le lecteur. La meilleure image des conditions régnant sur le marché de la BD à la fin du XX^e siècle demeure une affiche accrochée au mur dans le bureau de Lampil qui montre un lecteur riant qui dit : « Spirou, le journal de bonne humeur. » En dessous, on voit Lampil, l'air épuisé, qui travaille sur ses nouvelles planches³⁸.

BIBLIOGRAPHIE

- Campbell, James. *Syncopations Beats. New Yorkers, and Writers in the Dark*. Berkeley — Los Angeles — London : University of California Press, 2008.
- Carlson, George Leonard. *Learn to Draw Comics*. Mineola : Courier Corporation, 2012.
- Dierick, Charles. *Le Centre belge de la bande dessinée*. Paris : Renaissance du Livre, 2000.
- García, Santiago. *On the Graphic Novel*. Jackson : University Press of Mississippi, 2015.
- Heer, Jeet — Worcester, Kent (éds.). *A Comics Studies Reader*. Jackson : University Press of Mississippi, 2009.
- Klinkenberg, Jean-Marie — Denis, Benoit. *Littérature belge*. Bruxelles : Espace Nord, 2005.
- Livre Hebdo, Issues 173–178*. Paris : Éditions Professionnelles du Livre, 1995.
- Marmonnier, Christian (éd.). *Pauvre Lampil : L'Intégrale*. Marcinelle — Paris : Dupuis, 2011.
- Mazur, Dan — Danner, Alexander. *Comics: A Global History, 1968 to the Present*. London : Thames & Hudson, 2014.
- Méon, Jean-Mathieu. « La protection de la jeunesse comme légitimation du contrôle des médias. Le contrôle des publications pour la jeunesse en France et aux États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n° 4, 2004, p. 1–12.
- Mouvet, Philippe (éd.). *Spirou (1938–2008) : 70 ans de suppléments*. Charleroi : L'Âge d'Or, 2008.
- Perper, Timothy — Cornog, Martha. *Essays on Manga and Anime in the Modern World*. Santa Barbara — Denver — Oxford : ABC-CLIO, LLC, 2011.
- Pierlot, François. « Belgique francophone, terre de B. D. », *Un mundo muchas miradas*, 2, 2009, p. 111–130.
- Test, George Austi. *Elliott's Bind; or, What Is Satire, Anyway? in Satire: Spirit & Art*. Gainesville : University of South Florida Press, 1991.

Radek Gabriel Karkovský

Doctorant à l'Institut d'Études Romanes, Faculté des Lettres, Université Charles, Prague

38 Marmonnier, Christian (éd.). *Pauvre Lampil : L'Intégrale*, op. cit., p. 62.