



**HAL**  
open science

# L'altérité géographique dans la bande-dessinée franco-belge : une fabrique de l'étrangeté. L'exemple du journal Spirou (1938-2022)

Thibaut Neveu

## ► To cite this version:

Thibaut Neveu. L'altérité géographique dans la bande-dessinée franco-belge : une fabrique de l'étrangeté. L'exemple du journal Spirou (1938-2022). Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04329821

**HAL Id: dumas-04329821**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04329821>**

Submitted on 7 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# L'altérité géographique dans la bande-dessinée franco-belge : une fabrique de l'étrangeté

•  
L'exemple du journal *Spirou*  
(1938-2022)

**Thibaut  
NEVEU**

Sous la direction de Nicolas ROUVIÈRE

UFR LLASIC  
Département Langage, Lettres, Arts du Spectacle, Information et  
Communication

---

Mémoire de master 2 mention Art, Lettres et Civilisation - 24 crédits  
Parcours : Comparatisme, imaginaire, socio-anthropologie  
Année universitaire 2022-2023



# L'altérité géographique dans la bande-dessinée franco-belge : une fabrique de l'étrangeté

.

## L'exemple du journal *Spirou* (1938-2022)

**Thibaut  
NEVEU**

Sous la direction de Nicolas ROUVIÈRE

UFR LLASIC  
Département Langage, Lettres, Arts du Spectacle, Information et  
Communication

---

Mémoire de master 2 mention Art, Lettres et Civilisation - 24 crédits

Parcours : Comparatisme, imaginaire, socio-anthropologie

Année universitaire 2022-2023



## **Remerciements**

Merci à Nicolas Rouvière pour son précieux suivi.

Merci à Ridha Boulaâbi pour ses conseils.

Merci à Doriane et Laureline pour nos échanges et notre entraide durant ces deux années.

Merci à Anna pour le soutien et la relecture.

### DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Thibaut

NOM : Neveu

DATE : 5 juin 2023

## Introduction

La question du rapport entretenu par la bande dessinée franco-belge dite classique et sa représentation des populations extra-européennes réapparaît plus ou moins régulièrement à la surface des débats. Nous pouvons ainsi penser à la demande de retrait de la vente de *Tintin au Congo*, déposée auprès de la justice belge en 2007<sup>1</sup> (rejetée en 2011 puis 2012). Mais l'exemple significatif le plus récent déborde largement des frontières franco-belges. C'est en effet au Québec, en 2019, qu'a eu lieu le retrait de certains albums (parmi lesquels *Tintin, Lucky Luke* ou encore *Astérix et Obélix*) de 30 écoles francophones. Mené par le Conseil scolaire catholique Providence, ce retrait a donné lieu, sous sa forme la plus spectaculaire, à l'autodafé d'une trentaine d'ouvrages lors d'« une cérémonie de purification par la flamme<sup>2</sup> ». Suzy Kies, ayant mis en place cet évènement, déclarait alors : « Nous enterrons les cendres de racisme, de discrimination et de stéréotypes dans l'espoir que nous grandirons dans un pays inclusif où tous pourront vivre en prospérité et en sécurité<sup>3</sup> ». Si cette histoire rappelle l'actualité et la sensibilité du sujet, le phénomène n'est pas nouveau. Philippe Delisle note en effet que « depuis les années 1960 et la décolonisation opérée en Afrique, des critiques s'élèvent contre les anciens clichés portés par la BD. L'éditeur Casterman décide d'ailleurs de limiter un temps la diffusion de *Tintin au Congo*, afin d'éviter des polémiques<sup>4</sup> ». Aujourd'hui, c'est le questionnement (ou l'arrêt) de cette diffusion qui a tendance à créer la polémique : l'affaire canadienne est quasi unanimement condamnée. Alors que la bande-dessinée a mis un certain temps à atteindre une relative reconnaissance au sein de la culture légitime<sup>5</sup> (et peine d'ailleurs toujours à y trouver une réelle place), le sort de certaines d'entre elles, écartées car jugées racistes, déclenche de vives réactions dans le monde francophone. En essayant de distinguer deux grands

1 « "Tintin au Congo" doit-il être retiré de la vente ? », dans *Libération*, 4 mai 2010, [[https://www.liberation.fr/culture/2010/05/04/tintin-au-congo-doit-il-etre-retire-de-la-vente\\_624226/](https://www.liberation.fr/culture/2010/05/04/tintin-au-congo-doit-il-etre-retire-de-la-vente_624226/)], (page consultée le 06 mai 2023).

2 Thomas GERBET. « Des écoles détruisent 5000 livres jugés néfastes aux Autochtones, dont Tintin et Astérix », dans *Radio-Canada*, 7 septembre 2021, [<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1817537/livres-autochtones-bibliotheques-ecoles-tintin-asterix-ontario-canada>], (page consultée le 21 mai 2022).

3 *Ibid.*

4 Philippe DELISLE, « BD francophone et colonisation : une relation ancienne, largement renouvelée. Introduction générale », dans *Outre-Mers*, vol. 392-393, n° 2, La BD francophone et le tournant postcolonial, 2016, p. 7.

5 Éric MAIGRET, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée » dans *Réseaux*, vol. 12, n° 67, Les jeux vidéo, 1994, p. 113-140.

camps, nous pouvons voir qu'une lutte politique se dessine entre la défense de grands classiques de la bande-dessinée franco-belge et les lectures critiques qui en sont faites ainsi que les choix politiques qui en découlent. Ces lectures dénoncent la représentation dévalorisante d'une communauté socialement dominée, mettant ainsi en lumière des imaginaires imprégnés d'une vision particulière du monde. Le sujet est éminemment politique et il s'agit donc de considérer pleinement cette dimension de la bande-dessinée, en la prenant pour ce qu'elle est : un média qui, comme tout média, joue sur le terrain de bataille de l'imaginaire social. Une définition de ce dernier est proposée par Alex Gagnon dans un article synthétisant précisément cette notion aux contours flous :

Pour chaque époque, pour chaque société, l'imaginaire social désigne l'ensemble ouvert, instable et pluriel des représentations, des interprétations et des appréciations que ses membres produisent, reçoivent et font circuler pour s'approprier le réel et lui donner sens, pour *faire* leur réalité commune (tant matériellement que symboliquement) et par l'intermédiaire desquelles ils se représentent ce que *sont* et *devraient être* le monde et toutes ses composantes, humaines et non humaines (représentations d'eux-mêmes et des autres qui les entourent, représentations du monde social et de ses institutions, de leur passé, de leur présent et de leur avenir, représentations, enfin, de la vie humaine et de l'univers en général, naturel et cosmique).<sup>6</sup>

Autrement dit, et en utilisant cette fois les mots de Bronisław Baczko : « Tout au long de l'histoire, les sociétés se livrent à un travail permanent d'invention de leurs propres représentations globales, autant d'idées-images à travers desquelles elles se donnent une identité, perçoivent leurs divisions, légitiment leur pouvoir, élaborent des modèles formateurs pour leurs membres<sup>7</sup> ». De plus, comme ce chercheur le signalait,

l'imaginaire social est également une pièce effective et efficace du dispositif de contrôle de la vie collective, et notamment de l'exercice du pouvoir. Du coup, il est *le lieu* des conflits sociaux et *un des enjeux* de ces conflits. En effet, au cœur même de l'imaginaire social, notamment avec l'avènement et l'essor de l'État, se trouve le problème du pouvoir légitime, ou plutôt, pour être plus précis, des représentations fondatrices de légitimité.<sup>8</sup>

Traversé de rapports de force, l'imaginaire social tend d'un côté à se cristalliser de par sa force d'inertie, et de l'autre à voir certains de ses éléments évoluer<sup>9</sup>. En s'inscrivant dans ce « lieu de conflits », la bande-dessinée et plus généralement « la culture populaire [,] rend possible la

---

6 Alex GAGNON, « Pour une histoire de l'imaginaire social : synthèse théorique autour d'un concept », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 51, n° 1-2, 2019, p. 335.

7 Bronisław BACZKO, *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1984, p. 8

8 *Id.*, p. 33

9 Alex GAGNON, *art. cit.*, p. 339.

contestation et la subversion comme elle peut consolider l'hégémonie culturelle lorsqu'elle devient un instrument des industries culturelles et popularise des images performatives racistes et / ou sexistes<sup>10</sup> ». En utilisant, créant, ou modifiant des représentations, la bande-dessinée participe activement à la fabrique permanente des imaginaires sociaux et des idéologies qu'ils portent.

Du fait de ce rôle actif, il est nécessaire de se pencher sur le contenu des discours produits et reproduits dans la bande-dessinée. Ce contenu a été traité un certain nombre de fois par une recherche universitaire qui essaye cependant, encore, de combler des vides toujours présents. Ainsi, Mark McKinney montre dans un article de 2022 concernant les penchants politiques du créateur de *Zig et Puce* que « si dans leurs études la plupart des spécialistes de Saint-Ogan ont noté le rôle du colonialisme ou de l'antisémitisme dans une partie ou une autre de son œuvre, ils ne l'ont généralement pas mis au cœur de leur investigation<sup>11</sup> ». Il signale que « cette lacune pose clairement problème aujourd'hui [...] parce que ces éléments structurent profondément la création artistique de Saint-Ogan. [...] De plus, des changements importants de la société française, y compris en termes de diversité culturelle, réclament une réévaluation du patrimoine de la bande dessinée nationale, dans lequel *Zig et Puce* occupe une place fondatrice<sup>12</sup> ».

Dans ce travail, il sera bien question d'un corpus patrimonial puisqu'il s'agit de se pencher sur le journal *Spirou*, dont quelques œuvres étudiées sont cependant tombées dans l'oubli ou n'ont jamais obtenu d'écho important. Ce journal, paru de 1938 à nos jours, propose donc un ensemble d'œuvres évoluant sur plus de 80 années. De quoi analyser l'évolution de l'imaginaire sur une période traversée par un ensemble de bouleversements et d'enjeux politiques majeurs. Ce journal fait également figure d'exception : dernier grand journal de BD franco-belge encore en parution, il a vu la naissance puis la mort de ses concurrents et a observé à la fois leurs mutations et leurs résurrections ratées comme *Tintin* (1946 - 1993)<sup>13</sup>, *Pilote* (1959 -

---

10 Keivan DJAVADZADEH, Pierre RABOUD, « Introduction - Le populaire est-il soluble dans les industries culturelles ? Courants dominants et contraires des cultures populaires », dans *Raisons politiques*, vol. 62, n° 2, 2016, p. 8.

11 Mark MCKINNEY, « Enjeux idéologiques dans la patrimonialisation de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan », dans *Sociétés & Représentations*, vol. 53, n° 1, 2022, p. 224.

12 *Id.*, p. 225.

13 Devenu *Tintin Reporter* (1988 - 1989), puis *Hello Bédé* (1989 - 1993).

1989)<sup>14</sup>, *Pif* (1944 - 1993)<sup>15</sup> et d'autres, plus confidentiels comme *Héroïc Album* (1945 - 1956)<sup>16</sup>. *Spirou* verra aussi la fin de journaux plus anciens que lui, tel que *Cœurs Vaillants* (1929 - 1963). Notre étude portera sur des bande-dessinées humoristiques<sup>17</sup> parues dans ce journal, et dont l'action se déroule dans les frontières temporelles délimitées par les années d'existence de ce dernier (de 1938 à nos jours). Cette étude englobe donc la période coloniale, celle de la décolonisation et, enfin, la période post-coloniale<sup>18</sup> sur deux plans : celui de la date de parution du récit et celui de la date à laquelle se déroule l'histoire. Nous avons ainsi dressé un corpus constitué de 27 séries ou one-shot, composé d'aventures de format long (souvent d'une quarantaine de pages) mais aussi de formats plus courts (comme par exemple les « mini-récits »), voire de gags (une page ou un simple « strip »).

Après avoir défini les frontières du corpus en fonction du journal, il convient désormais de dresser celles du territoire sur lequel ses histoires vont prendre place. Il s'agira de celui de *l'ailleurs*. Jean-François Staszak note que « l'ailleurs n'a de signification que dans son opposition à l'ici<sup>19</sup> ». Ce dernier étant « le lieu de l'énonciation<sup>20</sup> », il nous faut donc partir du territoire franco-belge. Dans notre corpus, le récit de cet ailleurs vient, en effet, toujours d'auteurs issus du champ de la francophonie atavique, français ou belges. L'ailleurs en question est donc le résultat de la projection et du regard d'une personne qui se situe dans cet espace. Dans le

---

14 Journal qui reviendra de temps en temps sous la forme de numéros hors-série.

15 Débuté sous le nom de *Le jeune patriote* (1944 - 1945), il change de nom pour devenir *Vaillant* (1945 - 1969), puis *Pif Gadget / Nouveau Pif / Pif* (1969 - 1993). Plusieurs tentatives de retours sont à noter (2004 - 2008 ; 2015 - 2017 ; 2018 ; 2020 - ).

16 Qui reviendra pour deux années (1969 - 1970).

17 Nous n'avons pas retenu la série *Jeannette Pointu* (Marc WASTERLAIN, *Jeannette Pointu. Spirou*, 1982-2005) du fait de son côté semi-réaliste et sa tendance à proposer un style de bande-dessinée particulier, parfois presque documentaire.

18 Différencions ici les termes « postcolonial » et « post-colonial ». Le premier renvoie à « la démarche postcoloniale (sans trait d'union en français) [...] démarche anticoloniale et subalterniste qui n'a pas une signification chronologique. Il ne s'agit pas de l'« après », mais d'une approche qui traque, dans la recherche, dans nos imaginaires nationaux fussent-ils les plus républicains, les scories léguées par les idéologies coloniales, impériales, raciales, paternalistes (et leurs succédanés développementalistes) ». Le second, quant à lui, renvoie à la période de « l'après ». Michel Cahen, « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial », dans *Revue historique*, vol. 660, n°4, 2011, p. 904.

19 Jean-François STASZAK, « La construcción del imaginario occidental del 'allá' y la fabricación de las 'exóticas' : El caso de los koi moko maoris », dans HERNIAUX D., LIDON A. (dir.), *Geografía de los imaginarios*, Barcelone/Mexico, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012, p. 179-210, version française « La construction de l'imaginaire occidental de l'Ailleurs et la fabrication des exotica – le cas des toi moko maoris », [[https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/8314/4464/7589/JFStaszak\\_ConstructionImaginaire.pdf](https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/8314/4464/7589/JFStaszak_ConstructionImaginaire.pdf)], (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2022), p. 2.

20 *Ibid.*

cadre de cette étude de l'imaginaire de ces territoires – imaginaire que nous pouvons appeler « imaginaire géographique de l'ailleurs<sup>21</sup> » (J-F Staszak) –, la question de l'altérité est donc centrale. Il s'agit d'étudier ce que Denise Jodelet appelle une « altérité du dehors », en opposition à « l'altérité du dedans ». Cette forme d'altérité concerne en effet « les pays, peuples et groupes situés dans un espace et/ou un temps distants et dont le caractère “lointain” voire “exotique”, est établi en regard des critères propres à une culture donnée correspondant à une particularité nationale ou communautaire ou à une étape du développement social et technoscientifique<sup>22</sup> ». L'altérité géographique, définie par des frontières territoriales, se concentre, dès le XIX<sup>e</sup> siècle et se conforte, au XX<sup>e</sup> siècle, sur des espaces géographiquement éloignés (Amérique, Asie, Afrique, Orient) dont l'étrangeté dépasse largement celle de pays plus proches, comme l'Angleterre ou l'Italie<sup>23</sup>. Ainsi, Jean-François Staszak note que « les caractéristiques (climatiques par exemple) et les valeurs (morales par exemple) de l'ici sont érigées en normes ; celles, le plus souvent différentes, des pays lointains sont non pas d'autres normes mais bien des écarts à la norme, des excès ou des déficits, des exceptions, des scandales<sup>24</sup> ». Ces étrangetés (vues comme telles du point de vue de l'Occident), peuvent avoir une connotation à valeur positive ou négative. Leur connotation à valeur positive serait ce que l'on appelle « exotisme ». Nous proposons ainsi de suivre la définition donnée par J-F Staszak, considérant que l'exotisme « suscite la curiosité, [...] attise l'intérêt et le désir [...]. N'est exotique qu'une étrangeté mesurée, acceptable, appréhendable. Domesticable et domestiquée<sup>25</sup> ». À l'inverse, une étrangeté sous sa valeur négative apparaît dans des cas où « l'autre est celui qui surprend, mais au sens mauvais du terme, et son altérité radicale le rend inassimilable, incompréhensible et même impensable<sup>26</sup> » (Béatrice Bijon et Yves Clavaron).

Le sujet de l'ailleurs dans la bande-dessinée a déjà été traité à plusieurs reprises et l'on doit noter un travail important de la part de Philippe Delisle sur la question de l'imaginaire

---

21 *Id.*, p. 1.

22 Denise JODELET, « Formes et figures de l'altérité », dans Margarita SANCHEZ-MAZAS, Laurent LICATA (dir.), *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, p. 26.

23 Jean-François STASZAK, « La construcción del imaginario occidental del 'allá' y la fabricación de las 'exótica' : El caso de los koi moko maoris », *art. cit.*, p. 4.

24 Jean-François STASZAK, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », dans *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, p. 10.

25 *Ibid.*

26 Béatrice BIJON, Yves CLAVARON, « Introduction : Étrangetés postcoloniales », dans Béatrice BIJON, Yves CLAVARON (dir.), *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales*, Paris, Éd. Champion, 2009, p. 8.

colonial. Un certain nombre de travaux dressent aussi le portrait d'une région en particulier. Il nous semble cependant que nous pouvons essayer de mettre en lumière une potentielle base imaginaire commune à ces divers territoires. Christian Jannone écrit que « la recherche du trésor, de l'animal rare et fabuleux, l'affrontement de la nature hostile, des animaux sauvages ou de la flore exubérante, le combat contre les tribus belliqueuses, parfois anthropophages, la lutte contre de mauvais Blancs (gangsters dévoyés en quête de l'or ou de l'ivoire), la découverte de monstres antédiluviens ou de civilisations perdues, plus ou moins délirantes<sup>27</sup> » sont autant de thèmes incontournables de l'aventure africaine. Or, ne le sont-ils pas aussi concernant l'Amérique du Sud ? Le trésor avec la cité perdue, l'animal rare et fabuleux avec le marsupilami, la nature hostile avec les alligators et les serpents, et ainsi de suite ? Il semblerait que ces analyses territorialement fragmentées laissent entrevoir un commun dans les imaginaires qui y sont rattachés. Cela rejoint une remarque d'Alain Ruscio : « Dans l'esprit du français moyen, tous les colonisés forment un magma indifférencié, semblent sortis d'un même et unique lieu vaguement exotique, en tout cas solidement méconnu<sup>28</sup> ». Selon lui, ce « magma indifférencié » était encore à l'œuvre jusque dans les années 1980<sup>29</sup>. Ils s'agirait cependant de ne pas tomber dans le piège d'une homogénéisation, qui effacerait les spécificités de l'imaginaire de chaque lieu. Il nous faudra ainsi souligner les nuances et les différences quand cela sera nécessaire.

À partir de ces éléments, nous pourrions esquisser un croquis de l'idéal-type du milieu que nous voudrions analyser dans ce travail. Tout d'abord, l'action des aventures étudiées se situerait dans les frontières temporelles définies par les dates d'existence du journal. Elle prendrait ainsi place entre les années 1930 et 2020. Dans le monde représenté par l'œuvre, nous verrions d'abord des corps et des langues particulières. Nous retrouverions aussi des pratiques culturelles autres, une organisation politique ne fonctionnant pas sous la forme d'un État, ou encore une religion potentiellement animiste, dont les pratiques magiques du sorcier seraient sources d'un dépaysement certain. À cela s'ajouterait aussi un mode de vie en opposition à un

---

27 Christian JANNONE, « L'Afrique irréaliste dans la bande dessinée franco-belge de 1940 à nos jours », dans *Agora débats / jeunesse*, n° 11, 1998, L'aventure n'est-elle qu'une mode ? p. 74.

28 RUSCIO Alain, *Le credo de l'homme blanc : regards coloniaux français, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe », 1995, 2002, p. 146.

29 *Id.*, p. 147-148.

développement technique intense (donc se situant hors de la ville) et non régi par la logique capitaliste. En déplaçant notre regard, nous pourrions voir une faune interpellant suffisamment pour éveiller la curiosité.

Par la création de cet idéal-type, des espaces extra-européens échapperont à notre analyse. Mais cette absence peut aussi s'expliquer par leur rareté dans le corpus comme c'est le cas de l'Amérique du nord qui, par la préférence de son traitement sous l'angle du western, aura tendance à sortir du cadre de la période choisie. Notons aussi que certains territoires sont moins représentés que d'autres. C'est notamment le cas de l'Afrique septentrionale. Dans la série éponyme du journal (pourtant longue car étant passée entre de nombreuses mains) on ne trouve d'ailleurs, sous la plume de son auteur phare (André Franquin), qu'un passage éclair au sein d'une ville<sup>30</sup>. Nous ne pouvons noter qu'un autre passage assez rapide dans le repaire d'antagonistes perdu dans le désert, sous la plume des auteurs plus discrets que sont Nic et Cauvin<sup>31</sup>. Si l'absence de cette région du monde est frappante, celles de l'Asie occidentale ou de l'Asie centrale ne le sont pas moins. Ainsi réduit, notre corpus se compose d'espaces prenant place dans les régions suivantes<sup>32</sup> : Afrique subsaharienne, Amérique latine et caraïbes, Asie du Sud-Est, Asie méridionale, Asie orientale<sup>33</sup> et Océanie. Pour avoir une idée plus précise, nous avons dressé une carte<sup>34</sup> reportant les lieux dans lesquels se déroulent les aventures des différentes œuvres analysées (disponible via le lien suivant : [https://umap.openstreetmap.fr/fr/map/lailleurs-journal-spirou\\_715167](https://umap.openstreetmap.fr/fr/map/lailleurs-journal-spirou_715167)). Une première remarque s'offre déjà : certains espaces sont privilégiés à d'autres. On remarque en effet un penchant certain pour les aventures se situant en Amazonie, mais aussi au Congo, comme le relevait Philippe Delisle concernant les histoires se déroulant sur la période coloniale<sup>35</sup>. Concernant cette fois les dates de publication, notons que l'espace de l'ailleurs a tendance, dans les aventures comiques, à se raréfier

30 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et la turbotraction*, *Spirou*, 15<sup>e</sup> année, n° 764, 4 décembre 1952 - 16<sup>e</sup> année, n° 787, 14 mai 1953 ; *La corne du rhinocéros*, *Spirou*, 16<sup>e</sup> année, n° 788, 21 mai 1953 - 16<sup>e</sup> année, n° 797, 23 juillet 1953.

31 Raoul CAUVIN, NIC, *Spirou et Fantasio. La boîte noire*, *Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2322, 14-10-1982 - 46<sup>e</sup> année, n° 2343, 10-03-1983.

32 Il a été choisi de suivre la classification subjective de l'UNSD (United Nations Statistics Division), [URL : <https://unstats.un.org/unsd/methodology/m49/>]. Le découpage de l'Océanie (Mélanésie, etc.), héritage d'une pensée purement raciale (Serge TCHERKÉZOFF, *Polynésie-Mélanésie : l'invention française des races et des régions de l'Océanie, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Pirae, Au vent des îles, 2008, 374 p.), est gardé tel quel dans notre découpage, afin de mettre en valeur la manière dont ont été pensés ces territoires de l'ailleurs.

33 Du fait des lieux au cœur desquels se déroule l'aventure, *Aventure en Jaune* (YANN, Didier CONRAD, *Les Innommables. Aventure en jaune*, *Spirou*, 1982) n'est pas présent dans le corpus sélectionné.

34 Le degré de précision de l'emplacement ne saurait être parfait, notamment parce que les auteurs eux-mêmes n'ont pas placé précisément l'endroit où se déroule leur histoire et qu'elle se déroule souvent dans un pays fictif.

dans les années 1980-2000 (même si des séries lui sont dédiées<sup>36</sup>). Si la remise en question des représentations utilisées par la bande-dessinée classique a sûrement joué, signalons tout de même que le fait qu'il y ait moins d'histoires « à suivre » (format long), notamment dans les années 1990-2000 (35 BDs « à suivre » en 1964, 20 en 1994, 18 en 2004), ne doit pas y être étranger.

Ce travail cherchera donc à répondre au questionnement suivant : « Comment l'étrangeté de l'ailleurs est-elle représentée, comment évolue-t-elle et quels sont les messages idéologiques transmis par l'imaginaire déployé ? » Nous faisons l'hypothèse que l'imaginaire géographique de l'ailleurs connaîtra une certaine inertie mais aussi des ruptures suite aux changements politiques et aux réflexions sociétales ayant accompagnées les différentes périodes concernées. L'étude de l'imaginaire ne saurait pas se faire dans une logique anhistorique. Nous souhaitons ainsi souligner l'importance de la prise en compte du contexte dans lequel les œuvres s'inscrivent : colonial puis, au tournant des années 1950-1960, décolonial et enfin postcolonial, avec la critique poussée de nos imaginaires, contemporains comme passés.

Ce travail est organisé selon trois grands axes. Le premier est d'abord tourné autour des représentations de l'être humain autochtone : son corps, son langage, la manière dont on le nomme et les éventuelles façons dont, en retour, il nomme l'européen. Nous aborderons ensuite les rôles principaux qui lui sont attribués. Dans un deuxième temps, en partant du fait que l'autochtone ne soit jamais le personnage central de l'aventure, nous questionnerons la figure du protagoniste blanc, éternel aventurier à la recherche d'une étrangeté non-humaine. Le deuxième axe se centrera donc sur la question de l'exploration de la « nature ». Principalement tourné sur l'animal et ses relations entretenues avec les autochtones et les occidentaux, il sera aussi question de la découverte de l'élément le plus radicalement dépaysant, un *ailleurs au cœur de l'ailleurs* : le monde perdu. Après avoir abordé la figure de l'autochtone puis le rapport au non-humain, nous dépasserons cette séparation binaire en questionnant globalement la rencontre avec l'altérité, en prenant alors en compte à la fois l'organisation humaine et son

---

35 Philippe DELISLE, *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial. Des années 1930 aux années 1980*, Paris, Karthala, 2016, p. 14.

36 Jimmy Tousseul (Stephen DESBERG, Daniel DESORGHER, *Jimmy Tousseul, Spirou*, 1989-2000) et (Didier, TRONCHET, Fabrice TARRIN, *Violine, Spirou*, 2001-2002 ; Didier TRONCHET, Jean-Marc KRINGS, Fabrice TARRIN, 2005 ; Didier, TRONCHET, Jean-Marc KRINGS, 2006-2007.

inscription dans le territoire naturel. En partant de la question de la technique, outil de médiation avec le monde qui nous entoure, nous questionnerons le discours porté sur l'artefact occidental. S'il est un véritable objet de fantasmes, pouvant être utilisé au-delà de ses capacités réelles et mis au service de la domination sur les autochtones, nous verrons ensuite dans quelle mesure le discours vantant la technique moderne a pu être remis en cause du fait de ses impacts, désormais vus comme étant négatifs, sur le milieu de l'ailleurs.



## **Partie 1**

.

**Face au protagoniste :  
évolution de la figure de l'autochtone**

Ce premier axe, se portant sur la représentation des personnages autochtones, est sans doute le plus classique car c'est celui sur lequel se concentrent de nombreuses critiques régulièrement adressées aux bandes-dessinées franco-belges. Mais si les représentations caricaturales graphiques des autochtones non-européens, celles ayant trait à leur langage ou à leur rôle au sein de l'aventure ont été précédemment analysées, d'autres éléments ne semblent jamais avoir été traités dans le cadre de notre corpus, comme c'est le cas des représentations des femmes autochtones. Il s'agira donc, dans un premier temps, de s'attarder sur les représentations générales de l'autochtone, tant par la manière dont il est représenté graphiquement, qu'à la manière dont on lui donne la parole et celle dont on se le représente en le nommant. Dans un second temps, nous questionnerons les rôles qui lui sont accordés, en voyant en quelle mesure certains d'entre-eux ont pour vocation à amplifier le caractère étrange de la personne représentée.

## Chapitre 1 · Représentations générales

Art séquentiel articulant l'image et le texte, la bande dessinée classique est composée de dessins, de récitatifs et de phylactères (les paroles des personnages, plus communément appelés « bulles »). Benoît Peeters signale que le texte se révélera comme étant véritablement « un élément de la case<sup>1</sup> ». Comme le complète Pascal Krajewski :

Avec les dialogues, le texte s'est mis à s'écrire sur l'image, dans des bulles. C'est ainsi qu'est codifiée la parole prononcée ou la pensée d'un personnage. Bien sûr, par jeu et par anthropomorphisme, on peut par ce biais donner la parole à tout individu du monde en question : animal, plante, objet, etc. C'est peut-être là l'une de ses fonctions premières : individualiser par la profération. C'est donc ici la *voix des individus du monde* qui s'exprime pour tenter de peser sur l'environnement<sup>2</sup>.

Si le texte nous donne accès à la « *voix des individus du monde* », P. Krajewski précise aussi que l'image prime sur le texte<sup>3</sup>. C'est par celle-ci que nous entameront cette analyse, en questionnant la représentation graphique des autochtones, pour interroger ensuite la voix qui leur est donnée et les termes utilisés par l'auteur via ses personnages ou directement, via la narration (les récitatifs).

---

1 Benoît PEETERS, *Lire la bande dessinée*, 1998, Flammarion, 2005, p. 113.

2 Pascal Krajewski, « La quadrature de la bande dessinée », dans *Appareil*, n° 17, [<http://journals.openedition.org/appareil/2328>], 2016, mis en ligne le 04 septembre 2017, (consulté le 20 mai 2023), p. 7.

3 *Ibid.*

### 1.1.1. La représentation du corps de l'autre et le message qu'elle transmet

Alain Ruscio note que « ce qui étonne en premier lieu les européens qui abordent des terres nouvelles, c'est l'apparence physique des hommes qu'ils rencontrent<sup>4</sup> ». Dans notre corpus, c'est le corps noir qui est le plus marqué par les stéréotypes, le plus sujet à la caricature et le plus fortement vecteur de discours politique. À la suite de T. Jobert, nous ancrons notre analyse de la question de ce corps dans le cadre de l'imaginaire et de ses représentations. Ainsi, « lorsque l'on évoque le "corps noir", cela implique donc que l'on n'évoque pas une réalité biologique mais bien une figure de l'imaginaire contemporain, construite historiquement<sup>5</sup> ». Ces représentations transmettent un certain nombre de valeurs : comme le signale Pascal Blanchard, « le "corps noir" n'est pas que couleur, il est stigmaté, signe et symbole d'une identité propre<sup>6</sup> ». Il faut donc partir de l'idée de voir le corps en tant que support d'un message.

À la suite de la présentation de quatre angles questionnant l'iconographie du corps noir (couleur, visage, musculature / érotisation ou maternité, renvoi à des archétypes moraux ou autres), P. Blanchard note que

l'importance de la couleur domine dans ces quatre axes iconographiques. Celle-ci est censée marquer clairement la frontière qui sépare l'Européen du colonisé. Elle peut aussi susciter, en alternance, le mépris, l'inquiétude, la sauvagerie ou le rire. Mais ici, nos propagandistes du XX<sup>e</sup> siècle n'ont rien inventé. Un certain Deslozières affirmait, deux siècles plus tôt, que l'indication de la peau était un avertissement incontestable de la différence de son for intérieur !<sup>7</sup>

Dans *Spirou chez les pygmées* (1949-1950), une guerre oppose deux « tribus » de pygmées car l'une est composée de pygmées noirs et l'autre de pygmées à la peau plus claire. Cette guerre sera stoppée par Spirou qui découvre, en lavant un pygmée noir, que « les **noirs** ne sont pas noirs !... Ce sont des **bruns**... qui ne se sont jamais **lavés** !<sup>8</sup> »<sup>9</sup>. *L'autre* ne connaît pas son corps et celui-ci, mis en scène par Franquin, transmet un message : sa taille témoigne du fait qu'il est un enfant qui ne comprend pas ou peu ; sa couleur noire trop radicale est en fait une anomalie liée au fait qu'il ne connaisse pas le savon. La position de supériorité du blanc est alors justifiée. Ce corps noir, tout en rondeur et renvoyant à l'enfant s'inscrit dans l'évolution des représentations suite à la première guerre mondiale et la figure du tirailleur participant à l'effort de

4 Alain RUSCIO, *op. cit.*, p. 465.

5 Timothée JOBERT, « "Corps noir" : l'avènement historique d'une figure du racisme quotidien », dans *Migrations Société*, vol. 126, n° 6, 2009, p. 59.

6 Pascal BLANCHARD, « De l'esclavage au colonialisme. L'image du "Noir" réduite à son corps », dans *Africultures*, vol. 67, n° 2, 2006, p. 52.

7 *Id.*, p. 53.

8 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Chez les Pygmées, Spirou*, 13<sup>e</sup> année, n° 612, 5 janvier 1950, p. 1.

9 Dans notre travail, nous avons reproduit les textes en gardant le gras de certains caractères, tels qu'ils sont présents dans l'œuvre dont ils sont extraits. Il en va de même pour les mots soulignés.

guerre<sup>10</sup>. En effet, « le corps ici s'adoucit, s'arrondit. Le regard "blanc" se focalise sur des lèvres lippues et l'immense sourire qui dégage une dentition d'une blanche innocence. Le "bon Noir" n'appelle plus la poigne inflexible du militaire pour maîtriser les débordements sanguinaires du "sauvage", mais la bienveillance paternelle face à de "grands enfants"<sup>11</sup> » (T. Jobert). Le corps du noir est objet de projections, symbole de son altérité et, ici, symbole de son infériorité<sup>12</sup>. Franquin reviendra sur cette aventure lors de son entretien avec Numa Sadoul, regrettant le racisme de cette scène, conscient de la difficulté de la justifier moralement : « Si je te dis que j'ai eu l'enfance bercée d'exploits de missionnaires, c'est une excuse ou une ruse hypocrite ?<sup>13</sup> » demandera-t-il. Précisons que ce lien entre la couleur du noir et le lavage n'est pas propre à Franquin et se rapporte en fait à un ensemble de représentations notamment utilisées par les publicités pour savons et lessives de la période coloniale<sup>14</sup>. De plus, via l'utilisation du pygmée, le corps africain se trouve proposé en tant qu'objet d'étrangeté : on voit en effet, dans la bande-dessinée franco-belge classique, la « valorisation d'un groupe numériquement faible, mais aux traits physiques jugés spectaculaires<sup>15</sup> » (P. Delisle). Dans *Boulouloum et Guiliguili*, les pygmées seront tellement sur-représentés que tous les personnages noir le sont, à une exception près. Dans un épisode de cette série, *Le trésor de Kawadji*<sup>16</sup> (1979-1980), on découvre une société constituée de pygmées albinos guerriers, aux lèvres épaisses et rosées, dont le blanc de la peau tranche avec le rouge du contour des yeux. Ici, le rouge insiste sur la violence de la société. La couleur et la taille continuent ainsi d'être liées à une question civilisationnelle et renforcent aussi l'intérêt pour des corps rares et caricaturés, en proposant une altérité poussée à son paroxysme : le dépaysement se doit d'être total. Enfin, un autre corps albinos est présent dans un album de *Spirou* signé Olivier Schwartz et Yann, datant cette fois de 2016-2017, mais sa signification est toute autre. Dans *Le maître des hosties noires*, il renvoie en effet à la tragédie sociale de la persécution des personnes albinos. Nous découvrons alors le parcours de ce personnage abandonné à sa naissance, recueilli par une religieuse belge et colonialiste qui le

10 Timothée JOBERT, *op. cit.*, p. 66.

11 *Ibid.*

12 Notons que, dans le même album, a lieu une scène de danse dans laquelle entrera Fantasio, enjoué par le côté be-bop de la musique. Se situant après le tirailleur et avant les sportifs, le ou la danseuse/le musicien ou la musicienne sont d'autres personnages importants de l'évolution de l'imaginaire du corps noir. « S'il convient de ne pas sous-estimer le rôle des écrivains, il est certain qu'ils contribuent bien moins que les musiciens à redéfinir le "corps noir" dans la mesure où les musiques importées d'Amérique comportent une forte dimension rythmique et sont étroitement liées à la danse qui les accompagne. » (*Id.*, p. 67).

13 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe, entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Distri BD/Schlirf Book, 1986, p. 98.

14 Alain RUSCIO, *op. cit.*, p. 47.

15 Philippe DELISLE, *op. cit.*, p. 70.

16 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Le trésor de Kawadji, Spirou*, 42<sup>e</sup> année, n° 2176, 27-12-1979 - 43<sup>e</sup> année, n° 2185, 28-02-1980.

maltraite, se retrouvant, à la mort de cette dernière, seul et « persécuté par tous les congolais qui ne [le] considéraient ni comme blanc ni comme noir... mais comme portant malheur !<sup>17</sup> ». Rêvant de devenir prêtre, il essaie ensuite de se rapprocher de missionnaires qui le rejettent et il trouvera finalement refuge auprès d'un sorcier qui le formera à la sorcellerie. Dans un entretien, Yann s'attardera sur la situation des albinos dans certains pays d'Afrique :

les ONG alertent régulièrement les autorités compétentes sur les tragiques disparitions d'enfants albinos, dont on retrouve trop souvent les corps mutilés, après que leurs organes aient été prélevés et revendus à des féticheurs qui confectionnent avec ces pitoyables restes des amulettes censées bénéficier de supposés pouvoirs magiques de ces malheureux enfants à la peau blanche...<sup>18</sup>

Ce qui est dénoncé, c'est donc le fait de tirer du corps un message (ici, aux dépens de la personne). En cela, cet album pose un rapport tout différent au corps : il critique l'imaginaire selon lequel le corps reflète l'« âme » de la personne concernée.

À propos de l'imaginaire du corps noir, P. Blanchard signale qu'« au-delà de la couleur, c'est le visage qui s'impose [...]. Un visage qui se veut l'expression même de la nature profonde de l'individu<sup>19</sup> ». Dans ce visage, « c'est surtout la bouche des colonisés qui choque<sup>20</sup> », souligne A. Ruscio. La bouche représentée par de grandes lèvres rouges s'observe dans un certain nombre d'albums au-delà de la période coloniale. Une case issue de *Spirou et la turbotraction*<sup>21</sup> (renommé ensuite *La corne du rhinocéros*) en offre un exemple tout à fait saisissant car la bouche, bien que n'étant pas rouge lors de la parution dans le journal (elle le sera bien dans la version album), y est poussée à son paroxysme : on ne voit quasiment qu'elle sur le visage du personnage. S'il y a bien, dans la case précédente, un jeu de symétrie entre Fantasio et le personnage africain, c'est bien la bouche du noir qui s'impose dans ce combat, réduisant celle de Fantasio à un simple trait sur la case suivante. Il s'agit là d'une représentation totalement opposée à l'imaginaire du corps moderne européen, qui s'est façonné aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. David Le Breton écrit en effet, qu'à cette période,

la géographie du visage se transforme. La bouche cesse d'être béante, gourmande, lieu de l'appétit insatiable ou des cris de la place publique, elle devient maintenant tributaire de significations psycholo-

17 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, *Spirou*, 79<sup>e</sup> année, n° 4104/4105, 07 décembre 2016 - 80<sup>e</sup> année, n° 4113, 08 février 2017, Marcinelle, Dupuis, 2017, p. 52.

18 Philippe TOMBLAINE. « "Le Spirou de... TII : Le Maître des hosties noires : " par Olivier Schwartz et Yann » dans BDZoom.com, 19/01/2017 [<http://bdzoom.com/109870/interviews/%C2%AB-le-spirou-de-le-maitres-des-hosties-noires-%C2%BB-par-olivier-schwartz-et-yann/>], (page consultée le 2 juin 2023).

19 *Id.*, p. 53.

20 Alain RUSCIO, *op. cit.*, p. 51

21 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et la turbotraction*, *op. cit.*, 16<sup>e</sup> année, n° 785, 30 avril 1953. p. 4

giques, expressive à l'image des autres parties du visage. [...] Le corps de la modernité cesse de privilégier la bouche, organe de l'avidité, du contact avec les autres par la parole, le cri ou le chant qui la traverse, la boisson ou la nourriture qu'elle ingère<sup>22</sup>

Si notre exemple (1953) présente la bouche béante « des cris » émis (dont la puissance fait s'envoler le chapeau de Fantasio), *L'île carrément perdue*<sup>23</sup> (2011) relie la bouche à un certain « appétit insatiable » : celui du cannibalisme. Ainsi, à la suite d'A. Ruscio, nous remarquons ici que les lèvres épaisses « provoquent irrésistiblement l'association d'idées avec le cannibalisme<sup>24</sup> ». À travers ces lèvres, l'autre est profondément étrange, résolument étranger : les manières, pratiques, valeurs que la représentation de sa bouche transmet sont absolument inverses à celles du protagoniste. P. Delisle note, à propos de ces codes visuels, que « maints auteurs reprennent sans doute ces codes sans réfléchir à leur portée idéologique, d'autant plus que durant les années 1950, leur usage ne provoque guère de réprobation au sein des sociétés occidentales<sup>25</sup> ». Franquin rejettera d'ailleurs toute critique de racisme concernant la représentation de ses personnages noirs : « Je ne suis pas raciste moi-même, mais ce n'est pas une raison pour ne jamais dessiner un Noir en caricature. Je dessine des Noirs ridicules autant que je dessine des Blancs ridicules. Si tu regardes mes gueules, le doute n'est pas permis !<sup>26</sup> ». Toujours est-il que caricaturer des personnes dominées n'a pas le même sens que de caricaturer des personnes dominantes et que si ce type de représentation sera sujet à une permanence certaine (on retrouve les lèvres épaisses et rosées en 2014 dans *Le gorille blanc*<sup>27</sup>), il connaîtra parfois chez certains auteurs une présence plus discrète. En parcourant la série *Boulouloum et Guiliguili*, notons ainsi que dans *Le grand safari*<sup>28</sup> (1978), si les lèvres sont imposantes, elles perdent leur couleur rougeoyante. Dans *Chasseurs d'ivoire*<sup>29</sup> (1978-1979), elles s'amincissent et dans *Le trésor de Kawadji*<sup>30</sup> (1979-1980), c'est la mâchoire qui sera avancée de manière importante. Dans *Sorcier Météo*<sup>31</sup>, au trait plus réaliste, on observe des lèvres bien plus maigres mais

22 David LE BRETON, *Anthropologie du corps et de la modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, p. 43 - 44.

23 STI, Luc CROMHEECKE, *L'île carrément perdue*, *Spirou*, 74<sup>e</sup> année, n° 3801, 16 février 2011, p. 30.

24 Alain Ruscio, *op. cit.*, p. 51-52.

25 Philippe DELISLE, « Un colonialisme “de gauche” dans le journal d'inspiration catholique Spirou ? », dans *Textyles*, n° 58-59, 13 mai 2020, [URL : <http://journals.openedition.org/textyles/3826>], (page consultée le 10 avril 2023), § 6.

26 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 121.

27 Luc PARTHOENS, Thierry CULLIFORD, Pascal GARRAY, *Benoît Brisefer. Le gorille blanc*, *Spirou*, 77<sup>e</sup> année, n° 4001/4002, 17 décembre 2014 - 78<sup>e</sup> année, n° 4010, 18 février 2015., *Sur les traces du gorille blanc*, Bruxelles, Le Lombard, 2015.

28 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Le grand safari*, *Spirou*, 41<sup>e</sup> année, n° 2079, 16-02-1978 - n° 2095, 08-06-1978.

29 *Id.*, *Boulouloum et Guiliguili. Chasseurs d'ivoire*, *Spirou*, 41<sup>e</sup> année, n° 2109, 14-09-1978 - 42<sup>e</sup> année, n° 2128, 25-01-1979.

30 *Id.*, *Le trésor de Kawadji op.cit.*

31 *Id.*, *Sorcier météo*, *Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2299, 6 mai 1982.

toujours avancées. Dans *Le gri-gri du Niokolo-koba*<sup>32</sup> (*Spirou* de Fournier), nous retrouvons cette mâchoire avancée, plus présente chez les guerriers que chez les gestionnaires de la réserve naturelle. Enfin, dans la série *Violine* (2001-2007), nous retrouvons des lèvres imposantes ayant perdu leur rouge.

Dans *L'île carrément perdue*, une fourchette remplacera l'os en tant qu'élément à glisser dans les cheveux de l'autochtone, détournant ainsi un motif classique de l'imaginaire colonial (que l'on retrouve dans des œuvres plus récentes telles que *Boule et Bill globe-trotters*<sup>33</sup>, *Violine*, *Le grand safari*, *Uwélématibukaliné*<sup>34</sup>). Cette fourchette hérite d'un autre motif que l'on retrouve parfois : celui du détournement de l'utilisation du vêtement européen. Cette question nous amène sur un territoire plus vaste et non plus cantonné à l'Afrique subsaharienne. À propos de la vision de l'autochtone d'Amérique du nord au XVIII<sup>e</sup> siècle, Stéphanie Chaffray note que « si les voyageurs voient l'adoption des vêtements européens comme un signe positif d'acculturation, ils jugent leur utilisation détournée comme une preuve de sauvagerie. Les Indiens adoptent les habits européens en les intégrant dans leur culture, ce qui ne signifie nullement l'abandon de l'habit traditionnel. Le brayet en peau est parfois remplacé par un morceau de drap rouge ou bleu appelé "Limbourg"<sup>35</sup> ». La bande-dessinée peut donc reprendre cette idée, en amplifiant le détournement (parfois via des objets n'ayant donc pas pour vocation première à être utilisée pour se vêtir) et en constituant un décalage visant à produire un effet comique. Ainsi, et dans le cadre de la scène de *Spirou et la turbotraction* dont nous avons déjà parlé, les Africains détournent l'utilisation de vêtements appartenant à Fantasio. « Misère ! Mes chemises de popeline !<sup>36</sup> » s'exclame l'européen à la vue d'un noir enfilant l'une d'entre elles comme un pantalon. Fantasio manquera d'ailleurs de tourner de l'œil juste après, en voyant ses cravates « 100% soie naturelle... importées d'Italie<sup>37</sup> » nouées autour des gros orteils de pieds d'un des guerriers. Le détournement d'un objet n'ayant pas pour vocation

---

32 Jean-Claude FOURNIER, *Spirou et Fantasio. Le gri-gri du Niokolo-Koba*, *Spirou*, 36<sup>e</sup> année, n° 1853, 18-10-1973 - 37<sup>e</sup> année, n° 1873, 07-03-1974.

33 Jean ROBA, Yvan DELPORTE, *Boule et Bill. Boule et Bill globe-trotters*, *Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2270, 15-10-1981 - n° 2275, 19-11-1981.

34 Pierre SERON, *Les petits hommes. Uwélématibukaliné*, *Spirou*, 51<sup>e</sup> année, n° 2618, 15-06-1988 - 51<sup>e</sup> année, n° 2628, 24-08-1988.

35 Stéphanie CHAFFRAY, *Le corps amérindien dans les relations de voyage en Nouvelle-France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Paris 4 en cotutelle avec l'Université Laval, 2006, [<https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/QQLA/TC-QQLA-23781.pdf>], (page consultée le 14/04/2023), p. 245.

36 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et la turbotraction*, *Spirou*, 16<sup>e</sup> année, n° 786, 7 1953. p. 4.

37 *Ibid.*

à être porté en tant que vêtement se retrouve en 2017 dans *Palombie secrète*<sup>38</sup>. Là où l'imaginaire colonial plaçait des os, certains « Kouyonés » arborent désormais un portable dans leurs cheveux, (portable qui peut aussi être utilisé en tant que boucle d'oreilles ou collier). Il est à noter que si ces portables symbolisent la dépossession des terres des autochtones par les capitalistes, ce motif rend le discours de ce dernier album ambiguë<sup>39</sup>.

### 1.1.2. Comment faire parler l'autre ? Langues fantasques et « petit-nègre »

Pour ouvrir la question de la représentation de la bouche de l'autochtone nous avons pris l'exemple de celle, disproportionnée, du chasseur africain dans *Spirou et la turbotraction*. Dans cet exemple, malgré l'agrandissement à outrance de sa bouche, elle n'émet pas de son. Cependant, ces personnages sont tout de même capables de parole. Ils possèdent leur propre langue, constituée de « Awagawambuma bawagukaya<sup>40</sup> » et autres mots du même genre, mais parlent aussi un certain français : « nous Wakukus<sup>41</sup> » ; « Toi, **crrwicc**<sup>42</sup> ». Notons cependant une nuance concernant ce point : leur chef parle un français parfait. Deux axes s'offrent alors à nous : la langue de l'autochtone et sa manière de parler français (et, potentiellement, les nuances qui existent au sein du même groupe de personnes).

À propos de la langue « totalement inventée<sup>43</sup> » des Wakukus, Franquin dira à Numa Sadoul, dans les années 80 : « “Bwambwalala”, “Mabga ! Bamgata ! Labtaga !”, qu'est-ce que tu veux dire de ces choses là ? Moi, ça ne m'inspire pas grand-chose...<sup>44</sup> ». Si l'auteur signale la mise en concurrence de cette langue avec la réponse de Fantasio : « “Poussah ! Gros nougat ! Doux gaga !”, ça c'est du scénario, non ?!...<sup>45</sup> », la langue autochtone témoigne, dans son essence même (Fantasio aurait bien pu sélectionner d'autres mots qui n'auraient pas cette connotation) d'un côté enfantin qui accentue cette vision d'un noir grand enfant. Il ne s'agit d'ailleurs pas que du langage de l'africain car l'on retrouve ce genre de sonorités enfantines dans la bouche d'océaniens, dans un album datant lui aussi de la période coloniale. Dans *Le*

38 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Palombie secrète, Spirou*, 80<sup>e</sup> année, n° 4111, 25 janvier 2017 - n° 4116, 1<sup>er</sup> mars 2017, Monaco, Marsu Productions, 2017.

39 Voir *infra*, p.124-125.

40 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et la turbotraction, Spirou.*, n° 786, 7 mai 1953. p. 1.

41 *Id.*, n° 787, 14 mai 1953. p. 1.

42 *Ibid.*

43 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 112.

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*

*temple aux tigres*, en effet, aventure de Greg sous pseudonyme, « Brupglop agâblub<sup>46</sup> » côtoie par exemple « Agaga ?! Blub glop!<sup>47</sup> ». Une dizaine d'années après, nous retrouvons ce motif sur une île renvoyant cette fois aux Galapagos (*La ribambelle aux Galopings*<sup>48</sup>). Mais ces sonorités sont aussi présentes dans des œuvres plus récentes avec notamment *C'est pas sorcier*, un album de *Boulouloum et Guiliguili* (1979) dans lequel on trouve notamment « Takopoto takoko tapotata diguiguili tsoin tsoin<sup>49</sup> ». En opposition à cette langue et dans un décalage à volonté humoristique, leur français est parfait (« Tiens, où est passé Jules ?<sup>50</sup> »). Si, dans ces exemples, les mots prononcés n'ont pas de signification précise, certains langages enfantins peuvent en avoir une. C'est le cas dans *La queue du marsupilami* (1987), avec des phrases telles que « Abobo touh-parh-touh<sup>51</sup> » « Tapamilastiko kouhp kiki pah dagada<sup>52</sup> ». Alessandro Costantini remarquait, concernant *Le pilote rouge*<sup>53</sup> (1943), une tendance à créer une langue autochtone qui serait presque « du français en transcription phonétique<sup>54</sup> ». Un jeu phonétique qui se confirmera dans *Tembo Tabou*<sup>55</sup> (publié en 1959 dans *Le Parisien Libéré* et en 1971 dans le journal *Spirou*) : « on y emploie des pseudo-langues africaines (qui sont en réalité du pur français parlé, déguisé par une orthographe phonétique)<sup>56</sup> ». En revenant à notre épisode du *Marsupilami*, nous pouvons retenir le terme « kouhp kiki » qui se retrouve dans d'autres albums (sujet à des orthographes variables) : déjà présent dans *Le temple aux tigres*, il l'est aussi dans *Les culottes de Fer*<sup>57</sup> (*Natacha*), paru en 1986. Ces jeux de sonorités ne sont pas nouveaux : Jean-Marc Moura note en effet que l'artifice lexical « peut être [...] au principe d'un jeu verbal, créateur d'un langage où se marient effets comiques et exotique<sup>58</sup> ». Si ces jeux verbaux renvoyant à l'enfance sont si présents dans notre corpus, il nous semble qu'il faille aussi

46 Michel DENYS, *Une aventure de Cady. Le temple aux tigres*, *Spirou*, 17<sup>e</sup> année, n° 843, 10 juin 1954, p. 17.

47 *Id.*, n° 846, 1<sup>er</sup> juillet 1954, p. 6.

48 VICQ, Jean ROBA, *La Ribambelle. La Ribambelle aux Galopings*, *Spirou*, 29<sup>e</sup> année, n° 1459, 31 mars 1966 - 30<sup>e</sup> année, n° 1511, 30 mars 1967.

49 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. C'est pas sorcier*, *Spirou*, 42<sup>e</sup> année, n° 2137, 29 mars 1979, p. 48.

50 *Ibid.*

51 GREG, BATEM, André FRANQUIN, *Marsupilami. La queue du marsupilami*, Monaco, Marsu Productions, 1987, p. 14.

52 *Id.*, p. 3.

53 JIJÉ, *Spirou et Fantasio. Le pilote rouge*, *Spirou*, 6<sup>e</sup> année, *L'espiègle au grand cœur*, 1<sup>er</sup> novembre 1943 - *Almanach Spirou*, 1<sup>er</sup> décembre 1943.

54 Alessandro COSTANTINI, « Bande dessinée franco-belge, petit-nègre et imaginaire colonial », dans *Publiforum*, n° 14, La BD francophone, mis en ligne le 01/02/2011, [[http://www.farum.it/publiforum/ezine\\_articles.php?id=207](http://www.farum.it/publiforum/ezine_articles.php?id=207)], (consulté le 28/01/2023).

55 André FRANQUIN, Michel GREG, Jean ROBA, *Spirou et Fantasio. Tembo Tabou*, *Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1721, 08-04-1971 - n° 1723, 17-06-1971.

56 *Ibid.*

57 MITTÉI, François WALTHÉRY, LAUDEC, *Natacha. Les culottes de fer*, *Spirou*, 49<sup>e</sup> année, n° 2516, 01-07-1986, p. 24.

58 Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 100.

prendre en compte le fait que nous sommes en présence de bandes-dessinées comiques à destination d'un public jeune et qui présentent une vraie tendance à ce genre d'humour, comme l'illustre le nom de la série *Boulouloum et Guiliguili*, renvoyant au prénom des personnages éponymes (un jeune tarzan et un gorille).

Dans cette dernière série, arrêtons-nous sur *Chasseurs d'ivoire* (1978-1979), dans lequel nous voyons le chef dire « Pôpôtaléé matoubi foutilicamp<sup>59</sup> », traduit par un antagoniste par « l'hippopotame s'est échappé<sup>60</sup> ». Nous voyons ici le mélange entre un langage autochtone enfantin (potame), et une des caractéristiques d'un « "petit-nègre avancé"<sup>61</sup> » avec la présence des « i ». Mais, au-delà de ces éléments caricaturaux classiques, nous décelons aussi un jeu quant au niveau de langage employé : dans la version « traduite » par l'antagoniste, « foutu le camp » devient « s'est échappé ». La transgression du niveau de langage se dessine alors et on la retrouvera utilisée, purgée du côté enfantin, dans le *Marsupilami* – signalons notamment le mot « Matéssah<sup>62</sup> » (« matez ça ») dans *Biba* (2014). La langue attribuée à autochtone peut ainsi être un moyen de tenir un langage moins soutenu et est sujet à humour et à références, pour qui saura le lire (comme en 2015, dans *Quilzemhoal*, autre épisode du *Marsupilami* : « Linhtèrnahssiohnaaal... serah lejanrhuminh<sup>63</sup> »). À ce niveau, notons donc le glissement d'une langue renvoyant à une vision justifiant la colonisation car renforçant le cliché de l'autochtone « enfant », à des jeux de mots se voulant plus neutres. Cela n'empêche pas certains exemples d'être présents au sein d'albums déployant un imaginaire colonial fort, comme dans un épisode de Natacha, *Le grand pari* (1985), où l'on trouve le terme « Houf-Tih<sup>64</sup> (« Oufti » étant une interjection belge signifiant la surprise, l'étonnement).

*Le gorille a mauvaise mine*<sup>65</sup>, épisode de *Spirou* paru en 1956, proposait une rupture avec cette langue fantasque toujours utilisée aujourd'hui. Dans celui-ci, Franquin se veut précis. Dans son entretien avec N. Sadoul, il présente ses recherches sur le sujet :

---

59 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Chasseurs d'ivoire, op. cit.*, n° 2118, 16-11-1978, p. 17.

60 *Ibid.*

61 COSTANTINI Alessandro, *op. cit.*

62 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Biba, Spirou*, 77<sup>e</sup> année, n° 3992, 15 octobre 2014 - n° 3997, 19 novembre 2014, Monaco, Marsu Productions, 2014, p. 13.

63 *Id.*, *Quilzemhoal, Spirou*, 78<sup>e</sup> année, n° 4042, 30 septembre 2015 - 78<sup>e</sup> année, n° 4047, 04 novembre 2015, Monaco, Marsu Productions, p. 4.

64 MITTÉI, François WALTHÉRY, LAUDEC, *Natacha. Le grand pari, Spirou*, 48<sup>e</sup> année, n° 2443, 05-02-1985, p. 53.

65 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Le gorille a mauvaise mine, Spirou*, 19<sup>e</sup> année, n° 944, 17 mai 1956 - n° 966, 18 octobre 1956.

Je m'étais procuré un petit vocabulaire de kiswahili, qui est une langue bantoue parlée par près de trente millions de personnes à travers l'Afrique. Tout le langage des indigènes dans cet album est tiré de ce petit bouquin. J'ai dû faire des fautes énormes, mais j'ai essayé de les faire parler en kiswahili.<sup>66</sup>

Cette utilisation plus ou moins réussie de la langue, se voulant inscrite dans la réalité se retrouvera plus tard, comme c'est le cas dans *Le gorille blanc* (2013), dans lequel certains mots swahilis sont traduits en note de bas de page (c'est le cas de « jambo<sup>67</sup> », signifiant « bonjour » et « kimbia<sup>68</sup> » signifiant « cours »).

Quant aux manières de représenter l'emploi du français par l'autochtone, nous voyons l'utilisation régulière, sous la période coloniale, d'un certain nombre d'éléments issus du « petit-nègre ». Illustrant l'idée que se faisaient les militaires français de la manière dont parlaient les tirailleurs africains<sup>69</sup>, il peut se composer des éléments suivants : « les verbes à l'Infinitif ou au Participe Passé, “moi/toi etc.” employées à la place de “je/tu etc.”, des “y a bon”<sup>70</sup> » mais aussi des « “li, ti” remplaçant “lui, toi”<sup>71</sup> » ou encore, l'utilisation du terme « missié ». A. Costantini remarquait que cet usage pouvait être un marqueur de classe, comme dans *Le nègre blanc*, opposant les deux groupes de personnages noirs suivant : « (A) personnes importantes (roi, dignitaires, majordome et autre personnel, officiers) VS (B) gens du commun (bonne, photographe, gardes, indigènes)<sup>72</sup> ». En effet, les premiers parlent un français sans faute tandis que les seconds parlent « petit-nègre ». Nous retrouvons ce marqueur dans *Violine*, série des années 1990-2000, dans laquelle seul le sorcier parle un « petit-nègre », limité à l'utilisation de la troisième personne pour parler de lui-même. Dans *Uwélématibukalinée*<sup>73</sup> (1988), c'est la figure religieuse (bien différente du sorcier, certes, car il s'agit d'un ancien aumônier) qui, tandis que les personnages ont tendance à parler à l'infinitif, parle « correctement ». Notons aussi qu'un même personnage peut se voir attribuer plusieurs manières de parler français, construisant ainsi un certain flou quant à sa caractérisation. C'est le cas dans *Un bec en or* (1995) : sur la même planche, le langage d'un autochtone passe de l'utilisation de l'infinitif (« Ça être sale histoire de la grande trahison<sup>74</sup> ») à l'utilisation de verbes conjugués et de négations (« Il ne

66 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 121.

67 Luc PARTHOENS, Thierry CULLIFORD, Pascal GARRAY, *op. cit.*, p. 20.

68 *Id.*, p. 46.

69 Alessandro COSTANTINI, *op. cit.*

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

72 *Ibid.*

73 Pierre SERON, *Les petits hommes. Uwélématibukaliné*, *op. cit.*

74 Éric ADAM, Xavier FAUCHE, BATEM, *Marsupilami. Un bec en or, Spirou*, 58<sup>e</sup> année, n° 3008, 06-12-1995, p. 30.

faut pas réveiller les mauvais esprits<sup>75</sup> »). Toujours dans la série du *Marsupilami*, mais dans un épisode postérieur d'une petite vingtaine d'années, une femme autochtone utilise la 3ème personne pour parler d'elle (« Tèhtouthanpathée aime comme “Mal au dos” la dessine<sup>76</sup> ») quand, à la case suivante, elle utilise la première personne (« Si tu le désires<sup>77</sup> »). Le « petit-nègre » se retrouve donc dans des œuvres plus récentes mais de manière réduite. C'est le cas d'épisodes de *Jimmy Tousseul*, dans lesquels on retrouve l'utilisation du « i », comme dans *L'atelier de la mort*, remplaçant tantôt un « e », ou s'ajoutant dans la phrase (« J'y peux te la donner<sup>78</sup> » ; « On y a fait<sup>79</sup> »), mais aussi l'utilisation de l'infinitif (« Police avoir trouvé<sup>80</sup> »). Dans *Histoire en Amazonie* (1981), si nous retrouvons l'utilisation de l'infinitif avec « Moi connaître<sup>81</sup> », signalons que les auteurs ajoutent la dimension humoristique visant à transgresser les niveaux de langages (« toi écraser<sup>82</sup> »).

Si ce langage peut disparaître sous la plume de certains auteurs (comme Fournier avec *Le gri-gri du Niokolo-koba* paru dans les années 1970), le cas de *Spirou chez les pygmées* (1949-1950) semble intéressant. Dans cet album, Franquin (qui utilisera pourtant régulièrement le « petit-nègre »)

se prive des ressources comiques offertes par l'utilisation du « petit-nègre », mais ne renonce pas à faire preuve d'humour métalinguistique affiché annonçant, comme sur un écran cinématographique, lorsque nos héros vont atterrir en Afrique, que : « Pour la commodité du spectateur, les dialogues en langue lili-pangue ont été doublés en français ; pour les chants et musiques indigènes, ainsi que pour le tam-tam inquiétant dans la jungle et les bruits mystérieux de la nuit africaine, nous avons conservé le son original ». <sup>83</sup>

Dans *Le grand safari* (1978), nous retrouvons aussi un jeu concernant la langue. Cette fois, le « petit-nègre » est bien présent car c'est de cette manière que l'antagoniste parle au chef des pygmées. Voulant les arnaquer en leur échangeant des fusils rouillés contre une aide plus que bienvenue dans une partie de chasse, il croit que c'est par ce langage qu'il se fera comprendre.

75 *Ibid.*

76 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Cœur d'étoile, Spirou*, 76<sup>e</sup> année, n° 3934, 4 septembre 2013 - n° 3945, 20 novembre 2013, Monaco, Marsu Productions, 2013, p. 7.

77 *Id.*, p. 7.

78 Stephen DESBERG, Daniel DESORGER, *Jimmy Tousseul. L'atelier de la mort, Spirou Magaziiiine*, 52<sup>e</sup> année, n° 2649, 18-01-1989, p. 30.

79 *Id.*, p. 31

80 *Id.*, n° 2647, 04-01-1989, p. 39.

81 Stephen DESBERG, WILL, *Histoire en Amazonie, Spirou*, 44<sup>e</sup> année, Supplément au n° 2273 : Spécial 81-82, 05-11-1981, p. 30.

82 *Ibid.*

83 Alessandro COSTANTINI, *op. cit.*

Mais le chef lui répond dans un français parfait, familier tout en étant capable d'alterner avec un langage plus soutenu. Notons ainsi ces quelques fragments extraits aléatoirement : « Mais il est dégueulasse, votre truc ! [...] Un mec de Montmartre qui s'était farci 14-18... [...] Si vous êtes venus pour nous vendre ce genre de pétoire, c'est fichu [...] Aller, tout le monde au plumard ! » ; « Bien qu'ils soient dotés d'un odorat aiguisé, les éléphants ont très mauvaise vue<sup>84</sup> ». Les pygmées ne se feront pas avoir par le blanc et le langage de leur chef tranche avec l'imaginaire des antagonistes. En étant utilisé par ces derniers et non par les personnes autochtones, le « langage qui leur est prétendument attribué se donne pour ce qu'il est : un instrument d'asservissement et d'effacement de leur authentique parole<sup>85</sup> » (J-M Moura). Cependant, cette critique du blanc est aussi accompagnée d'un décalage humoristique tenant au fait que le langage du noir est, certes correct, mais surtout « fleuri ». Dans sa bouche, ce langage reste une anomalie, sinon il ne chercherait pas à faire rire. Une anomalie d'ailleurs justifiée indirectement par le fait qu'un missionnaire a habité dans le village. Ainsi, malgré la dénonciation des clichés racistes et la fabrication d'un personnage autochtone se situant à l'opposé de ces clichés, il reste associé au « petit-nègre », même s'il est loin de le parler.

### 1.1.3. Comment nommer l'autre ? Du « nègre » au « natif »

Un certain nombre de termes pour nommer l'autre sont utilisés et évoluent, notamment en fonction des époques et des positions plus personnelles des auteurs. Ainsi, on retrouve le terme « nègre<sup>86</sup> » en 1939, dans le *Spirou* de Robvel. Jijé l'utilisera jusqu'en 1951 avec *Le nègre blanc*<sup>87</sup>, épisode dans lequel Blondin se grime en noir. Ce terme sera peu à peu remplacé par d'autres, comme le terme « noir », mais aussi celui, plus général, d'« indigène », comme dans la série *Boulouloum et Guiliguili, Tora-Torapa*<sup>88</sup> se situant en Océanie ou encore *L'atelier de la mort* (Afrique). *La femme-léopard* (2013-2014) joue d'ailleurs avec ce terme : Fantasio et d'Aniota (descendante d'une famille congolaise) cherchent un couple à Saint-Germain-des-Prés et il signale « qu'il faudrait interroger l'indigène<sup>89</sup> ». Notons maintenant l'omniprésence du terme « sauvage », que l'on croise par exemple dans *Jo le toubib et son boy Escu-*

84 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Le grand safari, Spirou*, n° 2088, 20-04-1978, p. 47.

85 Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme, op. cit.*, p. 103.

86 ROBVEL, *Les aventures de Spirou. Sur l'île déserte, Spirou*, 2<sup>e</sup> année, n° 52, 28 décembre 1939, p. 1.

87 JIJÉ, *Blondin et Cirage. Le nègre blanc, Spirou*, 14<sup>e</sup> année, n° 687, 14 juin 1951 - n° 708, 8 novembre 1951.

88 Jean-Claude FOURNIER, *Spirou et Fantasio. Tora Torapa, Spirou*, 35<sup>e</sup> année, n° 1801, 19-10-1972 - 36<sup>e</sup> année, n° 1824, 29-03-1973.

89 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... Le fétiche des Marolles - La femme-léopard, Spirou*, 76<sup>e</sup> année, n° 3949, 18 décembre 2013 - 77<sup>e</sup> année, n° 3960, 5 mars 2014, Marcinelle, Dupuis, 2014, p. 49.

*lape : un bienfait n'est jamais perdu*<sup>90</sup> (1957). S'il se retrouve après la période coloniale (*Natacha hôtesse de l'air*<sup>91</sup>, Amazonie, 1970), notons cependant des ruptures via des renversements de signification. Ainsi, dans *La queue du marsupilami* (1987), c'est l'antagoniste, moqué tout du long de l'album, qui emploie les termes de « sauvage ignare<sup>92</sup> » : ce langage n'est plus celui du héros, mais bien celui d'un personnage méprisable et ridicule. Suivant la même logique, dans *Le bras de fer* (2005), l'expression « pays de sauvages<sup>93</sup> » fait là aussi partie du vocabulaire de l'antagoniste. Notons que dans *La ribambelle aux Galopings* (1966), alors que les personnages utilisent le terme de « sauvage<sup>94</sup> », le personnage écossais emploie, lui, « natives<sup>95</sup> ». C'est d'ailleurs la version française (« natifs<sup>96</sup> ») de ce dernier terme, qui se veut neutre, qui est choisi dans l'album *Dans les griffes de la vipère* (Spirou et Fantasio, 2012).

Concernant l'évolution des termes employés pour parler de *l'autre*, il nous semble intéressant de nous attarder sur l'album *Sur les traces de l'épervier bleu* de Natacha, signé Walthéry. Accompagné de son premier épisode intitulé *L'épervier bleu*<sup>97</sup>, cet album est un remake de *L'île aux perles*<sup>98</sup> de Sirius, se déroulant en Océanie. Celui-ci ayant été publié de 1946 à 1949 et le second *Natacha* datant de 2018-2019, un certain nombre de changements (et de permanences) sont à mettre en lumière. Tout d'abord, nous pouvons noter que certains mots ont été remplacés. Dans la bouche de l'un des protagonistes, « face de choléra<sup>99</sup> » devient ainsi « face maigre<sup>100</sup> ». Concernant le narrateur, les « noirs<sup>101</sup> » deviennent les « indigènes<sup>102</sup> ». De la bouche, cette fois, des antagonistes chinois, « stupides nègres<sup>103</sup> » est changé par « stupides

90 Jean ROBA, *Jo le toubib et son boy Esculape : un bienfait n'est jamais perdu*, Spirou de poche, n° 1, 1957, p. 37.

91 GOS, François WALTHÉRY, *Natacha. Hôtesse de l'air*, Spirou, 33<sup>e</sup> année, n° 1670, 16-04-1970, p. 42.

92 GREG, BATEM, André FRANQUIN, *op. cit.*, p. 40.

93 Didier TRONCHET, Jean-Marc KRINGS, Fabrice TARRIN, *Violine. Le bras de fer*, Spirou, 58<sup>e</sup> année, n° 3516, 31-08-2005 - n° 3525, 02-11-2005, Marcinelle, Dupuis, 2006, p. 10.

94 VICQ, Jean ROBA, *op. cit.*, n° 1478, 11 août 1966, p. 29.

95 *Id.*, n° 1482, 8 septembre 1966, p. 29.

96 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. Dans les griffes de la vipère*, Spirou, 75<sup>e</sup> année, n° 3891, 7 novembre 2012 - n° 3896, 12 décembre 2012, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 21.

97 François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. L'épervier bleu*, Spirou, 77<sup>e</sup> année, n° 3961, 12 mars 2014 - n° 3966, 16 mars 2014.

98 SIRIUS, *L'épervier bleu. L'île aux perles*, 9<sup>e</sup> année, n° 501, 20 novembre 1947 - 12<sup>e</sup> année, n° 564, 3 février 1949.

99 *Id.*, 11<sup>e</sup> année, n° 554, 25 novembre 1948, p. 7.

100 François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu*, Spirou, 81<sup>e</sup> année, n° 4205, 14 novembre 2018 - 82<sup>e</sup> année, n° 4212, 02 janvier 2019, Marcinelle, Dupuis, p. 15.

101 SIRIUS, *op. cit.*, 11<sup>e</sup> année, n° 553, 18 novembre 1948, p. 7.

102 François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu*, *op. cit.*, p. 28.

103 SIRIUS, *op. cit.*, 11<sup>e</sup> année, n° 546, 30 novembre 1948, p. 7.

serviteurs<sup>104</sup> ». Quant à l'expression « face de citron<sup>105</sup> », utilisée par un antagoniste blanc, elle devient « chinois<sup>106</sup> ». Il faut préciser que cette insulte à caractère raciste avait été reprise entre guillemets par le narrateur, avant qu'il n'utilise le terme « chinois », sans guillemets cette fois, signalant ainsi une prise de distance de la part de Sirius. Nous voyons donc que Walthéry a mené une réflexion sur les adjectifs visant à définir *l'autre*, notamment en changeant des termes qui renvoient à la couleur de peau, ou ceux trop marqués par une dimension raciste. Il est d'ailleurs à noter que les termes « nègre » et « face de citron » ont été enlevés alors même qu'ils étaient employés par des antagonistes et que le garder aurait amplifié leur caractère profondément négatif. C'est justement un procédé que l'on trouve dans *Les géants pétrifiés* (2006). Dans cet album, nous voyons Fantasio filmer de dos deux personnages antagonistes, sans savoir que ces derniers veulent tuer trois maoris. L'un des antagonistes déclare alors : « Haha ! J'veis t'les flamber vifs, les métèques !<sup>107</sup> ». Ce à quoi Fantasio répond : « Vous pourriez expliquer devant la caméra ce que vous entendez par "flamber les métèques" au juste ?<sup>108</sup> ». Il en était déjà de même pour le terme de « négresse<sup>109</sup> » employé par un antagoniste dans un album de Jimmy Tousseul, en 1989. Or, alors même que ces mots utilisés dans l'album de Sirius ont été changés dans le remake de *Natacha*, d'autres, tout aussi connotés, ont été conservés. C'est le cas de « canaques glapissants<sup>110</sup> », dont le premier terme est remplacé par « indigène<sup>111</sup> » tandis que le second est gardé tel quel. Cette animalisation s'ancre parfaitement dans l'imaginaire colonial. Comme le note Frantz Fanon, « le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique. [...] Le colon, quand il veut bien décrire et trouver le mot juste, se réfère constamment au bestiaire<sup>112</sup> ». Notons le schéma inverse dans *La femme-léopard*, sorti cinq ans auparavant : c'est le personnage noir qui comparera un homme blanc à un animal. En effet, rencontrant Jean-Paul Sartre à Saint-Germain-des-Prés et alors que celui-ci lui tient un discours sexiste, le personnage d'Aniota, femme d'origine congolaise, crée un lien entre « le singe mandrill mâle qui agite stupidement ses grosses fesses rouges pour tenter de séduire les jolies guenons<sup>113</sup> » et les « mâles blancs parisiens<sup>114</sup> » qui font de même avec leur « minuscule

104 François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu*, op. cit., p. 17.

105 SIRIUS, op. cit., 11<sup>e</sup> année, n° 558, 23 décembre 1948, p. 7.

106 François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu*, op. cit., p. 37.

107 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Une aventure de Spirou et Fantasio par... Les géants pétrifiés*, op. cit., p. 44.

108 *Ibid.*

109 Stephen DESBERG, Daniel DESORGHIER, Jimmy Tousseul, *L'atelier de la mort*, op. cit., p. 46.

110 *Id.*, n° 551, 4 novembre 1948, p. 7

111 François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu*, op. cit., p. 26.

112 Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, 1961, Paris, Éditions La Découverte, 2002, p. 45.

113 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... La femme-léopard*, op. cit., p. 52.

114 *Ibid.*

langue bavarde !<sup>115</sup> ». Mais retournons à notre épisode de Natacha. Si le terme animalisant a été gardé, il en va de même pour le choix de celui d'appeler les Kanaks « coupeurs de têtes<sup>116</sup> ». Et pour cause, ce dernier terme renvoie à leur rôle, qui n'a pas changé dans le remake : celui de « sauvages », cannibales et agressant quiconque arriverait sur leur territoire.

## Chapitre 2 · Les rôles de l'autochtone

À la fin du *Maître des hosties noires* (2016-2017), Spirou et Fantasio, se rendant compte que leur jeune compagnon Youma s'est accroché à l'avion les ramenant du Congo à la Belgique, décident de le faire adopter par un couple de parisiens avide d'exotisme. Cela leur permet de lui trouver une famille et c'est une manière de « remercier » le couple qui a payé leur voyage alors que les deux héros n'ont pas tourné une seule image. Pour nourrir le besoin d'exotisme du couple, Youma est déguisé en homme léopard et joue un rôle caricatural, tandis que Fantasio conte ce qu'il présente comme étant l'histoire de l'enfant, non sans commettre une relative erreur géographique : « Un jeune enfant-léopard ! C'est un orphelin ! Son père a été dévoré par un tigre et sa mère... euh !... écrasée par un hippopotame ! Son nom est Youma ! Il est apprivoisé... Enfin presque...<sup>117</sup> ». Aveuglé par ses préjugés, le couple y croit et est conquis, comme en témoigne le mari qui déclare : « Quelle authenticité ! [...] C'est l'enfant sauvage dans son écorce rousseauiste virginale, non encore dénaturé par la civilisation corruptrice !<sup>118</sup> ». Cet exemple met bien en valeur le fait que le regard blanc construit le rôle de l'autre et le fige dans une représentation fantasmée, bien éloignée de ce qu'il est réellement. Autour de l'autochtone se sont en effet construits, lors de la période coloniale, et cristallisés pour un certain temps, un nombre de rôles limités, dont le but était de souligner leur aspect profondément étrange, témoignant d'une altérité profonde.

### 1.2.1. L'attaque du guerrier : un territoire soumis à une guerre permanente

Le guerrier est un personnage incontournable de notre corpus. Bien souvent, d'ailleurs, l'autochtone n'est que guerrier, prêt à profiter de la moindre occasion pour attaquer un blanc.

115 *Ibid.*

116 SIRIUS, *op. cit.*, 11<sup>e</sup> année, n° 550, 28 octobre 1948, p. 7. ; François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu*, *op. cit.*, p. 20.

117 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, *op. cit.*, 79<sup>e</sup> année, n° 4104/4105, 07 décembre 2016 - 80<sup>e</sup> année, n° 4113, 08 février 2017, Marcinelle, Dupuis, p. 61.

118 *Ibid.*

Ainsi, en Amérique du sud, d'après J. Gilard, « on ne va pas trop vite en besogne en disant que l'Indien amazonien des b.d. est avant tout un coupeur et un réducteur de têtes<sup>119</sup> », tandis qu'en Afrique, selon J. et A. Pirotte, « le guerrier traditionnel contribue à donner au continent noir ses aspects mystérieux et menaçants : guerres tribales, attaques de caravanes ou de postes coloniaux à coups de sagaies et de flèches<sup>120</sup> ». Notons que l'on trouve, dans *Le gorille a mauvaise mine* (1956), un côté exotique plutôt détonnant par rapport au reste de notre corpus : le narrateur parle de « guerriers magnifiques<sup>121</sup> », mettant l'accent sur leurs peintures corporelles. Visuellement, justement, l'attaque peut prendre la forme menaçante d'une pluie battante de flèches comme dans *Un flagada n'a pas peur des bouzous*<sup>122</sup> (1966), *Chasseurs d'ivoire*<sup>123</sup> (1978 - 1979), *Boule et Bill globe-trotters*<sup>124</sup> (1981-1982). S'ils sont capturés, les personnages sont parfois accrochés par les mains et les pieds à une branche d'arbre, comme dans *L'héritage*<sup>125</sup> (1946 - 1947), *La ribambelle aux Galopings*<sup>126</sup> (1966 - 1967), *Histoire en Amazonie*<sup>127</sup> (1981) ou *Le bras de fer*<sup>128</sup> (2005). Cette mise en scène d'une violence naturelle participe grandement à l'imaginaire de territoires toujours en guerre. De plus, c'est un motif qui s'inscrit dans la durée et qui est transversal à plusieurs territoires. Certaines pratiques seront d'ailleurs sur-représentées, telles que celle de la réduction des têtes comme dans *Natacha hôtesse de l'air* (1970) ou *Boule et Bill globe-trotters*. Notons que des jeux avec ce motif peuvent être mis en place. Ainsi, dans *Ford T Fortissimo*<sup>129</sup>, ce sont des pieds qui sont réduits. Dans *Le bras de fer*, les frontières sont brouillées et ce sont étonnement des Pygmées qui pratiquent la réduction de têtes. L'antagoniste ne comprend pas la situation et croit que la personne qui lui annonce ce qui les attend se moque de lui : « Hahaha ! Je n'y crois pas une seconde ! Ce sont les Jivaros d'Amérique du Sud qui font ça... Grossière erreur de géographie !<sup>130</sup> ». La transposi-

119 Jacques GILARD, « Utopies hebdomadaires. L'Amérique latine des bandes dessinées », dans *Caravelle*, n° 58, L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans, 1992, p. 133.

120 Jean PIROTTE, Arnaud PIROTTE, « Le monde en cases. Les continents lointains dans la BD wallonne de la « grande époque » (1930-1970) », dans Philippe DELISLE (dir.), *Outre-Mers*, vol. 392-393, n° 2, 2016, p. 23.

121 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Le gorille a mauvaise mine*, *op. cit.*, n° 957, 16 août 1956, p. 2.

122 Charles DEGOTTE, *Flagada. Un flagada n'a pas peur des bouzous*, *Spirou*, 29<sup>e</sup> année, n° 1490, 3 novembre 1966.

123 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Chasseurs d'ivoire*, *op. cit.*, 41<sup>e</sup> année, n° 2109, 14-09-1978 - 42<sup>e</sup> année, n° 2128, 25-01-1979.

124 Jean ROBA, Yvan DELPORTE, *op. cit.*

125 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. L'héritage*, *Spirou*, 8<sup>e</sup> année, n° 453, 19 décembre 1946 - 9<sup>e</sup> année, n° 491, 11 septembre 1947.

126 VICQ, Jean ROBA, *op. cit.*, p. 48.

127 Stephen DESBERG, WILL, *Histoire en Amazonie*, *op. cit.*

128 Dans celui-ci, les personnages sont enfermés dans une cage portée par les autochtones à l'aide d'une grosse branche. Didier TRONCHET, Jean-Marc KRINGS, Fabrice TARRIN, *op. cit.*

129 Maurice TILLIEUX, FRANCIS, *Marc Lebut et son voisin. Ford T Fortissimo*, *Spirou*, 40<sup>e</sup> année, n° 2022, 13-01-1977 - n° 2030, 10-03-1977.

130 Didier TRONCHET, Jean-Marc KRINGS, Fabrice TARRIN, *op. cit.*, p. 33.

tion en Afrique d'un imaginaire propre à l'Amérique du Sud devient ainsi objet de gag : quand le personnage se rend compte que ce n'est pas une blague, il signale qu'il faut expliquer aux autochtones eux-même qu'ils se trompent : « ... Mais... Mais... C'est une grossière erreur de géographie... Il faut leur dire !<sup>131</sup> ».

Un diptyque de Natacha illustre parfaitement ces éléments que nous venons de présenter : dans *Le grand pari*, les protagonistes seront attaqués par des autochtones d'Amérique du sud, risquant de se faire réduire la tête<sup>132</sup>. Dans sa seconde partie, *Les culottes de fer*, les héros, qui se trouvent en Mélanésie, sont faits prisonniers puis transportés à un village, suspendus par les membres à des branches portées par les locaux. Sur les personnages capturés plane alors la menace de voir leur tête mise sous forme de ballon. Plus tard, passant en Afrique, ils seront de nouveau aux prises avec des autochtones et une nuée de lances seront tirées en direction de leur avion qui décolle.

Mais si les permanences sont notables, un certain nombre de ruptures jouant avec le motif apparaissent. Prenons ainsi l'exemple d'*Un bec en or*<sup>133</sup> (1995), dans lequel nous voyons une pluie de flèches – lancée par les indiens réducteurs de têtes Chahutas – s'abattre sur deux blancs. Le rescapé de cette scène nous dit alors que son camarade décédera des suites de cette attaque. Or, nous apprendrons plus tard que celle-ci n'a jamais eu lieu et que le pseudo-rescapé est en fait le meurtrier de son compagnon. Un meurtre motivé par la volonté de tirer parti, seul, de la découverte d'un filon d'or. Ce sont d'ailleurs les autochtones qui, découvrant son camarade laissé pour mort, essaieront de le sauver en l'emmenant à la mission la plus proche pour qu'il y soit soigné. Il y a ici un jeu avec les motifs attendus : le recours à ce motif stéréotypé n'est qu'un leurre servant une accusation mensongère de laquelle un homme blanc souhaite tirer un profit personnel. Signalons aussi que le jeu avec les motifs coloniaux stéréotypés continue, désormais à un niveau visuel : lorsque les autochtones emmènent le blessé à la mission, ils portent le brancard de la même manière que sont portés les poteaux de bois transportant les prisonniers. D'une autre façon, *La colère du marsupilami* (2015) réutilise aussi le motif classique de l'attaque par flèches. La rupture se pose au niveau du contexte, qui justifie l'attaque. En effet, un autochtone d'un autre groupe nous apprend que c'est suite à un conflit avec

---

131 *Ibid.*

132 MITTÉÏ, François WALTHÉRY, LAUDEC, *Natacha. Le grand pari*, *op. cit.*

133 Éric ADAM, Xavier FAUCHE, BATEM, *Marsupilami. Un bec en or*, *op. cit.*

des orpailleurs que les autochtones « détestent les blancs<sup>134</sup> » : nous quittons donc cette impression d'étrangeté au profit d'une compréhension du territoire et de ses enjeux pour les autochtones.

### 1.2.2. *L'appel du cannibale : permanence d'une figure radicale et fantasmée*

Si la figure du guerrier est l'une des plus régulières de notre corpus, c'est aussi le cas de celle du cannibale. Cette présence est d'autant plus marquante que le cannibalisme constitue la pratique la plus radicale dans la construction de l'étrangeté de l'autre. En effet, Mondher Kilani note que « lors de sa grande phase d'expansion coloniale du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Occident moderne a [...] systématiquement déclassé les autres peuples et civilisations, notamment africains, en les identifiant à une altérité cannibale intrinsèque perçue comme l'avalissement extrême de l'identité fondamentale de l'humanité. Il a fini par ériger le stéréotype du cannibalisme comme un « crime contre l'humanité »<sup>135</sup> ». Dans les faits, il existe de nombreuses formes de cannibalisme – pouvant d'ailleurs être un endo-cannibalisme (la personne ingérée est membre de la société) ou un exo-cannibalisme (la personne ingérée est extérieure à la société). Sophie Dulucq, dresse les cas suivant de la pratique du cannibalisme :

1°) dans des cas très rares, à des fins nutritionnelles (gastronomic cannibalism) ; 2°) à des fins curatives (medical cannibalism), par l'ingestion de certaines parties du corps humain ; 3°) afin de maintenir le contact avec les défunts (mortuary cannibalism), par l'ingestion des morts ; 4°) dans un but religieux, propitiatoire, et souvent guerrier (sacrificial cannibalism). Peut s'ajouter à cette quadrilogie le cannibalisme de crise (survival cannibalism) qui, comme son nom l'indique, ne survient qu'à la faveur de circonstances exceptionnelles<sup>136</sup>

La première apparition de ce motif se trouve dès 1939, dans *Tif et Tondu : Au Congo Belge*<sup>137</sup>, dans lequel Jean et Arnaud Pirotte signalent que « Tif s'insurge contre Tondu qui tente de l'embrigader dans l'aventure : “Tu voudrais que j'aille chez les cannibales ! Jamais !”<sup>138</sup> ». Si la menace cannibale apparaît donc dès le début du journal, elle se concrétise quelques mois après. C'est dans un épisode de *Spirou* que le personnage éponyme et ses com-

134 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami, Spirou*, 78<sup>e</sup> année, n° 4051 / 4052, 02 décembre 2015 - 79<sup>e</sup> année, n° 4060, 03 février 2016. Marcinelle, Dupuis, 2016, p. 19.

135 Mondher KILANI, « Cannibalisme et métaphore de l'humain », dans *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n° 30-31, 2001, p. 41.

136 Sophie DULUCQ, *L'imaginaire du cannibalisme : Anthropophagie, alimentation et colonisation en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Se nourrir. Pratiques et stratégies alimentaires, Rennes, France, 2013.

137 Fernand DINEUR, *Tif et Tondu. Au Congo belge, Spirou*, 2<sup>e</sup> année, n° 26, 29 juin 1939 - 3<sup>e</sup> année, n° 49, 5 décembre 1940.

138 Jean PIROTTE, Arnaud PIROTTE, *op. cit.*, p. 24.

pagnons se retrouveront cette fois directement en confrontation avec les cannibales en question. Notons deux choses concernant cet épisode. Premièrement, le caractère humoristique reposant sur le côté gastronomique (le détail de la cuisson) avec monsieur Papyrus qui se retrouve dans une marmite : « un des nègres trouvant Mr Papyrus vieux et coriace avait décidé d'en faire un ragoût cuit à feu doux<sup>139</sup> ». Deuxièmement, retenons le caractère injustifié de la consommation des autochtones : ils croisent un homme extérieur à leur communauté, le capturent et décident de le manger. À la suite de ces albums, le noir est souvent représenté comme étant cannibale faisant de cette figure, selon Philippe Delisle, « un véritable lieu commun<sup>140</sup> ». Les deux albums précédemment cités sont en effet les premiers d'une importante liste d'aventures signalant simplement le régime alimentaire ou mettant directement en scène – et de manière inchangée – ce stéréotype, traversant les régions et les époques (notons parmi d'autres, *Blondin et Cirage*<sup>141</sup> de Hubinon (1947 - 1949 ; Afrique), *Le temple aux tigres* (1954 ; Océanie)<sup>142</sup>, *La Ribambelle aux Galopingos* (1966 - 1967 ; Amérique du sud)<sup>143</sup>, *Natacha hôtesse de l'air*<sup>144</sup> (1970, Amazonie) ). Malgré la quasi disparition de ce genre d'aventures lointaines durant la décennie 1990, notons tout de même la présence de ce motif dans le gag présentant le sommaire d'un numéro de 1991<sup>145</sup> ainsi qu'un autre gag de la même année<sup>146</sup>. Au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, signalons *Le mauvais œil*<sup>147</sup> (2002 ; Afrique centrale), puis, arrivant à une période tout à fait contemporaine, l'épisode de *Natacha* intitulé *Sur les traces de l'épervier bleu*<sup>148</sup> (2018 - 2019 ; Océanie). A. Gagnon définit les archétypes comme étant des « figures fortement cristallisées [...] [qui] peuvent s'enraciner profondément dans le sol mental [et] résister plus ou moins longtemps à l'oubli<sup>149</sup> ». Par son omniprésence, le cannibale en forme véritablement un.

Le sujet est toujours abordé sous l'angle humoristique. En partant de l'exemple d'un album de *Blondin et Cirage* datant de 1951<sup>150</sup>, Jean et Arnaud Pirotte notent que, de manière

139 ROBVEL, *Les aventures de Spirou. Sur l'île déserte, Spirou*, 2<sup>e</sup> année, n° 52, 28 décembre 1939, p. 1.

140 Philippe DELISLE, *op. cit.*, p. 74 - 75.

141 Victor HUBINON, *Blondin et Cirage. Les nouvelles aventures de Blondin et Cirage, Spirou*, 9<sup>e</sup> année, n° 502, 27 novembre 1947 - 12<sup>e</sup> année, n° 564, 3 février 1949.

142 Michel DENYS, *op. cit.*

143 VICQ, Jean ROBA, *op. cit.*

144 GOS, François WALTHÉRY, *op. cit.*, n° 1670, 16-04-1970, p. 42.

145 François GILSON, MALIK, *Sommaire, Spirou Magaziiiine*, 54<sup>e</sup> année, n° 2790, 02-10-1991, p. 3.

146 ROUER, BERCOVICI, *À chacun son fast-food*, n° 2795, 06-11-1991, p. 18.

147 Fabrice TARRIN, Didier TRONCHET, *Violine. Le mauvais œil, Spirou*, 39<sup>e</sup> année, n°2332, 20-02-2002 – 3342, 01-05-2002 ; Marcinelle, Dupuis, 2002, p. 10.

148 François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu, op. cit.*

149 Alex GAGNON, *op. cit.*, p. 340.

150 JIJÉ, *Blondin et Cirage. Le nègre blanc, op. cit.*

globale, « en vue d'accroître l'effet humoristique, l'accent est mis sur les aspects gastronomiques : un cuistot tantôt portant la toque, tantôt la chevelure retenue par des osselets, puise son inspiration dans un livre de recettes<sup>151</sup> ». Cette représentation humoristique et cet intérêt gustatif se retrouvent dans *L'île carrément perdue*<sup>152</sup>, datant de 2011 : la figure de la victime dans la marmite sera encore ici au rendez-vous. Pour conforter la dimension humoristique, l'un des autochtones se verra affublé d'une fourchette (alternative comique à l'os) dans sa « houppette », accompagnant ainsi les autres os et les lèvres rouges. À cette dimension humoristique s'ajoute la suivante : les autochtones semblent chasser et manger les êtres humains comme on les imagine<sup>153</sup> chasser et manger l'animal non-humain, ou bien profitent de leur présence pour improviser opportunément un repas cannibale. Victime de l'attrait pour le goût, le plaisir gustatif qu'ont les autochtones de la chair humaine, la personne ciblée est une proie qui se trouvait au mauvais endroit au mauvais moment. Le cannibalisme ainsi mis en scène dans notre corpus est donc un exo-cannibalisme sauvage (non régi par une logique sociale, et reposant sur une « consommation indiscriminée<sup>154</sup> ») motivé par l'attrait pour la chair humaine. En réalité, ce cannibalisme est fantasmé et se trouve être tout autant rejeté par le cannibale que par le non-cannibale. M. Kilani signale en effet que, « bien que jamais ou qu'exceptionnellement réalisé, le cannibalisme sauvage, métaphorisant tous les désordres, essentiellement tourné à travers des figures imaginaires, est partout redouté<sup>155</sup> ». C'est donc ce cannibalisme rejeté de tous que les auteurs mettent en scène sur les territoires de l'ailleurs.

Archétype témoignant d'une véritable étrangeté négative mais cependant utilisé à travers une forme humoristique, la figure du cannibale témoigne de la « domestication » de l'autre et de ses pratiques sociales. En effet, J-F Staszak note que cette « domestication » peut passer par le processus de « re-présentation » de l'élément déroutant. De cette manière, « l'image de l'objet déstabilise moins que l'objet lui-même, et surtout il est présenté sous une forme médiante, passée par les formes littéraires du récit de voyages, le modèle de l'article scientifique ou les canons de la figuration spécifiques à l'histoire de l'art occidental : il est acclimaté<sup>156</sup> ».

151 Jean PIROTTE, Arnaud PIROTTE, *op. cit.*, p. 25.

152 STI, Luc CROMHEECKE, *op. cit.*

153 C'est à dire, hors de toute relation non-réifiée avec celui-ci : hors de tout rituel, toute croyance, tout respect, etc.

154 Kilani MONDHER, *op. cit.*, p. 39.

155 *Id.*, p. 40

156 Jean-François STASZAK, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *art. cit.*, p. 11.

Il semble aussi que ce motif n'ait pas connu de réelle mutation et que la manière de prendre du recul sur celui-ci ait plutôt été son effacement pur et simple. En effet, rares sont les exemples de notre corpus qui traitent le cannibalisme différemment. Notons cependant *Le pilote rouge*<sup>157</sup>, qui met en scène la peur du personnage éponyme face à des autochtones qu'il présuppose cannibales alors que ceux-ci se révèlent être en réalité, sous le regard amusé de Spirou, végétariens (ce qui ne les empêche pas d'offrir à Spirou et à son compagnon un cochon embroché). Le déplacement humoristique est fort : plutôt que de rejouer la scène de la marmite, c'est l'européen qui est pris à ses propres préjugés, qui est moqué. Mais le seul album présentant un véritable traitement différent du cannibalisme est un épisode des *Petits Hommes*, datant de 1988<sup>158</sup>. Notons que Seron parle d'ailleurs de « nécrophagie<sup>159</sup> », effaçant d'une certaine manière le fait que le corps ingéré soit un corps humain ; loin, donc de l'emploi du terme de cannibalisme, qui transporte avec lui tout l'imaginaire que nous venons de présenter<sup>160</sup>. Dans cet album, des noirs sont réduits en esclavage par un blanc et, sous-nourris, ils n'ont d'autre choix que de manger ceux qui meurent (si ceux-ci ont donné leur accord préalable). Seron justifie la pratique par le contexte particulier puisque nous sommes ici dans le cas d'un cannibalisme « de crise » (celle-ci étant due à l'exploitation) et l'encadre de règles sociales.

### 1.2.3. *Le sorcier, figure étrange du pouvoir*

Si le cannibale représente l'étrangeté par excellence, le chef est au contraire celui qui nous est – bien souvent – le plus proche : il est celui avec qui on peut discuter, avec qui on peut sortir des griffes des guerriers, comme dans *La corne du rhinocéros* ou *Sur les traces de l'épervier bleu*. C'est une autre figure du pouvoir, mais qui est dans le même temps aussi une figure de l'étrangeté, sur laquelle nous allons nous pencher ici : celle du sorcier. C'est une figure du pouvoir car, comme le signale Philippe Descola, « chez les Kuikuru du Brésil, par exemple, le contrôle politique est entièrement exercé par le chamane qui réussit à orienter les décisions du groupe local beaucoup plus effectivement que le chef titulaire<sup>161</sup> ». Dans *Le gorille a mauvaise mine*, en Afrique, on nous apprend que les autochtones « obéissent à leurs sor-

157 JIJÉ, *Spirou et Fantasio. Le pilote rouge*, Almanach Spirou 1944, 1943, p. 141.

158 Pierre SERON, *Les petits hommes. Uwélématibukaliné*, op. cit.

159 *Id.*, p. 37.

160 Kilani MONDHER, op. cit., p. 38.

161 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Le gorille a mauvaise mine*, op. cit., n° 958, 23 août 1956, p. 1.

ciers<sup>162</sup> » et dans un épisode du *Scrameustache* se déroulant en Amérique du Sud, on se demande si on a face à nous « leur sorcier ou leur chef<sup>163</sup> ». Mais c'est aussi une figure d'étrangeté, comme nous le montre Jean-Bruno Renard :

Les religions non chrétiennes semblent d'autant plus présentes dans la BD qu'elles sont éloignées de nous par la culture, dans le temps et dans l'espace. Rares sont les représentations du christianisme non catholique, du judaïsme et de l'islam. En réalité, les religions non chrétiennes dans la BD sont d'abord les religions polythéistes et animistes, celles dont « l'exotisme » est le plus fort, et donc plus grande la capacité à exprimer un numineux autre que celui qu'offre notre culture dominante.<sup>164</sup>

Dans le contexte colonial, cette figure du pouvoir se veut discréditée, notamment en faisant du sorcier une figure antagoniste. C'est le cas de deux épisodes de Jijé (le premier se situant en Océanie, et le second en Afrique subsaharienne) : *Le pilote rouge*<sup>165</sup> (1943) et *Le nègre blanc*<sup>166</sup> (1951). Dans ce dernier, le sorcier antagoniste se verra d'ailleurs confié aux mains d'un missionnaire se donnant pour mission de le ramener dans le droit chemin. Mais cette discréditation peut aussi se faire d'une autre manière. Dans *L'héritage*<sup>167</sup> (1946-1947), elle passe par une scène humoristique dans laquelle un autochtone explique que le sorcier est en pleine extase alors qu'il est en réalité ivre. Dans ces deux cas, le sorcier est dépourvu de l'élément central de son étrangeté : sa magie.

Mais nous pouvons observer l'accréditation de pratiques magiques plus ou moins fantasques, dans des épisodes postérieurs à la période coloniale. Ainsi, en repartant du motif du sorcier alcoolique, nous voyons, dans la série *Violine* (une jeune fille dotée du pouvoir de lire les pensées dans le regard des autres) que celui-ci est bien porteur de pouvoirs. Le sorcier Kombo peut en effet « prédire le passé<sup>168</sup> » et est capable d'avoir des visions, justement limitées par son addiction au whisky. Dans l'épisode *Le bras de fer*, alors qu'ils sont en escapade, Kombo rentre en contact avec son ancêtre qui lui dit qu'il y a un traître parmi eux. Violine ne le croira pas et, quand la trahison éclatera au grand jour, elle s'excusera : « Ton ancêtre avait raison<sup>169</sup> ».

162 Philippe DESCOLA, « La chefferie amérindienne dans l'anthropologie politique », dans *Revue française de science politique*, 38<sup>e</sup> année, n° 5, 1988, p. 823.

163 GOS, *op. cit.*, n° 2015, 25-11-1976, p. 7.

164 Jean-Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle : essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « La politique éclatée », 1986, p. 91.

165 JIJÉ, *Spirou et Fantasio. Le pilote rouge*, *op. cit.*, 1944, 1943.

166 JIJÉ, *Blondin et Cirage. Le nègre blanc*, *op. cit.*,

167 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. L'héritage*, *op. cit.*

168 Fabrice TARRIN, Didier TRONCHET, *op. cit.*, p. 13.

169 Didier TRONCHET, Jean-Marc KRINGS, Fabrice TARRIN, *op. cit.*, p. 28.

Au-delà de cette figure précise du sorcier alcoolique, la validation des pratiques du sorcier et/ou des croyances de sa société suit un mouvement qui s'observe au tournant des années 1970 notamment dans la série *Boulouloum et Guiliguili*. Il s'agit d'une validation qui passe par le gag. Traversant une période de sécheresse intense menaçant la vie de nombreux animaux, Boulouloum et Guiliguili décident d'aller chercher de l'aide auprès du sorcier Tokotopo, qui essaiera de faire tomber la pluie. Il exécute alors un certain nombre de rites articulés danse et chant (deux chants sont objets de jeu de mots, quand l'autre pourrait renvoyer à une chanson de Sheila) et fait tomber un ensemble d'éléments variés (noix de coco, bananes, palmiers). Déçu, pensant être dans un mauvais jour et déclarant avoir fait tout ce qui était en son pouvoir, il rentre la tête baissée, marche sur un caillou et crie un « Kay ! Kaykaïkaïkaïkaïkaï... Kaykaïkaïkaïkaïkaïkaïkaïkaïkaykay<sup>170</sup> » qui déclenche une avalanche. Les animaux viennent alors boire la neige qui fond et le sorcier, fier de sa trouvaille, note la formule. En 1978-1979, c'est à nouveau par le chant et par la danse qu'un sorcier dé-paralyse des pygmées puis Guiliguili, touchés par des flèches paralysantes<sup>171</sup>. Dans l'épisode suivant, les auteurs compareront les croyances qu'ils peuvent retrouver dans leur société à celles des autochtones qu'ils représentent. Dans *C'est pas sorcier*, en effet, le chasseur Harry demande à des pygmées de l'aider, lui et son compagnon, dans leur partie de chasse. Mais les autochtones consultent le sorcier qui ne lit, « dans les entrailles d'une poule grise<sup>172</sup> », que « horions, plaies et bosses. Ce n'est pas à une partie de chasse que vous irez, mais à une distribution de baffes<sup>173</sup> ». Le chasseur caractériel, qui n'y croit pas (« Comment peut-on croire à de pareilles balivernes...<sup>174</sup> ») s'oppose au sorcier en lui montrant son horoscope, écrit dans le journal « Le Monde », qu'il considère plus fiable (« c'est mon avenir en caractères gras ! C'est quand même plus propre que tes entrailles de poulet<sup>175</sup> ») et qui lui assure une « réussite assurée<sup>176</sup> ». Le sorcier, ils se rendent à la chasse et l'avenir donne raison au sorcier, qui signale : « les hommes blancs sont fous... L'horoscope dans le journal ment ! Rien ne vaut les entrailles d'une poule grise<sup>177</sup> ». Nous retrouvons la même comparaison dans *Le maître des hosties noires*, qui déploie un certain relativisme. Dans cet album, Fantasio déclare à sa camarade, en parlant du fétichisme :

170 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili*. [Sans titre], *Spirou*, 39<sup>e</sup> année, n° 2017, 9 décembre 1976.

171 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili*. *Chasseurs d'ivoire*, op. cit.

172 *Id.*, *C'est pas sorcier*, op. cit., n° 2136, 22-03-1979, p. 31.

173 *Id.*, p. 34.

174 *Id.*, p. 31.

175 *Id.*, p. 31.

176 *Id.*, n° 2137, 29-03-1979, p. 47.

177 *Id.*, p. 50.

« Allons, Anniota, vous, une chrétienne éduquée, vous n'allez pas croire à ces sottises superstitieuses païennes ? Ce n'est sûrement qu'hypnotisme ou autre tour de passe-passe pour duper les indigènes crédules !<sup>178</sup> ». Sa camarade lui répond alors : « Crédules ?... Parce que la résurrection du christ et son « aller simple » vers le paradis en « ascenseur de lumière divine », ce n'est pas pareil bien sûr ?... La différence n'est qu'une simple question de foi ou de crédulité !<sup>179</sup> ». C'est d'ailleurs les croyances locales qui l'emporteront sur le christianisme dans un épisode de *Jimmy Tousseul*, publié en 1995. Dans celui-ci, en effet, les protagonistes découvrent une statue présentant le « visage de Dieu » (visage aux traits noirs), qui s'ancre dans les croyances locales et sont donc une preuve de leur véracité. Si cette découverte venait à se savoir, le pouvoir du missionnaire en deviendrait instable et il tente d'étouffer l'affaire : « Trente ans que je me bats tout les jours ! Que je me bats pour sortir tous ces indigènes de leur misère morale, des superstitions grotesques que continue à imposer ce charlatan de sorcier ! [...] Pour lui, c'est la victoire ! [...] Dieu était noir, vous comprenez ? Le Dieu du sorcier ! C'est à lui qu'il faudra obéir !<sup>180</sup> ».

Notons que si le sorcier peut donc bien être est une figure positive (nous la retrouvons à travers les sorciers amazoniens présents dans les épisodes les plus récents du *Marsupilami*), il peut aussi rester une figure négative. C'est le cas dans *Le maître des Hosties noires*, album précédemment cité mettant en scène le combat entre les deux types de magie. C'était aussi le cas de *Magie noire*<sup>181</sup>, dans lequel une sorcière antagoniste a le pouvoir de transformer les gens en grenouille. Cette référence à un motif occidental n'était d'ailleurs par le seul élément traversant les frontières puisqu'on retrouve aussi chez elle un fétiche arumbaya renvoyant à un album de *Tintin* se déroulant en Amérique du Sud<sup>182</sup>. Par ce côté ambivalent, nous pouvons confirmer la remarque faite par J-B Renard en 1986 selon laquelle « l'image de la religion non chrétienne dans la BD est doublement ambiguë. Chacune de ses deux composantes - la tradition et l'extraordinaire - est tantôt valorisée, tantôt dévalorisée<sup>183</sup> ». Nous pouvons aussi noter, à travers les deux derniers exemples, l'apparition d'un nouveau trait : le sorcier est une sorcière.

178 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, *op.cit.*, p. 30.

179 *Ibid.*

180 Stephen DESBERG, Daniel DESORGHIER, *Jimmy Tousseul. Le visage de Dieu, Spirou*, 58<sup>e</sup> année, n° 2985, 28-06-1995, p. 35.

181 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Les jungles perdues. Magie noire, Spirou*, 48<sup>e</sup> année, n° 2486, 03-12-1985, p. 12.

182 HERGÉ, *Les aventures de Tintin. L'oreille cassée*, Bruxelles, Casterman, 1937.

183 Jean-Bruno RENARD, *op. cit.*, p. 102.

#### 1.2.4. L'invention postcoloniale de la femme autochtone

Dans l'album *Sur les traces de l'épervier bleu* (signé F. Walthéry et paru en 2018-2019), mettant en scène une aventure se déroulant à la fin des années 1940, la grand-mère de Natacha s'insurge à plusieurs reprises face au sexisme des autochtones, voyant en leur société un manque d'évolution : « Je vois que du côté féminin, on a encore des progrès à faire... On est tout de même à la moitié du vingtième siècle...<sup>184</sup> ». C'est à cette période, de 1947 à 1949, qu'était justement paru *L'île aux perles*<sup>185</sup>, dont l'album de *Natacha* est un remake. Dans l'album original, le rôle principal n'était pas tenu par une femme, illustrant bien le fait que cette « seconde moitié du vingtième siècle » ne brillait pas non plus par l'accord d'une place très importante aux femmes, qui ont d'ailleurs obtenu le droit de vote en Belgique durant la parution de cet album. Précisons aussi que si cette remarque prend place dans l'une des premières séries à donner le rôle principal à une femme, sa représentation y est fortement sexualisée. Enfin, signalons que nous ne voyons pas de femme autochtone dans l'album de Walthéry, absence d'autant plus flagrante au vu des critiques faites à la société représentée. Cette absence met en lumière un élément important : il y a très peu de personnages féminins autochtones. Pendant longtemps, nous ne pouvons que noter quelques rares apparitions : parfois au détour d'une case, parfois s'entourant d'un léger rôle (dans *Spirou chez les pygmées*<sup>186</sup>, une femme autochtone, d'ailleurs douée de parole, danse avec Fantasio).

La première femme autochtone de notre corpus à apparaître et à avoir un véritable rôle est Ororéa. Personnage inventé par Fournier en 1972 dans une aventure de *Spirou et Fantasio* se déroulant sur une île du pacifique, son arrivée s'ancre dans un contexte plus global voyant l'arrivée de personnages féminins importants (et pas forcément blancs) dont le nom de la série sera éponyme à celui de la protagoniste. C'est donc le cas Natacha (1970) mais aussi celui de personnages évoluant dans des séries non-humoristiques tels que Yoko Tsuno (personnage d'origine asiatique, 1970), ou encore Aymone (personnage créole, 1975). Voici comment Fournier présente son personnage :

Fantasio, je l'ai toujours traîné comme un boulet, et je voulais lui donner une personnalité. Et je m'étais dit : 'Tiens, je vais lui amener une petite nana qui sera amoureuse de Spirou et qui ne s'intéressera pas à

184 François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu*, op. cit., p. 30.

185 SIRIUS, *L'épervier bleu. L'île aux perles*, op. cit.

186 FRANQUIN André, *Spirou et Fantasio. Chez les Pygmées*, op. cit.

Fantasio, alors que Spirou sera d'une splendide indifférence et que Fantasio sera... (imitation d'un loup concupiscent de Tex Avery). Et c'est ainsi que j'ai créé la petite Ororéa. [...] j'avais envie de créer une héroïne parce qu'il n'y en avait plus dans la série... Je dois avouer que j'avais supprimé Seccotine parce que depuis que j'étais gamin, elle m'emmerdait ! C'était son rôle, elle était faite pour emmerder le monde, mais elle m'avait tellement agacé étant gamin que lorsque j'ai repris Spirou, le l'ai virée (rires) ! En définitive, c'était une erreur, parce que Franquin l'avait justement créée pour faire un contrepoids un peu énervant ! J'ai essayé de me rattraper avec Ororéa. Elle est jolie, pas méchante, pas chiante, c'est une bonne copine.<sup>187</sup>

Ororéa répond ainsi à une « erreur » de Fournier, mais, en ajoutant la dimension amoureuse, répond aussi en partie à un « oubli » de Franquin concernant la vie de Spirou et Fantasio, comme son prédécesseur le signale à Numa Sadoul : « voilà par exemple une question – regarde comme je suis stupide ! – que je ne me suis jamais posée : est-ce que l'un ou l'autre ne pouvait pas avoir une petite amie ?...<sup>188</sup> ». Mais Ororéa n'est pas juste une jeune femme « jolie, pas méchante, pas chiante », elle n'est pas qu'une « bonne copine », elle ne se résume pas à un « love interest » : elle est aussi une adjuvante au caractère fort. Alors que le chef des antagonistes est menaçant avec le chef du village autochtone (l'oncle d'Ororéa), elle est la seule à réagir en s'opposant frontalement. Elle s'échappe ensuite sous une pluie de balles, bientôt rejointe par Spirou – qui avait assisté à la scène – qui, aussitôt après s'être présenté, déclare, revolver à la main : « Je suis venu là pour t'aider. Pars avec Spip, je vais stopper tes poursuivants<sup>189</sup> ». Une proposition directement rejetée par Ororéa qui lui répond, déterminée, bien ancrée dans le sol et les bras croisés : « Non, je reste, ça m'amuse<sup>190</sup> ». Car, comme le signale le narrateur, « Ororéa n'est pas de ceux qui se rendent<sup>191</sup> », elle rejoint l'équipe des protagonistes de l'histoire. En réalité, son rôle est par la suite assez limité : elle guide les personnages jusqu'au repaire des antagonistes. Sur le chemin, ils passent sur un pont de fortune longeant une cascade, et, à l'exception d'Ororéa et du magicien japonais qui les accompagne, tous sont pris de peur. Après ce « coup d'éclat », Ororéa sera bien plus discrète.

En réalité, et nous apprendrons cela à la fin de l'aventure, si les parents d'Ororéa sont bien originaires de l'île, ils vivent en Europe. C'est aussi le cas Ororéa qui y est photographe et qui était justement venue sur l'île pour être témoin de ce qu'il s'y passait. Toujours est-il que ce personnage franco-océanien s'avérera aussi à l'aise dans le milieu natal de ses parents qu'en Europe ou qu'en Afrique.

---

187 Jean-Claude FOURNIER, Dupuis, *Intégrale 1972 - 1975*, 2010, p. 7.

188 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 108.

189 Jean-Claude FOURNIER, *Spirou et Fantasio. Tora Torapa*, *op. cit.*, n° 1817, 08-02-1973, p. 12.

190 *Ibid.*

191 *Id.*, p. 13.

C'est un personnage assez similaire à Ororéa que l'on retrouve avec Aniota dans le dip-tique *La femme-léopard* et *Le maître des hosties noires*, datant des années 2010. Nous noterons trois choses concernant celle-ci : elle est à cheval entre deux mondes (l'occident et le Congo) et c'est un personnage fort mais cela n'efface cependant pas une certaine ambiguïté. Concernant son caractère pluri-culturel, notons qu'il est là aussi, caché dans un premier temps. Alors qu'elle est déguisée en « femme-léopard » et que Fantasio lui demande de quelle région d'Afrique elle est originaire, elle répondra : « De quelle commune tu veux dire, je suis née à Montougé !<sup>192</sup> » (quartier africain bruxellois), décidant d'arrêter là « cette comédie ridicule<sup>193</sup> ». Si Aniota est née en Belgique, sa mère est bien originaire d'Afrique, ayant plus précisément quitté le Congo, et sa grand-mère n'est autre que la sorcière d'une société de femmes-léopards. Au même titre qu'Ororéa, Aniota se révèle aussi à l'aise en Belgique que dans le pays de ses origines. Nous avons déjà vu qu'elle avait fortement critiqué J-P. Sartre en réaction à son discours sexiste<sup>194</sup> et sa critique ne s'arrête pas là, mêlant, face à Simone de Beauvoir, la question de la race à celle du sexe. En effet, alors que la philosophe lui dit : « à propos du “continent noir”, vous qui me semblez être une “évoluée”, que pensez-vous de la situation féminine africaine, ignominieusement soumise au joug de la domination masculine ?... Je compte écrire un vigoureux petit pamphlet dénonçant ce scandale !...<sup>195</sup> », Aniota lui répond : « la femme africaine n'a que faire de vos échafaudages pseudo-intellectuels... Intéressez-vous plutôt au second rôle de la femme blanche chez vous autres, “civilisés” !<sup>196</sup> ». Un discours qui déclenche chez la française l'envie d'écrire son ouvrage phare, *Le deuxième sexe* : « cette femme libérée m'a insufflé des idées fulgurantes !<sup>197</sup> ». Aniota est donc ici loin du rôle de la femme passive, passant après le blanc, tant sur le plan de l'action que sur le plan intellectuel : elle est active, et donne même des leçons de théorie politique, avec une lecture intersectionnelle de la situation des femmes (alors que l'histoire se déroule en 1946), dépassant ainsi les discours racistes et sexistes face auxquels elle se trouve confrontée. Mais cela ne saurait cacher une certaine ambiguïté. Celle-ci apparaît déjà dans un combat entre Aniota et la copine de Fantasio, sur fond de jalousie (les auteurs ont laissé sous-entendre une relation entre Aniota et Fantasio), dressant ainsi un portrait des femmes comme étant des personnes guidées par leurs sentiments. Mais si cette scène ne dure que le temps de deux pages, c'en est une autre qui at-

192 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... La femme-léopard*, op. cit., p. 59.

193 *Ibid.*

194 Voir *supra*, p. 29-30.

195 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... La femme-léopard*, op. cit., p. 55.

196 *Ibid.*

197 *Id.*, p. 56.

tire plus fortement notre attention. À la fin du second épisode, se déroulant au Congo, Aniota apprend de sa grand-mère que celle-ci souhaite qu'elle lui succède. Une succession rejetée par sa mère, qui avait alors fui en Belgique. C'est pour la même raison qu'Aniota ne prendra pas sa succession : celle du « rituel sacré de transmission des pouvoirs<sup>198</sup> », qui est le suivant :

Lorsque la grande prêtresse vieillissante sent qu'il est temps de quitter son enveloppe terrestre, elle demande à celle qui doit la remplacer de préparer une potion à base de venin de serpent, de fiente de chauve-souris séchée et d'urine de pangolin fermentée, qui l'enverra rejoindre paisiblement ses ancêtres léopards auprès du seigneur Urupfu... [...] Elle doit alors dévorer le cœur et les yeux de la défunte pour ingérer ses puissants pouvoirs de divination et de force... Puis elle attend que les gros vers rouges « Mi'uso, Mi'hibi » aient fini de dépiauter toute la chair des os. Ensuite elle recueille délicatement ces vers dans unealebasse et les nourrit avec du lait et du miel... Ces vers deviendront des nymphes et finiront par renaître en léopard... Un mois plus tard, il faut lui gratter soigneusement les os, les polir avec de la graisse de tapir, les oindre avec du musc de glandes de gente, ensuite...<sup>199</sup>

Face à cette longue liste impliquant un acte de cannibalisme (amplifiant ainsi son caractère ambigu) et jouant sur la vision péjorative des pratiques magiques, Aniota rejoint donc Spirou, Fantasio et Spip dans leur avion à destination de la Belgique, déclarant : « Mes racines sont certes plantées en Afrique, mais mes branches, mes feuilles ont poussé en Belgique ! J'ai compris que ma vie est ici, à mi-chemin entre deux cultures ! Je suis une « afropéenne » !<sup>200</sup> ».

Mais une autre figure de la femme autochtone a eu le temps d'émerger dans les années 1980. Dans *Histoire en Amazonie*, Will et Desberg relisent le mythe des amazones. La courte aventure réutilise le schéma classique de l'expédition et plus précisément de la recherche d'une expédition dont les membres ont disparu. Dans « cette région [...] totalement inconnue<sup>201</sup> », les membres de l'équipe de sauvetage (Doc et Berkeley) découvrent une société composée uniquement de femmes à la taille fine et élancée et dont le physique de la cheffe est inversement composé. Ce sont ces femmes qui ont capturé les hommes de la première expédition et les ont forcés à travailler pour elles (pour réaliser, entre autre, du travail ménager) et les protagonistes, capturés à leur tour, subissent le même sort : « Toute une éducation jésuite et cinq année d'université pour venir faire la plongée chez les sauvages d'Amazonie...<sup>202</sup> ». Ils arrivent finalement à expulser la cheffe en l'envoyant à la dérive à bord d'une pirogue (« Et bien le bon-

---

198 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, op. cit., p. 56.

199 *Ibid.*

200 *Id.*, p. 59.

201 Stephen DESBERG, WILL, *Histoire en Amazonie*, op. cit., p. 29.

202 *Id.*, p. 31.

jour de ma part à la civilisation !<sup>203</sup> ») qui deviendra d'ailleurs « un pilier du M.L.F.<sup>204</sup> ». Débarrassés de l'influence de celle-ci, ils restent sur place et se languissent entourés des amazones qui les servent désormais en fruits et en boissons. Représentation sexualisée des femmes autochtones, mises en tension avec les débats contemporains, critique d'une femme renversant la situation de pouvoir, renvoi au sauvage et au civilisé : cette histoire dresse une représentation particulièrement différente de celle des deux exemples précédents. D'ailleurs, c'est deux ans après, dans un épisode de *Tif et Tondu*<sup>205</sup>, que les mêmes auteurs réutilisent leur représentation sexualisée des femmes autochtone, les faisant tomber amoureuses de Tif et dressant même une statue en son honneur. Du fait de l'absence pure et simple de femmes dans la bande-dessinée franco-belge, elles échappaient, par l'absence de leur représentation, aux fantasmes sexuels liés à l'imaginaire de l'ailleurs (pensons notamment à l'imaginaire de la sexualité dans les îles du pacifique<sup>206</sup>). Suite aux brèches ouvertes par les années 1960, voilà qui est désormais chose faite.

Nous retrouvons, dans *Palombie secrète*<sup>207</sup> (2017), le même principe d'opposition entre la femme autochtone obèse et la femme autochtone correspondant aux normes de beauté occidentales observé dans *Histoire en Amazonie*. Il passe via les ring girls (femmes annonçant les numéros de rounds lors des sports de combats) : les deux premières déclenchant chez le public de grands sourires, la troisième, par sa rondeur, des yeux exorbités. Notons que dans ce même album, nous voyons aussi le mouvement inverse : une femme correspondant aux standards de beauté soutient la proposition d'une femme grosse (appelée Hèmhèlhèh). Mais ce principe d'opposition est plus présent. Ainsi, dans *Cœur d'étoile*<sup>208</sup> (2013), une femme au nom évocateur de Tèhtouthanpathée (opposé à celui de la cheffe Tèhpamalroulé), drague un personnage malgré lui. Notons que si Tèhpamalroulé tient ce poste, elle n'a pas pour autant un rôle particulièrement visible et valorisé et tend à disparaître derrière la figure du sorcier, la résumant alors à ses caractéristiques physiques. Dans *Monsieur Xin Yùn*<sup>209</sup> (2018), c'est cette fois une femme autochtone nue, à taille fine et poitrine imposante, qui sera surprise par le marsupilami

---

203 *Id.*, p. 33.

204 *Ibid.*

205 Stephen DESBERG, WILL, *Tif et Tondu. Swastika, Spirou*, 46<sup>e</sup> année, n° 2339, 10-02-1983 - n° 2349, 21-04-1983.

206 Notons d'ailleurs que l'idée d'un corps de l'homme noir véhiculant une sexualité débordante (Timothée JOBERT, *op. cit.*, p. 61) était et reste totalement absent.

207 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Palombie secrète, op.cit.*

208 *Id.*, *Cœur d'étoile, op.cit.*, p. 19.

209 *Id.*, *Monsieur Xin Yùn, Spirou*, 81<sup>e</sup> année, n° 4168, 28 février 2018 - n° 4174, 11 avril 2018, Monaco, Marsu Productions, 2018.

qui rentre inopportunément dans sa case. Bien différent, *Bienvenido a Bingo*<sup>210</sup> (2019) met en scène une révolution féministe (nous voyons d'ailleurs le symbole anarcha-féministe), qui ne mènera cependant pas à une véritable évolution.

### Conclusion

Le fait d'avoir dressé les principaux rôles de l'autochtone nous a permis de mettre en lumière l'utilisation répétée de clichés et stéréotypes. Ceux-ci sont à la fois liés à des éléments de représentation physique (et ce sont les personnages noirs qui sont le plus sujets à une caricature raciste) mais aussi aux rôles tenus par les personnages tels que ceux du cannibale et du guerrier qui forment de véritables archétypes. Nous observons bien ici « la création, ou plutôt la fabrication d'un monde à la fois dépaysant et connu, reposant sur le principe d'une distance mimée, artificielle, qui renvoie à une série familière de conventions<sup>211</sup> » (J-M Moura).

Cependant, ces rôles réguliers peuvent aussi être discutés par certains auteurs ayant à cœur de rompre avec ces motifs. Cette discussion peut passer par une suppression pure et simple de l'un d'entre eux (cannibalisme, « petit-nègre »), la mise en lumière de l'artificialité d'une scène vue et revue (celle du guerrier), mais aussi par un changement dans le traitement de ce rôle (le sorcier, arrétant d'être un éternel charlatan peut ainsi se voir attribuer une réelle connaissance) ou encore par l'apparition d'un nouveau rôle (celui de la femme autochtone). Mais cette discussion du rôle attribué habituellement peut encore se faire d'une autre manière. Dans *Capturer un marsupilami*, chose rare dans notre corpus, ce sont les autochtones qui observent l'Européen et développent leur point de vue sur son attitude. Ce point de vue met en fait en scène un véritable renversement des clichés accordés habituellement aux autochtones. À propos du chasseur qu'ils « étudient », ils généralisent leurs observations et englobent le reste des membres de sa société. Ils soulignent en effet qu'ils sont « tous de grands enfants<sup>212</sup> », que « ces individus peuvent devenir dangereux tout à coup sans raison<sup>213</sup> » ou encore que « leur sens du rythme est inné<sup>214</sup> », pour enfin comparer l'agilité de la personne en question à celle d'un singe : l'observation exotique de l'individu étranger est ainsi renversée.

---

210 *Id.*, *Bienvenido a Bingo*, *Spirou*, 82<sup>e</sup> année, n° 4225, 3 avril 2019 - n° 4230, 8 mai 2019, Monaco, Marsu Productions, 2019, p. 6.

211 Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 106.

212 André FRANQUIN, Yvan DELPORTE, WILL, *Marsupilami. Capturer un marsupilami*, *Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2270, 15-10-1981, p. 4.

213 *Id.*, p. 5.

214 *Ibid.*

Mais si l'autochtone peut obtenir un rôle important (comme dans la série du *Marsupilami*), tendant parfois à être moins stéréotypé et se révéler être parfois un véritable compagnon de route, celui-ci n'est jamais le personnage principal<sup>215</sup> (Cirage évoluant sur le sol européen). Cette place est en effet, dans la majorité des cas, laissée au personnage blanc, inlassable aventurier parcourant un pays qui n'est pas le sien (mais peut le devenir), plusieurs pays d'un même continent, voire mieux : plusieurs continents. À la fin des années 1950, Mazel avait pourtant bien proposé un personnage hindou. Présenté à l'auteur Rosy, celui-ci lui déclarera cependant que « les lecteurs auraient peut-être un peu de mal à s'identifier à [son] personnage<sup>216</sup> ». Accompagné de Raoul Cauvin, c'est finalement un autre personnage qui émergera 25 ans après dans *Boulouloum et Guiliguili*, celle d'un « mini-tarzan », blanc, à laquelle l'identification serait plus facile<sup>217</sup>. Ce personnage (Boulouloum) sera accompagné d'un gorille (Guiliguili). Avec cette série, nous voyons donc un autre personnage d'importance, non-humain cette fois-ci : l'animal endémique. Et celui-ci, à l'inverse de l'être humain autochtone, pourra se voir donner le rôle principal, comme c'est le cas dans les séries du *Marsupilami* ou du *Flagada*. Mais malgré cela, l'aventure commence souvent par un voyage : celui de l'européen vers *l'ailleurs*. Ainsi, même des séries ancrées dans un territoire particulier découlent de ce périple : le *Marsupilami* hérite d'un voyage de Spirou et Fantasio, le *Flagada* de celui du chasseur Alcide, Violine part d'Europe et y rentrera, et il en va de même pour Jimmy Tousseul. Si ce n'est pas le cas pour *Boulouloum et Guiliguili*, le voyage des parents (ou autres) de Boulouloum serait nécessaire pour justifier sa présence au cœur de l'Afrique.

Si l'autochtone n'est donc pas au cœur du récit, la véritable rencontre avec l'ailleurs se trouverait-elle avec le non-humain ?

---

215 Personnages japonais, Tôôôt et Puit échappent en effet aux territoires que nous étudions. (DE GIETER Lucien, *Tôôôt et Puit, Spirou*, 1966-1973).

216 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. L'intégrale 1*, Marcinelle, Dupuis, 2015, p. 6.

217 *Id.*, p. 11.

## **Partie 2**

.

**L'exploration comme quête d'une étrangeté radicale**

J. Gilard note que « Les héros de b.d. ne vont pas à la rencontre d'un continent ou d'un pays ; ils vont seulement au devant de l'aventure<sup>1</sup> ». De fait, le protagoniste reste un éternel aventurier et bien souvent les auteurs ne prennent pas la peine de justifier son voyage d'un point de vue professionnel : être aventurier est le métier principal du héros de bande-dessinée (qui peut d'ailleurs être un enfant). Cependant, le reportage justifie parfois le voyage (*Le gorille a mauvaise mine*<sup>2</sup> par exemple). Comme le montre Sylvain Venayre, le reporter prend la suite du chercheur d'or. Ce « second point de fixation<sup>3</sup> » prend ses origines, pour le personnage de Tintin, dans la figure d'Albert Londres. Mais le lointain a aussi « joué un rôle dans la constitution de cette nouvelle figure de l'aventure : en 1872, le reportage de Stanley à la recherche de Livingstone, pour le compte du New York Herald, avait été un moment décisif [...]. Depuis lors, le reporter appartenait à l'imaginaire de l'aventure<sup>4</sup> » (S. Venayre). Si on retrouve aussi le reportage dans *Le film de l'année : le marsupilami*<sup>5</sup>, Numa Sadoul souligne, dans un échange avec Franquin, « qu'on voit rarement justifiée la profession de la plupart des héros de bande dessinées<sup>6</sup> ». De fait, concernant Spirou, Franquin ne s'en est « jamais préoccupé, au début : il était comme ça, pour vivre des aventures, et c'est tout<sup>7</sup> ». Et c'est ainsi qu'un groom devient aventurier.

L'aventure dans *l'ailleurs* se dotera régulièrement de motifs paysagers réguliers, et cela, dans une période dépassant la période coloniale. Signalons le pont suspendu, symbole d'une géographie indomptable (*La vengeance du singe*<sup>8</sup>, 1997) ainsi que les rapides (*La saga des gorilles*<sup>9</sup>, 1981, *Tembo Tabou*<sup>10</sup>, publié en 1959 dans *Le Parisien Libéré* mais seulement en 1971 dans le journal *Spirou*), ou encore des chutes d'eau (*Biba*<sup>11</sup>, 2014), et parfois l'une suivant l'autre comme dans *Le serpent d'ébène*<sup>12</sup> (1988), *Le masque de l'esclave*<sup>13</sup> (1994) ou *Le mauvais*

1 Jacques GILARD, *art. cit.*, p. 126.

2 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Le gorille a mauvaise mine*, *op. cit.*

3 Sylvain VENAYRE, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », dans *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 24, 2002, [<https://journals.openedition.org/rh19/371>], (consulté le 12/12/2021), p. 8.

4 *Ibid.*

5 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Le film de l'année : le Marsupilami*, *Spirou*, 19<sup>e</sup> année, n° 969, 8 novembre 1956 - n° 991, 11 avril 1957.

6 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 123.

7 *Id.*, p. 98.

8 Stephen DESBERG, Daniel DESORGHER, Jimmy Tousseul. *La vengeance du singe*, *Spirou*, 60<sup>e</sup> année, n° 3081, 30 avril 1997 - n° 3091, 9 juillet 1997.

9 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. La saga des gorilles*, *Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2238, 05-03-1981 - n° 2249 21-05-1981.

10 André FRANQUIN, GREG, Jean ROBA, *Spirou et Fantasio. Tembo Tabou*, *op. cit.*

11 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Biba*, *op. cit.*, p. 9.

12 Stephen DESBERG, Daniel DESORGHER, Jimmy Tousseul. *Le serpent d'ébène*, *Spirou*, 51<sup>e</sup> année, n° 2602, 23-02-1988 - n° 2613, 11-05-1988.

13 *Id.*, *Le masque de l'esclave*, *Spirou*, 57<sup>e</sup> année, n° 2924, 27-04-1994 - n° 2934, 06-07-1994.

œil<sup>14</sup> (2002). Dans *La colère du marsupilami*<sup>15</sup> (2015 - 2016), le recours à l'un de ces motifs – une scène revisitée des rapides – est justifié par le Pororoca, vague géante créée par la confrontation entre la marée et le courant de l'amazone.

De plus, l'exploration est incessante. Si la référence peut être discrète et se cacher au sein d'un détail (le nom du bateau de Blondin et Cirage dans l'une de leurs aventures, parue de 1947 à 1949, est le SS Colombus<sup>16</sup>), ou si les protagonistes peuvent croiser, au cours de leur voyage, un ou des explorateurs (*Les douze travaux de Benoît Brisefer*<sup>17</sup>), nombre d'albums mettent directement en scène l'acte exploratoire. Notons d'ailleurs que si le guide devrait être un médiateur face à l'étrangeté du milieu que découvre le blanc, il n'en est souvent rien : soit le blanc n'est pas accompagné par un personnage local, soit ce dernier a peur de son propre territoire. Dans ces deux cas, le guide/porteur est inutile. S'il peut s'avérer déterminant dans le cours de l'aventure (dans *Tif et Tondu au Congo Belge*<sup>18</sup>, les héros sont sauvés par leur porteurs), c'est bien une autre figure de ce personnage qui devient, comme l'écrit Philippe Delisle, « presque incontournable au sein des aventures africaines : celle du guide ou du porteur noir apeuré, toujours disposé à renoncer, alors que le héros avance sans faiblir<sup>19</sup> ». Citons notamment *Silence ! on tourne...*<sup>20</sup> de 1953 (une équipe de tournage composée d'autochtones fuit), *Jo le toubib et son boy Esculape : un bienfait n'est jamais perdu*<sup>21</sup> (1957) (le « boy » a peur de se retrouver seul dans un cimetière d'éléphant) ou encore *La corne du Rhinocéros*<sup>22</sup> (1952 - 1953). Mais cette remarque, portant sur les aventures s'inscrivant dans la période coloniale et sur le territoire africain s'ouvre aussi aux époques postérieures (*Le trésor de Kawidji*<sup>23</sup>, 1979 - 1980) et à d'autres territoires (*Le sanctuaire oublié*<sup>24</sup>, Asie du Sud-Est, 1980).

Dans *Le gorille a mauvaise mine*, M. Badman nous apprend que « les indigènes sont terrorisés à l'idée d'aller chez les grands singes<sup>25</sup> ». C'est d'ailleurs, selon lui, à cause de la peur que l'un d'entre eux disparaît. Une thèse rejetée par Spirou, déclarant à raison qu'« on l'a enle-

14 Fabrice TARRIN, Didier TRONCHET, *Violine. Le mauvais œil*, op.cit., p. 26.

15 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami*, op. cit.

16 Victor HUBINON, op. cit.

17 Yvan DELPORTE, PEYO, *Benoît Brisefer. Les douze travaux de Benoît Brisefer*, *Spirou*, 29<sup>e</sup> année, n° 1459, 31 mars 1966 - 30<sup>e</sup> année, n° 1517, 11 mai 1967.

18 Fernand DINEUR, *Tif et Tondu. Au Congo belge*, op. cit.

19 Philippe DELISLE, op. cit., p. 68.

20 JIJÉ, *Blondin et Cirage. Silence ! on tourne...*, *Spirou*, 16<sup>e</sup> année, n° 798, 30 juillet 1953 - n° 819, 24 décembre 1953.

21 Jean ROBA, op. cit., 1957.

22 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et la turbotractor*, op. cit.

23 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Le trésor de Kawidji*, op. cit.

24 Stephen DESBERG, WILL, *Tif et Tondu. Le sanctuaire oublié*, *Spirou*, 43<sup>e</sup> année, n° 2201, 19-06-1980 - n° 2211, 28-08-1980.

25 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Le gorille a mauvaise mine*, op. cit., n° 950, 28 juin 1956, p. 2.

vé<sup>26</sup> »<sup>27</sup>. Plus, tard, alors que M. Badman fait demi-tour, le plus jeune des porteurs proposera à Spirou et Fantasio de continuer à les accompagner, décidant ainsi les deux amis à continuer leur périple à la recherche de ces fameux gorilles. À l'inverse du rôle tendant à mettre en valeur les personnages blancs, l'autochtone peut donc s'en voir conférer un plus important. Dans *Le gorille blanc* (Benoît Brisefer, 2013), un jeune autochtone du nom de Biloulou accompagne le non moins jeune protagoniste Benoît Brisefer. Alors que Biloulou monte à un arbre pour avoir une vue dégagée et que Benoît lui demande, inquiet, si « ce n'est pas dangereux<sup>28</sup> », l'africain répond : « Hi ! Hi ! Vous, les blancs, vous avez toujours peur de tout !<sup>29</sup> » et Benoît – car sa force surhumaine le lui permet – saute et atteint sans difficulté le haut de l'arbre. Cette scène sert uniquement à renverser le motif de la peur de l'autochtone : quelques pages avant, Benoît avait sauté jusqu'à un avion en plein vol. Dans *La caverne de l'oubli*<sup>30</sup> (2006), alors que les héros sont en mauvaise posture, les autochtones les sauvent. La même année, dans *Les géants pétrifiés*<sup>31</sup> (2006), les autochtones recrutés en tant que guides ont, en s'opposant aux antagonistes, un véritable impact sur le déroulement de l'histoire.

En 1968, dans *Flagada contre LSD*, c'est directement la figure de l'explorateur qui est moquée. Alcide, habitant d'une île déserte du pacifique, vient d'être la victime involontaire de son compagnon le flagada (oiseau endémique de l'île), qui l'a entièrement peint avec une bombe de peinture verte. C'est peu après cet événement que l'humain rencontre un certain Livingstone-Stanley Dupont, coiffé d'un imposant chapeau colonial et accompagné de son puma domestiqué. Caricature de l'explorateur et du scientifique de l'ère coloniale, son prénom qui renvoie à l'expédition de Stanley est complété par un nom de famille francophone particulièrement classique, qui ne manque pas d'augmenter le ridicule de celui qui se qualifie comme étant un « explorateur professionnel<sup>32</sup> ». Voyant en Alcide l'indigène d'une île à explorer, il le prend en photo et lui parle en petit-nègre (« Toi sourire !<sup>33</sup> »). Se questionnant sur la couleur verte d'Alcide, y voyant là un « intéressant cas de mimétisme végétal<sup>34</sup> », il étudie sa dentition, ses joues, enregistre « le dialecte indigène<sup>35</sup> » d'un Alcide qui, pris d'une syncope, articule avec

26 *Id.*, n° 953, 19 juillet 1956, p. 2.

27 En gras dans le texte.

28 Luc PARTHOENS, Thierry CULLIFORD, Pascal GARRAY, *op. cit.*, p. 27.

29 *Ibid.*

30 Didier TRONCHET, Jean-Marc KRINGS, *Violine. La caverne de l'oubli, Spirou*, 69<sup>e</sup> année, n°3553, 17 mai 2006 - n°3560, 5 juillet 2006, Marcinelle, Dupuis, 2006.

31 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Une aventure de Spirou et Fantasio par...*, *op. cit.*

32 *Id.*, p. 17.

33 *Ibid.*

34 *Id.*, p. 14.

35 *Ibid.*

difficulté quelques « Breu.. ! Goua.. ! Glop.. ! Bof ! ». L'explorateur ne veut en fait pas se faire à l'idée qu'Alcide vit depuis dix ans sur cette île, qu'il pensait inexplorée : « mon métier est d'explorer des régions vierges ! J'ai choisi cette île, et je vais la découvrir<sup>36</sup> ». Rencontrant le flagada, l'explorateur est enchanté et l'animal en joue. Celui-ci répond en « petit-nègre » à l'explorateur, lui offre un collier de fleurs composé de plante carnivores (devenues végétariennes et qui mangent le coton du costume de S-L Dupont), lui fait goûter une « friandise locale<sup>37</sup> », « mélange de suif et de soude<sup>38</sup> », et c'est finalement en utilisant l'objet dont Alcide avait été la victime involontaire (le présentant ainsi : « Ça instrument de musique primitif ! Toi emporter pour musée de l'homme !<sup>39</sup> ») qu'il peint l'explorateur en vert. L'homme, poursuivi par son puma domestiqué qui ne reconnaît plus son maître, s'enfuira de l'île. Cet épisode pose un ensemble d'éléments intéressant : il reprend et détourne un ensemble de clichés liés à l'autochtonie (le langage, le collier de fleurs), souligne les motivations scientifiques de l'explorateur et met en scène le flagada, un animal fantasque qui s'inscrit dans une histoire particulière entretenue par le journal *Spirou* avec l'animal. C'est donc sur cette histoire que nous allons nous questionner maintenant et nous verrons comment le protagoniste, « éternel aventurier », rentre en relation avec une étrangeté non-humaine de l'ailleurs.

## Chapitre 1 · Le rapport à l'animal

Pour questionner l'animal dans notre corpus, nous partirons de la notion, empruntée à Jean Estebanez, d'« animaux génériques ». Ceux-ci ont une « fonction typologique<sup>40</sup> » : l'animal représente un lieu (c'est par exemple le cas du piranha qui revient à de multiples reprises dans les épisodes du *Marsupilami*). Comme le note Philippe Delisle, « à chaque continent correspond apparemment un animal symbolique, qui permet au héros blanc d'affirmer sa puissance. Le tigre paraît en effet tenir pour l'Asie le rôle dévolu au lion pour l'Afrique<sup>41</sup> ». Nous voulons proposer un animal, non plus comme représentant d'un lieu en particulier, mais comme représentant d'un *ailleurs* commun de plusieurs territoires. En effet, on assiste parfois au brouillage des frontières allouées aux divers animaux génériques comme le montre un gag

---

36 *Id.*, p. 19.

37 *Id.*, p. 28.

38 *Id.*, p. 29.

39 *Id.*, p. 30.

40 Jean ESTEBANEZ, « Les jardins zoologiques ou l'exotisme à portée de main », dans *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008. L'exotisme. p. 95.

41 Philippe DELISLE, *op. cit.*, p. 109.

de *Boulouloum et Guiliguili* de 1977, où des crocodiles sont appelés par erreur caïmans<sup>42</sup>. Mais ce brouillage peut parfois être volontaire. Ainsi, toujours dans un épisode de *Boulouloum et Guiliguili* datant de la même année, alors que deux chasseurs se cachent dans un plan d'eau afin de tuer un éléphant qui viendra s'y abreuver, ils se font attaquer par les poissons et l'un des antagonistes se questionnera : « Quel est l'imbécile qui est venu flanquer des piranhas dans une réserve africaine ?<sup>43</sup> ». Ici, le but poursuivi par ce brouillage est humoristique. Dans une optique plus large et en comprenant le milieu avec lequel l'animal est en relation, nous pouvons remarquer que l'espace de la jungle, par exemple, transcende les frontières : toujours en 1977, dans le supplément « pirate » de *Spirou*, *Le Trombone Illustré*, le marsupilami croise Tarzan<sup>44</sup>. Dans un album du même animal amazonien, de 2014 cette fois, un personnage fait référence au *Livre de la jungle*<sup>45</sup>. Le personnage du marsupilami lui-même témoigne d'une erreur géographique, comme le reconnaît Franquin : « j'ai commis une légère erreur, car je l'ai fait vivre en Amérique du Sud, alors que les marsupiaux vivent à peu près exclusivement en Australie, tout le monde sait ça<sup>46</sup> ». Rappelons aussi l'enrichissement de l'espèce du marsupilami par Jijé en 1954 - 1955 dans sa série *Blondin et Cirage*, avec son marsupilami africain<sup>47</sup>. Sylvain Lesage nous apprend que « là où l'un est farceur, l'autre est simplement glouton, et là où le premier est souple et combatif, le deuxième est indolent, irritable et de constitution fragile. Privé de sa queue et réduit à un appétit insatiable, le Marsupilami de Jijé constitue [...] un hommage pour le moins irrévérencieux. Jijé, qui déplorait l'aspect agaçant de ce "Superman de la jungle", s'amuse donc à prendre le contrepied systématique de la créature de Franquin<sup>48</sup> ». La présence d'un marsupilami en Afrique met en lumière la manière dont la création d'un auteur – liée à un territoire précis – va influencer sur un autre territoire, montrant donc une certaine porosité entre les régions, mais aussi entre les séries. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la mise en scène et la création d'un marsupilami africain s'accompagne d'une démystification du Yéti, celui-ci n'étant que des hommes déguisés. Le marsupilami africain vient alors

42 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili*, [Sans titre], *Spirou*, 40<sup>e</sup> année, n° 2030, 10-03-1977, p. 39.

43 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili*, [Sans titre], *Spirou*, 40<sup>e</sup> année, n° 2038, 05-05-1977, p. 23.

44 André FRANQUIN, *Marsupilami. Hou Ba !*, *Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2031, 17-03-1977, Supplément *Le Trombone Illustré*, n° 1, p. 3.

45 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Biba*, *op. cit.*, p. 22.

46 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 106.

47 JIJÉ, André FRANQUIN, *Blondin et Cirage. Soucoupes volantes*, *Spirou*, 17<sup>e</sup> année, n° 871, 23 décembre 1954 - 18<sup>e</sup> année, n° 881, 3 mars 1955.

48 Sylvain LESAGE, « La bande dessinée en son miroir. Images et usages de l'album dans la bande dessinée française ». dans *Mémoires du livre/studies in Book Culture*, vol. 2, n° 2, 2011, [https://id.erudit.org/iderudit/1001764ar], (page consultée le 17 janvier 2022), p. 9-10.

se placer en opposition au bestiaire mythique classique, en proposant son dépassement, son remplacement par un bestiaire propre à un imaginaire forgé dans le cadre du journal *Spirou*.

Nous pouvons donc différencier plusieurs types d'animaux. Une première strate serait constituée des animaux génériques et communs classiques, antagonistes ou non, (comme les singes par exemple, dont l'un de ses représentants, Guiliguili, est un protagoniste). Quant à la seconde, elle serait celle de l'animal rare, fabuleux ou, plus encore : fantasque<sup>49</sup>. Celui-ci nécessite souvent une quête, construisant le territoire extra-européen comme source de découverte.

Dans l'épisode de Jijé mettant en scène le marsupilami, l'auteur se pose peu de questions concernant sa capture, son apprivoisement, sa soumission à des observations scientifiques et les personnages n'éprouvent aucun regret à le laisser dans l'Himalaya, où il attrape pourtant froid et tombe malade. Plusieurs questions se posent alors concernant l'animal : sa capture, son déplacement, son apprivoisement et la place de la science. Dans un ouvrage sur les zoos, Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier proposent « quatre modes d'appropriation de l'animal exotique<sup>50</sup> » : la chasse, la limitation spatiale (zoo), très proche de l'acclimatation, ainsi que le domptage. Nous questionnerons ainsi principalement la question des trois premiers<sup>51</sup>.

### 2.1.1. *Le serpent et le crocodylien : base commune du bestiaire antagoniste classique*

Mais réalisons d'abord un détour par des animaux incontournables de l'ailleurs : le serpent et le crocodylien se démarquent particulièrement par la fréquence de leur apparition et peuvent prendre le pas sur le bestiaire local, même si la bande dessinée humoristique ne l'oublie pas pour autant, l'utilisant notamment « pour des gags<sup>52</sup> ». De nombreuses apparitions, donc, mais aussi une mise en scène graphique répétitive. Ainsi, le serpent est régulièrement enroulé autour d'un tronc ou d'une branche d'arbre, ou bien de sa victime (*Blondin et Cirage*

---

49 À cela s'ajoute la flore, comme par exemple les soporododos (fruits soporifiques) dans GREG, BATEM, André FRANQUIN, *op. cit.*, p. 32.

50 Éric BARATAY, Élisabeth HARDOUIN-FUGIER, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en occident (XVI<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Séries écologie et société », 1998, 2019, p. 131.

51 Nous emploierons aussi le terme d'apprivoisement, proche de l'idée d'acclimatation bien que dernier terme mette « l'accent sur les dispositifs techniques et les idéologies, davantage que sur les interactions et les émotions » (Julien BONDAZ, *L'empire des bêtes : circulations d'animaux et zoos coloniaux*, dans Sergio DALLA BERNARDINA (dir.), *De la bête au non-humain : perspectives et controverses autour de la condition animale*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2020, [<http://books.openedition.org/cths/9756>], (page consultée le 10/05/2023), p. 18.)

52 Jacques GILARD, *op.cit.*, p. 128.

d'Hubinon<sup>53</sup>, Afrique centrale, 1947-1949 ; *Les douze travaux de Benoît Brisefer*<sup>54</sup>, Asie du Sud-est, 1966-1967 ; *Ford T Fordissimo*<sup>55</sup>, 1977, Amérique du Sud ; *Le sanctuaire oublié*<sup>56</sup>, 1980, Amérique Centrale ; *L'île d'outre-monde*<sup>57</sup>, 1983, Pacifique ; *Sur les traces de l'épervier bleu*<sup>58</sup>, 2018-2019, Océanie). Il en va de même pour le crocodilien, attendant parfois patiemment sa victime sur la rive avant de plonger, ou bien est déjà dans l'eau. Le cas du premier *Natacha*<sup>59</sup> est parlant : la confrontation avec le serpent arrive juste après celle avec l'alligator . Celui d'un album de *Violine* datant de 2002 l'est tout autant car la rencontre avec un crocodile est aussitôt suivie par une mise en garde concernant les serpents, « très mortels ici<sup>60</sup> ».

Si ces deux éléments incontournables du bestiaire antagoniste traversent les époques et que les années 1980 les utilisent allègrement, des ruptures apparaissent cependant durant la période post-coloniale, notamment sous la forme de jeux avec les attentes dues aux rôles associés à ces animaux. Dans *Boulouloum et Guiliguili* par exemple, le serpent qui s'enroule autour du personnage n'est plus le signifiant de l'agressivité de l'animal et de son danger, mais de son amour. Le serpent en question s'enroulant autour du personnage antagoniste aimé deviendra alors un motif régulier de la série, dont la première apparition date de 1977<sup>61</sup>. Mais si la signification de ce signe change, le serpent reste du côté des antagonistes et c'est un an après la première apparition de ce serpent que Fournier, dans *Kodo le Tyran*, fera passer la frontière séparant l'ennemi du compagnon par l'autre animal constituant cette base commune du bestiaire antagoniste : le crocodile. Ici, Spirou, qui essaie d'évoluer tant bien que mal dans un marais, luttant contre la vase, voit s'approcher deux crocodiles à l'air menaçant. Ils le rejoignent et l'amènent (l'un transportant Spirou par sa veste – et coiffé du calot du groom qui a changé de propriétaire lors de la prise –, l'autre tenant directement Spip dans sa gueule) à une barque occupée par deux autochtones, de laquelle l'un dit aux animaux de venir : « En douceur, les enfants. En douceur !<sup>62</sup> ». Celui-ci signale à Spirou qu'il peut s'estimer chanceux qu'ils soient passés par là. Mais Spirou comprend mal le danger qui le menaçait : en parlant des crocodiles,

53 Victor HUBINON, *op. cit.*

54 Yvan DELPORTE, PEYO, *op. cit.*

55 Maurice TILLIEUX, FRANCIS, *op. cit.*

56 Stephen DESBERG, WILL, *Tif et Tondu. Le sanctuaire oublié, op. cit.*

57 Marc WASTERLAIN, François WALTHÉRY, WILL, *Natacha. L'île d'outre-monde, Spirou*, 46<sup>e</sup> année, n° 2347, 07-04-1983 - n° 2359, 30-06-1983.

58 François WALTHÉRY, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu, op. cit.*

59 GOS, François WALTHÉRY, *op. cit.*

60 Fabrice TARRIN, Didier TRONCHET, *Violine. Le mauvais œil, op.cit.*, p. 28.

61 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. [Sans titre], Spirou*, 40<sup>e</sup> année, n° 2030, *op. cit.*

62 FOURNIER Jean-Claude, *Spirou et Fantasio. Kodo le tyran, Spirou*, 41<sup>e</sup> année, n° 2102, 27-07-1978, p. 18.

il répond « Oui, ils ne faisaient qu'une bouchée de moi<sup>63</sup> ». Le plus jeune des sauveteurs lui apprend alors que les crocodiles sont en fait « des copains<sup>64</sup> » et que le réel danger était le marais qui risquait de l'engloutir. Ici, le jeu avec les attentes est flagrant : lorsque Spirou voit les crocodiles avancer, menaçants, il est acculé. Cette case joue avec le rythme de parution du journal car elle est placée de manière stratégique pour impacter le lectorat : à la fin de la seconde et dernière planche (la dernière case étant l'un des « lieux stratégiques que le conteur peut investir<sup>65</sup> », B. Peeters) dédiée à cette aventure dans ce numéro<sup>66</sup>. Il faudra attendre la semaine suivante pour connaître la suite. Un suspens qui est souligné par le personnage qui apparaissait dans le journal à cette époque, assis au coin de la page, tenant un ballon sur lequel est inscrit le symbole suivant : « ?... ». Le dénouement proposé la semaine suivante ne manquera donc pas de « chambouler » les attentes, Spirou considérant lui-même à tort le véritable rôle des crocodiles. Ici, le crocodile n'est plus l'un des représentants d'une étrangeté négative, mais bien un animal exotique<sup>67</sup>.

Notons maintenant un autre exemple issu d'une aventure de *Jimmy Tousseul*, datant de 1994. Dans *Le masque de l'esclave*<sup>68</sup>, des serpents s'enroulent autour d'un autochtone. Celui-ci est le descendant d'un peuple s'étant alliée aux blancs et ayant massacré une société voisine. Souhaitant piller le trésor caché de cette société détruite, il tombe sous le coup d'une malédiction et, ici, le serpent qui s'enroule renvoie aux chaînes des esclaves.

Enfin, concernant le détournement de ces motifs, signalons deux exemples issus de l'aventure de *Spirou*, *Le maître des hosties noires* renvoyant cette fois au crocodile. Le premier est le suivant : Fantasio fait tomber Spirou dans un fleuve dont le courant est fort et Spirou s'accroche à un tronc flottant au milieu d'autres. Il arrive dans le champ de vision d'un missionnaire (le père Lebouc) qui, prenant les troncs pour des crocodiles, tire dessus, manquant de peu de blesser Spirou (déjà en 1974, Degotte se moquait de ce motif du crocodile pris pour un tronc d'arbre<sup>69</sup>). À la fin de l'album, nous retrouvons la scène classique des personnes évoluant sur un pont fragile, au ras de l'eau avec, en dessous, des crocodiles. Cette fois, il ne s'agit

---

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*

65 PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, 1998, Flammarion, 2005, p. 25.

66 FOURNIER Jean-Claude, *Spirou et Fantasio. Kodo le tyran*, *op. cit.*, n° 2102, 27-07-1978, p. 18., n° 2101, 20-07-1978, p. 19.

67 Notons ce même motif du crocodile apprivoisé, en 1988, dans Stephen DESBERG, Daniel DESORGHIER, *Jimmy Tousseul. Le serpent d'ébène*, *op.cit.*

68 *Id.*, *Le masque de l'esclave*, *op.cit.*, n° 2933, 29-06-1994, p. 18.

69 Charles DEGOTTE, *Non, un crocodile n'est pas un tronc d'arbre !*, *Spirou*, 37<sup>e</sup> année, 03-01-1974, n° 1864, p. 46 – 47.

pas de l'esthétique aventurière de l'album mais du tournage d'un film par ce même missionnaire : la bande dessinée a pris conscience de ces motifs qui sont utilisés ici, non plus comme élément de l'aventure, mais bien comme symboles de la période coloniale. Enfin, dans *La colère du marsupilami*, une réflexion portant sur le recours au bestiaire bigarré est menée : la scène de combat avec l'animal (dans celle-ci, un serpent s'enroule autour de Spirou sur plusieurs pages et l'alligator est lui aussi utilisé) est justifiée par l'utilisation de la zorglonde, une machine inventée par Franquin permettant de diriger les personnes touchées. En effet, Zantafio cache un micro-émetteur sur Spirou, attirant les animaux « zorglondisés » de la jungle, qui attaquent donc les personnages. Ainsi, les auteurs utilisent l'héritage de Franquin pour justifier le recours à un mécanisme classique qui, à force de sur-représentation, fait perdre la puissance de l'étrangeté de son sujet. Mais dans le même temps, cette sur-représentation l'ancre pourtant en tant qu'*exotica*. J-F Staszak note en effet que « le plaisir de l'exotisme n'est pas celui, déstabilisant, de la surprise, c'est celui, familier, de la reconnaissance. L'altérité est édulcorée par le sentiment du déjà-vu. [...] Le paradoxe des *exotica* tient à ce qu'ils sont des objets qu'on reconnaît comme étranges et étrangers<sup>70</sup> ».

### 2.1.2. *Entre capture et remords : à propos de l'apprivoisement d'animaux fantasques*

Ce dernier exemple signe le retour du marsupilami, « le plus incroyable animal mythique de la BD<sup>71</sup> » (J. et A. Pirotte), au sein de la série *Spirou*, inventé au début des années 1950 et absent de la série depuis 1970. Il est une figure ambivalente car faisant naître autour d'elle des tensions portant sur les questions de capture / libération, apprivoisement / sauvagerie. Dans son entretien avec Numa Sadoul (1986), Franquin revient sur l'origine de son personnage : « son nom vient de la fusion de “marsupial”, “Pilou-Pilou” et “ami”. Ami, pour son côté sympa. Pilou-Pilou, en hommage au fabuleux personnage créé par Segar. [...] Marsupial, je voulais que mon animal en soit un<sup>72</sup> ». À ce nom s'ajoute une origine plus ancienne, et d'inspiration humaine cette fois, portant sur ses longs trajets en tramway aux côtés de Will et Morris durant lesquels ils inventaient

les histoires les plus stupides et les plus folles possibles. Or, le receveur du tram était un homme superactif : il devait délivrer les billets, ouvrir et fermer les portes, donner les signaux de départ et d'arrêt. Et un jour, nous avons décrété qu'il lui faudrait un organe supplémentaire pour s'acquitter de ses multiples

70 Jean-François STASZAK, « La construcción del imaginario occidental del 'allá' y la fabricación de las 'exóticas' : El caso de los koi moko maoris », *art. cit.*, p. 11.

71 Jean PIROTTE, Arnaud PIROTTE, *op. cit.*, p. 30.

72 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 106.

fonctions : on lui a supposé une sorte de queue de rat qui sortirait de derrière son veston et avec laquelle il pourrait faire quantité de choses.<sup>73</sup>

C'est en 1952, dans l'album *Spirou et les héritiers*, que le Marsupilami fait son entrée. S'il est peu ordinaire, sa base est connue : c'est celle de la recherche de l'animal rare. Les œuvres de fiction ayant fait « du chasseur d'animaux un avatar tardif de la figure de l'explorateur<sup>74</sup> », le marsupilami s'ancre, dans un premier temps, pleinement dans cet imaginaire. L'aventure débute avec le testament de Tanzafio, l'oncle de Fantasio. C'est dans le cadre de missions à réaliser pour obtenir son héritage (Fantasio est opposé à son cousin Zantafio) que le sujet du marsupilami arrive, sa capture constituant le dernier défi à relever (leur oncle ayant vu l'animal mais n'ayant pu le capturer). Défi que relèveront Spirou et Fantasio, le capturant et le ramenant en Europe. Mais si l'animal est donné comme convenu à un jardin zoologique, les remords de Spirou et Fantasio apparaissent dès leur retour, concluant ainsi l'album (et anticipant le suivant) par une discussion entre les deux personnages, engagée par Fantasio : « — Je n'ai qu'un regret : il y a un pauvre petit personnage qui a perdu sa belle liberté dans cette aventure... — Oui ! Et à ce propos... Je n'osais pas t'en parler... Mais je pensais qu'on pourrait peut-être enlever le marsupilami et le reconduire dans sa forêt... — Pourquoi pas ! Nous allons y penser...<sup>75</sup> ». C'est donc tout naturellement que l'album suivant, *Les voleurs du marsupilami*, s'ouvre sur une discussion concernant ce même sujet. Fantasio jugera nécessaire l'enlèvement de l'animal après que les personnages eurent rendu visite au marsupilami. En effet, celui-ci, malgré le discours enthousiaste du directeur du zoo (« Voyez, il a de la verdure, une branche où grimper, de l'eau, de la nourriture à profusion... Qu'avait-il de plus dans sa forêt ?..<sup>76</sup> ») y paraît bien triste et observe pensivement une mouche voler, laissant son ballon de côté. Ce plan d'enlèvement dénote quant aux valeurs morales portées par les personnages : comme le note Numa Sadoul, « on voit pour une fois – ô fait exceptionnel ! – Spirou et Fantasio en pleine illégalité, puisqu'ils projettent tout bonnement de commettre au zoo un vol avec effraction ! ». Franquin y répondra que si « c'est illégal, [...] c'est pour la bonne cause. [...] Mais enfin, c'est juste, on ne verra pas souvent Spirou se mettre au ban de la société en élaborant un coup de force contre une institution officielle<sup>77</sup> ». Notons que le zoo domestique l'altérité en opérant un mouvement : celui d'une décontextualisation puis une recontextualisation. « La

---

73 *Ibid.*

74 Julien BONDAZ, *op. cit.*, p. 3.

75 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et les héritiers*, *Spirou*, 15<sup>e</sup> année, n° 726, 13 mars 1952, p. 4.

76 André FRANQUIN, ALMO JO, *Spirou et Fantasio. Les voleurs du marsupilami*, *Spirou*, 15<sup>e</sup> année, n° 729, 3 avril 1952, p. 4.

77 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 108.

première sort l'objet de son contexte local, où il est à sa place, où il est normal et fait sens. La seconde le replace dans un autre contexte, caractérisé par d'autres normes, vis-à-vis desquelles l'objet en question est en décalage<sup>78</sup> », nous éclaire J-F Staszak. Ici, la fabrication de l'exotisme portée par ce processus mis en place par le zoo (le marsupilami est extrait de son milieu d'origine pour être replacé dans un autre milieu) manque son but : « C'est comme si on rendait visite à un fils qui serait en prison !<sup>79</sup> » déclare Fantasio. Même si la critique des zoos n'est pas nouvelle<sup>80</sup>, il faut noter ici un intérêt précoce pour le bien-être animal de la part de Franquin. À cette époque, en effet, « il n'est alors pas question du bien-être de l'animal : on ne se préoccupe guère que de sa survie. Sa mise en scène se réduit à un décor végétal ou architectural sommaire, qui évoque son pays d'origine. La petite taille des cages, la profondeur des fosses, la grosseur des barreaux soulignent la "férocité" des fauves, qui fait frémir<sup>81</sup> » (J-F Staszak). Franquin anticipe en fait, presque 20 ans avant, la dénonciation du zoo et les potentielles « expéditions de "libération"<sup>82</sup> » menées par des défenseurs des droits des animaux (J-F Staszak). Si les deux héros ont bien projeté cet acte de libération, ce sont finalement des « bandits » qui enlèveront l'animal, au profit d'un cirque. Les protagonistes iront le récupérer et l'album se termine sur l'image du marsupilami dans leur jardin, jouant à la balle avec l'écureuil Spip : l'heure de l'appropriation est-elle venue ? Nous retrouvons le marsupilami deux albums plus tard, dans *Le dictateur et le champignon*, cette fois dans le parc du château Comte de Champignon. Il se rend en ville et déclenche un certain nombre de catastrophes<sup>83</sup>, menant à la conclusion suivante de Spirou : l'animal est un « danger public<sup>84</sup> ». Déclarant au marsupilami qu'il va lui donner une fessée pour « parfaire [son] éducation<sup>85</sup> », l'animal met sa queue pour se protéger : son éducation ne se fera pas (ou du moins pas ainsi). Se pose alors la question suivante : que faire de lui ? Si l'envie de le ramener en Amazonie est toujours au premier plan, l'animal appartient toujours au zoo. Cependant, comme le signale Franquin, « heureusement, le zoo est fermé par manque d'argent. Donc, retour à la Palombie<sup>86</sup> ». C'est avec le cœur lourd que Spirou, Fantasio et Spip laissent l'animal dans son milieu naturel et Franquin en profite pour cri-

78 Jean-François STASZAK, « La construcción del imaginario occidental del 'allá' y la fabricación de las 'exóticas' : El caso de los koi moko maoris », *art. cit.*, p. 11.

79 *Id.*, p. 4.

80 Julien BONDAZ, *op. cit.*, p. 12-13.

81 Jean-François STASZAK, « À quoi servent les zoos ? », dans *Sciences Humaines*, vol.108, n° 8, 2000, [<https://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2000-8-page-30.htm>], (page consultée le 10/05/2023), § 8.

82 *Id.*, § 22.

83 Franquin en profite pour étriller au passage des symboles tels que la police ou le travail.

84 FRANQUIN André, ROSY Maurice, *Spirou et Fantasio. Le dictateur et le champignon, Spirou*, 17<sup>e</sup> année, n° 805, 17 septembre 1953, p. 4.

85 *Id.*, n° 807, 1<sup>er</sup> octobre 1953, p. 4.

86 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 113.

tiquer la chasse à travers le discours de Fantasio : « D'année en année, ces forêts vierges sont de plus en plus explorées ! Il viendra une foule de barbares avec des fusils !<sup>87</sup> ». Mais si le marsupilami est dans un premier temps ravi, ses compagnons lui manquent vite et il les rejoint à l'arrière de leur pirogue. Le marsupilami a donc choisi lui-même l'Europe plutôt qu'un retour à l'état sauvage et si ce choix ne sera plus questionné, la question de son inadaptation au monde des héros continuera de se poser.

Ainsi, quelques gags autour de cette question, mettant en scène ses frasques dans le monde européen, lui seront dédiés. Car si le marsupilami trouve sa place parmi les enfants et les autres animaux<sup>88</sup>, il reste totalement en décalage avec le milieu technique des humains. Ainsi, on retrouve un marsupilami incontrôlable dans des épisodes dans lesquels il s'amuse avec une tondeuse<sup>89</sup> (roulant sur un policier, coupant un tapis, passant à travers une fanfare), un siphon<sup>90</sup> (Fantasio et un facteur en faisant les frais), la manette de patins téléguidés<sup>91</sup> (Fantasio, à nouveau, sera sa victime), ou encore un aspirateur<sup>92</sup> (luttant contre des démarcheurs). Deux gags pourraient résumer l'échec du dressage de l'animal. Un premier, publié en 1981, met en scène Spirou se baladant dans un parc avec le marsupilami et Spip, repris par le gardien leur signalant qu'il faut tenir les chiens « et les marsupilamis<sup>93</sup> » (rédigé à la hâte) en laisse. Spirou tiendra la queue du marsupilami, en faisant d'elle un simulacre de laisse, et si le gardien signale à Spirou qu'« une laisse, ça s'attache au **cou**<sup>94</sup> » et que la queue sera donc attachée à celui du marsupilami, elle n'en reste pas moins seulement un moyen de contourner la réglementation du jardin : le gardien lui-même n'en est pas dupe. Dix ans avant, Fantasio avait dit au Comte de Champignac – qui lui demandait si c'était une bonne idée d'avoir amené le marsupilami dans les locaux du journal – que « le petit animal [était] maintenant complètement apprivoisé<sup>95</sup> », et son discours fût invalidé par la case suivante montrant le marsupilami en train de chercher les poux de M. De Mesmaeker (sa queue faisant office de liens). En 1981, le « petit animal » n'est toujours pas « complètement apprivoisé ». En quelque sorte, le marsu-

87 *Id.*, n° 838, 6 mai 1954, p. 1.

88 Voir André FRANQUIN, *Marsupilami, Spirou*, 31<sup>e</sup> année, n° 1571, 23-05-1968, p. 1. ; 33<sup>e</sup> année, n° 1671, 23-04-1970, p. 1. ; 34<sup>e</sup> année, n° 1710, 21-01-1971, p. 1. et n° 1718, 18-03-1971, p. 1.

89 André FRANQUIN, *Le marsupilami descend sur la ville, Risque-Tout*, n° 3, 1955.

90 André FRANQUIN, Marcel DENIS, JIDÉHEM, *Les aventures de Spirou. Fantasio et le siphon, Spirou de poche*, n° 1, 1957..., p. 3-6.

91 Prévu pour le second numéro de *Spirou de poche*, il ne sera publié que de nombreuses années plus tard, le numéro 2 n'étant jamais sorti. André FRANQUIN, Marcel DENIS, JIDÉHEM, *Les aventures de Spirou. Fantasio et les patins téléguidés*, 1957, *Marsupilami. Capturez un marsupilami !*, Monaco, Marsu Productions, 2002.

92 Jean ROBA, *Marsupilami. Échec à la Slurp, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1721, 8 avril 1971, p. 14-15.

93 André FRANQUIN, *Marsupilami [Sans titre], Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2232, 22-01-1981, p. 1.

94 *Ibid.*

95 *Id.*, 33<sup>e</sup> année, n° 1682, 1970, p. 113-114.

pilami garde en lui ce qu'il faut de « sauvagerie » pour rester un minimum exotique, et ce qu'il faut d'apprivoisement pour ne pas être le support d'une étrangeté négative. Mais s'il est turbulent et peu attentif, qu'il respecte peu (voir pas) les appels au calme qui lui sont lancés, cela peut être bénéfique aux protagonistes, comme le note J. De Gramont : « le Marsupilami sauve Spirou dans *Le Prisonnier du Bouddha* après avoir fugué, comme il sauve Fantasio dans *QRN sur Bretzelburg* après une fugue bien plus longue encore <sup>96</sup> ». C'est finalement le départ de Franquin qui signera la fin du marsupilami dans la série *Spirou* pour les décennies à venir, pour des questions de droits et il n'y aura pas de justification narrative à sa disparition. Franquin témoigne :

C'est un peu un sale coup que j'ai fait, sans le vouloir, aux éditions Dupuis. Je me suis réservé le Marsupilami et, du jour au lendemain, « Spirou » s'est trouvé sans ce personnage familier, ce qui a certainement fait une grosse différence aux yeux du lecteur. Je désirais garder le Marsupilami pour pouvoir l'utiliser encore, offrant tous les autres personnages à l'éditeur afin de ne pas dégarnir complètement la série. [...] Les héros seul appartenait à l'éditeur. Je pouvais quitter la série avec tous les personnages créés par moi sans qu'il s'y oppose.<sup>97</sup>

Si l'on retrouve bien le marsupilami (dessinée par Franquin) dans le premier épisode de la reprise de Fournier, il disparaît donc de la série en 1970. Sans pour autant disparaître des pages du journal puisqu'on le retrouve, comme nous l'avons présenté, dans certains gags.

C'est en 2015 que le marsupilami signe son grand retour dans la série de son apparition originelle (Dargaud, possesseur de Dupuis, ayant racheté les droits de la série en 2013), avec *La colère du marsupilami*. Les auteurs reprennent ici l'incohérence de la disparition subite du marsupilami et tentent d'y apporter une justification narrative crédible. En effet, Spirou, Fantasio, Spip et le Comte de Champignac n'ont plus de souvenir du marsupilami et s'énervent dès que quelqu'un en parle. En réalité, c'est Zantafio, cousin de Fantasio, qui leur a « volé des souvenirs<sup>98</sup> ». Ruiné à cause de ce qui s'est déroulé dans l'album *Le faiseur d'or*<sup>99</sup> (c'est après cet album que disparaîtra le marsupilami), il a « zorglondisé<sup>100</sup> » les quatre personnages et les a convaincus de ramener le marsupilami en Palombie, qui était ensuite destiné à être vendu « une fortune<sup>101</sup> ». L'animal s'échappera et rejoindra sa jungle natale. Alors que Fantasio se demande si le marsupilami n'est pas plus heureux chez lui, Spirou (faisant référé-

96 Jérôme DE GRAMONT. « Le “monde” de Franquin », dans *Transversalités*, vol. 158, n° 3, 2021, p. 27.

97 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 144.

98 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami*, *op. cit.*, p. 6.

99 Jean-Claude FOURNIER, André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Le faiseur d'or*, 32<sup>e</sup> année, *Spirou*, n° 1624, 29-05-1969 - n° 1646, 30-10-1969.

100 La zorglonde, imaginée par Franquin permet de diriger la personne sous emprise selon sa volonté propre.

101 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami*, *op. cit.*, p. 11.

rence à leur aventure dans *Le dictateur et le champignon*) répond que l'animal, s'étant attaché à eux, n'avait pas voulu rester en Palombie quand ils ont essayé de le ramener. Il se rendent alors en Palombie pour aller le récupérer. Se sentant trahi par Spirou, Fantasio et Spip, car « livré à ces sales types, sous l'effet de la zorglonde<sup>102</sup> », le marsupilami attaque les héros à plusieurs reprises et cherche à les blesser : il devient menaçant, inquiétant (comme l'illustre son cri qui pétrifie d'effroi Spirou et Fantasio<sup>103</sup>), temporairement porteur d'une étrangeté négative. Spirou en a bien conscience : « Je suis sûr que c'est l'amertume qui le rend méchant... car nous savons bien que notre vieil ami n'est pas comme ça d'habitude<sup>104</sup> ». Fantasio le faisant rigoler à ses dépens, c'est par le rire (comme dans *Spirou et les héritiers*) que l'animal redeviendra ami avec eux. Et si le marsupilami veut que les Européens restent dans la jungle alors que Spirou parle de le ramener avec eux, Fantasio se veut la voix de la raison : « sa vraie maison est ici, maintenant.[...] Soyons lucides : il n'y a que dans cette forêt qu'il pourra fonder une famille, avoir des petits, mener une vie normale de marsupilami...<sup>105</sup> ». Spirou est, malgré sa tristesse, convaincu et déclare au marsupilami : « Je n'ai pas envie d'être, une fois de plus, celui qui t'arrachera à ta forêt d'origine !<sup>106</sup> ».

*La bête noire* (1981) a pour intérêt de reprendre de la trame narrative développée dans *Spirou et les héritiers* et elle nous permet donc de comparer deux œuvres distantes de 30 ans. En effet, un oncle, grand voyageur, lègue un testament à son jeune neveu Lou. Une condition nécessite d'être remplie pour toucher l'héritage : il faut capturer un animal qu'il a vu mais n'a pu capturer. Lou et son majordome s'en vont donc sur l'île de Kadjimali où se trouve une bête, « une bête énorme, aux yeux de braise, se nourrissant de lave incandescente<sup>107</sup> ». Arrivé sur celle-ci, Lou remarque que « l'île risque d'exploser d'un moment à l'autre<sup>108</sup> ». En effet, le volcan est en pleine éruption. Découvrant la bête (que l'on pourrait qualifier de dragon), les protagonistes se demandent comment procéder à la capture. Devant ce qui semble être une impasse, Lou rappelle le contexte de la situation et signale que, « de toute façon, nous ne pouvons pas la laisser ici ! L'île va exploser d'un moment à l'autre ! Ce sera une mort affreuse pour

---

102 *Id.*, p. 15.

103 *Id.*, p. 27.

104 *Id.*, p. 29.

105 *Id.*, p. 55.

106 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami*, op. cit., p. 56.

107 Raoul CAUVIN, BERCK, *Lou, James et Blub. La bête noire, Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2250, 28-05-1981, p. 6.

108 *Id.*, n° 2254, 25-16-1981, p. 10.

elle !<sup>109</sup> ». C'est finalement l'animal qui les sauvera : juste avant l'explosion de l'île, les humains s'installent sur le dos du dragon qui s'en va, nageant dans l'océan. Car, « sous des dehors ingrats, cette bête est plus douce qu'un agneau<sup>110</sup> », les protagonistes n'ont aucun problème pour l'appivoiser. C'est en la tenant par une corde faisant office de laisse qu'ils l'amènent, par les rues de New-York, au zoo de la ville. La laisse n'est pas un stratagème pour contourner la ré-plantation d'un parc comme dans le gag de Franquin précédemment cité et sorti la même année, mais est réellement symbole du dressage de l'animal. Au zoo, installé dans un trou dont la taille semble minime pour sa carrure, le dragon sera « branché sur le gaz naturel<sup>111</sup> », lui permettant ainsi de se nourrir de feu (notons que, comme le signale J-F Staszak, la scène du repas « constitue une attraction appréciée<sup>112</sup> » dans certains zoos : ici, elle ne saurait être plus spectaculaire). Ainsi, par l'explosion de l'île sur laquelle vivait le dragon détruisant son milieu de vie naturel, le récit fait en sorte que la capture soit un sauvetage. Il fallait que les auteurs répondent à un changement dans le rôle d'être du zoo (et surtout son imaginaire et sa justification), amorcé quelques années avant la parution cette histoire, mis en lumière par J-F Staszak :

A partir des années 70, on commence à se soucier de la disparition de nombreux biotopes « sauvages » et de la menace d'extinction qui pèse sur plusieurs espèces animales. Les zoos enfourchent alors un nouveau cheval de bataille : la sauvegarde des animaux menacés. Il ne s'agirait plus d'enfermer les animaux pour amuser les visiteurs, mais de créer ex situ des réserves génétiques où les animaux menacés se reproduisent, permettant à terme de les réintroduire in situ. C'est le modèle de l'arche de Noé.<sup>113</sup>

Un modèle de « l'arche de Noé » qui n'est pas sans nous rappeler que le dragon a été ramené en bateau. Au même moment, divers articles signés « Fantasio » et intitulés « L'hécatombe des animaux<sup>114</sup> », sensibilisent d'ailleurs les lecteurs à la cause animale (on y dénonce notamment le trafic d'animaux exotiques). Les auteurs se trouvent ici entre la volonté de créer une histoire singeant celle du marsupilami et la nécessité de prendre du recul pour justifier sa capture, d'ailleurs montrée de manière très – trop ? – consentie par le dragon<sup>115</sup>.

---

109 *Id.*, p. 14.

110 *Id.*, n° 2257, 16-07-1981, p. 13.

111 *Id.*, n° 2260, 06-08-1981, p. 32.

112 Jean-François STASZAK, « À quoi servent les zoos », *art. cit.*, § 15.

113 *Id.*, § 10.

114 Alain DE KUYSSCHE, Franck PÉ, *L'hécatombe des animaux*, Spirou, 44<sup>e</sup> année, n° 2252, 11-06-1981 - n° 2257, 16-07-1981.

115 Notons que ce motif du dressage d'un dragon inoffensif se trouvait déjà en 1968, avec *La Ribambelle aux Galopigos*, album dans lequel les jeunes héros apprivoisent un dragon, sorte de « gros lézard pataud » pour défaire les antagonistes (il sera affublé d'une muselière afin de l'empêcher de manger une fleur aux effets soporifiques). VICQ, Jean ROBA, *op. cit.*, 6 octobre 1966, p. 29.

À l'inverse de cette relation verticale, de l'humain vers le non-humain, on observe la figure d'un animal vainqueur, comme dans la courte apparition du Boumptéryx dans l'histoire éponyme parue en 1959 et réalisé sous le pseudonyme *Ley Kip*, comprenant André Franquin et Marcel Denis au scénario et Jean Roba et Jidéhem au dessin. Elle met en scène un animal inconnu au corps bleu, au bec jaune, au visage blanc et à la mine triste, qui a la spécificité de pondre de nombreux œufs explosifs. On y suit un contrôleur et un mousse qui échouent sur une île déserte suite à l'explosion de leur bateau. Le premier personnage cherche alors à tuer le seul oiseau de l'île (et qui semble d'ailleurs être son seul habitant), qui s'avérera donc être le Boumptéryx. Alors que l'animal fuit, les humains découvrent qu'il laisse un œuf derrière lui. Forts de cette découverte d'un élément comestible et facile à obtenir, ils s'en rapprochent et il explose. S'en suit alors le running-gag des explosions successives de ces œufs : gros producteur, « l'animal le plus dangereux de la création<sup>116</sup> » poursuit inlassablement les personnages, des cœurs volant autour de lui pour signifier son attachement à ceux-ci. Comme le boumptéryx, un autre oiseau invraisemblable et aux couleurs exotiques s'attachera particulièrement à l'humain qu'il rencontrera. En 1961, sous la plume de Degotte, apparaît en effet le flagada dans la série éponyme. C'est un oiseau jaune, dont les pois rouges s'estomperont au cours des épisodes et dont la rondeur, inversement, amplifiera. Pour sa queue en forme d'hélice, lui permettant de voler mais aussi de couper toutes sortes de choses et bien plus encore, il est un héritier du marsupilami (le rapprochement est d'ailleurs mis en scène dans le gag *Le nid des flagadas*<sup>117</sup>, signé sous le nom d'André Degotte)<sup>118</sup>. Ici, c'est pour le capturer qu'Alcide Citrix est envoyé sur le territoire de l'oiseau. Alors qu'il le ramène dans un zoo, le flagada, exaspéré de subir un ensemble de test et d'observations scientifiques (rayons X, électroencéphalogramme, centrifugeuse, mesure de sa taille, etc.) se révoltera. L'oiseau s'étant attaché au chasseur (par le rire, comme le marsupilami), ils seront renvoyés sur l'île de l'animal et l'homme choisira d'y rester avec son nouveau compagnon : l'animal a vaincu le capteur/chasseur qui, pour devenir véritablement protagoniste, a du abandonner son rôle premier.

---

116 Ley KIP, *Boumptéryx. L'île au Boumptéryx*, *Spirou*, 22<sup>e</sup> année, n° 1092, 19 mars 1959, p. 8.

117 André DEGOTTE, *Le nid des flagadas*, *Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2300, 13-05-1982, p. 5.

118 La série proposera d'ailleurs nombreux autres animaux fantasques (Charles DEGOTTE, *Le Flagada. Le flagada et le martin-bêcheur*, *Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2319, 23-09-1982 - n° 2329, 02-12-1982. *Id.*, *Le flagada et le calendo*, *Spirou*, 27<sup>e</sup> année, n° 1367, 20 juin 1964, Mini-récit n° 223).

### 2.1.3. Naissance et développement du chasseur antagoniste

Si le marsupilami a été développé dans la série *Spirou* via son déplacement de l'Amazonie à l'Europe, c'est en 1956 - 1957, avec *Le film de l'année : le marsupilami* (intitulé *Le nid du marsupilami* dans sa version album), que Franquin marque un tournant dans le développement de l'animal. Il crée un « cousin » resté, lui, en Amazonie et qui y a sa propre aventure, contée par la seule femme qui revient régulièrement au sein de la série. Spirou et Fantasio sont réduits à de simples spectateurs de l'exposé de Seccotine, illustré de scènes filmées. Franquin pose ici, dans le milieu des années 1950 des éléments et motifs essentiels qui seront développés dans la série dédiée à ce personnage et qui prendra son essor dans les années 1980. Parmi ces éléments essentiels, notons les scènes où le marsupilami mange des piranhas, ainsi que celles où il ridiculise le jaguar. Ces dernières sont d'ailleurs un indicateur de moments importants de la vie du marsupilami et de la construction de son monde, comme le note H. Garric :

le gag permet [...] de donner une structuration au récit : le jaguar apparaît dès le début du reportage de Seccotine, accompagne chacune des grandes étapes (le Marsupilami célibataire, le Marsupilami fait la cour à la Marsupilami, les Marsupilamis convolent, les bébés Marsupilamis grandissent) et vient clore le récit puisque quand la queue du jaguar a été mangée en entier, Seccotine annonce qu'il s'agit de la « dernière image des mésaventures du fauve », la saison des pluies obligeant à interrompre le reportage et donc la conférence. En d'autres termes, le gag se voit conférer, du fait de son insertion dans un récit, un rôle nécessairement réflexif, puisque c'est lui qui fait du récit une histoire vraiment complète.<sup>119</sup>

Si Spirou, à la suite de la conférence, déclare à son marsupilami : « Nous avons vu tes cousins de Palombie, mon vieux ! Mais pour nous ce sera toujours toi **le** marsupilami !!<sup>120</sup> », le compagnon de Spirou et Fantasio disparaîtra et c'est bien celui présent dans *Le nid du marsupilami* qui vivra les aventures de la série éponyme.

Nous avons vu, à la fin de l'album *Le dictateur et le champignon*, les prémices d'une critique du chasseur : celui qui veut capturer un marsupilami devient antagoniste. Dans *La cage*, Bring M. Backalive, assoiffé de chasse, qui a, selon ses propres termes « capturé tous les animaux de la création<sup>121</sup> » à l'exception du marsupilami, capture un bébé marsupilami et veut le vendre à un zoo. Nous le retrouvons à nouveau dans *La queue du marsupilami*, (datant de 1987 mais publié seulement en 2013 dans le journal *Spirou*) voulant à nouveau capturer l'animal amazonien. Alors que l'un de ses compagnons tire sur l'animal, il l'empêche de continuer et déclare : « Ça se piège un marsupilami ! Ou alors ça s'étrangle ! Ça s'empoisonne ! Ça se tue

119 Henri GARRIC, « Gag », dans *Neuvième art 2.0*, 2015, Dictionnaire esthétique et thématique de la bande, [<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article973>], (page consultée le 10/05/2023).

120 André FRANQUIN, *Le film de l'année : le Marsupilami*, op.cit., n° 991, 11 avril 1957, p. 2.

121 André FRANQUIN, WILL, *Marsupilami. La cage, Spirou*, 28<sup>e</sup> année, n° 1420, 1<sup>er</sup> juillet 1965, p. 56.

intact<sup>122</sup> ». Le chasseur est prêt à employer tous les moyens qui sont à sa disposition pour tuer l'animal sans altérer, ni sa valeur marchande, ni la beauté du trophée. Ratant toujours son but, ses échecs répétés sont objets de moqueries permanents et constituent un vaste running-gag<sup>123</sup>.

Mais le chasseur n'a pas toujours été cette figure négative. L'imaginaire colonial déployé dans *Tif et Tondu Au Congo Belge* nous montre à l'inverse un chasseur glorieux et conquérant. Cet album (1939-1940) met en scène la compétition entre plusieurs expéditions en partance pour le Congo Belge et devant « ramener quatre animaux inconnus à ce jour<sup>124</sup> » : le lion, l'antilope, l'éléphant-nain et le lézard, tous étant de couleur blanche (montrant un intérêt certain pour les animaux albinos). Trois expéditions s'affrontent donc, une états-unienne, une anglaise et une belge (représentée par Tif et Tondu). Les anglais et les américains seront les antagonistes (ce qui constitue un motif classique<sup>125</sup>), comme le souligne le nom de l'un de ces derniers : M. Rakett, dont l'américanité est soulignée par le nom de leur bateau : le Kola Koka. Après de nombreuses péripéties, Tif et Tondu arrivent à ramener les quatre animaux demandés, qui iront donc remplir les rangs du zoo d'Anvers. Il s'agit donc dans cette histoire de ramener puis d'exhiber des animaux de la colonie belge. Si l'objectif scientifique<sup>126</sup> est évident (il s'agit de recenser), il « relève aussi de cette entreprise de domination<sup>127</sup> », comme le souligne J-F Staszak. Ce dernier écrit que

ce projet de maîtrise de la nature est parallèle à celui de maîtrise du monde entrepris par la colonisation. Ce sont les explorateurs, les colons et leur administration qui approvisionnent les zoos européens. Les capitales d'empires se dotent toutes de zoos [...] où sont représentés de manière privilégiée les animaux de leurs colonies. C'est un moyen de célébrer la puissance de l'empire, mais aussi de le faire connaître à travers sa représentation en microcosme.<sup>128</sup>

Rien de moins étonnant, donc, que dans cette histoire, le Congo veuille gagner cette course à la capture, sur ce qu'il considérerait comme étant ses propres terres : il fallait montrer sa domination sur l'ensemble des espèces animales et la puissance de sa nation.

122 GREG, BATEM, André FRANQUIN, *op. cit.*, p. 12.

123 Alors qu'il veut faire une démonstration de sa canne à pêche hautement technique et de sa manipulation parfaite à l'autochtone Tapamilastiko, il subit, suite à un lancer trop vigoureux, un gag classique : celui d'accrocher son hameçon derrière lui (qui lui ramènera un jaguar).

124 Fernand DINEUR, *Tif et Tondu. Au Congo belge, op. cit.*, 2e année, n° 26, 29 juin 1939, p. 18.

125 Philippe DELISLE, « Un colonialisme "de gauche" dans le journal d'inspiration catholique Spirou ? », *art. cit.*, § 10.

126 But né à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, lorsque le zoo évolue vis-à-vis de la ménagerie royale. Voir : Jean-François STASZAK, « À quoi servent les zoos », *art. cit.*, § 5-6.

127 *Id.*, § 6.

128 *Id.*, § 7.

En 2014 - 2015, dans *Le gorille blanc*<sup>129</sup>, les auteurs reprennent cet intérêt pour l'animal albinos, mais le rapport à celui-ci sera inversé : d'objet de collection, il devient objet de protection. Cet animal, considéré comme une légende locale du Mulundi (nom renvoyant au Congo), que seul le sorcier d'un village a vu, est capturé par des braconniers noirs (le pays connaît un intense trafic d'animaux). Benoît et son jeune ami autochtone Biloulou les surprennent par hasard et ils délivrent le gorille blanc : la découverte de l'animal rare se fait par sa libération, qui sera suivie d'une autre de plus grande ampleur, à savoir celle de tous les animaux mis en cage dans le camp des braconniers. Car entre ces trois quart de siècles qui séparent cet épisode de l'exemple précédent, le rapport à la chasse aura évolué. Déjà en 1954 avec *Le temple aux tigres*, signé sous pseudonyme par Greg, il est différent. Dans cette aventure, « le terrible tigre malais BOUBOULE, animal d'une intelligence phénoménale<sup>130</sup> » est atteint – pour reprendre les mots du directeur du cirque possédant l'animal – d'une « crise de désespoir<sup>131</sup> » en entendant le nom de son île natale : Bornéo. L'homme nous explique que l'animal a « le mal du pays<sup>132</sup> », quand un médecin parle de « neurasthénie aiguë<sup>133</sup> ». Cady, qui se retrouve mêlé par hasard à cette histoire, propose de contacter celui qui a capturé l'animal pour trouver une raison à ce désespoir. Le « chasseur de fauves<sup>134</sup> » Guy Lamy les éclaire : après avoir tué « une tigresse qui décimait les troupeaux des indigènes<sup>135</sup> », l'un de ses deux enfants (Bouboule) fut capturé et l'autre (Balthasar) s'est échappé. Emmenant avec eux Bouboule, ils décident de partir à la recherche de son frère afin de les ramener, ensemble, en Europe. Ils retrouvent les traces de Balthasar, animal sacralisé par les Bah-Gar. Alors que les deux frères se retrouvent et que Cady déclare que « leur bonheur de s'être retrouvé fait plaisir à voir<sup>136</sup> », le directeur du cirque se questionne : « Si nous les ramenons en Europe, je crains que leur bonheur s'écroule brutalement. Ces deux tigres ne sont pas des animaux de cirque, Cady. Leur place est ici royale !...<sup>137</sup> ». Car considérés comme sacrés, ils sont en effet traités avec beaucoup d'attention par les autochtones, bien que mis en cage par ceux-ci. Ils resteront donc sur leur île de naissance et les protagonistes rentreront sans tigre. Dans cet album pourtant

129 Luc PARTHOENS, Thierry CULLIFORD, Pascal GARRAY, *op. cit.*, p. 30.

130 Michel DENYS, *Une aventure de Cady. Le temple aux tigres*, *op. cit.*, n° 830, 11 mars 1954, p. 13.

131 *Id.*, n° 832, 25 mars 1954, p. 14.

132 *Id.*, n° 833, 1<sup>er</sup> avril 1954, p. 14.

133 *Ibid.*

134 *Id.*, p. 15.

135 *Ibid.*

136 *Id.*, n° 847, 8 juillet 1954, p. 17.

137 *Id.*, n° 848, 15 juillet 1954, p. 20.

imprégné d'un fort imaginaire colonial, Greg propose un rapport tout autre à l'animal. Il présente un intérêt tout particulier pour les sentiments de celui-ci : il n'est pas un objet de divertissement ou de collection mais un être vivant qu'il faut respecter. Notons aussi que, si la figure du chasseur débute par une représentation graphique très classique (dans son intérieur composée de sa décoration coloniale, son singe en laisse et son serviteur noir), celui-ci sera bien du côté des protagonistes, et une autre figure du chasseur se devine : alors que Cady adopte un nasique, ce même chasseur signale qu'« il y a des chasseurs qui donneraient une fortune pour cet animal<sup>138</sup> ». En 1956, dans *Le gorille a mauvaise mine*, l'action des braconniers est justement critiquée. P. Delisle note que

le propos reste en phase avec le discours colonialiste belge. La presse anglo-américaine avait dénoncé les excès commis au Congo par les agents de Léopold II, puis mis en doute la capacité du « petit royaume » à porter en Afrique « la civilisation ». En réaction, la Belgique promeut l'idée d'une colonisation « sérieuse », éloignée de tout esprit d'aventure. Dans un tel cadre, la chasse aux animaux sauvages, les safaris, apparaissent comme des activités peu honorables, réservées à des touristes étrangers.<sup>139</sup>

La figure du chasseur antagoniste devient alors un élément classique, tantôt sujet de gag (subissant le ridicule à l'image de M. Backalive) ou servant de critique plus sérieuse. Pour ce dernier cas, notons *Cœur d'étoile*<sup>140</sup> (2013) dans lequel la mode des nouveaux animaux de compagnie est visée, s'adaptant ainsi aux intérêts exotiques du moment. *Sur la piste du buffle*<sup>141</sup> (1992), quant à lui, lie la chasse à la folie d'un personnage voulant démontrer sa virilité. Mais son scénariste, S. Desberg, insistera beaucoup sur la question scientifique. Neuf ans auparavant nous suivions, dans *Le long voyage*<sup>142</sup>, un lionceau capturé et amené dans un laboratoire de vivisection. S'en suivait alors un texte présentant la pratique, expliquant notamment que ces tests peuvent être effectués pour les rouges à lèvres. En 1983, c'est dans un épisode de *Tif et Tondu*<sup>143</sup> ce sont des nazis souhaitant rendre A. Hitler immortel qui recherchent un serpent dont on peut extraire un philtre empêchant le vieillissement. Dans *L'atelier de la mort*<sup>144</sup> (1989) c'est une araignée qui est recherchée pour son poison très puissant.

---

138 *Id.*, n° 841, 27 mai 1954, p. 17.

139 Philippe DELISLE, « Un colonialisme “de gauche” dans le journal d'inspiration catholique Spirou ? », *art. cit.*, § 9. Notons cependant une rupture avec figure du chasseur antagoniste américain/anglais puisque les antagonistes seront cette fois Belges.

140 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Cœur d'étoile*, *op.cit.*, p. 27.

141 Stephen DESBERG, Daniel DESORGHER, *Jimmy Tousseul. Sur la piste du buffle*, *Spirou Magaziiiine*, 55<sup>e</sup> année, n° 2842, 30-09-1992 - n° 2853, 16-12-1992.

142 Stephen DESBERG, Luc WARNANT, *Le long voyage*, *Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2274, 12-11-1981.

143 Stephen DESBERG, WILL, *Tif et Tondu*. *Swastika*, *op. cit.*

144 Stephen DESBERG, Daniel DESORGHER, *Jimmy Tousseul. L'atelier de la mort*, *op. cit.*

Dans sa version comique, nous retrouvons le chasseur victime du gag dans un épisode de *C'est la Jungle !*<sup>145</sup> datant de 1991, dans lequel il s'enfonce dans des sables-mouvants, sous les rires des animaux qu'il chassait. Mais c'est la série *Boulouloum et Guiliguili*, se déroulant dans la réserve imaginaire de Kawangana, qui développera particulièrement ce motif. C'est d'ailleurs avec le meurtre d'une antilope que s'ouvre le premier épisode. Meurtre commis par des braconniers au nom américain (Joe et Harry), reprenant ainsi la tradition précédemment citée. Dans *La loi de la jungle*, alors que ces mêmes braconniers tirent sur une antilope, Boulouloum (l'enfant) et Guiliguili (le gorille) arrivent et le premier s'exclame qu'« ici, tous les animaux sont protégés<sup>146</sup> », juste avant qu'ils n'excluent les braconniers de la réserve. Dans un épisode de 1976<sup>147</sup>, c'est une gazelle qui sera visée. En 1977, ils chassent le crocodile. Une occasion pour les auteurs de dénoncer le marché du luxe (« Le prix des chaussures et des sacs à main a encore augmenté ! Il y a une fortune à gagner avec des trucs là...<sup>148</sup> »), inscrivant alors la pratique du braconnage dans un système global et dans la logique de marché. La même année<sup>149</sup>, les antagonistes font dans la surenchère technique pour chasser : ils utilisent un hélicoptère et vont jusqu'à acheter un sous-marin. Les épisodes mettant en scène ces chasseurs sont nombreux (18) et se terminent toujours mal pour eux : ils se retrouveront tantôt chassés par les protagonistes, tantôt poursuivis – voire écrasés – par des animaux, etc. C'est finalement Boulouloum qui parle de mieux de son rôle et de celui de son compagnon Guiliguili, déclarant à Miss Stevenson : « Vous êtes ici pour soigner les animaux de la réserve, et nous pour les protéger<sup>150</sup> ».

#### 2.1.4. La réserve et la question du chasseur autochtone

La réserve naturelle se construit au détriment de l'autochtone, en limitant ses interactions avec sa faune et sa flore. L'auteur de *L'invention du colonialisme vert* y décrit sa naissance : « partout en Occident, la dégradation écologique paraît désormais irréversible. Accablés par le drame qui se joue chez eux, les habitants du Nord rêvent alors d'une Afrique sanctuarisée. Ils ont plus que jamais besoin d'y voir un continent-refuge où s'abriter de la techno-

145 Sergio ARAGONÈS, Giorgio CAVAZZANO, *C'est la jungle !*, *Spirou Magazine*, 54<sup>e</sup> année, n° 2801, 18-12-1991, p. 25.

146 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. La loi de la jungle*, *Spirou*, 38<sup>e</sup> année, n° 1965, 11-12-1975, p. 5.

147 *Id.*, [Sans titre], *Spirou*, 39<sup>e</sup> année, n° 1992, 17-05-1976.

148 *Id.*, 40<sup>e</sup> année, n° 2030, *op. cit.*, p. 39.

149 *Id.*, n° 2050, 28-07-1977.

150 *Id.*, *S.O.S. jungle !*, *Spirou*, 43<sup>e</sup> année, n° 2213, 11-09-1980, p. 36.

logie, de l'industrie et de la pollution qui minent le reste de la planète<sup>151</sup> ». Selon l'écologiste Bernard Charbonneau, « la nature est à la mode dans les sociétés qui la ravagent : celle qui rase le bocage béarnais invente le parc national pyrénéen<sup>152</sup> », tandis qu'en Afrique, comme le signale G. Blanc, « les Européens fantasment d'autant plus la nature africaine qu'ils l'épuisent toujours davantage<sup>153</sup> », tout en présentant le noir comme responsable de la destruction de la nature. Il existe donc une dialectique entre la destruction et la « protection » de la nature, ou plutôt, la construction de celle-ci. Les réserves font en fait partie du rêve d'un aménagement total du territoire, devenant ainsi un lieu où l'« on rassemble les masses privées de nature dans une jolie vitrine bien close<sup>154</sup> », comme l'observe B. Charbonneau. Comme il l'a illustré concernant la gestion des Pyrénées<sup>155</sup>, la construction des parcs en Afrique passent eux aussi par un contrôle des activités des autochtones. Guillaume Blanc écrit : « le 19 janvier 1972, les autorités impériales finissent par déclarer illégal le mode de vie des populations du Simien. La nouvelle loi est catégorique : “Dans un parc national nul n'est autorisé à vivre, chasser, cultiver la terre, faire paître du bétail, brûler la végétation ou exploiter les ressources naturelles d'une quelconque manière”<sup>156</sup> ».

Le sujet de la chasse est incontournable dans la dépossession des autochtones de leur lieu de vie. On le retrouve en 1953 avec *Spirou et la turbotraction* de Franquin, album ancré dans un imaginaire colonial encore puissant. Le contexte est le suivant : le guide qui accompagnait Spirou et Fantasio, apeuré, vient de fuir. Face à un Spirou défaitiste, Fantasio propose de « bomber le torse » et déploie un discours optimiste, insistant sur son « moral de conquérant<sup>157</sup> » avec pour preuve le fait qu'eux, humains, fassent fuir zèbres et girafes : « Fuyez bestioles ! Voici les rois de la création<sup>158</sup> » s'exclame-t-il. C'est alors qu'un éléphant passablement énervé les prend en chasse et ne sera stoppé que par un habile croche-pattes de Spip. Spirou retourne alors le discours de Fantasio contre lui-même : « Vite, filons, roi de la création !<sup>159</sup> ». Juste après, le lecteur arrive en vue d'une gazelle, sous le discours émerveillé du narrateur

---

151 Guillaume BLANC, *L'invention du colonialisme vert. Pour en finir avec le mythe de l'éden africain*, Paris, Flammarion, 2020, p. 196-197.

152 Bernard CHARBONNEAU, *Tristes campagnes*, 1973, Vierzon, Le Pas de côté, 2013, p. 180.

153 BLANC Guillaume, *op. cit.*, p. 69.

154 Bernard CHARBONNEAU, *Le Jardin de Babylone*, 1969, Paris, Éditions de l'encyclopédie des nuisances, 2020, p. 186.

155 Bernard CHARBONNEAU, *Tristes campagnes, op. cit.*, p. 186 - 187.

156 *Id.*, p. 160.

157 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et la turbotraction, op. cit.*, 16<sup>e</sup> année, n° 784, 23 avril 1953, p. 4.

158 *Ibid.*

159 *Id.*, n° 785, 30 avril 1953, p. 4.

(« une jeune gazelle mâche gracieusement quelques pousses tendres...<sup>160</sup> »), aussitôt suivi par une terrible menace (« Mais, hélas !...<sup>161</sup> ») : celle d'un autochtone la visant avec son arc, un phylactère illustrant sa pensée en montrant un gigot. Un objet lancé par Fantasio s'abat sur le chasseur, permettant ainsi à la gazelle de fuir et les protagonistes s'élancent vers lui, Fantasio, soutenu par Spirou, le réprimant : « N'êtes-vous pas honteux ?... .. Vouloir assassiner ainsi un charmant animal qui ne vous a rien fait !!!!!<sup>162</sup> ». Le soudain intérêt de Fantasio pour la faune qui l'entoure ne ferait pas manquer de sourire, mais il ne s'agit pas que de son point de vue : Spirou et le narrateur s'accordent avec lui. Nous voyons ici une condamnation de la chasse (qui ne devient ni plus ni moins qu'un « assassinat »), au détriment de l'autochtone : ce sont ses moyens de subsistance qui sont visés. Nous savons Franquin opposé à la chasse. Dans une entretien paru en 1986, il déclare : « La chasse, je suis plutôt contre. Je n'aime pas les armes, j'aime les animaux. Je trouve un peu monstrueux que l'on aille tirer sur eux uniquement par plaisir, comme un sport. Il faut bien se nourrir, mais nous n'appartenons plus à une société où chacun doit se battre pour gagner sa nourriture sur le terrain ; les chasseurs d'aujourd'hui sont rarement motivés par la faim, que je sache !...<sup>163</sup> ». Or, si Franquin fait ici la différence entre une chasse vivrière et une chasse exercée dans le cadre de la société de consommation (où la mise à mort de l'animal a été cachée du regard du consommateur), c'est bien, dans cette scène datant de 1953, à cette première qu'il s'attaque : cette interaction entre Fantasio, Spirou et le chasseur autochtone s'ancre bien dans la restriction de « l'accès des Africains à leurs ressources<sup>164</sup> » (G. Blanc).

Si l'on observe cependant une insistance sur les méfaits des chasseurs blancs, une certaine dialectique avec les populations locales peut aussi se mettre en place, notamment dans *Boulouloum et Guiliguili*. Dans *Le grand Safari* (1978), les antagonistes veulent convaincre des pygmées de les aider dans leur chasse à l'éléphant en leur donnant des fusils rouillés. Pensant

---

160 *Ibid.*

161 *Ibid.*

162 *Ibid.*

163 André FRANQUIN, Numa SADOUL, *op. cit.*, p. 66.

164 Guillaume BLANC, *op. cit.*, 64 -65.

se servir d'eux du fait de leur crédulité imaginée<sup>165</sup>, le chef des « meilleurs chasseurs de tout le pays<sup>166</sup> », formé par un missionnaire, n'est pas dupe :

Mais il est dégueulasse votre truc ! C'est tout rouillé de partout... [...] Si vous tirez un coup avec ça, je parie que ça vous pète à la figure [...] Et ce canon ! Non mais , regardez-moi ce canon... C'est pas possible, une balle doit se frayer un chemin à coups de machette pour sortir de là... J'ai déjà vu des mausers mieux entretenus que ça... D'accord, ils ont tiré pendant deux guerre mais tout de même ! Vous les avez déterrés à Verdun ou ressortis de la Marne ?<sup>167</sup>

Comme le chef est un habile négociant (lui et les pygmées n'ont « rien contre le commerce<sup>168</sup> »), un prix particulièrement élevé (que Harry prévoit de ne pas payer) est fixé. Mais la partie de chasse (ou plutôt le « massacre<sup>169</sup> ») ne se passe pas comme prévu : les blancs se montrent incompetents et une dispute entre les deux groupes éclate. Les blancs continuent leur chasse seuls et énervent les éléphants qui vont ravager le village des pygmées. Ces derniers, s'alliant aux protagonistes, vont alors se venger de leurs anciens camarades. Dans *Chasseurs d'ivoire* (1978 - 1979), les mêmes braconniers veulent faire appel aux pygmées Pécalous, connus pour être des chasseurs de gorille. Leur plan est le suivant : s'ils amènent un hippopotame aux pygmées (ils « raffolent<sup>170</sup> » de cette viande), ces derniers chasseront le gorille (la cible étant Guiliguili) pour eux. Les pygmées partent donc à la chasse au gorille, chose qui ne manque pas d'étonner Boulouloum : « C'est étrange ! Les pécalous semblaient plus calmes ces derniers temps !? Ils ne chassaient plus que le papillon... Et encore...<sup>171</sup> ». Nous retrouvons ici la question de la chasse vivrière abordé dans *Spirou et la turbotraction*. Notons d'ailleurs que nous retrouvons un autre élément : celui de la chasse au papillon (le guide ayant abandonné Spirou et Fantasio s'éloigne en faisant semblant d'essayer d'attraper un papillon). Les pygmées capturent le gorille et les braconniers, toujours aussi incompetents, mettent le feu au territoire, ce qui a pour effet de retourner les pygmées contre eux. Dans ces deux épisodes, le pygmée est quelque peu « volatile » : s'il s'allie facilement avec le chasseur blanc, l'incompétence et l'esprit de supériorité de celui-ci a toujours pour effet de passer dans l'autre camp. Si nous quittons la réserve africaine et effectuons un rapide détour par la jungle palombienne, nous trouvons le

165 À l'un des deux chasseurs s'inquiétant que les pygmées se rendent compte de l'inutilisabilité des fusils, l'autre répondra : « — Et alors tu crois que les indigènes s'en apercevront ?... Ils ne se sont jamais servis que de sagaies ou de flèches !... alors, tu penses... — J'espère pour eux qu'ils n'essaieront pas de tirer avec ça... ça risque de leur exploser à la figure !... — Bah ! Un de plus ou un de moins ! L'important c'est qu'ils acceptent de nous aider à la chasse à l'éléphant ». Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Le grand safari, op. cit.*, n° 2080, 26-02-1978, p. 44.

166 *Id.*, n° 2086, 06-04-1978, p. 50.

167 *Id.*, n° 2087, 13-04-1978, p. 56.

168 *Id.*, p. 57.

169 *Id.*, n° 2088, 20-04-1978, p. 46.

170 *Id.*, *Chasseurs d'ivoire, op. cit.*, 41<sup>e</sup> année, n° 2109, 14-09-1978, p. 3.

171 *Id.*, n° 2113, 12-10-1978, p. 49.

même type de scénario. Dans *La queue du marsupilami*<sup>172</sup> (1987), alors que l'autochtone Tapamilastiko aide Backalive à chasser le marsupilami, les deux personnages se disputent sur la suite, l'autochtone et ses camarades, affamés, voulant manger l'animal. La situation était bien différente dans *Capter un marsupilami* (1981), où Backalive demande de l'aide à des autochtones pour trouver un marsupilami. Il le décrit comme il peut et les autochtones se moquent de lui en jouant sur le fait que ses descriptions soient incomplètes. Ils lui donnent ainsi une plante carnivore, l'amènent vers une banane, un perroquet, un jaguar et finissent par l'emmener vers leur camarade Tapahudpo, touché du « Picazón de Limón », maladie qui rend la peau jaune et tachetée de points noirs. Il la transmet à Backalive, qui, lui, la ramènera en Europe : « Après tout, c'est bien notre tour d'être contaminés par une maladie venue des indiens...<sup>173</sup> ».

### Conclusion

L'étude du rapport à l'animal nous montre une base commune, constituée d'animaux réguliers, accompagnés de leurs motifs respectifs. Mais cette base, à force de répétition, ne témoigne plus tant de l'étrangeté et un jeu concernant les rôles des animaux et les significations attribuées à leurs mouvements peut se mettre en place pour brouiller notre rapport à celui-ci.

Au-delà de cette base commune, l'animal rare (fantasque ou non) est régulièrement mis en scène. Objet de convoitises, sa capture est, dans l'imaginaire colonial le plus marqué, totalement légitime : c'est même un objectif de l'État. À contrario, et sans pour autant forcément s'opposer aux nouveaux objectifs de l'État, cette capture sera critiquée dès les années 1950 et c'est bien autour de la figure d'un chasseur antagoniste, désormais braconnier, que va se concentrer le regard : la force et l'intelligence des héros d'hier est désormais la brutalité et la perfidie du braconnier d'aujourd'hui. Dans le même temps, certains animaux fantasques exotiques échappent à une relation de pouvoir de l'humain vers l'animal (Flagada, Boumptéryx). Ainsi, *La bête noire* (1981) se voit obligé de mettre en place un stratagème scénaristique pour lisser la capture de l'animal.

Si la critique se centre autour du chasseur blanc, nous pouvons croiser la figure de celui, autochtone cette fois, renvoyant sans plus d'approfondissement à la question de l'accès à la nourriture, élément central de la dépossession des autochtones de leur territoire et pouvant

---

172 GREG, BATEM, André FRANQUIN, *op. cit.*

173 André FRANQUIN, Yvan DELPORTE, WILL, *Marsupilami. Capturer un marsupilami*, *op. cit.*, 44<sup>e</sup> année, n° 2270, 15-10-1981, p. 9.

mener à leur déplacement pur et simple. Mais si le rêve des créateurs des réserves ne ressort pas tant dans notre corpus, c'est d'une autre manière que va le mettre en place *Boulouloum et Guiliguili*. En 1983, la série mute : le nom des personnages éponymes change et celui de la série devient *Les jungles perdues*. Se tournant vers le fantastique, utilisant notamment le thème du monde perdu, la réserve finit par être vide de tout autochtone : ne sont gardés que les protagonistes, les antagonistes (blancs) et la « nature ».

## Chapitre 2 · Le lieu hors du temps : cœur de l'étrangeté de l'ailleurs

*Les jungles perdues* est une série importante de notre corpus concernant un espace spécifique de l'ailleurs. Ancré en son sein et pourtant totalement indépendant de celui-ci, difficile à atteindre et présentant des caractéristiques étonnantes car impossibles (notamment en étant hors du temps), le monde perdu se distingue de l'ailleurs car c'est un espace clôt sur lui-même, délimité par un « seuil ». Claude Gauguin note :

Si les mondes perdus sont des mondes qui se découvrent à l'issue d'un voyage qui mime les grandes explorations de Christophe Colomb à Stanley, seule une lecture superficielle peut faire croire que ces récits des mondes perdus sont des variations à partir des romans exotiques ou d'exploration. Dans ces récits, il n'y a plus de nouveau monde à découvrir au sens strict du terme ; il s'agit plutôt d'un monde en réduction, une sorte de monde qui vit comme une île sur lequel ou dans lequel tombent ces aventuriers ultimes.<sup>174</sup>

Le monde perdu est un espace fermé avec ses propres règles, faunistiques par exemple. S'il se distingue des aventures exotiques, ce thème est profondément lié à l'histoire de l'exploration. Comme le souligne Alain-Michel Boyer, il « tire profit de la raréfaction des terres inconnues – qui de la sorte sont dotées d'un surcroît de mystère : son âge d'or est au tournant du siècle, avant que soit acquise une connaissance exhaustive de la planète<sup>175</sup> ».

### 2.2.1. Le monde perdu : un monde primitif ?

La mutation de la série *Boulouloum et Guiliguili* répond à plusieurs envies, notamment celle de changer le nom trop enfantin des personnages, impliquant de fait le changement du nom de la série. Mais le dessin, lui aussi, évolue. Il est moins rond, la physionomie de Kaloum,

---

174 Claude GAUGAIN, « Tribulations instructives d'un évolutionniste dans les mondes perdus de la préhistoire », dans *Mondes perdus*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, [https://books.openedition.org/pub/4578], (page consultée le 08/05/2023), § 7.

175 Alain-Michel BOYER, « Introduction : Mondes perdus, cités oubliées et retrouvées », dans *Mondes perdus*, *op. cit.*, § 6.

anciennement « Boulouloum » change et le jeune tarzan devient plus âgé. Cauvin déclare aussi qu'il y avait la volonté de « ne pas rester dans la jungle<sup>176</sup> ». Celle-ci sera dépassée, au profit d'un ailleurs dans l'ailleurs. C'est donc désormais *Les jungles perdues*, avec Kaloum. Quant au gorille Guiliguili, il deviendra Kong, empruntant son nom au célèbre singe du film *King Kong* (1933), et dont le remake (1976) était paru quelques années avant la mutation de la série. Nous voyons déjà, via le nouveau nom de celle-ci et l'emprunt à *King Kong*, une volonté de se placer de manière revendiquée dans l'imaginaire du monde perdu, abritant une faune incroyable et hors du temps. Selon A-M Boyer, « on peut estimer le nombre de romans consacrés à ce thème, au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et jusqu'à la deuxième guerre mondiale, à plus d'un millier, dans les seules langues anglaise et française. Son âge d'or, toutefois, dans la paralittérature, se situe entre 1920 et 1940, au moment où l'Occident finit d'installer son emprise sur l'Afrique et de nombreux pays d'Asie<sup>177</sup> ». Le même chercheur continue : « Avec le *Voyage au centre de la terre*, dont la première version est publiée en 1864, Jules Verne redonne vie, pour la première fois sans doute, à des créatures préhistoriques<sup>178</sup> ». Et c'est 119 ans après ce roman qu'apparaît *Les aventuriers de la préhistoire* avec une référence à l'œuvre de Jules Verne s'affichant en couverture de *Spirou*<sup>179</sup>. Annonçant « Le voyage extraordinaire », le renvoi se fait ainsi vers la collection des « Voyages extraordinaires », dans laquelle sont parus de nombreux ouvrages de J. Vernes.

Dans *Les aventuriers de la préhistoire*, les personnages arrivent dans le monde perdu en traversant une cascade. Claude Gaugain note que

l'entrée dans ce monde perdu l'assimile souvent à l'autre monde, on y entre souvent après un simulacre de mort, un seuil qui entraîne le héros dans un hors temps, un passage entre la vie et la mort que marquent les évanouissements, les sommeils, les pertes de conscience. Cette entrée dans l'autre monde devient parfois explicitement une descente aux enfers et aux origines. L'homme, dans le monde perdu se trouve devant les forces du chaos primitif et ses premières formes<sup>180</sup>.

Si la perte de conscience arrivera au moment du retour, la rencontre est bien antédiluvienne (non sans un certain anachronisme car proposant à la fois dinosaures et mammoths). Mais

---

176 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. L'intégrale 2*, Marcinelle, Dupuis, 2016, p. 24.

177 Alain-Michel BOYER, « Introduction : Mondes perdus, cités oubliées et retrouvées », *op. cit.*, § 8.

178 *Id.*, § 6.

179 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Les jungles perdues. Les aventuriers de la préhistoire, Spirou*, 46<sup>e</sup> année, n° 2362, 21-07-1983, p. 1.

180 Claude GAUGAIN, *art. cit.*, § 21.

au-delà du bestiaire de cette « survivance à l'air libre<sup>181</sup> », ce voyage dans le temps est aussi l'occasion de chercher le chaînon manquant de l'humanité. Il s'agit d'un motif classique du monde perdu, permettant à ses débuts de « représenter une origine qu'il faut reconnaître pour confirmer la doctrine darwinienne appliquée à l'homme<sup>182</sup> ». Les hommes-singes représentés dans *Les aventuriers de la préhistoire* sont notables car ils se rapprochent du rôle traditionnellement accordé aux autochtones. Attaquant les personnages principaux (protagonistes comme antagonistes) à coups de jets de lances, ils vont les faire prisonniers<sup>183</sup> et, une fois attachés à des poteaux, les laisseront à la merci d'un kronosaurus. À ce rôle s'ajoute la représentation de ces hommes-singes, qui, malgré leur queue et leurs poils s'arrêtant aux trois-quarts du corps, rejoint elle-aussi certains motifs déjà vus. Ainsi, au chef possédant un collier fait d'os et d'un crâne, au sorcier vêtu d'une peau de bête, s'ajoute une langue jouant sur les sonorités, peu éloignée de la logique de la langue des autochtones dans certaines séries<sup>184</sup> (montrant un personnage accroché à un poteau, le chef dit « Kila kikele kolomino kilembokele kilo motokolame tapoto<sup>185</sup> »). Dans sa version classique, le monde perdu est une ouverture sur le primitif. Si ce monde fonctionne en « vase clos », la question de l'ailleurs ne peut pas être écartée et la frontière est parfois assez floue. Notons à ce propos que si *Les prisonniers du temps* (*Les petits hommes*) se déroule en Europe, on observe un renvoi à l'Amazonie par un personnage déclarant : « Y'a pas à dire, je suis gâté : des animaux préhistoriques, une végétation amazonienne<sup>186</sup> ». Par cette remarque, il met les deux éléments (Amazonie et préhistoire) sur le même plan.

Cette période n'est cependant pas la seule à être utilisée et nous voyons aussi l'utilisation de la période moyenâgeuse. Concernant l'utilisation de celle-ci, Alain Zamaron note que « c'est [...] à Edgar Rice Burroughs que nous devons le texte le plus connu, *Tarzan, seigneur des singes* (1928)<sup>187</sup> ». Dans celui-ci, Tarzan croisera, dans une vallée perdue, des descendants de croisés. C'est dès l'épisode suivant *Les aventuriers de la préhistoire* que *Les jungles perdues* utilise cette période. Nous voyons cette fois la découverte d'une grotte menant à un château,

181 Alain ZAMARON, *Récits et fictions des mondes disparus « L'archéologie-fiction »*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Texuelles littérature », 2007, p. 32.

182 Claude GAUGAIN, *art. cit.*, § 45.

183 Voir *supra*, p. 30-33.

184 Voir *supra*, p. 22-25.

185 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Les jungles perdues. Les aventuriers de la préhistoire*, *Spirou*, 46<sup>e</sup> année, n° 2369, 08-09-1983, p. 27.

186 Pierre SERON, *Les petits hommes. Les prisonniers du temps*, *Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2243, 09-04-1981 - n° 2248, 14-05-1981, p. 20.

187 Alain ZAMARON, *op. cit.*, p. 52.

au sein desquels des soldats de Satan qui veulent « tuer toute âme qui vive<sup>188</sup> ». Mettant déjà en scène un « mini-tarzan », la série conforte ainsi son inscription dans l'héritage de *Tarzan*.

Dans *Les aventuriers de la préhistoire*, les braconniers veulent ramener des défenses de mammouth. Miss Stevenson s'inquiète : « Vous en parlerez, les chasseurs d'ivoire afflueront ici avant longtemps, et ce site préhistorique aura tôt fait de disparaître<sup>189</sup> ». Le problème sera réglé par le motif scénaristique de la perte de mémoire. On retrouvera cette question 23 ans plus tard dans *Les géants pétrifiés* qui, malgré le fait d'être un album d'exploration, porte un discours réflexif sur celle-ci. Il met effectivement en scène la découverte d'une nécropole perdue, dans laquelle se trouvent des créatures fantastiques. L'album pose une question fondamentale à laquelle il essaie de répondre : comment faire des recherches de manière éthique ? Il oppose deux équipes, l'une composée de Bill Calloway. Un « célèbre archéologue<sup>190</sup> » américain qui utilise du « matériel de pointe<sup>191</sup> », précise Fantasio à un Spirou qui s'apprête à plonger dans un sous-marin de poche fabriqué par le Comte de Champignac en 1954<sup>192</sup>. C'est avec ce sous-marin que Spirou découvrira, au fond de la mer méditerranée, un sarcophage et des sculptures, dont le style « oscille entre précolombien et océanien<sup>193</sup> ». L'hypothèse des scientifiques réunis autour du Comte de Champignac est alors la suivante : les artefacts ne viennent pas d'ici et sont tombés d'un bateau qui les amenait en Europe. Pour eux, il s'agit de la preuve de la découverte d'une ancienne civilisation et il faut trouver l'endroit où les objets ont été volés. Spirou et Spip se rendent alors en Indonésie pour rejoindre Tian, une chercheuse autochtone spécialiste de ces questions, avant de s'envoler avec elle pour la Nouvelle-Zélande, lieu du vol. Fantasio, quant à lui, convaincu par Callaway, fait route avec le chasseur de trésor aux pratiques radicales qui s'opposent à la rigueur scientifique des recherches de Champignac et de son équipe. D'un côté, nous voyons donc la méthode d'enquête de Spirou et de sa camarade (rejoints par trois maoris, dont la figure la plus importante est Aroha), basée sur le questionnement des personnes maîtrisant l'histoire locale. Des méthodes que Fantasio juge archaïques face à celles de l'américain, aidé de ses « robots explorateurs<sup>194</sup> », son « analyse spectogra-

188 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Les jungles perdues. Les chevaliers de l'enfer, Spirou*, n° 2449, 19-03-1985, p. 55.

189 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Les jungles perdues. Les aventuriers de la préhistoire, op. cit.*, n° 2371, 22-09-1983, p. 42.

190 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Une aventure de Spirou et Fantasio par...*, *op. cit.*, p. 5.

191 *Ibid.*

192 André FRANQUIN, *Le repaire de la murène, Spirou*, 17<sup>e</sup> année, n° 871, 23 décembre 1954 - 18<sup>e</sup> année, n° 904, 11 août 1955.

193 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Une aventure de Spirou et Fantasio par...*, *op. cit.*, p. 9.

194 *Id.*, p. 17.

phique<sup>195</sup> » et ses « satellites ultra sophistiqués<sup>196</sup> ». Inversement, Aroha qui était pourtant plutôt désintéressée de l'histoire de son peuple déclare, en montant dans un « bathyscaphe de fortune<sup>197</sup> » : « je fais ça pour le peuple maori. Pas question que l'autre guignol high-tech nous filoute notre découverte<sup>198</sup> ». C'est dans ce sous-marin, à 2300 mètres de profondeur qu'ils découvrent la nécropole de « Rae Kauweke » – dont il est dit qu'elle est occupée par des taniwhas, êtres surnaturels de la mythologie maori – édifiée, selon Tian, par un empire au niveau technique très développée. Aroha déclare alors : « Nous ne devrions pas rester ici ! C'est une terre inviolée, une terre sacrée ! On n'est pas à notre place ici<sup>199</sup> ». C'était sans compter sur Callaway qui loue la zone de recherche pour être le seul à pouvoir les mener. Celui-ci pille la nécropole en arrachant les statues à l'aide de ses engins. Fantasio s'offusque alors : « C'est du vandalisme pur et simple ! [...] Vous et vos ahuris ne prenez aucune précaution pour préserver ce site incroyable !<sup>200</sup> ». De son côté, Tian déclare que « c'est le patrimoine de l'humanité qu'ils sont en train de foutre en l'air<sup>201</sup> » et Spirou signale que « c'est aussi un morceau de l'histoire du peuple maori... Aroha et ses amis le prennent très mal<sup>202</sup> ». Ces derniers, se rendant sur le bateau américain devront fuir (sous le feu des balles des antagonistes) accompagnés de Spirou, Tian et Fantasio, dans leur sous-marin. Suite à une avarie, il se retrouvent au fond de l'océan, « dans la partie la plus touffue<sup>203</sup> » du lieu des recherches. Ils découvrent qu'il s'agit d'un cimetière de tahiwas, raison de la sacralisation passée du lieu. Pris en chasse par les monstres marins, furieux de la « profanation<sup>204</sup> », ils tentent d'y échapper et arrivent sur la côte, où Callaway met déjà aux enchères les sculptures pillées peu avant : « Vous n'allez pas me laisser braider ces merveilles à des musées, quand même<sup>205</sup> ». Une fois les antagonistes vaincus par les tahiwas, nous assistons à l'ouverture d'un petit musée sur la plage, exposant les artefacts trouvés en méditerranée. Tian soulignera la gentillesse du Comte pour avoir rapatrié le sarcophage et Spirou lui signalera que « ce vestige appartient au peuple néo-zélandais<sup>206</sup> » et qu'il n'était donc pas question de le garder pour eux. Notons que l'on retrouvait déjà cette critique de l'explorateur sans foi ni loi dans un épisode du *Flagada* datant de 1975, via le chasseur de trésor

195 *Id.*, p. 26.

196 *Ibid.*

197 *Id.*, p. 30.

198 *Id.*, p. 29.

199 *Id.*, p. 37

200 *Id.*, p. 41.

201 *Id.*, p. 42.

202 *Ibid.*

203 *Id.*, p. 49.

204 *Id.*, p. 51.

205 *Id.*, p. 54.

206 *Id.*, p. 61.

Mac Money et son équipe, possédant tout un « matériel hyper perfectionné<sup>207</sup> » à leur disposition : sous-marin à pinces, aspirateur gigantesque, grenades, etc. (ce sera Émile, le cormoran, qui trouvera le trésor en question).

Si le motif du monde perdu n'est pas nouveau, sa transposition vers le monde sous-marin est plus récente. Comme le signale Alain Zamaron, « nous savons maintenant que [...] des civilisations ne peuvent subsister dans l'ombre d'un monde moderne sur-médiatisé où le moindre satellite espion permet de suivre à la trace n'importe lequel de nos concitoyens. Les espaces visibles écartés, il reste l'immensité et la profondeur de l'océan<sup>208</sup> ». En 1977-1978, Seron utilisait d'ailleurs cette « immensité » pour créer une cité Atlante au développement technique particulièrement poussé<sup>209</sup>. Malgré le motif classique du monde perdu techniquement avancé, on observe dans *Les géants pétrifiés* la critique des fantasmes qui y sont liés. En effet, Martin, membre de l'équipe formée par Champignac et scientifique aux penchants romanesques voit son pêché mignon surpris par le Comte qui découvre sous son lit un ensemble de revues pseudo-scientifiques faisant la part belle aux théories les plus « saugrenues<sup>210</sup> ». Ces lectures ont un impact certain sur le rapport du scientifique à l'exploration. Ainsi, à la suite de la découverte du sarcophage qu'il croit être celui d'« un des empereurs de l'Atlantide<sup>211</sup> », il pense progressivement découvrir rien de moins que le continent de Mû, « berceau de toute l'humanité<sup>212</sup> », puis une cité bâtie par « les grands anciens et leurs vaisseaux de l'espace !<sup>213</sup> ». Entrant dans la nécropole et abandonnant la pseudo-science pour l'univers fictif de H. P. Lovecraft, Martin croit atteindre « la porte des enfers ! Ou la cité de l'ignoble Dagon et ses rejetons chtululesques avec, avec... leurs nez autour de la bouche, là !!! Des ténias sataniques vont nous sucer l'ââme...<sup>214</sup> »<sup>215</sup>. Cette critique des fantasmes de l'explorateur trop romanesque, s'ajoutant à celle de l'explorateur sans foi ni loi, montre que l'album essaie de créer une exploration qui se veut éthique, tant par ses buts (didactiques, scientifiques, non-marchands) que par son rapport aux descendants des sociétés en question et ses méthodes de fouilles.

207 Charles DEGOTTE, *Flagada. Le flagada et les dégâts de la marine*, *Spirou*, 38<sup>e</sup> année, n° 1926, 13-03-1975, p. 23.

208 Alain ZAMARON, *op. cit.*, p. 148.

209 Pierre SERON, MITTEÏ, *Les petits hommes. Le peuple des abysses*, *Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 2064, 03-11-1977 - 35<sup>e</sup> année, 2080, 23-02-1978.

210 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Une aventure de Spirou et Fantasio par...*, *op. cit.*, p. 9.

211 *Ibid.*

212 *Id.*, p. 13.

213 *Id.*, p. 18.

214 *Id.*, p. 35.

215 Déjà en 1975, Charles Degotte moquait la recherche de l'Eldorado. Charles DEGOTTE, *Le Flagada. Le flagada et les Conquistadores*, *Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1965, 11-12-1975.

### 2.2.2. Quand le « bestiaire insensé » vient revisiter le monde perdu

C'est par une inscription certaine dans l'imaginaire de l'exploration que s'ouvre *Angoisse à Touboutt-Chan* (1988). Accompagnant la projection d'un film, Spirou donne une conférence dans la « Salle Livingstone<sup>216</sup> ». Le discours du groom constitue le point d'arrivée de sa course effrénée à travers la ville, copiée-collée d'un extrait du film, où l'on voit Spirou au milieu de la brousse, affrontant ainsi les obstacles de la ville comme il affronte ceux des espaces « sauvages », se faufilant entre les roues d'un camion comme il se faufile entre les pattes des éléphants, sautant au-dessus de la laisse d'un chien comme il saute au-dessus d'un crocodile, rebondissant sur le toit d'une coccinelle puis sur le casque d'un motard comme il rebondit sur le dos puis sur la tête de deux hippopotames. Les animaux incontournables et la référence à un explorateur disparu puis retrouvé par une expédition de recherche indiquent dès les premières planches que l'album portera sur l'aventure et l'exploration. Cependant, l'aventure semble appartenir à un imaginaire dépassé : pris d'effroi lors de la projection, le public s'enfuit et les soirées suivantes sont annulées, laissant ainsi Spirou et Fantasio dans une précarité pécuniaire les empêchant de préparer de nouveaux voyages. Les aventures lointaines et dépaysantes appartiendraient-elles donc passé ? Cela aurait été sans compter deux éléments. Le premier est celui de la réactivation du souvenir d'explorateurs disparus en 1938 à la recherche d'une vallée mythique. La trouvaille récente d'un message écrit en français rappellera en effet leur recherche de l'introuvable vallée des bannis, se situant dans le pays fictif du Touboutt-Chan (proche du Népal) et rendra ainsi la recherche de ces aventuriers toujours d'actualité, même 40 ans après. Le second élément n'est autre que le docteur Placebo, relativement marqué par la conférence de Spirou, souhaitant financer l'expédition au Touboutt-Chan afin de soigner par la peur des patients atteints d'un hoquet incurable. Un double enjeu se dessine donc : celui de soigner les malades, et celui – comme Stanley en son temps – de retrouver des explorateurs disparus. L'aventure est donc toujours d'actualité et le voyage de Spirou et Fantasio se fera bien, aux côtés d'une équipe invraisemblable constituée des patients du docteur, comprenant un ours lanceur de couteaux et de son partenaire (celui-ci étant bien humain), d'un myope, d'un tueur à gages et d'un allergique au pétrole. Inspirée par la situation en Afghanistan<sup>217</sup>, militaires et rebelles seront au cœur de cette aventure qui sera surtout portée au-

216 TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. Angoisse à Touboutt-Chan, Spirou*, 51<sup>e</sup> année, n° 2611, 27-04-1988 - n° 2632, 21-09-1988.

217 TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. L'intégrale : 1988-1991*, Dupuis, 2014, p. 10-11.

tour de questions politiques. La seconde partie, *La vallée des bannis*, mettra en scène un monde perdu, constitué d'espèces toutes plus invraisemblables les unes que les autres et où la relation entre Spirou et Fantasio sera mise à mal.

Ce diptyque, par les multiples références (plus ou moins directes) et inspirations qu'il délivre tout au long de sa lecture, s'inscrit totalement dans un certain héritage de la bande dessinée franco-belge. En témoigne le nom même du Touboutt-Chan, proposant dans le prolongement de la tradition, un « jeu de mots à la Greg<sup>218</sup> » (Tome) ou bien la date de la disparition des explorateurs (1938), renvoyant à celle de la fondation du journal qui fête ses 40 ans lors de la parution de l'aventure. Notons aussi des références visuelles précises, via l'utilisation du principe de la « case mémorable ». Ce concept, proposé par

Pierre Sterckx dans les *Cahiers de la bande dessinée*, repose sur l'idée que le lecteur d'un album est profondément marqué par certaines cases [...] [qui] ont suffisamment imprégné l'inconscient collectif pour être immédiatement identifiées par d'anciens lecteurs, même transposées ou détournées. La case mémorable peut ainsi être le moyen, pour un auteur, d'introduire dans son propre récit une scène issue d'une autre bande dessinée.<sup>219</sup>

Ici, elle est reprise de *QRN sur Bretzelburg*<sup>220</sup>. Il s'agit d'une scène en coupe où l'on voit les personnages évoluer dans une étroite galerie souterraine. À l'utilisation de cette case vient s'ajouter une référence à *Astérix et Obélix*<sup>221</sup> (via la phrase « Engagez-vous qu'ils disaient ») ainsi qu'à *Tintin*<sup>222</sup>. Ces références s'inscrivent tout naturellement dans la pratique du journal. Comme le note S. Lesage, les auteurs de ce journal multiplient « dans leurs œuvres des allusions plus ou moins directes à celles de leurs collègues ou, parfois, aux leurs<sup>223</sup> ». Notons ainsi l'utilisation de ventouses par Fantasio, qu'il accroche à ses chaussures pour se déplacer de manière verticale dans *Angoisse à Touboutt-Chan* et qui n'est pas sans faire penser à un système similaire utilisé par le Flagada<sup>224</sup>. Tandis que l'un, face à sa montée périlleuse, se rassure en se disant qu'il ne grimpe pas l'Everest, l'autre utilise ces ventouses en plein milieu de la chaîne Himalayenne. Que les auteurs soient allés volontairement puiser chez le *Flagada*, que l'on ne

---

218 *Id.*, p. 9.

219 LESAGE Sylvain, *art. cit.*, p. 12.

220 André FRANQUIN, GREG, *Spirou et Fantasio. Q.R.M. sur Bretzelburg, Spirou*, 24<sup>e</sup> année, n° 1205, 18 mai 1961 - n° 1237, 28 décembre 1961 / *Q.R.N. sur Bretzelburg, Spirou*, 26<sup>e</sup> année, n° 1304, 11 avril 1963 - n° 1340, 19 décembre 1963.

221 TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. Angoisse à Touboutt-Chan, op. cit.*, n° 2631, 14-09-1988, p. 39.

222 *Id.*, n° 2621, 06-07-1988, p. 13. HERGÉ, *Tintin, vol. 5. Le Lotus Bleu*, 1936, Casterman, 2012, p. 30.

223 LESAGE Sylvain, *op. cit.*, p. 5.

224 Charles DEGOTTE, *Flagada. Mini Flagada, Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1535, 14 septembre 1967, mini-récit n° 379, p. 25.

soit en présence que d'une coïncidence ou d'une réminiscence inconsciente, l'utilisation de ce même procédé propose un rapprochement intéressant à noter car il ramène à une aventure mettant en scène un membre important de l'imaginaire de l'animal insensé du journal, annonçant ainsi la manière de concevoir le bestiaire de l'album suivant.

On observe dans un premier temps, et bien avant d'arriver dans la vallée perdue, le dépassement du bestiaire mythique classique via la figure du Yéti. Introduite par le guide Gorpah dès sa première apparition, il nous apprend (ponctué d'un « Mille sabords !<sup>225</sup> » et d'une autre référence aux *Aventures de Tintin*<sup>226</sup>), qu'il peut « montrer beaucoup Yétis !<sup>227</sup> ». Spirou répond : « Nous sommes ici pour retrouver d'éventuels rescapés perdus dans “la vallée des bannis”, Gorpah !... Et les éner gumènes qui nous accompagnent suffisent sans qu'on y ajoute de Yéti !<sup>228</sup> » Une analyse vite complétée par le guide lui-même : « Ça vrai ! Eux pire que Yéti !<sup>229</sup> ». On voit donc, déjà, l'étiolation de la figure du Yéti au profit de l'équipe de malades qui accompagnent les protagonistes. L'animal apparaîtra en chair et en os, paré de tout son ridicule, dans *La vallée des Bannis*, à l'ouverture puis à la fermeture de la partie se déroulant dans la vallée même. Sa première apparition semble être celle que l'on attend de lui : au pied d'un squelette, il guette sa proie d'un air féroce. Mais cette représentation vole en éclat dès la case suivante : frappé par la foudre il s'enfuit à toutes jambes, le postérieur en feu, qu'il va aller éteindre au bord d'une rivière. Ce gag est amplifié par le texte accompagnant la scène, mettant l'accent sur une nature encore mystérieuse où se confrontent éléments violents et hostiles. Une nature dont le pauvre animal anciennement mythique ne fait définitivement plus partie puisque le cadrage, le laissant dans un coin de la case profiter des qualités apaisantes de l'eau, vient se concentrer sur l'espace ouvert par la rivière coincée entre deux rochers. Le cadrage s'y engouffre et ouvre ainsi la vue sur cette fameuse vallée inhospitalière, accompagné de son nom : « La vallée des bannis ». Le Yéti, animal pathétique et membre d'un imaginaire dépassé, est donc à la périphérie de la vallée. Il réapparaît à la sortie des protagonistes de la vallée, épouvanté et s'enfuyant encore à grandes enjambées, les bras en l'air, suite à l'apparition d'un Fantasio émergeant de l'eau. Le Yéti ne fait donc plus partie du bestiaire menaçant et il est livré tel quel, sans que le scénario ne se donne la peine d'y apposer la question de sa recherche.

225 TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. Angoisse à Touboutt-Chan*, op. cit., n° 2618, 15-06-1988, p. 45.

226 HERGÉ, *Les aventures de Tintin, vol.20. Tintin au Tibet*, Bruxelles, Casterman, 1960.

227 TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. Angoisse à Touboutt-Chan*, op. cit., n° 2618, 15-06-1988, p. 45.

228 *Ibid.*

229 *Ibid.*

Il est ici celui qui subit, on ne lui accorde pas plus d'importance que la moquerie et on l'abandonne par deux fois dans un coin de case. Après avoir proposé un Yéti sensible<sup>230</sup> ou avancé qu'il n'était qu'une légende<sup>231</sup>, il faut continuer de le démystifier et Tome et Janry décident de faire de lui un animal comme les autres, ne nécessitant pas de quête et n'échappant pas à ses moments honteux. Pire, le sort semble s'acharner sur lui.

Comme attendu, il ne sera donc pas question de mettre en scène dans cette vallée le bestiaire classique du monde perdu. À l'instar du Marsupilami de Jijé qui répondait au Yéti, le bestiaire spirouesque de Tome et Janry va aussi répondre à l'homme-des-neiges. Car, si Tome nous dit que l'idée de constituer un nouveau bestiaire vient de la région de Java où l'on « découvrait encore de nouvelles espèces animales<sup>232</sup> », la faune mise en scène dans l'album est imbibée de l'imaginaire du journal *Spirou*. Ainsi, la vallée est constituée d'animaux invraisemblables, impossibles, auxquels on n'aura parfois gardé qu'un sens du ridicule poussé à l'extrême, et dont certains auront, de la même manière, vu leur niveau de dangerosité poussé à l'extrême. L'étrangeté du lieu n'est ici pas liée à son inscription dans le passé. Une présentation de deux espèces du bestiaire présent dans *La vallée des bannis*, renvoyant à des animaux préexistants dans l'univers du journal s'impose donc, en partant de ces derniers. Signalons ainsi le marsupilami, dont le cri sera le même que celui d'un animal hippopotamesque apathique, faisant croire à Spirou (avant qu'il ne voie l'animal en question) à la présence providentielle et salvatrice de celui avec lequel il a vécu tant d'aventures. Mais cette présence n'est pas uniquement due à la volonté des auteurs d'y faire référence. Elle est aussi « une de ces réponses à tous ceux qui nous réclamaient sans cesse le retour du Marsupilami pour lequel nous ne pouvions rien<sup>233</sup> », déclarera Janry, illustrant pleinement l'impact de cet animal dans l'imaginaire des lecteurs du journal. Le retour à la réalité n'en sera que plus violent : Spirou tombera à quatre pattes dans un marais malsain et malfamé puisqu'il s'y retrouvera nez-à-nez avec ce pachyderme au regard vide en train de mâchonner un bout de radis. L'animal sortira d'ailleurs de sa rencontre avec le postérieur marqué de la trace d'une semelle du groom. Le Martin-bêcheur, apparu en 1982<sup>234</sup> dans une aventure du *Flagada* est, lui, un oiseau dont le bec en forme de bêche lui permet de creuser pour trouver sa nourriture, mais aussi de se défendre ou d'attaquer. Dans *La vallée des bannis*, c'est cette fois un bec en forme de marteau à

---

230 HERGÉ, *Tintin*, vol.20. *Tintin au Tibet*, op. cit.

231 JIJÉ, André FRANQUIN, op. cit.

232 TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. L'intégrale : 1988-1991*, op. cit., p. 22.

233 *Ibid.*

234 Charles DEGOTTE, *Flagada. Le flagada et le martin-bêcheur*, op. cit.

griffes dont sera pourvu un oiseau, lui permettant à lui aussi d'attaquer (de défendre ses enfants considérés comme étant en dangers dans le cas présent). En plus de ces deux animaux dont les parallèles sont forts, notons, dans la droite lignée de la tradition des jeux de mots (Boumptéryx, Martin bêcheur), un bestiaire qui n'est pas en reste : Kouran continu, Kouran alternatif, Fourbhamac, etc.

Ces références animales, ajoutées à celles vu précédemment, ne pourraient cependant pas se résumer uniquement à de simples clins d'œil. Elles s'affirment en effet comme héritières d'une certaine dynamique. S. Lesage signale qu'à partir des années 1960,

on voit se structurer, en France, une communauté de fans qui prend en main la lourde tâche de travailler à la légitimation de la bande dessinée. Une des armes essentielles dans ce combat est l'élaboration de son histoire, de sa généalogie. Alors que se construit progressivement une mémoire de la bande dessinée à travers expositions, monographies et rééditions, les auteurs eux-mêmes participent à cette entreprise mémorielle. La fonction de l'album dans la bande dessinée change alors : il sert de moins en moins à faire de simples clins d'œil, et permet de plus en plus de constituer une mémoire de la bande dessinée, en définissant un corpus d'œuvres régulièrement citées, et en affirmant la filiation d'un auteur avec un autre.<sup>235</sup>

Une légitimation du champ de la bande-dessinée, désormais pourvue d'un héritage à entretenir, consciente de celui-ci, et assez fière pour en parler et y renvoyer. Dans le cadre de *La vallée des bannis*, nous pouvons voir que cette entreprise mémorielle s'accompagne d'une autonomisation de l'imaginaire du bestiaire de l'ailleurs. Cet album est une victoire de l'imaginaire spirouesque sur un imaginaire collectif plus global et traditionnel. De plus, si une partie non négligeable de ces animaux constitue un danger mortel, ce ne sera pas le sujet principal de l'album. C'est là qu'émerge une seconde rupture, qui se place sur le terrain de la confrontation au monde perdu.

Au milieu de cette accumulation d'animaux invraisemblables, c'est un moustique (Furax volans), animal saisonnier bien connu des lecteurs belges et français et semblant insignifiant à côté du bestiaire bigarré qui vient d'être dressé, qui déclenche la confrontation dans ce monde perdu. *Dans* et non pas *avec* car si « ce minuscule – mais effroyable – prédateur<sup>236</sup> » tient un rôle nécessaire en inoculant l'Hotiliase Furiasis (poison rendant la personne piquée furieuse et ultra-violente) à Fantasio, il sert de révélateur : celui de la frustration accumulée par Fantasio depuis tant d'années. C'est bien ce dernier, (enfin) lassé de n'être que l'éternel se-

235 LESAGE Sylvain, *op cit.*, p. 10.

236 TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. La vallée des bannis*, *op cit.*, n° 2674, 12-07-1989, p. 50.

cond qui deviendra l'antagoniste principal, le danger mortel pour Spirou. Donc, malgré la violence et la dangerosité de la faune, celle-ci semble bien inoffensive à côté de la frustration et la désinhibition de Fantasio. Dans le monde perdu, les protagonistes sont habituellement en confrontation avec un environnement hostile. Dans *La vallée des bannis*, ils sont en confrontation l'un avec l'autre, faisant ainsi de cette histoire une aventure bien plus tournée vers l'introspection que vers l'exploration. Le bestiaire étant mis en arrière-plan, comme presque anecdotique, Tome et Janry renversent la logique du monde perdu : excepté quelques conflits sans grande importance, la collision tant attendue avec l'altérité radicale du territoire n'a finalement pas vraiment lieu. Tome nous éclaire sur son travail : « L'idée était de les plonger dans une jungle hostile, où l'ennemi aurait naturellement dû être l'environnement. Il aurait dû y avoir normalement entraide entre les deux compagnons, si ce n'est que là, l'ennemi était l'autre<sup>237</sup> ». De toute évidence, l'important ne se trouve pas dans la confrontation avec les espèces invraisemblables présentes dans la vallée, ni même dans la réussite de la mission de recherche des explorateurs, dont le survivant reste caché des protagonistes.

### *Conclusion*

Cette partie tournée autour de l'exploration et la découverte nous montre que ces deux éléments restent essentiels à la fabrication de l'étrangeté de l'ailleurs. Mais, au fur et à mesure, ils tentent de se parer d'une morale. C'est cette logique qu'a suivi le rapport à l'animal endémique rare. Si l'étrangeté était, dans l'imaginaire colonial, liée à sa capture, l'animal deviendra alors le support d'une critique de la chasse.

C'est cette même logique qu'a suivi le thème du monde perdu. Lieu de l'étrange par excellence et s'inscrivant au cœur de l'ailleurs, A-M Boyer note qu'il peut avoir deux significations : « la nostalgie d'un Éden ou la terreur d'un univers primordial<sup>238</sup> ». Dans notre corpus, le monde perdu renvoie à la terreur : il est un monde hostile proposant de nouveaux antagonistes. Le monde perdu primitif, qui constitue la version la plus classique de ce thème, est présent dans *Les aventuriers de la préhistoire*. Cet album n'échappe pas à une certaine ambiguïté via la similitude du rôle du « chaînon manquant » de l'être humain avec celui des autochtones. Il est d'ailleurs notable que cet accès à la primitivité se fasse *via* le territoire autochtone. Ce dernier constitue ainsi une passerelle permettant une remontée de l'évolution de l'espèce hu-

237 TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. L'intégrale : 1988-1991, op cit.*, p. 19.

238 BOYER, Alain-Michel, « Lost Worlds Revisited », *art. cit.*, § 6.

maine. *La Vallée des Bannis*, quant à elle, se démarque tout particulièrement. Elle prend le contre-pied de ce que l'on attend d'elle. D'aventure classique du monde perdu, elle en a l'aspect et le décor. Elle s'inscrit dans l'histoire réelle (Livingston et Stanley) et imaginaire (deux explorateurs disparus et inventés) de l'exploration, elle propose la flore et la faune impossible, mais elle développe son scénario autour de l'introspection. Nos personnages sont allés à l'autre bout du monde pour faire le point sur leur relation et sur le traitement que Fantasio subit depuis des décennies. Le monde perdu ne servira ici que de huit-clos et il est libéré de son rôle perpétuel de source d'êtres antagonistes ancrés dans le passé. Ce monde n'est plus une brèche dans le temps mais une ouverture vers l'imaginaire spirouesque.

*Les géants pétrifiés*, aventure plus récente, propose le motif classique du monde perdu, tout en l'ancrant dans les croyances anciennes et populaires locales. Cependant, elle veut proposer une exploration éthique, permettant d'étancher la soif de découvertes tout en respectant le milieu naturel et le peuple concerné. En plus de lier ces deux éléments, l'album accorde une importance toute particulière à la technique dans la définition de ce qui est éthique (humainement comme écologiquement) ou non. Et les auteurs tranchent : les techniques les plus modernes ne le sont pas. Elles ne seraient donc pas à leur place dans le monde de l'ailleurs, pire : elles seraient néfastes à celui-ci. Il semble donc qu'il faille prendre pleinement en compte la question de la technique afin de mener une réflexion globale portant sur l'ailleurs, en s'intéressant aux éléments questionnant une manière de se représenter, d'habiter et d'aménager son territoire profondément différente de la manière occidentale et donc, profondément étrange pour l'européen.



## **Partie 3**

.

**Vers un ailleurs comme support d'une critique du modèle**

**occidental :**

**la triade « technique, magie et sentiment de la nature »**

Le niveau d'avancée technique est un élément décisif dans la caractérisation de ce qui serait civilisé et ce qui ne le serait pas (autrement dit, ce qui serait sauvage). Par technique, nous entendons le fait « d'inventer des outils et des procédés pour agir de manière durable et reproductible sur son environnement<sup>1</sup> » (A-F Garçon). Nous pouvons séparer la technique en deux pôles, comme le propose Stefano Boni. D'un côté, nous avons les hypotechnologies : des techniques pré-industrielles, utilisant des éléments organiques présents dans leur milieu<sup>2</sup>, faisant « intervenir des forces humaines, animales et naturelles renouvelables<sup>3</sup> ». De l'autre, les hypertechnologies : s'inscrivant dans la globalisation, dépendant « principalement de deux sources d'énergies : les combustibles fossiles et l'électricité<sup>4</sup> » et impliquant une spécialisation des tâches<sup>5</sup>.

Parue en 1960, la bande dessinée *Pegg en Amazonie* illustre bien l'importance de la question de la technique dans la vision de l'ailleurs, en créant une dynamique autour de l'emploi du terme « sauvage » par les protagonistes. Cette histoire met en scène la disparition de tous les « sauvages, même les plus primitifs<sup>6</sup> » du territoire amazonien. Les habitants de la cité d'Atlantis – qui est composée de personnes blanches bien que l'emplacement soit inconnu – décident d'enquêter sur cette étrange disparition. Ils sont d'ailleurs les seuls à pouvoir le faire « car, seule une expédition atlante, avec ses moyens techniques, supérieurs à ceux des autres hommes, peut mener à bien cette mission délicate !...<sup>7</sup> ». Une fois arrivés sur place, les atlantes Franchot et Patrico, accompagnés du robot Pegg, découvriront la ville cachée et futuriste de Tropicalis. Celle-ci est habitée par les descendants d'une « tribu<sup>8</sup> » maya aux moyens techniques très avancés qui, par peur d'être découverts, ont fait en sorte d'être totalement isolés. Or, au moment de la confrontation dans la forêt avec ces autochtones, les atlantes n'ont pas encore ou compris que les habitants restés en Amazonie font preuve d'un développement technique poussé. Comme les atlantes ne s'attendent pas à cela, tout un jeu se met en place : ont-ils en face d'eux des « sauvages » ou non ? Ainsi, Patrico se questionne quant à la sauvagerie de celui qu'il aperçoit s'éloigner en courant : « Pour un sauvage, il a un drôle d'habit !...<sup>9</sup> ».

Alors qu'un rayon paralysant va passer juste devant lui, il se questionne à nouveau : « les sau-

1 Anne-Françoise GARÇON, « Les techniques et l'imaginaire. Une question incontournable pour l'historien », dans *Hypothèses*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 222.

2 Stefano BONI, *Homo confort*, 2019, Paris, L'échappée, coll. « Pour en finir avec », 2022, p. 23.

3 *Id.*, p. 24.

4 *Ibid.*

5 *Id.*, p. 27-28.

6 Pat MALLET, *Pegg. Pegg en Amazonie, Spirou*, 23<sup>e</sup> année, n° 1143, 10 mars 1960, p. 12.

7 *Ibid.*

8 *Id.*, n° 1160, 7 juillet 1960, p. 17.

9 *Id.*, n° 1148, 14 avril 1960, p. 8.

vages ne se servent pas d'un truc pareil pour se défendre que je sache !<sup>10</sup> ». Il se fera ensuite toucher et Pegg viendra à sa rescousse, neutralisera l'autochtone et rapportera le corps inerte de l'atlante auprès de son camarade Franchot. Lorsque le robot raconte la scène à Franchot, il utilise « sauvage » entre guillemets tandis que l'atlante, n'ayant pas assisté à la scène, continue d'employer ce terme sans guillemets. Les protagonistes s'en vont alors dans leur véhicule, glissant au dessus du sol. Patrico, qui se réveille, parle de l'homme qu'il a rencontré en employant le terme « indien<sup>11</sup> », abandonnant ainsi, lui aussi, le terme de « sauvage ». Alors qu'ils avancent maintenant au-dessus d'un fleuve, les atlantes sont pris en chasse par les locaux. Franchot, les voyant pour la première fois, et ne remarquant donc que maintenant leur niveau technique via leur moyen de transport fonctionnant sur le même principe que le sien, s'exclame : « Ils sont plutôt modernisés ces sauvages !<sup>12</sup> ». Cette poursuite se terminera à un point où le fleuve se transforme en chute d'eau. Ici, la supériorité technique de l'engin des Atlantes leur permet de se débarrasser des autochtones car celui des premiers a aussi la capacité de voler, contrairement à celui de leurs adversaires. Une fois convaincus de la puissance et la supériorité de leur technique, le terme sauvage réapparaît dans la bouche des héros : « ce sont nos amis les sauvages qui doivent être surpris, Franchot !<sup>13</sup> ».

Ainsi, tout au long de cette confrontation, c'est la question de la technique qui est le critère déterminant (et non celui de la violence) permettant de distinguer le civilisé du sauvage. Ce dernier utiliserait des techniques hypotechnologies quand l'autre, des hypertechnologies. Comme le signalait Michel Leiris,

il est des civilisations qui, à un moment donné de l'histoire, se trouvent douées de moyens techniques assez perfectionnés pour que le rapport des forces joue en leur faveur et qu'elles tendent à supplanter les autres civilisations, moins équipées techniquement, avec lesquelles elles entrent en contact ; c'est le cas aujourd'hui pour la civilisation occidentale, dont on voit [...] l'expansion s'exercer à une échelle mondiale, ne serait-ce que sous la forme de la diffusion des produits de son industrie. Cette capacité d'expansion à base techno-scientifique apparaît finalement comme le critère décisif permettant d'attribuer à chaque civilisation plus ou moins de grandeur<sup>14</sup>.

De fait, le milieu urbain constituerait l'acmé de l'emprise technicienne sur le territoire. Dans *Les culottes de fer (Natacha)*, publié en 1986, les personnages, qui sont à bord d'un avion, arrivent en vue d'une île avec la capitale d'un côté, dont on voit un nombre important

---

10 *Ibid.*

11 *Id.*, n° 1149, 21 avril 1960, p. 9.

12 *Ibid.*

13 *Id.*, n° 1150, 28 avril 1960, p. 9.

14 Michel LEIRIS, *Race et civilisation*, 1951, dans UNESCO, *Le racisme devant la science*, Nouv. éd., Paris, Unesco, Gallimard, 1973, p. 87.

d'habitations, et de l'autre « la partie sauvage du pays<sup>15</sup> ». Cette partie sauvage se distingue donc par le fait qu'elle n'a pas été remodelée en profondeur et l'espace urbain n'y existe pas. Du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, « en Europe, la capacité à modeler la nature s'est développée à un rythme vertigineux [...], tandis que les connaissances technologiques ont contribué à l'accroissement du profit capitaliste<sup>16</sup> » (S. Boni). Une modulation telle que, comme le note Jacques Ellul,

l'homme a cessé d'être dans le milieu « naturel » (constitué par ce que l'on appelle vulgairement la « nature », campagne, bois, montagnes, mer, etc.) au premier chef, pour se situer maintenant dans un nouveau milieu artificiel. Il ne vit plus au contact avec les réalités de la terre et de l'eau mais avec celles des instruments et objets qui forment la totalité de son environnement. Il est maintenant dans un milieu fait d'asphalte, de fer, de ciment, de verre, de matière plastique, etc. Il n'a plus besoin de connaître (sauf lorsqu'il est aviateur ou marin, ou en période de loisir pour une excursion de montagne !) les signes du temps qu'il fera, mais il a un besoin essentiel de connaître le sens des signalisations de circulation. Et même le problème du temps qu'il fera n'est plus résolu par la connaissance directe du ciel, du vent, etc., mais par l'émission radio de l'O.N.M. L'homme n'a affaire avec les éléments naturels qu'au travers d'un ensemble si complet de techniques qu'il n'a en réalité affaire qu'à ces techniques. Le milieu naturel en lui-même disparaît : il faut évidemment faire la comparaison avec la ville, produit essentiel de la Technique : en ville l'homme n'aperçoit des éléments de nature qu'accidentellement (parcs, arbres dans les squares) : il n'y a plus rien de spontanément naturel.<sup>17</sup>

L'étrangeté du territoire de l'ailleurs est donc d'abord l'étrangeté d'une absence : celle de l'élément issu de la technique moderne et de la modulation totale du territoire, celui-ci n'ayant pas fait l'objet d'un aménagement profond et vu comme étant « vierge ». Il s'agit donc pour nous d'étudier le discours porté sur l'objet technique, moderne et occidental et sa confrontation avec l'ailleurs.

## Chapitre 1 · La magie de l'objet : un outil de domination au service du blanc

Cette étrangeté par l'absence est d'autant plus forte que l'école du journal *Spirou* des années 1950-1960 est parfois définie par son rapport à la modernité. Du « Style Atome », proposé par Joost Swarte en 1977 et relevant « autant de la farce que de la véritable proposition théorique<sup>18</sup> » (Nicolas Tello), Éloi Morterol propose la définition suivante :

Témoins de leur temps, les auteurs [...] accordent une grande importance à l'architecture, aux objets de la vie quotidienne, souvent caractérisés par une munificence et un apprêt dans la plus pure veine de ce que l'on pouvait observer à l'exposition universelle de 1958. Graphiquement, on observe des illustra-

15 MITTÉI, François WALTHÉRY, LAUDEC, *Natacha. Les culottes de fer*, op. cit., n° 2516, 01-07-1986, p. 23.

16 Stefano BONI, op. cit., p. 46.

17 Jacques ELLUL, *Le système technicien*, 1977, Paris Le cherche-midi, coll. « Documents », 2012, p. 49-50.

18 Nicolas TELLOP, *L'anti-atome, franquin à l'épreuve de la vie*, Montrouge, PLG, coll. « Mémoire vive », 2017, p. 15.

tions fluides, extrêmement dynamiques [...]. Créations tout en poésie, faisant la part belle à la géométrie et aux couleurs pâles, il faut surtout garder en vue que les bandes dessinées du Style Atome se définissent avant tout par l'esprit qu'elles incarnent : la modernité, le possible.<sup>19</sup>

Ainsi, la Turbo-rhino I (de la marque Turbotraction), voiture inventée par Franquin en 1952, se présente comme une révolution<sup>20</sup>, tant aux plans esthétiques que techniques (c'est d'ailleurs d'abord par ses caractéristiques techniques qu'elle est présentée à Spirou et Fantasio). C'est la voiture parfaite esthétiquement car parfaite techniquement, et inversement : « la machine devient tellement précise que ses formes doivent être rigoureusement calculées selon l'usage ; on s'aperçoit qu'une enjolivure provoque un remous de l'air, désaxe une rotule, modifie la vitesse ou la précision. Il ne peut plus y avoir de souci esthétique gratuit dans l'activité pratique. [...] Un style se constitue, fondé sur cette idée que la ligne adaptée à l'usage est la plus belle<sup>21</sup> ». Une analyse de J. Ellul parfaitement résumée par l'engouement de Spirou quand il s'exclame « Quelle ligne de bolide !<sup>22</sup> ». Ce rapport à la voiture s'ancre totalement dans l'imaginaire de l'époque porté par les publicités qui « célèbrent l'aspect rutilant des carrosseries, le confort des intérieurs et le prestige de la conduite<sup>23</sup> ».

### 3.1.1. *Maîtriser la machine pour dominer les populations locales et rejeter leurs croyances*

Parmi les objets techniques mis en scène dans l'exemple de *Pegg en Amazonie* on voit, outre l'armement, le rôle tenu par le moyen de transport. Nous pouvons en premier lieu noter que l'avion peut-être utilisé de manière très concrète afin de démontrer sa supériorité et conforter sa domination, comme c'est le cas dans le *Blondin et Cirage* de Hubinon<sup>24</sup>, paru de 1947 à 1949, où l'imaginaire colonial se déploie grandement et où l'on voit un occidental utilisant son avion pour effrayer les autochtones dans un contexte de guerre. Mais c'est sur une autre aventure de *Blondin et Cirage*, réalisée cette fois par Jijé (précurseur puis représentant du Style Atome), que nous allons nous attarder. Parue en 1954-1955, *Soucoupes volantes* met en scène la rencontre entre les deux enfants de la série éponyme – accompagnés d'un naturaliste nommé Labarbousse et d'un marsupilami africain – avec une communauté tibétaine. Jijé invente ici une société qui ne connaît pas la roue, amplifiant ainsi de manière démesurée cette

19 Éloi MORTEROL, « L'Atome », dans *Tind*, n° 1, 2014. Cité par Nicolas TELLOP, *op. cit.*, p. 21.

20 André FRANQUIN, *Spirou*, 15<sup>e</sup> année, n° 762, 20 novembre 1952, p. 4.

21 Jacques ELLUL, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1954, p. 69.

22 André FRANQUIN, *Spirou et la turbotraction*, *op. cit.*, n° 796, 16 juillet 1953, p. 4.

23 Anthony GALLUZZO, *La fabrique du consommateur, une histoire de la société marchande*, 2020, Paris, La découverte, Label Zones, 2021, p. 224.

24 Victor HUBINON, *op. cit.*

impression d'étrangeté liée à la question de la technique. La société rencontrée sera alors directement définie par ce qu'il lui manque techniquement aux yeux du scientifique, voyant là un déficit technologique et, à partir de ce déficit, un retour dans le temps. Ce déficit va d'ailleurs être à nouveau amplifié, par l'image cette fois : nous sommes derrière l'hélicoptère des protagonistes et le monastère s'offre alors à nos yeux, perdu dans un vaste espace enneigé. Inversant le point de vue, mettant au premier plan les tibétains et au loin l'hélicoptère, Jijé nous montre que ce moyen de transport est incompris d'eux car, essayant de l'analyser à leur façon, ils y voient « une diablerie de la magie blanche !...<sup>25</sup> ». Apparaît ici une mise en lien, voire une confrontation entre la technique occidentale et la magie. Elle va être d'autant plus forte que Jijé va installer, dans l'espace environnant, une communauté fermée et isolée possédant une technologie supérieure à toute autre société existant sur terre : c'est le lieu de provenance des soucoupes volantes promises par le titre. Si cette société arrive à se cacher du reste du monde, et surtout des autochtones, c'est grâce à son utilisation d'un célèbre mythe : ses membres se déguisent en yétis afin de faire peur aux locaux qui s'approcheraient trop de leur cité. Les croyances des autochtones semblent d'ailleurs offrir un terreau fertile pour cette manipulation puisqu'ils prendront le marsupilami africain pour le diable. Aux malléables croyances locales s'oppose donc une société avancée technologiquement. Société à laquelle le naturaliste adhère totalement, voyant en celle-ci un véritable « Éden<sup>26</sup> ». La confrontation entre technique moderne et magie / croyances locales est donc réalisée : l'outil technique est vu par les autochtones comme étant magique et leurs croyances religieuses s'opposent radicalement à la pensée techno-scientifique, qui confère une capacité de domination certaine. Il faut donc nous pencher sur le rapport entretenu par la magie avec la technique et plus précisément sur leur articulation. En réalité, elles se côtoient régulièrement (dans la pratique de la médecine par exemple<sup>27</sup>). Mais plus que cela, elles ont, selon J. Ellul, un objectif similaire. En effet,

dans le domaine spirituel la magie présente [...] tous les caractères d'une technique, elle est médiatrice, c'est-à-dire qu'elle sert d'intermédiaire entre « les puissances » et l'homme, exactement comme la technique sert d'intermédiaire entre la matière et l'homme ; elle tend à l'efficacité dans son domaine, car elle tend à subordonner à l'homme la puissance des dieux et à obtenir un résultat déterminé. Elle affirme la puissance de l'homme, c'est-à-dire qu'elle cherche à subordonner les dieux à l'homme, exactement comme la technique sert à faire obéir la nature.<sup>28</sup>

25 JIJÉ, André FRANQUIN, *op. cit.*, 17<sup>e</sup> année, n° 875, 20 janvier 1955, p. 21.

26 *Id.*, n° 880, 24 février 1955, p. 23.

27 Henri HUBERT, Marcel MAUSS, *Esquisse d'une théorie générale de la magie. Suivi de L'origine des pouvoirs magiques*, 1903 / 1904, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2019, p. 59.

28 Jacques ELLUL, *La technique ou l'enjeu du siècle*, *op. cit.*, p. 22.

Ainsi, toujours selon J. Ellul, la technique aurait emprunté deux voies : « Il y a celle, concrète, de “l’homo faber” [...] et puis il y a la technique, d’ordre plus ou moins spirituel, et que l’on appelle magie<sup>29</sup> ». Or, l’un des éléments qui distingue la technique magique (faite de formules, de rites, etc.) est ce qu’il nomme « le problème de l’évidence<sup>30</sup> ». Ellul s’inscrit dans le sillage de remarques faites par Marcel Mauss. Pour ce dernier, « dans les techniques, l’effet est conçu comme produit mécaniquement. On sait qu’il résulte directement de la coordination des gestes, des engins et des agents physiques. On le voit suivre immédiatement la cause [...] : le jet fait partir le javelot et la cuisine se fait avec du feu<sup>31</sup> ». À l’inverse, les gestes propres à la magie, car investissant le monde où « gîtent les forces occultes, [...] sont réputés avoir une efficacité toute spéciale, différente de leur efficacité mécanique. [...] C’est là le propre des rites qu’on peut appeler des actes traditionnels d’une efficacité *sui generis*<sup>32</sup> ». Si la magie est une technique, ses résultats ne se mesurent donc pas de la même manière qu’une technique mécanique et, de fait, les causes de ses échecs sont difficiles à pointer, comme le signalait Ellul : « est-ce la technique magique qui est vraiment inefficace ou bien est-ce celui qui l’a employée qui est incompétent ? La réaction habituelle est bien la condamnation du sorcier plutôt que celle de la technique<sup>33</sup> »<sup>34</sup>.

### 3.1.2. *La puissance surnaturelle de l’objet européen, témoignage d’un rapport magique à la technique moderne*

Or, la pensée magique peut se trouver au cœur même de l’imaginaire technique déployé par l’auteur, montrant ainsi la porosité entre ces deux « voies ». C’est le cas d’un épisode de *Spirou* intitulé *Le pilote rouge*, lui aussi signée par Jijé et antérieur (1943) à l’exemple précédent. Le groom, Spip et un pilote sont engagés dans un tour de monde en avion. Ce tour du monde présente la prouesse de ne faire qu’une seule escale, l’inscrivant dans un imaginaire glorifiant la technique et sa capacité à repousser les limites de la nature. Cette unique escale aura lieu sur une île océanienne. Alors qu’il s’y tient une fête sacrée, c’est au moment précis où le sorcier s’écrie « Que le grand-esprit descende du ciel pour me confondre si ma langue est menteuse<sup>35</sup> » que l’avion des protagonistes arrive. La signification, pour « ces gens [qui] n’ont

29 *Id.*, p. 21

30 *Id.*, p. 24.

31 Henri HUBERT, Marcel MAUSS, *op. cit.*, p. 60

32 *Ibid.*

33 Jacques ELLUL, *La technique ou l’enjeu du siècle*, *op. cit.*, p. 24-25.

34 Pour des raisons de lisibilité, nous continueront cependant d’employer le terme « technique » pour parler uniquement de techniques non-magiques.

35 JIJÉ, *Spirou et Fantasio. Le pilote rouge, Almanach Spirou 1944*, 1943, p. 133.

jamais vu un avion<sup>36</sup> » est vite dressée : Spirou et son compagnon sont les envoyés du grand-esprit. À ce premier lien entre technique et sacré vient s'en ajouter un second. Alors que l'aviateur est désespéré et se résout à ne pas pouvoir trouver d'essence sur l'île, les protagonistes découvrent qu'une pompe à essence, provenant « sûrement d'un naufrage<sup>37</sup> », a justement été adoptée en tant que fétiche par la population. Elle est alors utilisée par Spirou et l'aviateur pour remplir le réservoir de leur avion, puis, se rendant compte de la fatigue générée par ce travail ainsi que, du fait de leur position, ils possèdent un pouvoir considérable, ils décident de déléguer le travail aux autochtones, profitant de cette main d'œuvre disponible. Ceux-ci ne pouvant pas toucher le « fétiche », les européens vont mettre en place un système à l'aide de cordes et fonctionnant sur le principe du contre-poids, qui permettra à leurs travailleurs de pomper. Spirou et son compagnon vont, de plus, profiter de la force dégagée en installant un système de ventilation, via l'ajout de feuilles sur ces cordes, leur permettant alors de se reposer en profitant de l'air frais. Le réservoir de l'avion se remplit ainsi tandis que le sorcier accompagné de quelques autres attaquent les deux blancs en hurlant au sacrilège car « il faut abattre ces étrangers... Sinon la sorcellerie est un métier fini<sup>38</sup> ». On voit ici se dessiner cette tension créée par la technique occidentale moderne et les pratiques religieuses locales, qui rentrent alors en concurrence : le sorcier, assoiffé de pouvoir, dominait sa communauté et est remplacé par les protagonistes, qui, grâce à leur niveau technique montreront tout son charlatanisme et s'imposeront en tant que Dieux. Ici, la technique est utilisée par l'auteur afin de dénoncer l'aliénation du magique et le pouvoir que le sorcier possède sur la communauté, légitimer sa nouvelle domination par les personnes maîtrisant la technique moderne, tout en rappelant la naïveté naturelle du peuple rencontré ainsi que le ridicule de ses croyances. Notons par ailleurs que les personnages sont particulièrement aidés par l'utilisation du *Deus ex machina* qui se retrouve ici dans ses deux sens : l'apparition de personnages, vus comme des Dieux, à l'aide de l'avion ainsi que celle de la pompe à essence, dont la découverte ne saurait être scénaristiquement moins fortuite. Toujours concernant l'avion, notons que pour économiser le carburant et donc se permettre de ne faire qu'une escale, le pilote a « dérégulé le compteur d'essence. Le moteur, à cette vue, s'autosuggestionne... Et le tour est joué... Il consomme moins<sup>39</sup> ». Dans cette dernière remarque, Jijé prête à la machine des caractéristiques qu'elle n'a pas, l'investie d'un pouvoir qu'elle est incapable de posséder, lui donne une autonomisation vis-à-vis de l'homme,

---

36 *Id.*, p. 141.

37 *Id.*, p. 145.

38 *Ibid.*

39 *Id.*, p. 157.

une pensée. Si ce « n'est pas la technicité qui apporte véritablement l'automatisme, mais l'homme qui demande à la technicité un automatisme magique qu'elle ne peut souvent fournir que bien imparfaitement et de façon tout illusoire<sup>40</sup> » (Gilbert Simondon), Jijé fournit ici cet automatisme magique qui, dans son récit, fonctionne parfaitement. Ce dénouement illustre le fait, observé par Tyler Reigeluth que « le paradoxe de la modernité technique tient au fait d'avoir congédié la magie à travers le triomphe de l'automatisme qui s'impose pourtant lui aussi comme un tour de prestidigitation<sup>41</sup> ».

Nous avons vu que Jijé met en scène les autochtones comme ne comprenant pas l'objet technique et renvoyant alors à la magie pour expliquer son fonctionnement ou son apparition. Ce que nous voulons proposer ici, c'est de garder cette imbrication technique et magie / sacré, mais de renverser « l'accusation » : c'est l'auteur lui-même qui possède ce rapport magique – et plus globalement un rapport sacralisé – à la technique. Il s'agit désormais de comprendre cette dynamique. Partons du fait que Jijé a offert des capacités surnaturelles à la machine. C'est par ce terme de que G. Simondon parle de la croyance en l'objet : « Une partie du sentiment d'efficacité de la magie primitive est devenue croyance inconditionnelle au progrès. L'objet moderne ou d'allure moderne est revêtu d'un pouvoir d'efficacité presque surnaturelle. Le sentiment du moderne renferme quelque chose de la croyance à un pouvoir illimité et polyvalent d'un objet privilégié<sup>42</sup> ». Ainsi, la pensée magique s'imbrique dans la pensée technique (malgré un type d'efficacité très distinct). Pour comprendre cette relation magique entretenue par l'occident moderne avec la technique et ses artefacts, il nous faut partir du concept de fétichisme de la marchandise. Proposé par Karl Marx, repris de nombreuses fois (dans la citation suivante, par Anthony Galluzzo), ce rapport fétichisé à la marchandise témoigne d'une mutation :

Dans une économie de subsistance traditionnelle, l'homme a fabriqué ou a vu fabriquer – par les artisans de son village – la plupart des objets qu'il manipule. Dans l'économie de marché, les objets sont conçus au loin, par des inconnus, et selon des procédés de plus en plus sophistiqués et inaccessibles. C'est le processus de fétichisation : l'objet, qui était autrefois le produit direct du travail communautaire, est devenu, avec la marchandisation, un phénomène étrange et étranger, détaché du contexte et du processus concrets de production<sup>43</sup>

---

40 Gilbert SIMONDON, « Psychosociologie de la technicité », dans *Sur la technique*, Paris, P.U.F., 2014, p. 78.

41 Tyler REIGELUTH, « Le rapport magique à l'Intelligence Artificielle, ou comment vivre avec l'aliénation technique », dans *Quaderni*, vol. 105, n° 1, 2022, p. 45.

42 Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, 1958, Éd. augmentée, Paris, Aubier, 1989, p. 95.

43 Anthony GALLUZZO, *op. cit.*, p. 14.

De la séparation entre production et consommation, du développement d'hypertechnologies – impliquant une importante spécialisation des tâches ainsi que le développement d'objets de plus en plus complexes – naît donc cette aliénation (dans le sens « rendre étranger »), dans laquelle cette relation magique prendrait sa source. C'est en effet à partir de cela que Jean Baudrillard propose son analyse de l'utilisation puis de la réparation d'un flipper :

le joueur s'absorbe dans le bruit, les secousses et les clignotements de la machine. Il joue avec l'électricité. En appuyant sur les boutons, il a conscience de déclencher influx et courants à travers un univers de fils multicolores, aussi compliqué qu'un système nerveux. Il y a dans son jeu un effet de participation magique à la science. Il faut observer pour s'en convaincre, dans un café, la foule recueillie qui entoure le réparateur dès qu'il ouvre la machine. Personne ne comprend ces connexions et ces réseaux, mais tout le monde accepte ce monde étrange comme une donnée première et indiscutable. Rien de commun avec le rapport du cavalier à son cheval, ou de l'ouvrier à son outil, ou de l'amateur à l'œuvre d'art : ici le rapport de l'homme à l'objet est proprement magique, c'est-à-dire fasciné et manipulateur<sup>44</sup>

Le fonctionnement précis de la machine n'est donc maîtrisé que par des initiés, impliquant alors, comme le signale Tyler Reigeluth, « des formes de dépendance envers des “spécialistes” dont la fonction est de restaurer la magie de la machine<sup>45</sup> ». Au-delà du rapport magique à la technique décelable dans l'imaginaire même de Jijé, nous voulons proposer l'idée selon laquelle ce rapport magique à l'objet s'illustre aussi dans son arrivée narrative « surnaturelle » au cœur du récit. Dans le cas de notre épisode, il s'agissait de l'avion qui atterrit au moment idéal du discours du sorcier ainsi que de l'apparition invraisemblable de l'essence. Cet artifice scénaristique donne à l'objet une capacité d'apparition défiant toute logique : l'auteur est un demiurge qui construit des coïncidences jouant sur notre rapport aliéné à l'objet. Ainsi lié à l'imaginaire techno-optimiste, le *Deus ex-machina* ne saurait être considéré hors de la caractéristique de l'élément qu'il met en scène : l'objet technique moderne.

Ce rapport entre technique et magie prendrait donc, dans *Le pilote rouge*, trois formes différentes (les deux premières dans l'imaginaire technique déployé par l'auteur, la troisième venant aussi de sa technique scénaristique) : 1. la déification des possédants de l'objet lui-même par les autochtones ; 2. la dotation de propriétés surnaturelles à l'artefact par la narration ; 3. Le *Deus ex-machina*.

---

44 Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, 1970, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2011, p. 173-174.

45 Tyler REIGELUTH, *art. cit.*, p. 46.

### 3.1.3. *Permanences et mutations post-coloniales : humour et « gadgets » au service de la colonialité*

Cet imaginaire technique et ses liens avec la pensée magique, mis au service de la pensée coloniale a perduré et connu des mutations lors de la période post-coloniale.

Signalons déjà que l'incompréhension de l'objet volant présente dans *Soucoupes Volantes* se retrouve dans la série *Violine*, dans laquelle le sorcier africain Kombo parle d'un « grand oiseau d'acier<sup>46</sup> ». Il en va de même pour une aventure de la grand mère de *Natacha*, parue en 1986 mais se déroulant dans les années 1930 : l'avion utilisé par les protagonistes sera nommé « l'oiseau aux couteaux tournants<sup>47</sup> » par les « mélanésiens » (alors même qu'un belge<sup>48</sup> s'étant installé chez eux en possède un). Cette histoire s'inscrit d'ailleurs dans un diptyque<sup>49</sup> mettant en scène le pari du grand-père de Walter de faire le tour du monde en avion en 40 jours. Nous retrouvons encore l'attrait pour la prouesse technique et humaine déjà présent dans *Le pilote rouge* : il faut repousser les limites, améliorer sans cesse l'efficacité de l'objet.

Mais notons aussi la permanence de la question du sacré et du religieux dans l'imaginaire technique. Nous avons vu la logique de déification à l'œuvre dans *Le pilote rouge*. C'est en puisant dans l'imaginaire néo-évhémériste (souvent appelé « Théorie des anciens astronautes ») que la déification des membres d'une société plus développée techniquement atteindra son paroxysme dans notre corpus. Jean-Bruno Renard appelle « néo-évhémérisme cette attitude qui consiste voir dans les fondateurs de religion, les apparitions religieuses, les grands textes sacrés, les croyances religieuses et même parfois les rites et les monuments religieux, des manifestations ou des conséquences – plus ou moins directes – d'une intervention d'Extraterrestres sur notre planète<sup>50</sup> ». Cette théorie se retrouve régulièrement utilisée dans les ouvrages de fiction et c'est le cas dans *Le fantôme du Cosmos (Le Scrameustache)*. Paru en 1976, il met en scène l'extraterrestre éponyme et ses compagnons humains : le jeune Khéna et son oncle Georges. Ils rencontrent un extra-terrestre (aux traits humains) décédé mais dont le « double astral<sup>51</sup> » est enfermé dans un fétiche. Possédant la capacité d'en sortir, il prend alors la forme

46 Fabrice TARRIN, Didier TRONCHET, *Violine. Le mauvais œil*, *op.cit.*, p. 13.

47 MITTÉI, François WALTHÉRY, LAUDEC, *Natacha. Les culottes de fer*, *op.cit.*, 49<sup>e</sup> année, n° 2516, 01-07-1986, p. 29.

48 Pas n'importe lequel puisque nous devinons Jacques Brel.

49 MITTÉI, François WALTHÉRY, LAUDEC, *Natacha. Le grand pari*, *op.cit.*, 48<sup>e</sup> année, n° 2440, 15-01-1985 - n° 2443, 05-02-1985.

50 Jean-Bruno RENARD, « Religion, Science-Fiction et Extraterrestres. Bibliographie thématique [De la littérature à la croyance] », dans *Archives de sciences sociales des religions*, n° 50/1, 1980, p. 161.

51 GOS, *op. cit.*, n° 2002, 26-08-1976, p. 10.

d'un fantôme. Il raconte aux protagonistes que sa planète a été dévastée par une guerre qui n'a laissé que très peu de survivants. Sa civilisation ayant précédemment tout mécanisé, ses membres ne connaissent plus les techniques d'élevage ni celles de l'agriculture<sup>52</sup>. Mais ses ancêtres venus en Amazonie il y a plusieurs siècles pour y apporter ces techniques y ont aussi déposé une capsule temporelle renfermant ces secrets. Les protagonistes se rendent alors sur ce lieu, où les ancêtres de l'extra-terrestre ont bâti un ensemble d'éléments architecturaux renvoyant à une esthétique pré-inca (Tiwanaku, « Tiahuanaco » dans la bande dessinée). Ils y rencontrent des autochtones ayant divinisé les extra-terrestres et leur leader leur demande pourquoi ils sont venus par le « chemin des Dieux<sup>53</sup> » alors qu'ils n'en sont pas. Le Scrameustache répondra que s'ils n'en sont effectivement pas, ils sont cependant leurs « envoyés<sup>54</sup> », proposant comme preuve le fantôme du cosmos sortant de son fétiche. Pris de peur, les autochtones fuient tandis que la lance jetée par l'un d'eux passe à travers le fantôme. L'autochtone est alors immobilisé et transformé (pour un temps) en « statue de sel<sup>55</sup> » grâce à un rayon du Scrameustache. Voulant éloigner les habitants locaux pour faire leurs recherches, les protagonistes décident, suivant la proposition de Georges, archéologue qui « ne partai[t] jamais en terre inconnue sans cadeaux pour les indigènes<sup>56</sup> », de donner quelques éléments de leur propre matériel, jugé « bien suffisant<sup>57</sup> ». Les autochtones seront donc éloignés grâce au don de quelques objets faisant pourtant pâle figure à côté des soucoupes volantes et autres rayons paralysant et repartiront, ravis, avec casserole, lampe, pelle et miroir.

Il est donc ici mis en scène l'apport de l'agriculture et de l'élevage à une civilisation pré-inca de la part d'une civilisation extra-terrestre supérieure techniquement. Le lien entre supériorité technique et religion est on ne peut plus clair vu que cette supériorité fait d'eux des Dieux. Cette supériorité technique leur a permis de descendre du ciel et à apporter certaines pratiques dont étaient dépourvus les locaux, justifiant ainsi par l'intervention providentielle le « développement exceptionnellement poussé<sup>58</sup> » de l'agriculture dans cette région du monde. Mais elle a aussi amené une architecture semblant digne d'intérêt pour les européens (notons cependant que l'on ne voit pas de trace du moindre espace agricole, soulignant un manque dé-

---

52 Notons ici la méfiance en une société trop technicisée, où toute connaissance a disparue, tempérant alors le discours de cet album.

53 GOS, *op. cit.*, n° 2015, 25-11-1976, p. 7.

54 *Ibid.*

55 *Id.*, n° 2016, 02-12-1976, p. 4.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire*, 1952, dans UNESCO, *Le racisme devant la science*, Nouv. éd., Paris, Unesco, Gallimard, 1973, p. 20.

jà signalé par J. Gilard<sup>59</sup>). On trouve l'idée d'une logique diffusionniste qui partirait d'une société se trouvant en Amérique du Sud et qui s'étendrait au reste du monde, partant étonnamment du continent ayant été habité par l'humain le plus tardivement. Mais les descendants des autochtones de cette société, ayant pourtant été les premiers à profiter de cette technique, ainsi que les seuls à avoir rencontré ces extra-terrestres, sont réduits à la seule caractéristique de leur naïveté, de leur éternelle incompréhension. En effet, alors que les ancêtres du « fantôme du cosmos » ne semblent pas avoir tirés profit de cette déification, les protagonistes utilisent leur statut pour arriver à leurs fins : les humains et le Scrameustache arrivent ainsi à se faire passer pour des envoyés des Dieux (les humains y ressemblent physiquement en tout point), via leur maîtrise de quelque technique inconnue et leurs objets manufacturés.

Notons que nous n'avons vu là que des situations profitant aux protagonistes. Or, cette manipulation va être dénoncée dans une aventure de *Sophie*, se déroulant en Amérique du Sud et parue en 1972-1973. Le but de l'antagoniste principal est en effet de mettre un chef fantoche (qu'il dirigerait), descendant d'un ancien roi, à la tête de l'État pour contrôler le pays et tirer profit de l'immense réserve de pétrole. « Le soldat corazonien est un indien ignare encore tout pétri d'anciennes superstitions<sup>60</sup> » déclarera-t-il. Afin de montrer toute la puissance et la magie de son pouvoir, il veut mettre en scène la traversée d'un mur de pierre fabriqué en réalité en « plastok » (matière artificielle se laissant « traverser par les corps solides<sup>61</sup> ») par le futur chef, coiffé d'une tiare pré-colombienne. Les antagonistes ayant été arrêtés avant de pouvoir mettre leur plan à exécution, cette scène n'aura jamais lieu, mais elle continue de transmettre un motif classique lié à ces territoires : « La masse est malléable, elle a généralement bon cœur, mais elle peut être sott<sup>62</sup> » (J. Gilard).

Au-delà de ces permanences, notons une première évolution liée aux changements que traversaient la société occidentale de l'époque et notamment à la « mutation fondamentale dans l'écologie de l'espèce humaine<sup>63</sup> » : celle de l'omniprésence des objets. Dans la première aventure de *Natacha*, parue en 1970, l'héroïne éponyme subit, suite à un détournement d'avion, un crash en Amazonie. Alors qu'elle se retrouve bloquée, seule, dans la queue de l'appareil – qui s'est détachée de la partie la plus importante – et que ceux qu'elle nomme « sau-

59 Jacques GILARD, *art. cit.*, p. 125.

60 JIDÉHEM, VICQ, *Sophie. La tiare de Matlotl Halatomatl, Spirou*, 35<sup>e</sup> année, n° 1817, 08-02-1973, p. 19.

61 *Id.*, p. 18.

62 GILARD Jacques, *art. cit.*, p. 130.

63 Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 17.

vages<sup>64</sup> » ou « coupeurs de têtes<sup>65</sup> », armés d'arcs et de flèches se rapprochent inexorablement, elle découvre au fond d'une malle des têtes réduites en plastique. Elle décide de profiter de la découverte impromptue de celles-ci et souhaite les faire passer pour des vraies afin d'impressionner les autochtones. Elle lance donc quelques modèles à leurs pieds, en attache d'autres à sa ceinture et se montre, hors de la carcasse. Le stratagème fonctionne. Remarquant le nombre important de têtes attachées à sa ceinture, un homme s'approche. Alors qu'il marche sur une des têtes précédemment jetées le jouet couine et l'autochtone s'exclame : « Aaah ! Elle vit encore ! » (« ÂÂÂÂ ! Hel vik kho !?<sup>66</sup> »). Ils se prosternent alors tous devant Natacha. Pour une raison non précisée (parce que grande guerrière ou bien parce qu'elle a le pouvoir de laisser en vie des têtes coupées ?), elle est prise pour une « déesse<sup>67</sup> ». Tandis que le texte met en scène une naïveté religieuse des autochtones, la structure même de l'histoire est touchée. On peut en effet, à nouveau, noter la présence presque surnaturelle de l'objet via le recours à un *Deus ex machina* : il est à toujours investi de ce pouvoir d'apparition au sein de l'histoire. Mais son utilité est, elle aussi, quasiment surnaturelle. Natacha voit en ces têtes un « gadget<sup>68</sup> ». C'est justement le gadget, qui « se caractérise par une espèce d'*inutilité fonctionnelle*<sup>69</sup> » que J. Baudrillard donne comme étant le symbole de la société de consommation, faisant suite à « la machine [qui] fut l'emblème de la société industrielle<sup>70</sup> ». Si c'est la machine, représentante du monde industriel, qui exerçait sa domination dans les exemples précédents, c'est ici l'objet sans but, le gadget le plus absurde, qui permet de dominer une communauté entière. Il est d'ailleurs intéressant de montrer que, dans le même temps, le même album montre les moyens de transports des autochtones plus adaptés à leur milieu que ceux des antagonistes blancs. Le renversement est intéressant : la machine peut faillir à sa mission de domination incontestée et le « machin » la remplace. Le discours magico-technique s'est adapté à la mutation de la société.

Notons désormais une autre forme de mutation, prenant cette fois le chemin de l'humour et concernant l'objet moderne et le sorcier autochtone. Dans *Sorcier météo* (1982), pendant une période de sécheresse intense, le sorcier Potopoto qui « se vante de faire tomber la

64 GOS, François WALTHÉRY, *op. cit.*, n° 1670, 16-04-1970, p. 42.

65 *Id.*, n° 1673, 07-05-1970, p. 40.

66 *Id.*, n° 1674, 14-05-1970, p. 9.

67 *Id.*, n° 1681, 02-07-1970, p. 37.

68 GOS, François WALTHÉRY, *op. cit.*, n° 1674, 14-05-1970, p. 8.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

pluie où et quand il veut<sup>71</sup> » est enfermé chez lui depuis plus d'une semaine, soi-disant pour consulter les esprits. Il sort enfin, exécute la danse de la pluie et celle-ci tombe automatiquement. Il rentre ensuite dans sa case et nous découvrons qu'il écoute la radio afin de se tenir au courant du bulletin météorologique. Ici, le charlatanisme du sorcier est montré de manière humoristique : le personnage cesse d'être antagoniste, sa triche est ici sympathique et est le support du rire.

Afin de conclure en revenant à notre point de départ – le moyen de transport –, purgé de la question religieuse mais tout en continuant sur celle de l'humour, abordons une aventure de *Sophie* parue en 1994. Se déroulant en Amazonie, elle met en scène l'œuf, un moyen de transport futuriste inventé par un personnage nommé Karamazout, apparu dès 1964 dans la série *Starter*. L'œuf se confronte (involontairement) à un autochtone en train de chasser au fusil sur sa pirogue. Véritable runing-gag, l'homme est une première fois empêché de chasser à cause du bruit de l'engin. Il tombe à l'eau les deux fois suivantes : la première à cause des coups de feu qu'il tire sur l'œuf après que celui-ci, par sa vitesse excessive ait failli le faire chavirer (par ricochet, les balles tirées reviendront sur l'autochtone), la seconde à cause des vagues créées par l'œuf qui le déstabiliseront bel et bien. À la pirogue de l'autochtone répond l'œuf de Karamazout, et l'un est supérieur à l'autre. S'il ne s'agit plus d'effrayer pour remporter une lutte armée contre l'autochtone, il s'agit de faire de cette supériorité technique un gag. Dans cet exemple, l'aspect politique n'est pas l'enjeu, il est laissé de côté. Cependant, le fond du propos n'est pas si éloigné : il s'agit toujours ici de faire la démonstration de la puissance du moyen de transport car, à un outil en cohésion avec son territoire, on va préférer celui qui rentre en confrontation avec celui-ci et ses habitants. Si, plus tard et pour une autre raison, le chef d'une communauté autochtone déclarera que « les habitants de ce pays sont des hommes rudes<sup>72</sup> » et qu'ils « n'ont pas besoin, comme les hommes blancs, de machines pour montrer leur force<sup>73</sup> », ce sont bien ces dernières qui l'emportent dans notre exemple.

## Conclusion

Ainsi, l'objet manufacturé européen, dans son imaginaire colonial et ses permanences post-coloniales, est un outil de domination. De manière factuelle (il met en avant les capacités

<sup>71</sup> Raoul CAUVIN, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Sorcier météo, Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2299, 6 mai 1982, p. 14.

<sup>72</sup> JIDÉHEM, *Sophie. Le tombeau des glyphes, Spirou*, 57<sup>e</sup> année, n° 2954, 23.11.1994, p. 45.

<sup>73</sup> *Ibid.*

techniques, bien réelles, conférant un pouvoir certain), mais aussi de manière fantasmée. Il se dessine ainsi deux relations entre technique occidentale moderne et magie locale. Celle mise en place par les autochtones qui ne comprennent pas l'objet et le renvoient à une pratique magique, mais aussi celle que l'occidental entretient avec son propre objet : sa croyance en un outil au (et de) pouvoir illimité. Si la première se trouve directement mise en avant textuellement et visuellement par l'auteur, la seconde se lit dans le cœur idéologique de l'imaginaire de l'auteur et, plus globalement, de sa société.

Cette relation est donc, dans sa partie la plus visible, d'abord issue du point de confrontation entre le maniement d'un objet technique par des membres d'une société avec ceux d'une autre, possédant un système de croyances et un développement technique différents. L'artefact moderne occidental est alors parfois vu par les « autres » comme étant magique. Un rapport à l'objet qui peut mener à la déification de ses possesseurs. Il ne s'agit pas ici de déclarer que ce rapport entre technique et croyances locales est inexistant historiquement parlant – le culte du cargo<sup>74</sup> en est un bon exemple –, mais de montrer que le discours qui se trouve derrière la représentation de ce rapport sert à mettre en valeur la société des auteurs, à encenser le développement technique, à montrer toute sa puissance, et donc, dans une logique comparative, sa supériorité civilisationnelle sur les sociétés rencontrées.

Or, parfois, les auteurs ne montrent pas seulement toute la puissance de l'objet, mais plutôt sa toute puissance. La sacralisation de l'objet n'est en réalité pas uniquement le fait des personnages autochtones développés par l'auteur, mais elle se trouve aussi dans le rapport qu'il entretient (lui et sa société) avec l'objet. Elle est donc aussi une croyance dans une capacité illimitée de l'objet et donc en une innovation technique permanente dont il est bon de repousser les limites. C'est la maîtrise totale du temps et de l'espace, des éléments du vivant, des populations locales – en bref : du milieu – qui est encensée. Ici, pour reprendre les mots de J. Ellul, « la technique est sacrée parce qu'elle est l'expression commune de la puissance de l'homme et que, sans elle, il se retrouverait pauvre, seul et nu, sans fard, cessant d'être le héros, le génie, l'archange qu'un moteur lui permet d'être à assez bon compte<sup>75</sup> ». Ainsi, « La modernité technique peut dès lors se comprendre à partir de sa propre mise en scène dramatique envers et contre une représentation magique de la nature, grâce à la production de représenta-

---

74 Croyance « mélanésienne » selon laquelle les objets, la marchandise européenne ne venait pas d'un travail humain mais de divinités. Dans les années 1940, il prendra surtout la forme d'un procédé mis en place par afin d'attirer les avions remplis de marchandise en imitant les opérateurs radios européens.

75 Jacques ELLUL, *Les nouveaux possédés*, Paris, Fayard, 1973, p. 98-99.

tions mécaniques qui offrent une nouvelle sorte de spectacle, celui de la raison matérialisée et toujours plus efficace dans sa maîtrise de la nature<sup>76</sup> » (T. Reigeluth).

## Chapitre 2 · Exalter la nature / rompre avec l'optimisme technique

Nous n'avons pas encore abordé le rapport profond de la technique avec la nature<sup>77</sup>. Si, selon J. Ellul, la technique, car « créatrice d'un système artificiel<sup>78</sup> », s'oppose à la nature, il faut différencier le rapport entretenu avec celle-ci par les hypotechnologies et hypertechnologies. S. Boni écrit : « dans leur grande majorité, les savoirs artisanaux entretiennent un rapport d'équilibre dynamique avec l'environnement. [...] L'hypertechnologie crée en abondance des produits et des substances résiduelles qui, outre leur nocivité, sont difficilement décomposables dans le cadre des cycles organiques<sup>79</sup> ».

Pour J. Ellul, c'est en fonction de son milieu de vie que l'humain élabore le sacré. En modifiant profondément le sien, l'être humain contemporain a déplacé l'objet sacralisé. Désormais, la nature

est domptée, asservie, cadrée, utilisée : elle n'est plus la menace et la source, le mystère et l'envahissement, le visage du monde et son obscurité. Elle n'est plus cela, ni pour l'individu, ni pour le groupe. Elle n'est alors plus l'incitation et le lieu du sacré. L'expérience fondamentale de l'homme aujourd'hui est celle du milieu technique [...] et de la société. C'est pourquoi le sacré qui est en train de s'élaborer dans l'inconscient individuel et dans l'inconscient collectif est lié à la société et à la technique, non plus à la nature<sup>80</sup>

Ainsi la nature a perdu de son aura et elle a été remplacée, en tant qu'objet sacralisé, par celui qui l'a dompté : la technique. Cette sacralisation se caractérise notamment par les vives réactions que toute position technocritique entraîne<sup>81</sup> et, plus globalement, par l'adhésion à l'optimisme qu'elle charrie et ce, malgré les conséquences environnementales et autres. Nous avons vu comment le premier *Natacha* proposait une vision ambivalente concernant les artefacts issus de la société occidentale moderne. Il montrait ainsi les limites des moyens de transports européens face à ceux des autochtones tout en glorifiant le gadget. Certes, cette supériorité temporaire des techniques locales profitait aux protagonistes et s'il n'y a pas ici de critique et

76 Tyler REIGELUTH, *art. cit.*, p. 42/44.

77 Considérant « comme naturels les lieux, paysages, matériaux et milieux qui n'ont pas été bouleversés par l'intervention de la technologie humaine » Stefano BONI, *op. cit.*, p. 18.

78 Jacques ELLUL, *La technique ou l'enjeu du siècle*, *op. cit.*, p. 74.

79 Stefano BONI, *op. cit.*, p. 28-29.

80 Jacques ELLUL, *Les nouveaux possédés*, *op. cit.*, p. 89.

81 *Id.*, p. 95.

de condamnation morale du fruit de la technique moderne, l'on reconnaît toutefois aux hypotechnologies autochtones une bonne – voire une meilleure – adaptation à son environnement. En effet, « tous les peuples possèdent et transforment, améliorent ou oublient des techniques suffisamment complexes pour leur permettre de dominer leur milieu. Sans quoi ils auraient disparu depuis longtemps<sup>82</sup> » (C. Lévi-Strauss). Mais plus que cela, il s'agit désormais de nous pencher sur des œuvres de notre corpus qui présentent un rapport différent à la nature, qui cherchent à la mettre en valeur et à dénoncer celle qui l'a assujetti, à ébrécher les croyances modernes liées à la technique.

### 3.2.1. Vers un Spirou technocritique

L'imaginaire technique développé dans le journal *Spirou* n'est pas uniforme et Nicolas Tellop signale à juste titre que Franquin, auteur incontournable associé au Style Atome, questionne la modernité technique. Il prend notamment l'exemple du G.A.G. (*Le prisonnier du bouddha*, 1961<sup>83</sup>), un appareil pouvant modifier le climat, permettant d'échapper aux lois de la pesanteur, etc. N. Tellop remarque qu'à l'exception du Comte de Champignac, tous les personnages « font du G.A.G. un mauvais usage<sup>84</sup> ». Notons aussi que Spirou est exaspéré par les multiples objets électroniques de Fantasio au début de *QRN sur Bretzelburg*<sup>85</sup>. Mais revenons tout particulièrement sur la Turbotraction, symbole de l'optimisme technique du Style Atome, et soulignons l'évolution de Franquin concernant cette voiture. Au moment où les publicités des années 1960 changent de cap et insistent sur le caractère plus commun de leurs voitures, faisant notamment preuve d'« autodérision<sup>86</sup> », Franquin, qui avait déjà limité les apparitions du second modèle de la Turbotraction, dote ses personnages d'une petite Honda S800. Celle-ci est une manière de ramener les personnages vers quelque chose de plus commun : « La Turbot était trop luxueuse, trop prétentieuse. J'ai tenu compte des critiques sur l'embourgeoisement de mes personnages pour en revenir à quelque chose de plus simple<sup>87</sup> »<sup>88</sup>. Cependant, il ne

82 Claude LÉVI-STRAUSS, *Race et histoire*, op. cit., p. 38.

83 André FRANQUIN, GREG, JIDÉHEM, *Spirou et Fantasio. Le prisonnier du Bouddha*, *Spirou*, 21<sup>e</sup> année, n° 1048, 15 mai 1958 - 22<sup>e</sup> année, n° 1082, 8 janvier 1959.

84 Nicolas TELLOP, op. cit., p. 33.

85 FRANQUIN André, *Spirou et Fantasio. Q.R.N. sur Bretzelburg*, op. cit.

86 Anthony GALLUZZO, op. cit., p. 226.

87 André FRANQUIN, Numa SADOUL, op. cit., p. 135.

88 Un album de *Violine* se sert cette idée de la Turbotraction comme outil de distinction. Dans *La caverne de l'oubli*, les auteurs critiquent le pillage des ressources et les conditions d'exploitation qui vont avec. Des mines de cuivres sont l'élément déclencheur d'une tentative de coup d'état fomenté par une compagnie européenne qui voulait privatiser les mines et qui se sont trouvées bloquées face au refus du président en place. Alors que l'antagoniste principal, assoiffé d'argent justifie son action par « les lois du marché », Violine voit dans ses yeux une Turbotraction et lui répond : « Les lois du marché, hein !? Je comprends très bien... C'est la liberté de piller, c'est ça ? C'est tous les droits pour le plus fort, et aucun pour les faibles !? ». Didier TRONCHET, Jean-Marc

faudrait pas uniquement voir ici un alignement sur le discours des publicités de l'époque et Franquin portera un véritable regard critique sur la voiture. Il déclare ainsi :

L'automobile a enthousiasmé depuis ses débuts par ses progrès, ses astuces techniques, ses formes, ses exploits. Elle est encore un jouet pour grands et petits. Mais elle a bien profité de cette admiration, l'automobile... Pour elle, on a recouvert d'asphalte d'énormes surfaces de nos beaux pays. Elle a définitivement envahi toutes les villes. Elle nous enferme et nous asphyxie dans d'énormes bouchons où nous pouvons, pendant des heures, rêver à ses admirables performances.<sup>89</sup>

Ce revirement témoigne d'un déplacement qui s'opère chez l'auteur, son attention passant d'un intérêt pour le progrès technique aux conséquences écologiques et humaines qui en découlent. Illustrant parfaitement une certaine évolution, prenons l'exemple, chez ce même auteur, du tube de dentifrice. En 1953, dans *Spirou et la turbotraction*<sup>90</sup> (l'album de l'apparition de cette voiture), il mettait en scène la mauvaise utilisation (ridiculisante) du tube par un noir s'étalant la pâte sur le visage. Sept ans après, dans *L'ombre du Z*<sup>91</sup>, le tube de dentifrice prendra un tout autre sens et passera de symbole de la civilisation incompréhensible par le « sauvage » à symbole de l'aliénation en société de consommation.

C'est d'ailleurs dans cet album (suite de *Z comme Zorglub*<sup>92</sup>) qu'une certaine critique de la technique se cristallisera autour de la figure de Zorglub, scientifique mégalomane cherchant à mettre en place un système techno-totalitaire et possédant un certain nombre de bases secrètes sur la surface du globe. C'est en lâchant des moisissures qui développent la croissance des végétaux avec une extrême rapidité que le Comte de Champignac détruit la base de Zorglub installée en Amazonie : la nature (aidée par le savant) reprendra la place qui lui avait été prise par le complexe ultra-moderne de l'antagoniste. En 1986, nous retrouvons, dans une aventure de la série *Les jungles perdues*, le motif de la lutte contre le scientifique démiurge. Dans son repaire inspiré de l'architecture du Centre Pompidou, le professeur Constant Romulus voulait « refaire du monde l'Éden qu'il devait être à ses débuts<sup>93</sup> ». Si son but était de rendre les animaux « aussi doux qu'à la naissance du monde<sup>94</sup> », en espérant plus tard pouvoir changer les hommes, il a mis au point une formule aux conséquences imprévues : elle échange les identités des individus. Sous la forme d'un nuage rouge, dont il n'arrive pas à stopper les

---

KRINGS,, *op.cit.*, p. 43.

89 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Voyages autour du monde. Intégrale 3 : 1952-1954*, Marcinelle, Dupuis, 2007, p. 10.

90 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et la turbotraction*, *op. cit.*, n° 786, 7 1953. p. 4.

91 André FRANQUIN, GREG, JIDÉHEM, *Spirou et Fantasio. L'ombre du Z, Spirou*, 23<sup>e</sup> année, n° 1170, 15 septembre 1960 - n° 1172, 29 septembre 1960.

92 *Id.*, *Z comme Zorglub, Spirou*, 22<sup>e</sup> année, n° 1096, 16 avril 1959 - 23<sup>e</sup> année, n° 1136, 21 janvier 1960.

93 Raoul CAUVIN, MAZEL, *Les jungles perdues. Le péril rouge, Spirou*, 49<sup>e</sup> année, n° 2514, 17-06-1986, p. 45.

94 *Ibid.*

formations et les disséminations régulières, tout animal touché échange sa personnalité avec un autre. La situation finit par rentrer dans l'ordre et, tandis que le scientifique quitte les lieux, le chef des antagonistes cherche à récupérer la formule. Ici, les recherches techno-scientifiques (aux objectifs douteux) sont hautement néfastes au milieu. Le repaire du scientifique mégalo-mane devient alors le symbole d'une mauvaise utilisation de la technique, outil du démiurge pour accéder à ses fins.

Dans *Houba Banana*, sorti en 1997, ce ne sont pas des scientifiques démiurges qui sont visés mais la logique capitaliste, et ses conséquences sociales et environnementales sur le milieu qu'il phagocyte. « Sans l'existence d'un environnement non capitaliste à phagocyter, l'accumulation du capital serait inconcevable. Les conquêtes coloniales et leur cortège de crimes s'inscrivent dans la continuité logique de la désintégration des communautés rurales et de la ruine de l'artisanat en Europe occidentale<sup>95</sup> », signale Michel Barrillon. À Santa Banana (probablement située dans le Pacifique), un certain M. Shark, récent acheteur de l'île, veut l'utiliser pour s'enrichir. Il décide donc d'exploiter ses différentes ressources : son sable, son pétrole et ses bananes. Le gisement de pétrole étant limité, le choix du produit fabriqué se portera sur un mélange de ces trois ressources et prendra la forme d'une boisson : quelques bulles noires flotteront dans la bouteille remplie du liquide jaune (fortement synthétique afin de masquer le goût du pétrole), le tout prenant place dans une bouteille en verre fabriquée avec le sable local. En plus de la destruction du milieu naturel de l'île, les autochtones sont exploités (citons notamment cet échange, entre M. Shark et l'un de ses employés : « — Accélérez-moi les cadences ! — Mais... On les a déjà doublées hier !<sup>96</sup> »). Ce produit s'accompagne aussi de sa stratégie publicitaire – le but est évidemment de vendre le plus possible – avec la création d'une pseudo-authenticité fabriquée de toutes pièces (« selon une recette millénaire<sup>97</sup> ») ainsi qu'en faisant miroiter la possibilité de recevoir un cadeau à l'achat d'une bouteille (un bébé marsupilami, de la même couleur que la boisson). Nous voyons donc ici la critique d'un ensemble de techniques (de l'extraction du pétrole aux techniques publicitaires) et des pratiques qui les accompagnent (exploitation humaine) pour la fabrication d'un produit impropre à la consommation, s'inscrivant donc dans le cadre d'une dénonciation d'un capitalisme incontrôlé. Alors que *Le pilote rouge* montrait les protagonistes exploiter les autochtones en leur faisant pomper

---

95 Michel BARRILLON, « De la nécessité de sortir du faux dilemme primitivisme/progressisme », dans *Écologie & politique*, vol. 53, n° 2, 2016, p. 30.

96 Éric ADAM, Xavier FAUCHE, BATEM, *Marsupilami. Houba Banana*, *Spirou*, 60<sup>e</sup> année, n° 3086, 04-06-1997 - n° 3090, 02-07-1997, Marsu Productions, 1997, p. 15.

97 *Id.*, p. 14.

de l'essence, l'antagoniste est désormais celui qui les exploite pour extraire du pétrole et détruire la dynamique du milieu.

C'est sur une autre île, considérée comme tout autant paradisiaque, que nous allons terminer cette analyse. À Tora Torapa (île polynésienne fictive), dans l'album du même nom, Fournier installe l'antagoniste et son armée dans une ancienne base de Zorglub. Le but est cette fois d'inoculer une substance mortelle dans des moustiques, de les lâcher sur une base atomique (Fournier renvoie ici aux essais nucléaires français polynésiens ayant eu lieu de 1966 à 1996) afin de prendre son contrôle. Sur Tora Torapa, le mode de vie des autochtones est détruit par l'installation des antagonistes et l'opposition avec l'île voisine, non touchée, est particulièrement frappante. Sur cette dernière, le chauffeur du bus qui conduit les protagonistes s'arrête de manière impromptue pour rejoindre la partie de pêche d'un ami sur la plage. Fantasio s'emporte après eux et Spirou essaie de le tempérer, déclarant : « ils ne sont pas encore victimes de notre mode de vie, respectons leur quiétude<sup>98</sup> ». D'un côté donc, des volontés de domination à l'aide de moyens techno-scientifiques qui se sont évidemment accompagnés de la mise au pas des populations locales, de l'autre, la « douceur de vivre polynésienne<sup>99</sup> ». L'île et son imaginaire idyllique, le fantasme de sa nature luxuriante et de sa vie lente, est utilisée en contre-modèle.

### 3.2.2. « Mais surtout, il nous faut des Îles<sup>100</sup> » : l'île déserte comme sécession

L'île, dans sa forme imaginaire la plus radicale, est l'île déserte. Dans notre corpus, son imaginaire est scindé en deux camps opposés : l'île comme territoire hostile, que l'on veut quitter au plus vite et l'île comme refuge, abri face à la civilisation. Si le premier cas témoigne d'un attachement au de vie moderne, le second vient tenir un discours critique sur celles-ci. On retrouve ce motif de l'île édénique dans un album de *Benoît Brisefer*, publié en 1960-1961<sup>101</sup>. Benoît ainsi que monsieur Dussiflard se trouvent involontairement naufragés sur une île déserte et allument un feu afin de se signaler à un éventuel bateau. Un feu aussitôt éteint par Arsène Duval, ancien « président-administrateur général de la société des banques Duval

98 Jean-Claude FOURNIER, *Spirou et Fantasio. Tora Torapa*, op. cit., 35<sup>e</sup> année, n° 1808, 07-12-1972, p. 42.

99 *Ibid.*

100 Bernard CHARBONNEAU, *Le Jardin de Babylone*, op. cit., p. 171.

101 PEYO, WILL, *Benoît Brisefer. Les taxis rouges*, *Spirou*, 23<sup>e</sup> année, n° 1183, 15 décembre 1960 - 24<sup>e</sup> année, n° 1224, 18 septembre 1961.

et C<sup>o102</sup> », naufragé depuis un mois sur cette île et ne voulant pas la quitter. Il présente alors ses raisons, déclarant qu'il a découvert « le paradis terrestre<sup>103</sup> ». Sur celui-ci, en effet,

Pas d'usines ! Pas de bureaux ! Pas de monuments ! Pas d'autos ! Pas de trams ! Pas de métro ! Pas de loyer ! Pas de concierge ! Pas de voisins ! Pas de journaux ! Pas de télévision ! Pas de radio ! Pas de téléphone ! Pas de politique ! Pas de guerre ! Pas de bombe atomique ! Pas d'argent ! Donc, pas de budget, pas de comptes, pas de factures... Et pas d'impôts ! !... Pas de soucis vestimentaires ! Pas de cravate ! Pas de faux col ! Pas de chaussures ! Pas de peigne ! Pas de rasoir ! Pas de contrôleurs des contributions ! Pas de gendarmes ! Pas de voleurs ! Pas de belles-mères ! Pas de réveille-matin ! Pas de postes à transistors ! Pas de vœux à envoyer au nouvel an !.....<sup>104</sup>

Si Dussiflard est convaincu par son discours, Benoît veut partir afin de faire arrêter des bandits et quitte l'île en cachette. Découvrant cela, Dussiflard accuse alors Duval : « C'est votre faute ! Vous m'avez embobiné avec votre sale paradis terrestre ! Il faut le retrouver, vous m'entendez ?<sup>105</sup> ». Benoît s'en sortira tout seul, Dussiflard sera recueilli ensuite par un bateau et l'île n'aura donc été ici qu'un lieu de passage, qu'une parenthèse très rapide loin du système techno-capitaliste et des tracas de la vie quotidienne en société.

C'est avec Charles Degotte et sa série *Flagada* (1961-1988) que l'île déserte sera profondément défendue dans le journal *Spirou*. Par le discours de la série étudiée ici, il nous a d'ailleurs semblé intéressant de renvoyer régulièrement à Bernard Charbonneau, pionnier de l'écologie française, qui a mené une réflexion sur l'île. S'il voit, dans celle-ci, un rêve notamment utilisé par les mass-médias, celle du *Flagada* nous renvoie à une véritable rupture avec la société de consommation, profondément technocritique et écologiste. Dans le premier minirécit, paru en 1961, le « directeur de l'institut des sciences<sup>106</sup> » donne au chasseur Alcide Citrix la mission de capturer un flagada afin qu'il soit étudié. Coiffé de son chapeau colonial, le chasseur se rend donc à la recherche de ce « curieux volatile des régions sub-tropicales<sup>107</sup> ». On ne parle alors pas encore d'île. Les tentatives de captures du flagada échouent et l'oiseau s'attache à son chasseur, ce dernier distrayant l'animal sans le vouloir. Le territoire continue de se préciser lors du second récit, paru l'année suivante : on y voit un port et des routes. Dans cet épi-

---

102 *Id.*, 24<sup>e</sup> année, n° 1208, 8 juin 1961, p. 16.

103 *Ibid.*

104 *Id.*, p. 17.

105 *Id.*, n° 1210, 22 juin 1961, p. 16.

106 Charles DEGOTTE, *Flagada. Prenez garde au flagada*, *Spirou*, 24<sup>e</sup> année, n° 1196, 16 mars 1961, Minirécit n° 55, p. 8. Sauf mention contraire, la suite des références de ce sous-chapitre porteront sur cette série de cet auteur.

107 *Id.*, p. 5.

sode, Alcide part en France avec le flagada et l’emmène dans un zoo où l’animal subit un ensemble de tests mis en place par le directeur. À bout de nerfs, l’oiseau commet des dégâts (dans et en dehors du zoo) et le directeur décide de le renvoyer dans « sa jungle natale<sup>108</sup> ». Alcide lui fait savoir que le flagada ne peut se passer de lui et qu’ils ne peuvent donc pas être séparés : les deux sont alors renvoyés. Dans le suivant, *Le flagada se rebiffe !*, l’animal trouve Alcide « morose<sup>109</sup> », et s’empresse de lui lister les points positifs de son exil, ventant la vie au « grand air<sup>110</sup> » et la consommation de son fruit préféré : le pignouf. Mais Alcide veut « renifler l’odeur de l’asphalte et les relents de mazout dans le fracas de la circulation<sup>111</sup> ». Alors qu’il fait un immense feu pour attirer un bateau (« le salut viendra de la mer<sup>112</sup> » pense-t-il), arrive « Bob Art, l’empereur de la publicité<sup>113</sup> ». Il veut utiliser le flagada comme vedette pour l’une de ses publicités. Emballé, le flagada accepte et Alcide l’accompagne au États-Unis, l’humain y retrouvant « enfin la civilisation<sup>114</sup> ». Mais cela se passe mal. À nouveau à bout de nerfs, le flagada commet quelques dégradations lors d’une émission en direct et les deux compagnons sont à nouveau renvoyés d’où ils viennent : le monde moderne ne veut pas d’eux. Une situation dont Alcide s’accommode cette fois très bien. Perché dans un arbre, mangeant un pignouf, il rassure le flagada sur une perte qui le travaille : les plumes qu’il a perdu lors d’une séance de coiffure dans le cadre de ses publicités. L’épisode suivant, *Le flagada et le calendo* est le premier où il est fait mention d’une île, et ce dès la première case. On nous apprendra plus tard qu’il s’agit d’une « île déserte<sup>115</sup> ». Alcide et le flagada se prélassent dans des hamacs, au milieu de nombreux fruits. La vie y est douce et lente : après avoir précisé que « l’exil est une chose effroyable, et [qu’] il faut une force morale terrible pour le supporter<sup>116</sup> » Alcide propose, « pour ne pas s’installer dans l’inaction<sup>117</sup> », une partie de pétanque. Cet épisode marque un tournant dans le rapport d’Alcide à la modernité : lui qui voulait, au début de l’épisode précédent, un retour à l’asphalte, haïssant « le calme et la verdure<sup>118</sup> », il considère désormais que « rien ne vaut ce retour à une vie saine et rude !... Loin des cités grouillantes, puantes et frénétiques<sup>119</sup> » (non sans un certain second degré quand il parle de « vie rude »). Il signe ici son di-

108 *La revanche du Flagada, Spirou*, 25<sup>e</sup> année, n° 1261, 14 juin 1962, Mini-récit n° 117, p. 33.

109 *Le Flagada se rebiffe, Spirou*, 26<sup>e</sup> année, n° 1305, 18 avril 1963, Mini-récit n° 161, p. 3.

110 *Id.*, p. 4.

111 *Ibid.*

112 *Id.*, p. 8.

113 *Id.*, p. 11.

114 *Id.*, p. 17.

115 *Le flagada et le calendo, op. cit.*, p. 7.

116 *Id.*, p. 4.

117 *Ibid.*

118 *La revanche du Flagada, op. cit.*, p. 5.

119 *Le flagada et le calendo, op. cit.*, p. 5.

vorce avec la civilisation. Un divorce qui arrive donc au même moment que celui de la transformation narrative du territoire où il vit, effaçant les routes et le port que l'on a pu voir précédemment, pour devenir une île déserte. Alcide vient de réaliser un rêve, celui de « découvrir l'île perdue : son île, aux antipodes de l'existence qu'il mène. Dans une société massive, où les hommes aspirent encore à la liberté, le mythe de l'île est celui de l'individu<sup>120</sup> » (B. Charbonneau). Il ne s'agit plus d'essayer de rentrer à la civilisation comme dans les épisodes précédents : il s'agit de la fuir, de faire sécession, de désert. Mais, dans cet épisode, la civilisation arrive tout de même sur l'île par l'intermédiaire du « Professeur Trucmuche, de l'académie des sciences, spécialisé en biologie<sup>121</sup> », à la recherche du Calendo Putride – animal de nature très joyeuse qui, lorsqu'il est heureux, émet une odeur proche de celle du putois en colère. Le professeur emmène avec lui « le tout dernier modèle de piège automobile à transistors suractivés, téléguidé par renifleur olfactif à cathode au ferro-cadmium et radar au gaz propane<sup>122</sup> », invention des plus modernes qui, au lieu de trouver le calendo, piège le flagada, dupée par leurs mêmes empruntes. Cette histoire est particulièrement notable car, en ancrant la série sur une île déserte, elle met aussi en place son imaginaire. Premièrement, l'île déserte et la manière d'y vivre se situent en opposition avec la civilisation. Deuxièmement, elle installe deux éléments récurrents : la confrontation (et les péripéties qui en découlent) avec l'arrivée d'un élément étranger sur l'île représentant la civilisation (le professeur Trucmuche et son engin) et / ou une confrontation avec une nature plus ou moins fantasque (le calendo).

Commençons par nous attarder sur l'île et son opposition à la civilisation. *Le flagada* illustre la logique décrite par Charbonneau selon laquelle « le sentiment de la nature est le revers humain du phénomène technique<sup>123</sup> ». C'est dans « les nuisances les plus sérieuses, qui se sont accélérées à partir des années 1960 avec l'essor de la société de consommation<sup>124</sup> » (S. Boni) que naît réellement la série du *Flagada*. C'est en effet en 1964, en même temps qu'explorent ces nuisances, qu'émergent les premiers hôtels en Polynésie française, et deux ans avant les premiers essais nucléaires français sur certains de ces atolls que la série prend son virage « île déserte » du pacifique. Notons que ce thème existait déjà bien avant, avec la *romance* insulaire de l'époque victorienne, vantant « la simplicité et l'authenticité du séjour insulaire,

120 Bernard CHARBONNEAU, *Le jardin de Babylone*, op. cit., p. 171-172.

121 *Le flagada et le calendo*, op. cit., p. 7.

122 *Id.*, p. 12.

123 Bernard CHARBONNEAU, *Le jardin de Babylone*, op. cit., p. 169.

124 Stefano BONI, op. cit., p. 209.

qui permet de revenir à un mode de vie plus primitif et plus proche de la nature<sup>125</sup> » (Julie Gay), s'inscrivant cependant dans la logique impérialiste<sup>126</sup>. Elle était aussi une réaction à l'industrialisation et à l'urbanisation, déclenchant « un certain désenchantement au regard de la modernité et du monde industriel<sup>127</sup> » (J. Gay). Ayant conscience de la disparition (du fait de l'exploration) des espaces considérés comme étant « vierges », l'île tenait une place centrale dans cet imaginaire :

l'île semble incarner l'ultime espoir de toute aventure en terres inconnues, du fait de son caractère éminemment fuyant et instable : quand bien même on les eût toutes explorées, l'éventualité que surgisse une nouvelle île des profondeurs de l'océan demeurerait toujours intacte. D'autre part, cet espace est sans aucun doute le lieu le plus à même de figurer la nature immaculée et édenique consacrée par l'aventure comme le refuge idéal face à l'avènement du monde industriel.<sup>128</sup>

Et si, comme le note Philippe Nora dans une réflexion plus globale, « le colonisateur d'île est héritier [...] de préjugés qui font que [...] le nouvel insulaire aura la pulsion de cadastrer et d'exploiter l'île<sup>129</sup> », voyant là un réflexe dû à « une idéologie capitaliste et industrielle<sup>130</sup> », ce n'est pas le cas d'Alcide. Parce qu'il se positionne contre la civilisation, il est un habitant totalement différent d'un Robinson. Effectivement, la robinsonnade est « un mode d'adaptation contraint et forcé, espéré transitoire et le plus court possible, d'un ou plusieurs individus qui tentent le plus possible, dans l'attente d'un retour à la civilisation, d'en retrouver le confort<sup>131</sup> ». Gilles Deleuze note que « la vision du monde de Robinson réside exclusivement dans la propriété, jamais on n'a vu de propriétaire aussi moralisant. La recreation mythique du monde à partir de l'île déserte a fait place à la reconstitution de la vie quotidienne bourgeoise à partir d'un capital. [...] Le compagnon de Robinson n'est pas Eve, mais Vendredi, docile au travail, heureux d'être esclave<sup>132</sup> ». Alcide ne se comporte pas comme propriétaire et le flagada est son égal. De plus, Alcide se distingue par son incapacité à dominer son milieu. Dans *Les pépins de la pêche*, ensemble de gags d'une planche au nom évocateur, il est trahi à répétition par ses canots pneumatiques – ces produits issus de l'industrie – qui explosent, ainsi que par

---

125 Julie GAY, *Évolutions du motif de l'île déserte dans la littérature d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells) : « Fin de siècle » et mutation du genre*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2019, [<https://theses.hal.science/tel-02650399>], (page consultée le 23 janvier 2023), p. 123.

126 *Id.*, p. 119.

127 *Ibid.*

128 *Id.*, p. 121.

129 Philippe NORA, « Du spirituel dans l'île », dans *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 3, 2003, mis en ligne le 26 janvier 2009, [<http://journals.openedition.org/traces/3503>], (page consultée le 10 janvier 2023), § 31.

130 *Ibid.*

131 Éric LETONTURIER(dir.), *Les utopies*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les Essentiels d'Hermès », 2013, p. 230.

132 Gilles DELEUZE, *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, 2002, Paris, Les éditions de minuit, 2004, p. 15.

les moteurs qu'il y ajoute parfois<sup>133</sup>. Les canots en bois (hypotechnologiques) qu'il fabrique lui-même ne valent guère mieux, ses sous-marins se soldent par des échecs<sup>134</sup>, sa canne à pêche « en fibre de verre imprégnée de filobule de groussaphélobdène<sup>135</sup> » est moins efficace que le filet à papillons du flagada, sa potion anti-requins les attirent<sup>136</sup>, etc. Ces exemples illustrent le fait que ses techniques de pêche mûrement réfléchies pour améliorer ses prises se retournent contre lui. Mais plus qu'un échec dans le cas précis de la pêche, c'est plus globalement dans une logique de refus de domination qu'il pense son milieu. « Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare [...] loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence<sup>137</sup> » (G. Deleuze) : Alcide peut ici y recommencer sa vie dans sa cabane, dans une profusion de fruits frais et avec ses compagnons, le flagada et Émile le cormoran (qui apparaît en 1969<sup>138</sup>). Il s'y installe car il y est heureux. Heureux car le milieu n'est pas transformé en profondeur par les équipements (et l'organisation) techniques, qui ne sont pas corrélés au niveau de bonheur des individus :

Grandes inventions et découvertes, équipement technique, puissance politique : voilà certes pour l'homme blanc des raisons de s'enorgueillir, encore qu'il soit douteux qu'une somme plus grande de bonheur pour l'ensemble de l'humanité ait résulté jusqu'à présent de ces acquisitions. Qui pourrait affirmer que le chasseur pygmée, dans les profondeurs de la forêt congolaise, mène une vie moins adaptée que celle de nos ouvriers d'usine européen ou américain ? Et qui pourrait oublier que le développement de nos sciences, s'il nous a permis d'accomplir d'indéniables progrès, dans le domaine sanitaire par exemple, nous a permis en revanche de perfectionner à tel point les moyens de destruction que les conflits armés ont pris depuis quelques dizaines d'années l'ampleur de véritables cataclysmes ?<sup>139</sup>

Ces effets négatifs et destructeurs de la science sont par ailleurs mis en valeur dans la série. Comme nous l'avons vu avec le professeur Trucmuche, le monde moderne peut s'installer sur l'île de manière temporaire, entraînant ainsi péripéties et / ou luttes. Si le Professeur trucmuche est un savant fou mais gentil (le flagada et Alcide sont toujours contents de le voir), déclenchant toujours des situations catastrophiques ou problématiques<sup>140</sup>, le Doktor Faust est, à

133 *Les pépins de la pêche, Spirou*, 33<sup>e</sup> année, n° 1687, 13-08-1970, p. 24 et *Spirou*, 33<sup>e</sup> année, n° 1707, 31 décembre 1970, p. 20, dans lequel la marche arrière de son moteur, un « progrès qui va de l'avant » qui lui joue des tours.

134 *Id.*, *Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1724, 29-04-1971, p. 34 et *Le flagada et l'Alcipiscide, Spirou*, 35<sup>e</sup> année, n° 1808, 07-12-1972, p. 64-67.

135 *Les pépins de la pêche, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1727, 20-05-1971, p. 29.

136 *Id.*, *Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1755, 02-12-1971, p. 25.

137 Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 12.

138 *Les pépins de la pêche, Spirou*, 32<sup>e</sup> année, n° 1616, 03-04-1969, p. 98.

139 Michel LEIRIS, *op. cit.*, p. 51-52.

140 Voir notamment : *Mini flagada, op. cit.* ; *Multi-flagada, Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1539, 12 octobre 1967, Mini-récit n° 382 ; *Le flagada et le « sapynthétique », Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1548, 14 décembre 1967, p. 12-15 ; *Le flagada et l'ombre de Noël, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1756, 9 décembre 1971, p. 58-62 ; *Vol au-dessus d'un nid de flagada, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 2940, 28-04-1977, p. 42-49.

l'inverse, le « savant fou et méchant<sup>141</sup> » (dixit le flagada), souhaitant mettre ses recherches scientifiques au service de son désir de dominer le monde. La critique du capitalisme et de ses nouvelles techniques de vente est aussi présente. Dans *Un porte-clés pour le flagada*, l'animal succombe aux publicités et à la logique consumériste, achetant de nombreux produits uniquement dans l'optique d'obtenir le porte-clés en cadeau (allant jusqu'à acheter six bulldozers pour avoir « le porte clé à modèle réduit télécommandé. Petite merveille de la technique moderne, ça roule vraiment ! [...] ça creuse, ça laboure, ça taille les arbres !<sup>142</sup> »). Le flagada verra ensuite un huissier arriver sur l'île. Ici, céder à la modernité, c'est en être sa victime. En 1973, ce sera au tour d'Alcide d'être berné par le « merchandising<sup>143</sup> » et ses « techniques de pointe<sup>144</sup> » de vente. Dans *Flagada contre super-vendeur*<sup>145</sup> (1968), les personnages sont aux prises avec Ivan Detout, (« docteur en psychologie commerciale !... Licence en persuasion perfide<sup>146</sup> ») qui veut leur vendre une machine à laver et tout un ensemble d'éléments allant avec (sèche linge, etc.). Alcide s'y oppose : « Pas question ! Nous n'allons pas nous coller une mécanique sur le dos ! Mais enfin ! Regardez autour de vous ! Cette nature... Cette verdure !... Cette simplicité ! Ces fleurs... Ces oiseaux... Mais une mécanique n'a pas sa place dans une telle harmonie rustique !<sup>147</sup> ».

Au-delà de la dénonciation des côtés destructeurs d'une science et de ses expérimentations menées par des savants isolés, ou bien les actions d'autres personnes sur un temps donné, la menace d'un envahissement de l'île et de sa transformation en profondeur revient à plusieurs reprises. En 1974<sup>148</sup>, le japonais Yamahonda transforme (temporairement) l'île, sur laquelle on peut désormais voir bateaux, avion publicitaire, hélicoptères, téléphérique, grands immeubles, golf, supermarché, base de ski-nautiques. Quatre ans plus tard<sup>149</sup>, Monsieur Avide Lecrochu veut y installer « le plus luxueux hôtel du monde<sup>150</sup> », avec « une piscine immense, en forme de tiroir-caisse<sup>151</sup> ». Ces deux épisodes reprennent un sujet déjà développé en 1971 dans *Le flagada & le club pacifique*. Dans celui-ci, les protagonistes sont aux prises avec deux personnes prospectant afin d'installer un club de vacances sur l'île. Alors qu'ils « lézardent »

141 *Le flagada et le doktor Faust, Spirou*, 28<sup>e</sup> année, n° 1395, 7 janvier 1965, Mini-récit n° 251, p. 33.

142 *Un porte-clés pour le Flagada, Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1505, 16 février 1967, Mini-récit n° 354.

143 *Le Flagada et les Petits Hommes Verts, Spirou*, 36<sup>e</sup> année, n° 1860, 06-12-1973, p. 78-82.

144 *Id.*, p. 81.

145 *Flagada contre super-vendeur, Spirou*, 31<sup>e</sup> année, n° 1551, 04-01-1968, Mini-récit n° 393.

146 *Id.*, p. 11.

147 *Id.*, p. 15-16.

148 *Des grenades dans le potage, Spirou*, 37<sup>e</sup> année, n° 1902, 26-09-1974 - n° 1903, 03-10-1974.

149 *Requin, flotte et fantaisie, Spirou*, 41<sup>e</sup> année, n° 2103, 03-08-1978 - n° 2111, 28-09-1974.

150 *Id.*, p. 5.

151 *Ibid.*

sur la plage, et qu'Alcide rappelle les joies de la solitude et de l'éloignement de la pollution, le premier prospecteur arrive, leur annonçant qu'il souhaite installer un club de vacances « avec école de voile, de plongée, hors-bord, équitation, ping-pong et bal musette<sup>152</sup> ». Le flagada s'en débarrasse en faisant croire que l'île est pleine de dangers : moustiques et vautours marins géants, requins, méduses, fourmis rouges, maladies contagieuses (dont typhus), sables mouvants. Dans la seconde partie, le concurrent du premier prospecteur arrive. Le premier le met alors au courant des caractéristiques de « l'île la plus insalubre du pacifique<sup>153</sup> ». Le nouvel arrivant trouve rapidement la solution : raser la végétation et la remplacer par une végétation en plastique, remplacer les oiseaux qui font « des saletés partout<sup>154</sup> » par des « chants d'oiseaux en hi-fi stéréophonique<sup>155</sup> », construire des cases en béton armé, « des antennes de T.V. en forme de palmier<sup>156</sup> ». En résumé, détruire tout ce qui existe pour en refaire une copie artificielle, un ersatz de nature. Se déploie ici la critique d'un certain tourisme : si le naufragé volontaire et le touriste partagent l'imaginaire exotique de l'Éden paradisiaque des îles du pacifique, ils sont pourtant totalement opposés. Premièrement, pour Alcide et le flagada, l'île est une sécession. Pour les touristes, elle est une simple parenthèse temporelle, un dépaysement contenu, sans sacrifice du confort et organisé précisément en attendant le retour à la vie de tous les jours. Comme le note Frank Michel, on part « au loin “pour mieux revenir” sur place ou “pour mieux repartir” dans notre vie personnelle ou professionnelle, une fois de retour chez nous après avoir consommé un séjour tout compris à l'ombre de cocotiers spécialement plantés au pied d'un luxueux hôtel<sup>157</sup> ». Car surtout, le touriste ciblé ici est un touriste qui s'installe dans une mise en scène, une île lissée (lissage poussé à son paroxysme dans cet épisode du flagada), où la confrontation avec la nature n'existe plus. Ce tourisme s'ancre dans ce que Bernard Charbonneau décrivait en parlant de « l'organisation des loisirs », dénonçant à la fois « une vie naturelle à période fixe<sup>158</sup> » située en dehors de la vie quotidienne ainsi que l'aménagement du territoire : « en concevant la nature comme un parc, l'activité durant les vacances comme un jeu, cette organisation cherche à affadir le conflit homme-nature et en fin de compte achever l'œuvre de la technique<sup>159</sup> ».

152 *Le flagada & le club pacifique (1)*, Spirou, 34<sup>e</sup> année, n° 1740, 19-08-1971, Mini-récit n° 531, p. 16.

153 *Le flagada & le club pacifique (2)*, Spirou, 34<sup>e</sup> année, n° 1741, 26-08-1971, Mini-récit n° 532, p. 10.

154 *Id.*, p. 19.

155 *Ibid.*

156 *Id.*, p. 20.

157 MICHEL Frank, *Désirs d'ailleurs. Essai d'anthropologie des voyages*, 2000, 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Québec, Les presses de l'Université de Laval, 2004, p. 21.

158 CHARBONNEAU Bernard, ELLUL Jacques, *Nous sommes des révolutionnaires malgré nous. Textes pionniers de l'écologie politique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène », p. 189.

159 *Id.*, p. 189.

Car le conflit – ou la confrontation – homme / nature est l'autre grand sujet de la série. Il constitue de nombreuses aventures / péripéties qui ont lieu sur l'île (c'est évidemment le cas des *pépins de la pêche*). Il permet par exemple à l'auteur de continuer son travail effectué sur l'enrichissement de la faune (et un peu de la flore<sup>160</sup>). Une faune exotique qui existe réellement, à l'image du remora (poisson à ventouse<sup>161</sup>), mais souvent invraisemblable et fantasque. Ainsi, nous découvrons un oiseau gigantesque à la croissance ultra-rapide<sup>162</sup>, le putois des mers<sup>163</sup> ; les football fishes<sup>164</sup>. Car « il n'est d'île, et même d'individu libre, qu'avec une famille et des compagnons<sup>165</sup> », c'est d'ailleurs avec une partie de cette faune qu'Alcide forme sa petite communauté autogérée avec le flagada et Émile le cormoran, lui constituant ainsi « une patrie pour toujours<sup>166</sup> ».

Aujourd'hui, le rêve de l'île refuge semble avoir disparu de l'imaginaire du journal. Comme l'annonçait B. Charbonneau, il ne reste que l'« illusion des îles oubliées, plus dérisoire que l'île du Jardin public, – car les océans sont aujourd'hui plus étroits que la fosse d'eau croupie qui isole le kiosque à musique. Notre monde est un monde total où les avions survolent indifféremment les continents et les mers, le building d'Amérique et la case de l'atoll. Il n'y a plus d'îles<sup>167</sup> ». Il n'y a plus d'îles, mais que reste-t-il donc ?

## Conclusion

Nous voyons, dans les exemples proposés au cours de ce chapitre, un renversement du discours porté par l'imaginaire colonial. Au lieu de glorifier la technique moderne occidentale et d'étendre sa domination, il faut dénoncer les effets destructeurs de la pensée techno-scientifique et du système techno-capitaliste, comme le signale le recours à la figure du savant fou. Le *flagada* répond totalement aux enjeux de son époque concernant les questions environnemen-

---

160 Pour la flore, notons l'arbre « super-hévéalasticus, dont l'élasticité est proverbiale » (*Le flagada et le doktor Faust, op. cit.*, p. 5.) ainsi que le fruit du gougnafier dracula, qui transforme ceux qui le mangent en lycanthrope (*Le gougnafier dracula, Spirou*, 39<sup>e</sup> année, n° 1983, 15-04-1976.).

161 *Les pépins de la pêche, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1708, 07-01-1971, p. 20.

162 *Le flagada et l'oiseau moche, Spirou*, 37<sup>e</sup> année, n° 1875, 21-03-1974.

163 *Les pépins de la pêche, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1737, 29-07-1971, p. 46.

164 *Id.*, 36<sup>e</sup> année, n° 1847, 06-09-1973, p. 49.

165 Bernard CHARBONNEAU, *Le jardin de Babylone, op. cit.*, p. 172.

166 *Ibid.*

167 Bernard CHARBONNEAU, *Le jardin de Babylone, op. cit.*, p. 173-174.

tales posées par ce système. C'est la série qui pousse le plus loin cette question, en faisant de la rupture avec le monde occidental son centre même. Reprenant l'imaginaire de l'île déserte idyllique idéalisée, de nature généreuse, où la vie est lente et éloignée de toute technique trop avancée, Degotte lui-même reconnaît que ce n'est qu'un rêve (« ce monde là n'a rien à voir avec le nôtre, hélas !<sup>168</sup> »). En opposition à un premier axe de l'exotisme, porté sur l'extraversion (un exotisme de l'aventure, un ailleurs comme terrain de jeu), l'auteur propose un exotisme porté sur l'introspection. Dans celui-ci, nous retrouvons l'« imaginaire nostalgique », tel que défini par J-M Moura. En effet, le travail de Degotte témoigne d'« un besoin de repos. [...] Le rêveur se retire en quelque sorte en son for intérieur. Il s'agit pour lui de 'subjectiver' le lointain, donc d'y trouver les valeurs d'une intimité refusée par le lieu de naissance. Le lointain, rassemblé sous l'unité d'un tempérament, s'individualise au point de s'y accorder parfaitement, il favorise l'immobilité intense d'un échange réciproque entre le monde et l'homme<sup>169</sup> ». Si l'on note l'absence de tout autochtone sur cette île dite « déserte » mais débordant de « nature » luxuriante, c'est parce que ce rêve est le rêve de l'humain occidental moderne, extirpé du vivant, souhaitant faire sécession avec le monde moderne. La vie d'Alcide n'est pas un rêve personnel, mais un rêve partagé. Conséquence d'un système globalisant auquel il est impossible d'échapper et dont les effets négatifs prennent le pas sur les positifs, l'île est un modèle salvateur : « les continentaux d'une ère massive et totalitaire, où hommes et événements ne font qu'un bloc, rêvent d'un microcosme isolé et protégé [...] par les mers des malheurs communs à tous les hommes : loin de la politique, loin des affaires<sup>170</sup> » (B. Charbonneau). Le facteur, dans *Plein feux sur le flagada* témoignera de ce rêve partagé : « Les naufragés solitaires deviennent tellement nombreux que je suis noyé de boulot<sup>171</sup> ». « Ah ! Vous avez la chance de pouvoir vivre au grand air !<sup>172</sup> » ajoutera-t-il, avant de rappeler – comme pour souligner son discours – à quel point la civilisation est néfaste en noyant le flagada et Alcide dans un nuage de pollution dû au moteur de son bateau.

### Chapitre 3 · Dénoncer l'aliénation technique et valoriser le modèle autochtone

168 *Flagada aux enzymes, Spirou*, 32<sup>e</sup> année, n° 1642, 02-10-1969, Mini-récit n° 477, p. 2.

169 Jean-Marc MOURA, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Homoré Champion, 1998, p. 268

170 Bernard CHARBONNEAU, *Le jardin de Babylone, op. cit.*, p. 173.

171 *Plein feux sur le flagada, Spirou*, 29<sup>e</sup> année, n° 1448, 13 janvier 1966, Mini-récit n° 304, p. 11.

172 *Ibid.*

Dans *Le gorille blanc* (2013), Benoît Brisefer, précédé de son ami Biloulou, entre dans la case d'un sorcier africain. Le dialogue entre les deux enfants, ouvert par Benoît, se présente ainsi : « — Qu'est-ce que tu regardes ? C'est quoi cette lumière ? — C'est mon papy ! — Que fait-il ? Je parie qu'il prépare des potions magiques avec des ingrédients bizarres pour jeter des mauvais sorts ? — ? Non, il regarde la télé, comme d'habitude... — Vous avez la télé ici ? — Évidemment ! Tu nous prends pour des sauvages ?!<sup>173</sup> ». Nous voyons alors le sorcier, devant sa télé, en train de s'énerver contre elle. La scène, jouant sur les attentions du lecteur (le sorcier pratique des rituels étranges), signifie-t-elle que les autochtones étaient « des sauvages » avant d'avoir la télévision ou bien que c'est la télévision, par son addiction, qui fait les vrais sauvages ? Cela ne serait pas nouveau : « L'antithèse [...] entre l'état de nature et d'innocence, opposé à l'existence corrompue du civilisé, sera l'un des mythes les plus durables de l'exotisme littéraire<sup>174</sup> » (J-M Moura). Mais la télévision est déjà presque obsolète : depuis quelques années, une profonde mutation technique a eu lieu dans notre société : l'omniprésence du numérique. Si celui-ci a pu faire croire, comme s'il n'avait aucun impact sur son milieu, au mythe de la dématérialisation, le réseau de câbles, les data-centers et l'extraction des métaux rares nécessaires à son fonctionnement ne peuvent plus être ignorés, que ce soit pour leur impact écologique ou humain. Fantasio l'illustre bien lorsqu'il explique les raisons d'une guerre en Afrique du Nord, visant à « sécuriser les “terres rares” du pays<sup>175</sup> », contenant des « gisements de minéraux très difficiles à trouver et indispensables à toute fabrication high-tech : ordi, smartphones, mais aussi éoliennes et voitures électriques...<sup>176</sup> ». Et Spirou conclura : « Pffff, pas facile de se dépêtrer des contradictions de notre époque...<sup>177</sup> ».

### 3.3.1. *Le Spirou de Schwartz et Yann : la modernité technique occidentale et la magie locale au service de la dictature post-coloniale*

C'est cependant par un diptyque se déroulant en 1946 que nous allons débiter cette partie. *Le maître des hosties noires* (2016-2017), suite de *La femme-léopard*, met en scène un dictateur africain assoiffé de pouvoir qui a recours à deux moyens pour asseoir sa domination : d'un côté la magie locale – fortement ancrée dans les pratiques ancestrales – et de l'autre une technique européenne alors nouvelle : la bombe atomique. Il faut préciser que l'album

173 Luc PARTHOENS, Thierry CULLIFORD, Pascal GARRAY, *op. cit.*, p. 23-24.

174 Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme, op. cit.*, 49.

175 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. Le groom de Sniper Alley, Spirou*, 77<sup>e</sup> année, n° 3986, 3 septembre 2014 - n° 3994, 29 octobre 2014, Marcinelle, Dupuis, 2014, p. 5.

176 *Ibid.*

177 *Ibid.*

s'inscrit dans la suite du travail d'Yves Chaland, tant au niveau de l'histoire qu'au niveau graphique et qu'à la façon de questionner l'imaginaire colonial. En effet, Chaland publiera, en 1982, dans le journal *Spirou* le début d'une aventure africaine du personnage éponyme, inachevée (suite à la pression de Tome et Janry qui reprenaient la série<sup>178</sup>) juste avant que les personnages n'entrent vraiment sur le territoire. Elle sera terminée et publiée sous le nom de *Cœurs d'acier*<sup>179</sup> en 1990, complétée d'un texte de Yann illustré par Chaland. C'est ce même Yann qui signera le scénario du diptyque qui nous concerne. De celui de *Cœurs d'acier*, il reprend le nom du lieu (l'Urugondolo) ainsi que la figure (cependant bien différente) des robots. Quant aux hommes-léopards, ils seront ici des femmes et c'est de leur nom que viendra celui de la camarade de Spirou et Fantasio : Aniota. Mais c'est surtout le ton (et le dessin) employé qui hérite de Chaland. P. Delisle signale que « chez Chaland, la distanciation ne passe pas par une dénonciation, mais par une réactivation anachronique des anciens clichés, ce qui a parfois conduit certains observateurs à juger son œuvre ambiguë<sup>180</sup> ». Maud Hagelstein y voit un véritable piège, dressé par l'auteur. Un piège qui se constitue d'un style de dessin vintage servant d'appât. La chercheuse note : « À peine les yeux du lecteur se sont-ils attendris sur le graphisme old fashion des planches, à peine son esprit critique s'est-il tranquillement assoupi, que Chaland devient cruel avec lui. Il le met face aux personnages les plus vil [...], prônant des valeurs désuètes, un catholicisme boy-scout déviant et un esprit colonialiste persistant, le tout mariné dans un fond raciste décomplexé et explicite<sup>181</sup> ». De cette manière, Chaland nous met face à la manière dont

notre fascination nous pousse à accepter toute une série de valeurs bien-pensantes et de préjugés racistes. [...] Bien sûr, les attitudes et les propos des personnages poussent le lecteur à prendre ses distances à l'égard des idéologies implicites qui innervent le récit. Mais le pouvoir de séduction du dessin est immense ; on y revient. [...] Et sans doute le piège fonctionne-t-il d'autant mieux que Chaland y a lui-même succombé. On se situe donc avec lui entre la fascination et le rejet, entre la naïveté et l'ironie.<sup>182</sup>

Si notre diptyque est moins provocateur, il reprend tout de même en partie la stratégie de Chaland. Suite au fait que la version réalisée en argot belge reprenne la couverture de *Tintin*

---

178 Maud HAGELSTEIN, « Yves Chaland nous tend un piège : Tentatives Spirou », dans MEESTERS Gert, PAQUES Frédéric, VRYDAGHS David (dir.), *Les Métamorphoses de Spirou : Le dynamisme d'une série de bande dessinée*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « ACME », 2019, p. 153.

179 Yves CHALAND, *Les aventures de Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2297, 22-04-1982 - n° 2318, 16-09-1982, *Cœurs d'acier : tome 1 & tome 2*, Bruxelles, Champaka, 1990.

180 Philippe DELISLE, « BD francophone et colonisation : une relation ancienne, largement renouvelée. Introduction générale », *art. cit.*, p. 7.

181 Maud HAGELSTEIN, *art. cit.*, p. 149-150.

182 *Id.*, p. 150.

au Congo<sup>183</sup> et un titre similaire (*Spirou au Kongo Belche*), P. Tomblaine, demandera à Yann comment « échapper visuellement aux références utilisées ou popularisées par Hergé ? ». L'auteur répondra :

Mais pourquoi vouloir y échapper ? Quelle idée saugrenue... Au contraire, les BD humoristiques, tout comme les comédies au cinéma, trouvent une partie de leur substance dans le recyclage réactualisé des grands archétypes et des codes du genre parodié, dans la dérision et le dézingage tous azimuts de tout ce qui, avec le recul du temps, de la réflexion, est devenu obsolète, ringard, paternaliste, bondieusard, nau-séabond, ou tout simplement ridicule...<sup>184</sup>

Concernant la technique, soulignons quelques remarques. Alors qu'Aniota, déclare à Fantasio et Youma « qu'à partir d'ici, nous quittons la civilisation pour pénétrer au cœur des ténèbres<sup>185</sup> » (notons la référence à J. Conrad) et qu'ils traversent un troupeau d'éléphant, un avion les survole et projette une fumée rose toxique, les obligeant à fermer les fenêtres de leur Traction. Fantasio réagira alors : « Nous quittons la civilisation, tu disais ?<sup>186</sup> ». Aniota lui apprendra qu'il s'agit d'un « produit antimoustique<sup>187</sup> », émis sur ordre du gouvernement belge pour lutter contre la malaria et le paludisme. Une présentation ponctuée par une expression classique : « rien n'arrêtera le progrès<sup>188</sup> », à laquelle répondra Fantasio par un « Pardi ! C'est clair !<sup>189</sup> ». Un « progrès » souligné par les cadavres d'éléphants, victimes du produits. Notons aussi la critique de la société de consommation et la manière dont elle détruit le mode de vie des autochtones, via le discours d'un sorcier : « Ici aussi, les pouvoirs du Dieu vert a fait des ravages ! Regarde ce village ! Y a plus que des vieux, des femmes et des jeunes enfants ! Tous nos jeunes sont partis travailler à Léo à l'usine de pneus "Goodire" ou chez "Congobar"... Ils veulent tous de l'argent pour acheter des objets stupides dont aucune tribu n'avait besoin auparavant !<sup>190</sup> ». Mais l'élément le plus fort est évidemment la bombe atomique (puis une « bombe sale »). C'est de la mine des plateaux de l'Urugondolo qu'est extrait l'uranium nécessaire à cette bombe. Une mine et ses ouvriers exploités, surplombée par une maison d'architecture moderne, dans la plus droite lignée du Style Atome. On nous apprend d'ailleurs que c'est cette mine qui a fourni l'uranium nécessaire à la bombe utilisée sur Hiroshima et ce sont des chercheurs nazis qui sont enlevés afin de mettre au point la bombe en question.

---

183 HERGÉ, *Les aventures de Tintin, reporter du petit « Vingtième » au Congo*, Bruxelles, Les éditions du petit « Vingtième », 1931, Bruxelles, Casterman, 1942.

184 Philippe TOMBLAINE. *art. cit.*

185 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, *op. cit.*, p. 25.

186 *Ibid.*

187 *Ibid.*

188 *Ibid.*

189 *Ibid.*

190 *Id.*, p. 34.

Dans ce diptyque, nous retrouvons aussi l'aspect négatif du robot, s'inscrivant dans la lignée du discours de la série et plus globalement de la bande-dessinée franco-belge<sup>191</sup>. Mais là où le robot prend le contre-pied de nos attentes, c'est qu'il est le fruit de la magie locale et non pas celui de la technique occidentale moderne. Il s'agit ici de « robots-gorilles », les Ndombolos, dirigé par un sorcier et rendus vivants par son fétiche. Ils servent le gouvernement pour enlever des chercheurs nazis, mais aussi pour capturer des hommes sur le territoire congolais afin de les obliger à travailler dans la mine. Le rôle des fétiches est incontournable. Dans le premier épisode du diptyque, Aniota récupère le Koso, un fétiche sacré porteur de pouvoirs magiques. Répondant à un Spirou interrogateur concernant ce fétiche et ses pouvoirs, elle déclare : « Les secrets du Koso ne regardent pas les blancs ! Tout ce que je peux vous révéler, c'est que l'enjeu dépasse la pittoresque sorcellerie africaine ! Le sort du monde libre en dépend !<sup>192</sup> ». En effet, entre les mains des femmes-léopards du plateau urugondolais, le Koso permettra de lutter contre le sorcier antagoniste. Notons que les protagonistes sont plutôt, dans un premier temps, dubitatifs face à la magie locale. C'est aussi le cas du père Lebouc, qui veut montrer qu'il n'y croit pas. Alors qu'il met son crucifix pour se protéger du sorcier et que Spirou s'étonne que l'homme d'église croie « aux prétendus pouvoirs de ces charlatans secoueurs de grigris et d'amulettes et juste bons à impressionner les âmes simples<sup>193</sup> », le missionnaire répond que « ce ne sont évidemment que de bêtes superstitions, sornettes et carabistouilles... Mais je préfère prendre mes précautions !<sup>194</sup> ». Cliché du missionnaire, celui-ci projette des films de propagande, de « petits films burlesques à contenu moral et édifiant afin d'enseigner la pensée et les préceptes chrétiens aux indigènes congolais isolés dans la jungle et coupés de leur mère patrie... La Belgique !<sup>195</sup> »<sup>196</sup>. D'ailleurs, il en « profite souvent pour évangéliser quelques poignées de braves païens en les arrachant au sinistre pouvoir des féticheurs<sup>197</sup> ». C'est sûrement la figure dans laquelle on retrouve le plus de Chaland : c'est un personnage profondément colonialiste, mais il n'est pas un antagoniste. Son rôle lors du combat final et la suite, mérite de s'y arrêter. Il construit un grand crucifix et c'est avec celui-ci qu'il va détruire le fétiche de l'antagoniste et donc « tuer » les Ndombolos (il cherchera à détruire dis-

191 Voir Philippe MATHER, Sylvain RHEAULT, *Rediscovering French Science-Fiction in Literature, Film and Comics*, Cambridge, Scholars Publishing, 2015, p. 202.

192 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... La femme-léopard*, op. cit., p. 59.

193 *Id.*, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, op. cit., p. 38.

194 *Id.*, p. 38.

195 *Id.*, p. 24.

196 notons ici la référence à *Tintin au Congo* lorsque celui-ci donne un cours à de jeunes congolais, s'ouvrant de cette manière : « Mes chers amis, je vais vous parler aujourd'hui de votre patrie : la Belgique. HERGÉ, *Les aventures de Tintin, reporter du petit « Vingtème » au Congo*, op. cit.

197 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, op. cit., p. 38.

crètement celui des femmes-léopards mais sera arrêté à temps). Nous retrouvons là cette ambiguïté caractéristique : c'est ce personnage profondément réactionnaire qui porte le coup fatal au sorcier antagoniste, et ce sera aussi lui qui « punira » les antagonistes (le président et le colonel) en donnant la fessée à ses « catéchumènes préférés<sup>198</sup> ». L'ordre colonial règne ici. Cependant, nous retrouvons l'importance d'une prise en compte de l'intertextualité mise en place par les auteurs. En effet, P. Delisle note que dans

*Le Nègre blanc*, épisode africain de *Blondin et Cirage* publié en 1951 dans *Spirou*, un missionnaire en soutane blanche prenait avec assurance en charge le “sorcier” que les héros avaient combattu, annonçant vouloir en faire son “meilleur catéchiste” (Jijé, *Tout Jijé 1951-1952*, Marcinelle, Dupuis, 1991, p. 94.). De telles apparitions peuvent s'expliquer par les convictions des auteurs, mais aussi par les consignes des éditeurs, qui souhaitent adresser des signaux positifs à un lectorat catholique encore très important.<sup>199</sup>

Dans l'album de Schwartz et Yann, le moment est inversé : les meilleurs catéchistes du missionnaire sont devenus les antagonistes et nous pouvons proposer la lecture suivante : c'est leur formation qui les a amenés là où sont maintenant. Elle n'est plus « remise dans le droit chemin » mais l'inverse. D'ailleurs, si Fantasio, encore empli de réflexions coloniales déclarera que « tant que des kastars comme le Père Lebouc continueront à tenir la dragée haute aux sorciers de tout poil, la Belgique et le Congo pourront dormir sur leurs deux oreilles<sup>200</sup> », il sera repris, sur la forme par Spip : « Sur leurs quatre oreilles !<sup>201</sup> », et sur le fond par Spirou. Il est en effet plus critique et propose une émancipation de toute influence religieuse en déclarant : « C'est vrai ! Mais le temps des fétiches et des crucifix est révolu... Pourquoi ne pas laisser les gens décider par eux-mêmes de leur propre destin, sans leur tremper la cervelle dans l'eau bénite ou la secouer dans laalebasse du sorcier ?<sup>202</sup> ».

Le territoire urugondolais est un territoire post-colonial, libéré tout récemment de la tutelle de la Belgique. Or, que tirer du fait que celui-ci soit représenté ici comme prenant la forme d'une dictature ? Il serait possible d'en faire une lecture qui verrait en cela une permanence de la représentation coloniale du leader africain « fanatique<sup>203</sup> » (A. Ruscio) : les personnages luttant contre le pays colonisateur sont les antagonistes. Mais une autre lecture est pos-

---

198 *Id.*, p. 57.

199 Philippe DELISLE, « Un colonialisme “de gauche” dans le journal d'inspiration catholique *Spirou* ? », *art. cit.*, § 8.

200 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, *op. cit.*, p. 58.

201 *Ibid.*

202 *Ibid.*

203 Alain RUSCIO, *op. cit.*, p. 239.

sible. C'est via l'imaginaire dictatorial européen et démocratique américain que la tyrannie est dénoncée. Elle n'est ici qu'une copie de ce qui a eu lieu en occident, les symboles et uniformes imitant les symboles et uniformes nazis, tandis que l'architecture se base sur la plus moderne du moment. Quant au moyen utilisé par le président pour assouvir ses volontés de pouvoir, il renvoie à la fois au États-Unis et au III<sup>e</sup> Reich. Ainsi, c'est une certaine européanité qui est critiquée dans l'imaginaire déployé par les auteurs. Israël Mode, en analysant un roman tchadien mettant en scène un président autochtone choisi par les anciens colons note que, dans celui-ci,

le pouvoir politique postcolonial tire son essence de la métropole. C'est à juste titre que le Noir ou l'Africain, une fois aux manettes du pouvoir, ne se détache pas de l'Hexagone mais s'inscrit dans la logique d'un leadership paternaliste qui s'oppose à toute idée d'alternance : c'est le temps de la dictature.<sup>204</sup>

Si, dans notre exemple, le président n'a pas été choisi par les colons et s'oppose justement à ces derniers, l'ombre de la métropole (et pas seulement celle du pays colonisateur) est partout : elle est le modèle. Le régime mis en place par Joseph-Désiré et le colonel Alphonse Mokmazwet est un ersatz de deux modèles occidentaux, parfaitement illustré par leurs prénoms respectifs. À une exception près : la part de la magie locale. Ainsi, le fétichisme et les techniques de pointe de la modernité occidentale cohabitent dans le même monde, elles ne sont pas opposées et sont même complémentaires.

### 3.3.2. *Les géants pétrifiés et La colère du marsupilami : l'exploration éthique, respectueuse du vivant*

Si elles sont complémentaires dans l'exemple précédent, elles s'opposent dans *Les géants pétrifiés* (paru en 2006), où des créatures mythiques se vengent de la profanation exercée par un groupe d'explorateurs et leur matériel de pointe<sup>205</sup>. Les mêmes auteurs sortent en 2012 *Dans les griffes de la vipère* et en 2015 *La colère du marsupilami*. Ces deux albums posent la question du système techno-capitaliste.

*Dans les griffes de la vipère* nous fait découvrir les Îles Marmelade, situées dans l'océan pacifique et rachetées par la Viper, société ayant privatisé l'ensemble du territoire. Une privati-

---

204 MODE Israël, « De l'écriture du pouvoir postcolonial dans le roman tchadien contemporain », dans *Paradigmes*, vol.5, n° 03, mis en ligne le 01/10/2022, [<https://www.asjp.cerist.dz/en/article/201744> ], (page consultée le 27 avril 2023), p. 178.

205 Voir *supra*, p. 76-77.

sation qui n'a pas été sans conséquence pour la population : les autochtones vivent dans le cratère d'un volcan, installés dans des baraquements de fortune ou d'anciens bateaux (la pêche leur étant désormais impossible à cause du prix inabordable des loyers). Un grand nombre d'entre eux ont d'ailleurs quitté l'île. Une situation qui sera plus tard liée à celle des champignons, victimes de la même entreprise. Celle-ci souhaitant soutenir la construction d'une autoroute passant par la petite bourgade, ses habitants seront en effet menacés d'expropriation. L'antagoniste, dirigeant de la Viper déclarera : « Soyez sûr que dans quelques secondes, votre village sera condamné à être traversé de part en part par une autoroute flambant neuve. Place au **progrès**<sup>206</sup> ». Ici, les auteurs créent un lien entre les deux milieux, qui subissent finalement la même chose : l'emprise techno-capitaliste sur leur milieu et leur mode de vie.

Dans *La colère du marsupilami*, les personnages sont à la recherche du marsupilami dans la jungle amazonienne<sup>207</sup>. Sur le chemin, ils passent par la Nouvelle Université Indienne de Palombie. Spirou nous apprend qu'elle a été « créée pour préserver les cultures indigènes. [...] c'est une manière de réapprendre aux nouvelles générations d'indiens les savoirs ancestraux et oraux dévalorisés par les colonisateurs de la Palombie<sup>208</sup> ». Malgré son attention, il n'échappe pas à certains préjugés. Cherchant l'université afin d'y demander des informations, il dit se questionner à haute voix : « nous finirons bien par repérer des bâtiments ! Une faculté de plusieurs milliers d'étudiants, ça ne peut pas se manquer, quand même ?!<sup>209</sup> ». Rappelé à l'ordre par la professeure, qui lui répond depuis un arbre : « Il faut croire que si... car vous êtes au beau milieu de notre université depuis plusieurs jours. Et pour tout dire, vous dérangez passablement mon cours avec vos bavardages incessants. [...] Vous imaginiez qu'on étudiait la faune et la flore sur les bancs d'une école ?<sup>210</sup> ». Nous retrouvons ensuite un travail de critique sociale : une étudiante parle de la création d'une banque de semences pour lutter contre l'accaparement du vivant par le système techno-scientifique, déclarant que « c'est un bon moyen de préserver notre biodiversité de l'avidité des firmes agricoles ou pharmaceutiques : elles n'hésitent pas à breveter les gènes de nos plantes rares ou de nos remèdes traditionnels !<sup>211</sup> ». De plus, en utilisant le motif d'un Fantasio victime de son goût pour la modernité, l'album le montre obnubilé par son télé-travail, refusant l'aventure (se rangeant du côté de Zantafio qui

---

206 Fabien VEHLMANN, YOANN, *op. cit.*, p. 43.

207 Voir *supra*, p. 60-61.

208 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami*, *op. cit.*, p. 18.

209 *Id.*, p. 18.

210 *Id.*, p. 18-19.

211 *Id.*, p. 19.

veut un « retour à la civilisation<sup>212</sup> »), déployant un discours défaitiste, plus intéressé par son travail que par les retrouvailles avec le marsupilami. Il travaille donc en se cachant de Spirou, reste à portée de son ordinateur, bien content d'avoir avec lui sa « valise satellitaire, [...] bijou de technologie<sup>213</sup> » avec lequel « on peut se connecter depuis n'importe quel coin du globe !!<sup>214</sup> ». Spirou, voyant dans Fantasio un « **addict** [...] à [son] travail et à [ses] mails !<sup>215</sup> » répondra : « Tu continues à **boss**, oui !! Dans la jungle, **en pleine aventure** !<sup>216</sup> ». Face à un Fantasio hors de contrôle après le vol de sa valise par le marsupilami, Spirou continue sa critique, signalant, sarcastique, qu'« on parle beaucoup des colères spectaculaires du monde animal, mais celles du technophile en manque sont tout aussi terrifiantes<sup>217</sup> ». Finalement, Fantasio sera convaincu et, heureux de retrouver son ancien compagnon, déclarera : « Je ne me suis jamais senti aussi bien que depuis que je n'ai plus accès à mes mails<sup>218</sup> ».

Le discours tenu par les auteurs peut se séparer en deux parties qui dialoguent. D'un côté, nous observons la valorisation des savoirs et du rapport des autochtones à leur milieu (respectueux et non motivé par la recherche du profit) et de l'autre, une critique de la société occidentale tant systémique (via les entreprises) qu'à l'échelle plus individuelle (via notre dépendance au numérique). Ici, l'étrange est celui qui s'accroche à la modernité, passant à côté de ce qui compte vraiment : le vivant. Le mode de vie des autochtones est assurément une source d'inspiration et sert à appuyer une critique du techno-capitalisme. Un questionnement que posent aussi les albums actuels de la série du *Marsupilami*.

### 3.3.3. *Le Marsupilami : critique écologiste et dénonciation de l'aliénation aux écrans*

L'ouverture de *Quilzemoal* (2015) nous montre le sorcier Tapalahtélé inquiet, invoquant le Dieu « Wihkkipédia » et prédisant un « effroyable danger [...] qui menace Pachama-ma, notre déesse-mère, plus gravement que les hommes qui se repaissent d'argent<sup>219</sup> ». Nous retrouvons ici le lien entre magie et technique moderne, via le nom du sorcier et le développement de l'univers auquel il a accès. Cette fois, il n'y a pas de jugement moral des pratiques et des croyances. Au contraire, elles se révèlent exactes et les rituels magiques fonctionnent. Le lien entre technique et magie ne reste que comme décalage humoristique : celui de deux

212 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami*, op. cit., p. 22.

213 *Id.*, p. 30.

214 *Ibid.*

215 *Ibid.*

216 *Ibid.*

217 *Id.*, p. 34.

218 *Id.*, p. 56.

219 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Quilzemoal*, op. cit., p. 4.

mondes qui ne devraient pas se côtoyer et qui le font pourtant. Si nous le retrouvons plus tard, avec le « Dieu des voyageurs<sup>220</sup> » nommé Tripahdvisor, ce lien dépassera largement le domaine de la magie puisque nous le retrouverons dans les noms de certains des personnages. Alors que Pétéhté est en grève et que le sorcier, qui doit transmettre un message important, se rabat sur Hèssèmèss, il déclare : « Je n'aime pas les technologies modernes, mais l'urgence commande<sup>221</sup> » (Hèssèmèss sera inefficace). Notons aussi Tuitheur, personnage de faible intelligence, ou encore Gépéhèss, guide prétextant le brouillage du réseau par les esprits maléfiques pour justifier le peu d'énergie qu'il déploie à retrouver le jeune Hector et les marsupilamis. Mais revenons à la menace sentie par le sorcier. Deux jeunes habillés de manière occidentale se trouvent au musée de l'homme en pleine nuit et taguent un message aux multiples fautes d'orthographe<sup>222</sup> demandant la restitution des œuvres exposées aux autochtones. Malencontreusement, ils détruisent la statue d'un Marsupilcoatl (Dieu marsupilami) et l'esprit d'un démon, emprisonné dans la statue s'échappe. Le sorcier a senti le retour de ce démon (Quilzemhoal), qui existe donc bien (même si la créature verdâtre est bien loin de la description grandiloquente qu'en fait le sorcier). Loin d'être effrayés, les deux jeunes font alors un selfie avec lui et sont transformés en animaux. Cette scène particulièrement caricaturale de ces jeunes ne ressentant pas le danger de la situation amplifie de manière démesurée le fait que « nos nouvelles prothèses techniques, qui ne font plus transition, nous déconnectent du monde réel<sup>223</sup> » (Jean-Érice Douce). Cette critique des écrans numériques est un élément régulier dans les aventures récentes du *Marsupilami* et était déjà présente dans *Biba* (2014-2015). Elle tournait autour de l'usage d'un drone par Hector. Dans cet album, le drone est peu utile et son pouvoir se révèle finalement n'être ce n'est qu'une impression, qu'une croyance. « C'est le top de la technologie ! Avec mon "Mégacopter-pro-3000", plus rien de ce qui se passe dans cette jungle ne pourra m'échapper<sup>224</sup> » dit l'enfant en regardant son objet voler tandis qu'un serpent – que le marsupilami se dépêche d'enlever – se balade à ses pieds. « Ce qui n'est pas le cas de tout le monde ! N'est-ce pas monsieur le dissipé ?<sup>225</sup> », continue l'enfant en visant son compagnon alors que celui-ci aura eu le temps de sauver un papillon et d'aider un singe pendant que l'en-

---

220 *Id.*, p. 28.

221 *Id.*, p. 24.

222 Notons une certaine ambiguïté du discours portant sur la restitution des biens volés, alors même que, quelque pages auparavant, les auteurs dénonçaient le fait que les « peuples premiers disparaissent chaque jour dans l'indifférence générale ». *Id.*, p. 5.

223 Jean-Éric DOUCE, « Fétichisme et aliénation. À propos des nouveaux objets transitionnels », dans *L'école des parents*, vol. 621, n° 6, 2016, p. 130.

224 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Biba*, *op. cit.*, p. 12.

225 *Ibid.*

fant faisait la liste des caractéristiques techniques de son drone. Plus tard, ce drone survole les chahutas qui l'attaquent à l'arc et il va se perdre en dérangeant au passage des perroquets et une grenouille. Quand l'enfant en reprend le contrôle, le drone tombe en panne de batterie et va s'écraser sur la tête d'un braconnier qui tenait un marsupilami en ligne de mire. À la fin de l'album, deux jeunes marsupilamis disparaissent et Hector les retrouve via son drone. Alors qu'il les voit se faire des câlins, l'enfant déclare qu'« il n'y a aucune raison de s'inquiéter !<sup>226</sup> », ignorant que le chasseur Backalive les tient en joue avec son fusil : une fois encore, le drone ne voit pas le danger. La suite est une répétition de la scène précédemment décrite : le drone n'a plus de batterie et tombe sur Backalive juste avant qu'il ne tire. Ici, le *Deus ex-machina* n'est plus lié au fonctionnement même de l'objet, mais à son inutilisabilité temporaire. L'objet, en n'ayant plus son utilité de base (voler), d'ailleurs limitée (observation très partielle du territoire), rétablit le fonctionnement « naturel » du milieu. Les auteurs sont ici conscient des limites de l'objet et invalident l'optimisme du jeune Hector (« Fais confiance à la technologie, tantine. Rien ne peut échapper à la caméra de mon "Mégacopter-pro-3000" !<sup>227</sup> »).

Une critique de l'aliénation liée aux écrans, mise en opposition avec le mode de vie des marsupilamis, pris en exemple, a la fin de *Palombie secrète* (2017). Le narrateur y écrit que « comme toute créature, les marsupilamis vivent au centre de leur monde. Il s'épanouissent dans le ventre de "Pachamama", la mère nourricière. Sans désir de conquête... Sans détruire la terre qui les abrite<sup>228</sup> ». Dans le prolongement, il espère une amélioration de l'être humain : « Si les hommes se montraient solidaires et le voulaient, cette histoire n'aurait jamais de fin<sup>229</sup> ». Mais cet espoir est suivi par une scène plus pessimiste. Alors que M. Backalive, qui s'est pris à son propre piège à marsupilamis, est coulé dans du béton au bord d'une route et qu'il croit voir, au passage d'un car de touristes, un futur sauvetage, il n'en est rien. Les touristes descendent, font un selfie (à l'aide d'une perche) avec le pauvre homme qui commence à être recouvert d'insectes et le laissent à sa place. Le narrateur reprend alors la parole, désormais teintée d'une négativité certaine, et dit : « Mais ce n'est pas gagné !<sup>230</sup> ». Les touristes se révèlent incapables de mesurer la situation, de voir le problème, comme les deux jeunes dans le musée, comme Hector avec son drone. À ce propos, J-É. Douce note que les « marqueurs technologiques de la modernité (portables, écrans et tablettes), s'apparentent à un processus

---

226 *Id.*, p. 47.

227 *Id.*, p. 46.

228 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Palombie secrète*, *op.cit.*, p. 46.

229 *Id.*, p. 48.

230 *Id.*, p. 48.

*fétichique*<sup>231</sup> ». Ce processus, menant à une surestimation de l'objet, rend l'utilisateur aveuglé et crédule<sup>232</sup> : « le sujet n'a plus de recul possible (seule la perche des portables photographiques fait désormais recul !) et, face au "discours du maître" qui lui est tenu [...], il est happé, pris dans les filets, enveloppé<sup>233</sup> ». Dans cette même histoire, Les Kouyonés ont vendu leurs terres « pour quelques bières et des GSM<sup>234</sup> », une grave erreur selon le sorcier des chahutas. S'il y a ici la critique de la situation post-coloniale, n'ayant pas supprimée les dominations, les autochtones restent dans une situation de passivité et se montrent premièrement peu capables de voir ce qui est bien ou non pour eux. Mais cette situation se règle dans *Monsieur Xin Yùn*. Hector écrit : « Les Chahutas ont aidé les Kouyonés à bâtir leur nouveau village sur une jolie colline dominant le Rio Soupopoaro. La bonne nouvelle pour les Koyonés, c'est que là-haut, ils ont du réseau. La mauvaise, c'est qu'ils ne sont pas raccordés à l'électricité (MAUVAISE ?)<sup>235</sup> ». C'est sur ces mots que nous voyons un Kouyoné jeter son portable sur un tas d'autres. La situation redevient normale et a été réglée par les sociétés autochtones : le symbole de l'aliénation occidentale est jeté.

La critique du *Marsupilami* ne vise pas uniquement les outils numériques. Dans *Cœur d'étoile*<sup>236</sup>, nous trouvons aussi la critique de l'expropriation des autochtones pour du pétrole, accompagnée de la critique écologique de la déforestation et de l'exploitation humaine, mêlant ainsi questions environnementales et humaines. Dans *Palombie secrète*, notons la critique de l'extraction de minerais, bois, pétroles, exploitation du palmier à huile, ainsi que de l'élevage intensif, opposant cette vision du monde basée sur le profit et nécessitant un développement technique important avec celle des autochtones, déifiant la « biodiversité exceptionnelle<sup>237</sup> ». Dans *Bienvenido a Bingo*, c'est la construction d'un casino qui menace le plus vieux cactus du monde, connu pour être magique. L'antagoniste déclarera : « Avec les réseaux sociaux et l'information, les hommes ne croient plus en cette légende de cactus magique qui exauce tous les vœux. À part les cas désespérés, plus aucun bingoloto ne va piquer de souhait sur ses épines<sup>238</sup> ». Dans le même album, un panneau publicitaire nous signale la destruction de la fo-

231 Jean-Éric DOUCE, *op. cit.*, p. 117.

232 *Id.*, p. 120.

233 *Id.*, p. 129.

234 Stephan COLMAN, BATEM, *Marsupilami. Palombie secrète, op.cit.*, p. 42.

235 *Id.*, *Monsieur Xin Yùn, op. cit.*, p. 50.

236 *Id.*, *Cœur d'étoile, op.cit.*, p. 28.

237 *Id.*, *Palombie secrète, op. cit.*, p. 6.

238 *Id.*, *Bienvenido a Bingo, op. cit.*, p. 6.

rêt « grâce au généreux soutien de l'industrie agroalimentaire<sup>239</sup> ». Ici, on cite les coupables, bien ancrés dans le système actuel.

### *Conclusion*

Nous pouvons voir se dessiner, malgré une certaine permanence de motifs héritant de l'imaginaire colonial, trois grands moments de l'imaginaire technique en territoire autochtone. Le moment de la période coloniale se distingue par un engouement pour la technique occidentale moderne qui est (non sans un fantasme évident de sa puissance) capable de dominer les autochtones et leur milieu. À l'inverse, les années 1960-1970, à la suite du développement des questions écologiques et des mouvements qui y sont associés, ont vu fleurir la vision d'une technique ravageuse. À l'utopie technique de *Soucoupes volantes* vient s'opposer les ravages de la base secrète du savant fou, réutilisant ici une figure qui a pris son essor sous le romantisme<sup>240</sup>. Autre élément du romantisme revisité dans cette période : celui de l'île déserte, véritable sécession avec le monde moderne, permettant le retour à une vie plus simple, opposé au modèle occidental. Dans *Flagada*, au-delà des quelques scientifiques que l'on peut croiser, ce sont aussi des acteurs bien ancrés dans la société (publicitaires, opérateurs touristiques) qui seront visés. Dans les années suivantes, les critiques du modèle occidental se poursuivent et se portent sur des éléments constituant du monde techno-capitaliste et leur impact sur les milieux de l'ailleurs (agriculture intensive, extraction de métaux, etc.), s'adaptant aussi aux nouvelles techniques, avec la critique des outils numériques, vus comme aliénants et abêtissant. À l'inverse, les autochtones sont portés en exemple en idéalisant relativement leur rapport avec leur milieu. Ce faisant, le rapport à l'étrangeté du lieu a changé et nous voyons ici ce que J-M Moura a appelé « nouvel exotisme » ou « nouvel humanisme »<sup>241</sup>. Dans celui-ci, en effet, « l'étranger y joue le rôle d'auxiliaire du décentrement, d'accès à ce point-limite d'où l'on voit de nouveau ce qui était usé par la banalité [...]. Vue d'ailleurs, la culture européenne a un corps, un complexe d'attitudes repérables et encore inexplorées. Les autres cultures [...] deviennent les vecteurs d'une interrogation inédite<sup>242</sup> ».

---

239 *Id.*, p. 20.

240 Hélène MACHINAL, « Introduction », dans *Le savant fou*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, mis en ligne 29/04/2019, [<http://books.openedition.org/pur/52888>], (page consultée le 13/05/2023), § 6.

241 Jean-Marc MOURA, *La littérature des lointains*, *op. cit.*, p. 387.

242 *Ibid.*

Ainsi, l'imaginaire de l'ailleurs dans le journal *Spirou* est passé de la vision d'un lieu à dominer grâce à nos techniques à un lieu de support de la critique de nos techniques. En passant de cette idée d'un milieu à altérer, éduquer, civiliser, à celle d'un milieu à protéger, duquel s'inspirer, les auteurs ont opéré un mouvement : ce n'est plus *l'ailleurs* qui étrange, c'est *notre monde*.

## Conclusion : « Redécouvrir avec des yeux neufs ce qu'on croyait connaître par cœur...<sup>243</sup> »

Dans ce travail, nous avons questionné la fabrique de l'étrangeté de l'ailleurs en prenant en compte, à la fois, la question humaine (la manière dont est représenté l'autochtone) et la question non-humaine (le rapport à l'animal et, plus globalement, le milieu naturel). Souhaitant dépasser cette séparation binaire, ces éléments ont ensuite été articulés autour d'un axe principal (la technique), mettant en lumière l'évolution du discours portant sur le rapport entretenu avec des sociétés humaines ayant un impact moindre que les occidentaux sur le milieu dans lequel elles évoluent. Cette étude de l'imaginaire de l'altérité géographique dans le journal *Spirou* a tout d'abord dressé une base commune de l'imaginaire de *l'ailleurs* qui transcende les frontières malgré les spécificités liées à chaque territoire. Ces espaces partagent entre eux nombre de thèmes et motifs communs et leurs imaginaires spécifiques dialoguent et s'influencent mutuellement, comme le montre par exemple l'apparition d'un marsupilami africain sous la plume de Jijé<sup>244</sup>, un animal fantasque pourtant d'origine amazonienne et inventé par Franquin<sup>245</sup>.

Dans notre corpus, l'imaginaire de l'ailleurs s'inscrit d'abord dans le contexte colonial et est ainsi façonné par les intérêts occidentaux. Concernant les personnages, nous pouvons noter que ce sont les Africains qui subiront la représentation graphique la plus connotée. Par son intérêt porté au corps du pygmée, le discours idéologique s'inscrit dans le mythe de l'autochtone « grand-enfant » développé suite à la Première Guerre mondiale. Ce côté se retrouve également dans leur langage fantasque aux sonorités enfantines, une caractéristique qui ne se limite pas, du reste, à l'univers fictionnel africain. La bouche du personnage noir est aussi sujette à une représentation particulière et ses grandes lèvres rouges nous mènent à un cannibalisme sauvage fantasmé. Le cannibale, présent aux quatre coins du monde, se dresse d'ailleurs en tant que figure aussi radicale qu'incontournable. Véritable archétype, le thème du cannibalisme apparaît fréquemment après le motif de l'attaque des blancs par les guerriers locaux. S'ils ne sont pas des guerriers, les autochtones peuvent servir de guides ou de porteurs et se trouvent souvent apeurés, mettant ainsi en valeur le(s) personnage(s) blanc(s). Enfin, ils peuvent être sorciers (comprendre : charlatans) et être souvent en opposition avec les intérêts

243 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami*, op. cit., p. 34.

244 JIJÉ, André FRANQUIN, op. cit., 17<sup>e</sup> année, n° 871, 23 décembre 1954 - 18<sup>e</sup> année, n° 881, 3 mars 1955.

245 FRANQUIN André, *Spirou et Fantasio. Spirou et les héritiers*, op. cit.

des blancs, le sorcier devenant ainsi une figure antagoniste. L'une des raisons de cette opposition n'est autre que l'artefact technique européen (surtout le moyen de transport), incompris de l'autochtone, qui le considère alors comme magique. Le sorcier se voit alors déchu de son pouvoir et le blanc le remplace, dominant à son tour la société locale. Mais cette relation magique peut être renversée et nous avons vu que l'imaginaire technique employé par les auteurs témoignait lui-même d'un certain rapport magique. Celui-ci passe par l'octroiement de capacités surnaturelles à l'objet, lui permettant d'obtenir un pouvoir symbolique et absolu sur une société, ou bien de posséder des capacités techniques qu'il ne possède pas. Ce rapport magique peut aussi se voir dans son articulation avec la technique narrative du *Deus ex-machina*, qui ne saurait être séparée du lien particulier entretenu par la société de l'auteur avec l'objet apparaissant à un moment précis. De manière générale, l'autochtone représenté pourrait finalement se résumer en un mot, particulièrement employé dans ces bandes-dessinées : « sauvage ». L'autochtone est ainsi considéré comme tel, tant par ses pratiques sociales (notamment culinaires) que par ce qui est vu comme étant un retard technique. En tournant notre regard vers le non-humain, nous voyons que certains types d'animaux s'imposent. Ainsi, les crocodiliens et les serpents sont des figures antagonistes incontournables de l'aventure et s'accompagnent d'une représentation et mise en scène graphique régulière (comme le serpent qui s'enroule autour d'une branche ou d'un corps). Toutefois, il existe un animal d'une autre catégorie : l'animal rare, parfois fantasque. Celui-ci fait alors l'objet d'une réification : il est un animal à capturer, à chasser. Par l'omniprésence de l'exploration, de la réification des êtres qui y vivent (autochtones comme animaux endémiques) et de la domination exercée par le blanc du fait de son autorité « naturelle », cet imaginaire renvoie à ce que J-M Moura a appelé « l'imagination impériale »<sup>246</sup>.

Philippe Delisle note plusieurs périodes de l'imaginaire de l'ailleurs. Il considère que, s'il y a une rupture de la bande-dessinée francophone avec l'imaginaire colonial dans les années 1970-1980, « des récits d'aventures destinés aux jeunes et employant des recettes “classiques” continuent à être diffusés par le biais d'hebdomadaires comme *Spirou*<sup>247</sup> ». Nous retrouvons en effet le réemploi d'un nombre de stéréotypes incontournables de la période coloniale. C'est notamment le cas du cannibalisme qui, bien qu'il se soit fait plus discret au fil du temps, se croise toujours bel et bien dans certaines œuvres contemporaines. De fait, l'imagi-

---

246 Jean-Marc MOURA, *La littérature des lointains*, op. cit., p. 378.

247 Philippe DELISLE, « BD francophone et colonisation : une relation ancienne, largement renouvelée. Introduction générale », art. cit., p. 6-7.

naire colonial s'étend bien au-delà de la frontière temporelle de l'existence des colonies françaises ou belges. Tout en restant dans un rapport de domination avec les sociétés autochtones, certains motifs évoluent suite aux mutations de la société. C'est notamment visible dans le rapport à la technique. Délaissant la machine, c'est désormais le « gadget » qui peut servir à dominer la société. De même, le passage par l'humour servira parfois à présenter une situation classique de l'imaginaire colonial tout en lissant le discours politique, comme c'est parfois le cas pour le sorcier manipulateur, dont le charlatanisme est désormais sujet de gag. Mais si ces permanences de l'imaginaire colonial et ses adaptations à une société changeante sont incontestables, les évolutions et ruptures ne le sont pas moins.

### *Une évolution par « fragments »*

Alex Gagnon signale à ce propos qu'il existe une « tension constante entre inertie et transformation<sup>248</sup> ». Si certaines de ces transformations ont eu lieu lors de la période post-indépendante, quelques œuvres, alors qu'elles s'ancrent dans un imaginaire profondément colonial, présentent, cachées dans certains détails, des ruptures intéressantes. En réalité, les changements se font sur le temps long. Comme le signale toujours A. Gagnon, « l'évolution historique de l'imaginaire ne se fait jamais par “substitutions de totalité”, mais plutôt “par fragments”, sous l'impulsion d'ajouts ou de déplacements successifs, de ruptures ou de refontes partielles, d'apparitions ou d'“associations inattendues”<sup>249</sup> ». Ces évolutions étant le fait de certains auteurs, plusieurs imaginaires opposés coexistent alors dans le même journal. Parmi les évolutions notables, soulignons certaines représentations : l'autochtone ne sera pas un guerrier cannibale, le langage qui lui sera attribué essaiera d'être assez fidèle à la réalité et ses croyances seront plus ou moins accréditées. Quant à l'animal, il ne sera plus un objet mais un être vivant dont les désirs nécessitent d'être pris en compte. S'il est resté source de fabuleux et objet de découverte, ce fabuleux se construit, dès la fin de la période coloniale – et dans un premier temps sans pour autant s'opposer aux objectifs coloniaux du moment – contre le chasseur et, de manière plus générale, contre la réification de l'animal. L'exploration continue donc mais pour certains protagonistes, d'une nouvelle manière : désormais, elle se veut « éthique », mettant ainsi en lumière le prolongement des aventures précédentes avec un certain recul. Autre évolution due à la prise en compte de la « nature », celle de l'imaginaire technique, délaissant la glorification de la technique moderne européenne au profit d'un discours

---

248 Alex GAGNON, *op. cit.*, p. 339.

249 *Ibid.*

critique. Cette évolution, profondément liée aux mutations techniques que connaissait alors la société (urbanisation, démocratisation de la voiture, peur du nucléaire, destruction du monde paysan, etc.), rappelle ainsi que les évolutions de l’imaginaire « ne sont évidemment pas des forces transcendantes, impersonnelles et échappant à toute prise ; ce sont au contraire des forces sociales, exercées par les acteurs dans des contextes précis<sup>250</sup> » (A. Gagnon). Nous verrons alors réapparaître, aux cours des années 1960-1970, deux figures du romantisme. La première est celle du savant fou, servant à dénoncer les méfaits d’une techno-science mise au service de la domination ou bien peu encline à questionner ses éventuelles conséquences néfastes. La seconde est celle de l’île perdue, particulièrement développée la série du *Flagada* de Charles Degotte et désormais purgée de ses tendances impériales. Cette figure répond à des questionnements contemporains à son existence : celles du travail, de la vie accélérée, de l’omniprésence des objets techniques et de la destruction de l’environnement. Nous pourrions voir dans l’île refuge l’imagination *nostalgique* dont parle J-M Moura (même si les positions idéologiques nous semblent clairement signalées dans le travail de C. Degotte). Le chercheur la présente de cette manière :

Peu apte à exprimer quelque position idéologique que ce soit, elle tend cependant plutôt à s’affirmer comme l’antagoniste de l’expansion coloniale ou néo-coloniale [...]. Lieu du repos intense, [...] le lointain incite à l’abandon heureux bien plus qu’à l’action ; ce monde nostalgique possède toutes les caractéristiques de la clôture protectrice. Par le bienheureux enfermement proche de l’osmose qu’il offre, le lointain nostalgique est un monde-refuge<sup>251</sup>

Mais si cette série marque une profonde rupture, se posant en pionnière de bandes dessinées critiques de l’impact du techno-capitalisme et des recherches scientifiques sur des territoires encore protégés de ceux-ci, la représentation de certains personnages, notamment asiatiques, témoigne d’un attachement à des caricatures dont le caractère raciste n’avait pas encore été questionné. On observe donc que l’évolution est fragmentaire à la fois au sein le journal en raison de la variété de ses auteurs, mais aussi dans l’œuvre d’une même personne. Toujours est-il que, si l’exotisme nostalgique est plutôt rare dans notre corpus, la critique proposée par C. Degotte sera à nouveau développée de manière régulière dans les derniers albums de notre corpus, prenant, elle, bien en compte la question de l’autochtone. Cette fois-ci, nous pourrions y voir le « nouvel humanisme » ou le « nouvel exotisme »<sup>252</sup>, porté sur la connaissance de soi, proposé par J-M Moura. Celui-ci note qu’« au terme d’un lent mouvement d’affranchissement

---

250 *Ibid.*

251 Jean-Marc MOURA, *La littérature des lointains*, op. cit., p. 430.

252 *Id.*, p. 387.

des tutelles coloniales, les pays autrefois colonisés deviennent le noyau de nouvelles approches de la culture européenne, les révélateurs inédits de ses secrets les moins perceptibles<sup>253</sup> ». Il précise que cela « ne marque certes pas la fin de l’ethnocentrisme européen, mais les débuts d’une connaissance renouvelée de soi et de l’altérité<sup>254</sup> ». Dans les années 1960-1970, la critique passe beaucoup par l’intermédiaire de figures isolées telles que celle du savant fou, mais nous voyons aussi la critique à l’égard d’acteurs bien ancrés dans le système économique et politique, tels que l’État (nucléaire) ou des entreprises (tourisme, exploitation des ressources naturelles). Concernant les œuvres les plus récentes, ce sont ces acteurs bien ancrés dans le système et, par conséquent, le mode de vie qu’ils imposent, qui seront visés. Ainsi, suivant la dernière grande mutation technique, des auteurs contemporains profitent du milieu de l’ailleurs, où la présence d’objets numériques est étonnante, pour critiquer le rapport halluciné de l’occidental ceux-ci. Ils dénoncent aussi l’agriculture intensive, l’urbanisation, la déforestation, tant pour leurs impacts écologiques qu’humains. En insistant d’ailleurs sur la relation particulière entretenue par les autochtones avec leur milieu, cette séparation entre humanité et nature a même tendance à être remise en cause. En créant l’idéal-type d’un mode de vie autochtone s’inscrivant totalement en harmonie au sein du vivant, celui-ci est désormais une source d’inspiration. Il semble s’agir d’une véritable inversion de l’imaginaire colonial, mais nous ne sommes pas loin de l’imaginaire du bon sauvage, non corrompu par la civilisation, et le discours peut donc être ambigu. J-F Staszak écrit à ce propos :

On ne croit aujourd’hui plus guère aux chronologies de l’histoire naturelle et de l’histoire des civilisations, ce qui ne veut pas dire qu’elles n’ont pas laissé de traces : on loue ainsi tel peuple qui est plus proche de la nature ou tel autre qui est premier ou primitif, sans nécessairement se rendre compte des origines et des risques de ces jugements de valeur. En fait, les chronologies de l’histoire naturelle et universelle semblent avoir changé de polarité : c’est le passé qui y est valorisé –non sans ambiguïtés toutefois.<sup>255</sup>

### *La nostalgie de l’âge d’or de la bande dessinée : que (dé)faire ?*

Si l’ombre de l’imaginaire colonial plane, c’est aussi car la bande dessinée actuelle n’a pas supprimé l’un de ses aspects : celui du « besoin d’aventure »<sup>256</sup>. Celle-ci nécessite rebondissements, événements et décors hors du commun pour le lecteur. Dans l’album *Dans les griffes de la vipère* (2012), Spip se demande « qui voudra lire les très lentes aventures judiciaires de

253 *Id.*, p. 387.

254 *Id.*, p. 388.

255 Jean-François STASZAK, « La construcción del imaginario occidental del ‘allá’ y la fabricación de las ‘exóticas’ : El caso de los koi moko maoris », *art. cit.*, p. 10.

256 Jean-Marc MOURA, *La littérature des lointains*, *op. cit.*, p. 168.

Spirou<sup>257</sup> ». Cet album s'inscrit dans un héritage qui prend ses sources dans les années 1950, depuis lesquelles le journal *Spirou* propose une intertextualité riche, via des renvois réguliers à des œuvres passées ou contemporaines, souvent parues dans ce même journal. Ainsi, les références se multiplient. Dans cet album, plusieurs scènes prennent place au marché aux puces de la Place du Jeu de Balle à Bruxelles (rappelant le début d'un album de *Tintin*<sup>258</sup>), les auteurs renvoient au *Spirou* de l'ère Tome et Janry<sup>259</sup>, l'un des personnages s'appelle Gil Cœur-Vaillant (rappelant à lui seul à la fois la série *Gil Jourdan* de Maurice Tillieux et le journal *Cœur-Vaillant*) et alors que Spirou fait un don à des retraités, ceux-ci prévoient, avec l'argent, de : « sauver le vieux Moustic Hôtel qui allait être démolit<sup>260</sup> » (hôtel dans lequel travaillait Spirou au début de ses aventures). Plus tard, Spirou, se retrouvant prisonnier dans une villa, verra se dresser une immense bibliothèque qui contient, note Spip, « l'intégralité des albums Dupuis depuis 1940<sup>261</sup> », accompagnés d'une maquette du sous-marin présent dans *Le repère de la murène*<sup>262</sup> (1954-1955) et de bustes à l'effigie du groom. Un Spirou qui, voulant restaurer sa vieille Turbo-Rhino 1 en cherchant « petit à petit les pièces d'origine, pour réparer patiemment<sup>263</sup> » roulera à la fin de l'album dans cette voiture créée par Franquin en 1952<sup>264</sup>. Les références sont innombrables et le scénario lui-même s'ancre dans une optique méta-textuelle car Spirou et Fantasio luttent pour la survie du magazine. L'ombre du passé du journal plane sur l'album, comme le souligne à Spirou l'antagoniste principal : « Vous savez, j'ai aimé lire votre magazine à une époque. Je ne savais pas que vous exerciez encore. [...] Je passerai vous voir pour papoter de l'âge d'or du magazine<sup>265</sup> ». Les auteurs proposent donc un travail mémoriel autour de *Spirou* (autant de la série que du journal), ses différents auteurs, ses périodes, et posent une question : qu'est-ce que réaliser un *Spirou* aujourd'hui, série lancée lancée 75 ans auparavant ? Par conséquent, qu'est-ce qu'écrire un *Spirou* de l'exploration aujourd'hui ? Ce questionnement, clairement posé par Yoann et Vehlman dans leur œuvre met idéalement en lumière les enjeux de l'héritage de l'imaginaire du journal (et au-delà) dans la construction de l'ailleurs.

257 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. Dans les griffes de la vipère, op. cit.*, p. 28.

258 HERGÉ, *Les aventures de Tintin, vol. 11. Le secret de la licorne*, Bruxelles, Casterman, 1943.

259 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. Dans les griffes de la vipère, op. cit.*, p. 18.

260 *Id.*, p. 11.

261 *Id.*, p. 17.

262 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Le repaire de la murène, op. cit.*

263 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. Dans les griffes de la vipère, op. cit.*, p. 11.

264 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et la turbotraction, op. cit.*

265 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. Dans les griffes de la vipère, op. cit.*, p. 16.

C'est d'ailleurs à cette question que s'attache à répondre *La colère du marsupilami*, signé lui aussi par Vehlmann et Yoann, mais datant cette fois de 2015. Dans celui-ci, Zantafio enlève le marsupilami, animal que Spirou et Fantasio avaient capturé puis apprivoisé. Ayant effacé les souvenirs que Spirou, Fantasio et l'écureuil Spip avaient du marsupilami, ces derniers repartent à la recherche de l'animal. Obligeant Zantafio à les accompagner, nous retrouvons la même configuration que lors de leur quête pour trouver le marsupilami, réalisée par Franquin, quelques 63 années plus tôt<sup>266</sup>. Dans le même temps, les auteurs répondent à un manque de la série lié à des questions de droits d'auteur : la disparition du marsupilami après le second album post-Franquin. Spirou dit alors à Fantasio : « Tu sais ce que je trouve le plus paradoxal C'est qu'en effaçant une partie de nos souvenirs, Zantafio nous a fait un cadeau involontaire... Ce n'est pas donné à tout le monde de redécouvrir avec des yeux neufs ce qu'on croyait connaître par cœur... C'est comme une nouvelle jeunesse<sup>267</sup> ». Le groom nous le dit lui-même : nous sommes en train de revenir sur ses pas en Palombie ainsi que dans la série elle-même, avec la répétition d'une même histoire revisitant des scènes classiques de l'ailleurs. On observe aussi la critique du rapport moderne à la nature et aux techniques les plus récentes. L'album, en insistant sur son intertextualité, se pose en tant qu'œuvre consciente de son héritage et des problématiques qu'il pose. Il s'agit d'un héritage d'autant plus fort que l'intertextualité présente au cœur du journal *Spirou* aura été mise, au cours des années 1960, au service d'un véritable travail mémoriel (construisant un corpus, une mémoire) ayant pour but de défendre la bande-dessinée<sup>268</sup>. La représentation des territoires de l'ailleurs a d'ailleurs été utilisé pour cette « entreprise mémorielle<sup>269</sup> ». Par la création de nombreux animaux fantasques, les auteurs du journal ont renouvelé le bestiaire habituellement associé à l'ailleurs, créant ainsi un véritable ailleurs « spirouesque ». *La vallée des bannis*<sup>270</sup>, album de *Spirou et Fantasio* (1989) se posera d'ailleurs en tant que véritable ode à cet imaginaire spécifique, multipliant les références à des œuvres antérieures et s'inscrivant pleinement dans la démarche du développement d'un imaginaire propre au journal. Ces albums nous montrent l'importance que peuvent avoir les œuvres parues précédemment sur les futurs récits à paraître et posent une question : comme utiliser l'univers dont on a hérité ?

266 André FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Spirou et les héritiers*, op. cit.

267 Fabien VEHLMANN, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami*, op. cit., p. 34.

268 LESAGE Sylvain, op. cit., p. 10.

269 *Ibid.*

270 TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. La vallée des bannis*, op. cit.

Car avec l'héritage colonial, comment continuer à parler de l'ailleurs et de son étrangeté et que tirer des œuvres précédentes qui posent désormais problème ? Plusieurs voies sont possibles. Une solution est de développer un contre-imaginaire, fait de ruptures dans sa manière de comprendre le monde (et de le rêver) : le *Flagada* en est un bon exemple. Mais il y a aussi la voie ouverte par Yves Chaland, visant à amplifier de manière démesurée le discours raciste et colonial afin de le mettre en lumière et de questionner notre rapport aux motifs qu'il a produits. Cette prise de distance peut aussi se faire par le détournement d'archétypes coloniaux renversant leur discours idéologique premier, signe, donc, d'une prise de distance critique envers celui-ci. Ce retournement peut notamment se faire par la mise en lumière de l'artificialité d'une scène classique (comme le tournage filmographique d'une scène se déroulant sur un pont fragile, au dessus d'une rivière remplie de crocodiles<sup>271</sup>, ou une fausse attaque d'autochtones, racontée par un antagoniste<sup>272</sup>). Enfin, *La colère du marsupilami*, bien éloignée de la proposition de Chaland, offre un exemple saisissant de la construction d'un album métatextuel, critique de l'imaginaire classique de l'ailleurs tout en s'ancrant dans la dynamique du « nouvel humanisme ». Ces derniers exemples ont en commun le fait de reprendre un motif ou un thème utilisé par l'imaginaire colonial. Mais en le revisitant, ils appuient plus ou moins la critique de cet imaginaire. Une chose est donc certaine : il faut prendre en compte la tradition intertextuelle du journal. Un objectif, porté par plusieurs auteurs se dessine alors : défaire l'imaginaire colonial tout en faisant de la bande dessinée franco-belge. En bref, rendre hommage à l'« âge d'or » du journal (années 1950-1960) tout en prenant quelques distances.

### *De l'actualité de ce questionnement*

Au Canada, en 2019, sous l'action d'un comité souhaitant une meilleure entente avec les communautés autochtones, les écoles du Conseil scolaire catholique Providence retirent de leurs bibliothèques 155 titres à cause (entre-autres) de leurs représentations ou d'informations erronées sur les autochtones. Parmi ces titres, on retrouve un certain nombre de bandes-dessinées. Sur la liste<sup>273</sup> qui répertorie les livres en question et la raison de leur exclusion, on trouve aussi 152 titres autorisés à être gardés et 193 encore en évaluation (le Covid-19 stoppera l'opération). Si la majeure partie des ouvrages retirés a été envoyée au recyclage, une trentaine seront brûlés sur place et leurs cendres feront office d'engrais pour faire pousser un arbre. Sur les 30 écoles, ce seront au total 4716 ouvrages qui seront enlevés des bibliothèques. C'est en

271 Olivier SCHWARTZ, YANN, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, op. cit.

272 Éric ADAM, Xavier FAUCHE, BATEM, *Marsupilami. Un bec en or*, op. cit.

273 <https://twitter.com/ThomasGerbet/status/1435943494129012739>

2021 que cette affaire fait irruption dans les journaux. Elle aurait pu être l'occasion de mener un véritable travail de réflexion concernant à la fois l'héritage bédéiste et, en même temps, les stratégies à adopter face à des bandes-dessinées gênantes politiquement. Or, si le traitement médiatique se porte sur les bandes-dessinées, montrant ainsi toute l'importance de ce médium, ce travail n'a pas été fait. La plupart des journaux se concentrent en effet sur une amplification de l'événement. Elle se fait via des renvois aux régimes les plus totalitaires (les Talibans dans *ActuaBD*<sup>274</sup>, les « heures les plus sombres de l'histoire<sup>275</sup> » dans *Valeurs Actuelles*, le nazisme et l'inquisition pour *Corse Matin*<sup>276</sup> et *Le Figaro*<sup>277</sup>, complété par les Khmers rouges dans *Télérama*<sup>278</sup>), amplifiant parfois le nombre d'ouvrages brûlés (en inventant au besoin<sup>279</sup>). Un certain nombre de journalistes voient dans l'événement canadien une attaque contre la civilisation, à l'instar de Mathieu Bock-Côté qui déclare que « cette démarche se réclamant frauduleusement de la réconciliation avec les Amérindiens participe pleinement à l'entreprise "décoloniale", qui vise, il n'est pas excessif de l'affirmer, à anéantir symboliquement la civilisation occidentale<sup>280</sup> ». Dans le même ton, et pourtant marqué à gauche, Slate interpelle les « lecteurs woke et bien intentionnés désireux d'annihiler des pans entiers de la culture sous le prétexte de moraliser la société ou de racheter les fautes de leurs pères<sup>281</sup> ». Les mots utilisés dans *L'Express* sont similaires et dressent la menace d'un « Wokistan » qui serait à nos portes :

274 Didier PASAMONIK. « Tintin, Lucky Luke et Astérix dans le collimateur des « talibans » d'un groupe scolaire catholique canadien » dans *ActuaBD*, 09/09/2021 [https://www.actuabd.com/Tintin-Lucky-Luke-et-Asterix-dans-le-collimateur-des-talibans-d-un-groupe], (page consultée le 4 janvier 2023).

275 « Canada : des livres Tintin et Astérix détruits car jugés néfastes aux autochtones » dans *Valeurs Actuelles*, 07/09/2021 [https://www.valeursactuelles.com/societe/canada-des-livres-tintin-et-ast], (page consultée le 4 janvier 2023).

276 Anne-sophie PASSALBONI. « La tyrannie de la bien-pensance et « Astérix en Corse » au bûcher » dans *Corse Matin*, 15/10/2021, p. 52.

277 Gilles-William GOLDNADEL. « Autodafés au Canada : « L'obscurantisme se manifeste encore une fois du côté progressiste » » dans *Le Figaro*, 13/09/2021 [https://www.lefigaro.fr/vox/societe/autodafes-au-canada-l-obscurantisme-se-manifeste-encore-une-fois-du-cote-progressiste-20210913], (page consultée le 4 janvier 2023).

278 Valérie LEHOUX. « Autodafé en Ontario : l'enfer est pavé de bonnes intentions » dans *Télérama*, 08/09/2021 [https://www.telerama.fr/debats-reportages/autodafe-en-ontario-lenfer-est-pave-de-bonnes-intentions-6966979.php], (page consultée le 4 janvier 2023).

279 *Corse Matin* déclare à tort qu'*Astérix en Corse* a été brûlé, et que les écoles canadiennes « ont fait brûler 5 000 livres », multipliant ainsi par 166 fois leur nombre réel. (Anne-sophie PASSALBONI, *art. cit.*). Une amplification que l'on retrouvait aussi dans les propos de Jean-Michel Blanquer, alors ministre de l'Éducation, qui dira à tort que *L'Odyssée* de Homère avait été brûlé. (Anaïs CONDOMINES. « Des lycéens canadiens ont-ils « brûlé l'Odyssée » d'Homère, comme l'affirme Blanquer ? » dans *Libération* (CheckNews), 18/11/2021 [https://www.liberation.fr/checknews/des-lyceens-canadiens-ont-ils-brule-lodysee-dhomere-comme-laffirme-blanquer-20211118\_HTXP3ZAW7NFULAVVWGXAJRHQUM/], (page consultée le 4 janvier 2023).

280 Mathieu BOCK-CÔTÉ. « Mathieu Bock-Côté : « Le Canada, pays des autodafés » » dans *Le Figaro*, 10/09/2021 [https://www.lefigaro.fr/vox/societe/mathieu-bock-cote-le-canada-pays-des-autodafes-20210910], (page consultée le 4 janvier 2023).

281 Bérengère VIENNOT. « Les Canadiens peuvent bien brûler des livres, la réalité du passé ne sera pas modifiée » dans *Slate*, 10/09/2021 [https://www.slate.fr/story/215544/canada-censure-autodafe-livres-brules-epuration-litteraire-premieres-nations-autochtones-amerindiens-moralisation-asterix-pocahontas], (page consultée le 4 janvier 2023).

Peut-être que votre premier réflexe fut d'espérer que jamais cette enquête ne tombe sous les yeux d'un candidat d'Europe Ecologie Les Verts ou de La France insoumise, de crainte qu'il n'y trouve matière à une nouvelle proposition farfelue qui culpabiliserait davantage encore s'il est possible le citoyen moyen occidental, qui a dorénavant le malheur d'avoir une peau trop claire et un déficit (ce qui est rare) d'immigrés dominés dans son ascendance.<sup>282</sup>

Selon eux, le retrait de ces livres s'ancrerait au cœur même d'une véritable menace de guerre civilisationnelle, voire raciale (les personnes à la « peau trop claire » seraient visées) menée par des acteurs de la vie politique institutionnelle. On retrouve ici une rhétorique classique, que souligne Francis Dupuis-Déri : « Les formules convenues au sujet de la “terreur” contre l'homme blanc et de l'“extermination” de celui-ci sont autant d'hyperboles que ces agitateurs ressassent comme des automates, alors que le mouvement progressiste en Occident a tout à fait abandonné la rhétorique et la pratique de la lutte armée<sup>283</sup> ».

En insistant sur l'amplification du caractère spectaculaire de l'événement, les journaux ont fait de celui-ci un rendez-vous manqué. Les choix du conseil scolaire Providence, qu'ils soient de l'exclusion de certains ouvrages ou de la manière de procéder auraient dû être réellement mis en discussion et cela aurait pu être l'occasion d'enclencher un véritable débat public autour de notre héritage culturel et les manières de le gérer. Si cela choque tant d'enlever un ouvrage tel que *Tintin en Amérique*<sup>284</sup> (souvent cité par les articles) d'une bibliothèque, cet ouvrage mérite un véritable débat, notamment du fait de son ambivalence. Dans son article intitulé « Tintin, Astérix, Lucky Luke : pourquoi il est con de brûler les œuvres du passé », Didier Pasamonik reprend le post facebook d'un compositeur montréalais qui analyse cette bande dessinée. Il montre que Tintin, ayant découvert par mégarde un gisement de pétrole voit plusieurs Américains accourir pour lui proposer des dizaines de milliers de dollars pour acheter sa terre. Cependant, Tintin signale que la terre appartient aux autochtones qui y vivent : « Non seulement Tintin n'est pas raciste, mais il reconnaît les droits de cette nation sur le territoire qui est le sien !<sup>285</sup> », écrit le Canadien. L'analyse reprise dans l'article est incomplète : après avoir appris que le territoire appartenait aux autochtones, les colons les expulsent manu militari, ce que l'auteur du post facebook n'oubliait pas de signaler. Dans le même temps, ajoutons

---

282 Abnousse SHALMANI. « Autodafés : la déclaration de guerre des fous du « progrès » » dans *L'Express*, n° 3664, 23/09/2021, p. 40.

283 Francis DUPUIS-DÉRI, *Panique à l'université. Rectitude politique, wokes et autres menaces imaginaires*, Montréal, Lux Éditeur, 2022 [version numérique], p. 71.

284 HERGÉ, *Les aventures de Tintin, reporter du petit « Vingtème » en Amérique*, Bruxelles, Les éditions du petit « Vingtème », 1931.

285 Didier PASAMONIK. « Tintin, Astérix, Lucky Luke : pourquoi il est con de brûler les œuvres du passé » dans *ActuaBD*, 10/09/2021 [<https://www.actuaBD.com/+Tintin-Asterix-Lucky-Luke-pourquoi-il-est-con-de-bruler-les-oeuvres-du-passe+>], (page consultée le 4 janvier 2023).

que l'on retrouve aussi des représentations stigmatisantes, notamment via le nom des autochtones et de leur société ou encore via une scène qui tourne autour de la perte de la « hache de guerre ».

Mais renversons notre regard : plutôt que de se demander « pourquoi vouloir éliminer ces livres ?<sup>286</sup> » (Slate), posons la question suivante : quelles seraient les raisons de les garder ? À la différence de l'*Obs*, qui parle d'œuvres « décimées<sup>287</sup> », *Libération*, dans un article plus précautionneux, rappelle que cet « écrémage » s'inscrit dans la vie logique des bibliothèques. Le journal cite ainsi Lyne Cosette, porte-parole du Conseil scolaire Providence : « La refonte des bibliothèques est essentielle pour toutes les écoles : le contenu éducatif évolue constamment, certains de nos livres datent d'il y a cent ans et l'espace disponible étant limité, nous devons de faire de l'espace pour accueillir nos nouvelles sélections de livres<sup>288</sup> ». Si enlever des livres fait partie intégrante de la vie de la bibliothèque, pourquoi ne pas enlever certains des ouvrages choisis dans l'affaire qui nous intéresse ? *Tintin en Amérique* n'est pas un album incontournable de l'œuvre de Hergé et la question se poserait évidemment différemment avec *Le Temple du Soleil*<sup>289</sup>, l'une des œuvres phares de l'auteur, également retirée des bibliothèques. Dans *Tintin en Amérique*, Hergé commence à peine à prendre une relative autonomie concernant les demandes de l'abbé Wallez, dont les deux épisodes précédents (*Au pays des Soviets*<sup>290</sup> et *Tintin au Congo*<sup>291</sup>) s'ancraient dans un réel objectif propagandiste. Son scénario, constitué dans ces deux derniers de scènes sans réel fil conducteur, commence à se construire mais est encore rudimentaire. On pourrait justement trouver l'intérêt de cet ouvrage dans certaines positions politiques tenues par Hergé. Parmi elles, la dénonciation du capitalisme industriel (lors de la visite d'une usine de viande par Tintin), et, dans le cas qui nous intéresse, la dénonciation des spoliations des terres autochtones par les capitalistes américains. Il ne faudrait cependant pas voir là un discours de gauche car celui-ci s'inscrivait pleinement dans la pensée de d'extrême-droite (et son anti-américanisme) dans laquelle baignait Hergé à l'époque : contre une colonisation états-unienne à visée spécifiquement capitaliste s'opposait la colonisation belge et ses missions catholiques. Le fait que les journaux de droite actuels,

---

286 VIENNOT Bérengère, *art. cit.*

287 « Au Canada, des écoles ont détruit des livres jugés néfastes aux autochtones, dont Tintin et Astérix » dans *L'Obs*, 08/09/2021 [<https://www.nouvelobs.com/amerique/20210908.OBS48377/au-canada-des-ecoles-ont-detruit-des-livres-juges-nefastes-aux-autochtones-dont-tintin-et-asterix.html>], (page consultée le 4 janvier 2023).

288 CONDOMINES Anaïs, *art. cit.*

289 HERGÉ, *Les aventures de Tintin, vol. 14. Le temple du soleil*, Bruxelles, Casterman, 1949.

290 HERGÉ, *Les aventures de Tintin, reporter du petit « Vingtième » au Pays des soviets*, Bruxelles, Les éditions du petit « Vingtième », 1930.

291 HERGÉ, *Les aventures de Tintin, reporter du petit « Vingtième » au Congo*, *op. cit.*

dont nous avons dressé un aperçu, ne se soient pas emparés de la critique que fait Hergé de cette colonisation illustre bien le fait qu'il n'y a pas eu de réflexion de fond. La défense de Tintin n'en aurait été pourtant que plus grande : « Les termes employés pour parler des autochtones peuvent peut-être heurter mais Hergé prend leur parti » aurait-on pu lire. L'analyse critique des ouvrages importait donc peu et il s'agissait plutôt de créer une « panique morale<sup>292</sup> ». Selon cette logique, la défense des grands noms de la bande dessinée pouvait donc bien se passer d'une véritable connaissance des œuvres. Il ne s'agissait pas de les défendre pour ce que ce qu'elles sont mais pour ce qu'elles représenteraient : la culture occidentale.

Aujourd'hui, une réflexion approfondie sur l'imaginaire de *l'ailleurs* dans la bande dessinée est donc nécessaire pour plusieurs raisons. La première est celle de l'évaluation des œuvres passées. Celle-ci ne devrait pas se concentrer uniquement sur les points éminemment négatifs mais devrait aussi viser à mettre en lumière les œuvres ou parties d'œuvres échappant à l'imaginaire colonial, le questionnant, le relisant, cherchant des alternatives : certaines propositions ont été faites et elles méritent qu'on s'y attarde. Deuxièmement c'est par l'analyse de cet imaginaire et de cet héritage qu'il faut penser à la création d'œuvres contemporaines, afin de le questionner et de réutiliser / remodeler des propositions de ruptures de manière efficace. De plus, l'intertextualité constitue une part non négligeable de l'identité du journal : il s'agit de relire son héritage et d'en tirer les conclusions nécessaires. Troisièmement, l'évaluation précise (dans une vision sur l'œuvre même et son inscription dans une globalité) est nécessaire afin de déterminer du sort à réserver aux œuvres du passé jugées problématiques : quel avenir leur donner. À l'heure où certaines sont modifiées (comme celles d'Agatha Christie<sup>293</sup> et de Roald Dahl<sup>294</sup>), d'autres exclues, tandis que beaucoup restent finalement telles quelles dans les rangées des librairies et des bibliothèques et que peu sont accompagnées d'un

---

292 Une panique morale « désigne la façon dont émergent, notamment via les médias de masse, des épisodes d'inquiétude collective détachée de la réalité de la menace en question, accompagnés de la diabolisation d'un groupe identifié comme hostile ». Alex MAHOUEAU, *La panique woke. Anatomie d'une offensive réactionnaire*, Paris, Textuel, Coll. « Petite encyclopédie critique », 2022 [version numérique], p. 16.

293 Nicolas SONNET. « Des passages des livres d'Agatha Christie vont être réécrits pour éviter tout langage offensant », dans *L'Obs*, 28/03/2023, [<https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20230328.OBS71454/des-passages-d-agatha-christie-vont-etre-reecrits-pour-eviter-tout-langage-offensant.html>], (page consultée le 4 janvier 2023).

294 Rédaction numérique de France Inter. « Des centaines de changements : les livres de Roald Dahl modifiés pour "être appréciés de tous" », dans *France Inter*, 20/02/2023, [<https://www.radiofrance.fr/franceinter/des-centaines-de-changements-les-livres-de-roald-dahl-modifies-pour-etre-apprecies-de-tous-8383635>], (page consultée le 13 mai 2023).

supplément critique (qui permettrait pourtant à la fois de ne pas cacher les éléments dérangeants, ni les proposer tels quels), il est plus que temps de mener une réflexion poussée sur la stratégie à adopter concernant les œuvres littéraires problématiques et, donc, de la bande-dessinée franco-belge dans sa globalité.

Quant aux albums comiques à venir dans le journal *Spirou*, nous pouvons sûrement conclure que c'est en prenant pleinement en compte l'imaginaire spirouesque, en y voyant à la fois ses points problématiques comme ses éléments les plus beaux, que pourront s'élaborer de nouveaux récits de *l'ailleurs* répondant aux envies d'émancipation, conscients des enjeux sociaux et environnementaux de son époque (et de leur articulation), évoluant en s'aventurant de manière critique sur les chemins sinueux qui constituent l'imaginaire social.

# Bibliographie

.

## Corpus

### Corpus primaire

#### A

- ADAM, Éric, FAUCHE, Xavier, BATEM, *Marsupilami. Un bec en or, Spirou*, 58<sup>e</sup> année n° 3000, 10-11-1995 - n° 3011, 27-12-1995.
- ADAM Éric, FAUCHE Xavier, BATEM, *Marsupilami. Houba Banana, Spirou*, 60<sup>e</sup> année, n° 3086, 04-06-1997 - n° 3090, 02-07-1997, Marsu Productions, 1997.
- ARAGONÈS, Sergio, CAVAZZANO, Giorgio, *C'est la jungle !, Spirou Magaziine*, 54<sup>e</sup> année, n° 2801, 18-12-1991.

#### C

- CAUVIN, Raoul, BERCK, Lou, *James et Blub. La bête noire, Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n°2250, 28-05-1981 - 2260, 06-08-1981.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. C'est pas sorcier, Spirou*, 42<sup>e</sup> année, n° 2135, 15 mars 1979 - n° 2137, 29 mars 1979.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Chasseurs d'ivoire, Spirou*, 41<sup>e</sup> année, n° 2109, 14-09-1978 - 42<sup>e</sup> année, n° 2128, 25-01-1979.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. La loi de la jungle, Spirou*, 38<sup>e</sup> année, n° 1965, 11-12-1975.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. La saga des gorilles, Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2238, 05-03-1981 - n° 2249 21-05-1981.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Le grand safari, Spirou*, 41<sup>e</sup> année, n° 2079, 16-02-1978 - n° 2095, 08-06-1978.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Le trésor de Kawadji, Spirou*, 42<sup>e</sup> année, n° 2176, 27-12-1979 - 43<sup>e</sup> année, n° 2185, 28-02-1980.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. Sorcier météo, Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2299, 6 mai 1982.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. S.O.S. jungle !, Spirou*, 43<sup>e</sup> année, n° 2203, 03-07-1980 - n° 2213, 11-09-1980.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. [Sans titre], Spirou*, 39<sup>e</sup> année, n° 1992, 17-05-1976.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. [Sans titre], Spirou*, 39<sup>e</sup> année, n° 2017, 9-12-1976.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. [Sans titre], Spirou*, 40<sup>e</sup> année, n° 2030, 10-03-1977.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. [Sans titre], Spirou*, 40<sup>e</sup> année, n° 2038, 05-05-1977.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Les jungles perdues. Le péril rouge, Spirou*, 49<sup>e</sup> année, n° 2512, 3 juin 1986 - n° 2515, 24 juin 1986.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Les jungles perdues. Les aventuriers de la préhistoire, Spirou*, 46<sup>e</sup> année, n° 2362, 21-07-1983 - n° 2371, 22-09-1983.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Les jungles perdues. Les chevaliers de l'enfer, Spirou*, 48<sup>e</sup> année, n° 2448, 12-03-1985 - n° 2451, 2-04-1985.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Les jungles perdues. Magie noire, Spirou*, 48<sup>e</sup> année, n° 2486, 03-12-1985.
- CHALAND, Yves, *Les aventures de Spirou. Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2297, 22-04-1982 - n° 2318, 16-09-1982, *Cœurs d'acier : tome 1 & tome 2*, Bruxelles, Champaka, 1990.
- COLMAN, Stephan, BATEM, *Marsupilami. Biba, Spirou*, 77<sup>e</sup> année, n° 3992, 15 octobre 2014 - n° 3997, 19 novembre 2014, Monaco, Marsu Productions, 2014.

- COLMAN, Stephan, BATEM, *Marsupilami. Bienvenuto a Bingo, Spirou*, 82<sup>e</sup> année, n° 4225, 3 avril 2019 - n° 4230, 8 mai 2019, Monaco, Marsu Productions, 2019
- COLMAN, Stephan, BATEM, *Marsupilami. Cœur d'étoile, Spirou*, 76<sup>e</sup> année, n° 3934, 4 septembre 2013 - n° 3945, 20 novembre 2013, Monaco, Marsu Productions, 2013.
- COLMAN, Stephan, BATEM, *Marsupilami. Palombie secrète, Spirou*, 80<sup>e</sup> année, n° 4111, 25 janvier 2017 - n° 4116, 1<sup>er</sup> mars 2017, Monaco, Marsu Productions, 2017.
- COLMAN, Stephan, BATEM, *Marsupilami. Quilzemhoal, Spirou*, 78<sup>e</sup> année, n° 4042, 30 septembre 2015 - 78<sup>e</sup> année, n° 4047, 04 novembre 2015, Monaco, Marsu Productions.
- COLMAN, Stephan, BATEM, *Marsupilami. Monsieur Xin Yùn, Spirou*, 81<sup>e</sup> année, n° 4168, 28 février 2018 - n° 4174, 11 avril 2018, Monaco, Marsu Productions, 2018.

## D

- DEGOTTE, André, *Le nid des flagadas, Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2300, 13-05-1982.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Des grenades dans le potage, Spirou*, 37<sup>e</sup> année, n° 1902, 26-09-1974 - n° 1903, 03-10-1974.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Flagada aux enzymes, Spirou*, 32<sup>e</sup> année, n° 1642, 02-10-1969, Mini-récit n° 477.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Flagada contre super-vendeur, Spirou*, 31<sup>e</sup> année, n° 1551, 04-01-1968, Mini-récit n° 393.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. La revanche du Flagada, Spirou*, 25<sup>e</sup> année, n° 1261, 14 juin 1962, Mini-récit n° 117.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada et l'oiseau moche, Spirou*, 37<sup>e</sup> année, n° 1875, 21-03-1974.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada et l'ombre de Noël, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1756, 9 décembre 1971.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada et le calendo, Spirou*, 27<sup>e</sup> année, n° 1367, 20 juin 1964, Mini-récit n° 223.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada & le club pacifique (1), Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1740, 19-08-1971, Mini-récit n° 531.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada & le club pacifique (2), Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1741, 26-08-1971, Mini-récit n° 532.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada et le doktor Faust, Spirou*, 28<sup>e</sup> année, n° 1395, 7 janvier 1965, Mini-récit n° 251.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada et le martin-bêcheur, Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2319, 23-09-1982 - n° 2329, 02-12-1982.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada et le « sapyynthétique », Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1548, 14 décembre 1967.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada et les Conquistadores, Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1965.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada et les dégâts de la marine, Spirou*, 38<sup>e</sup> année, n° 1926, 13-03-1975.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada et les Petits Hommes Verts, Spirou*, 36<sup>e</sup> année, n° 1860, 06-12-1973.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le flagada se rebiffe, Spirou*, 26<sup>e</sup> année, n° 1305, 18 avril 1963, Mini-récit n° 161.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Le gougnafier dracula, Spirou*, 39<sup>e</sup> année, n° 1983, 15-04-1976.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou*, 33<sup>e</sup> année, n° 1687, 13 août 1970.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou*, 32<sup>e</sup> année, n° 1616, 03-04-1969.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou*, 33<sup>e</sup> année, n° 1707, 31 décembre 1970.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou, Les pépins de la pêche, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1708, 07-01-1971.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1724, 29-04-1971.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1727, 20-05-1971.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1737, 29-07-1971.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1755, 02-12-1971.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou*, 36<sup>e</sup> année, n° 1817, 08-02-1973.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Les pépins de la pêche, Spirou*, 36<sup>e</sup> année, n° 1847, 06-09-1973.

- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Mini Flagada*, *Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1535, 14 septembre 1967, mini-récit n° 379.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Multi-flagada*, *Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1539, 12 octobre 1967, Mini-récit n° 382.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Plein feux sur le flagada*, *Spirou*, 29<sup>e</sup> année, n° 1448, 13 janvier 1966, Mini-récit n° 304.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Prenez garde au flagada*, *Spirou*, 24<sup>e</sup> année, n° 1196, 16 mars 1961, Mini-récit n° 55.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Requin, flotte et fantaisie*, *Spirou*, 41<sup>e</sup> année, n° 2103, 03-08-1978 - n° 2111, 28-09-1974.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Un flagada n'a pas peur des bouzous*, *Spirou*, 29<sup>e</sup> année, n° 1490, 3 novembre 1966.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Un porte-clés pour le Flagada*, *Spirou*, 30<sup>e</sup> année, n° 1505, 16 février 1967, Mini-récit n° 354.
- DEGOTTE, Charles, *Flagada. Vol au-dessus d'un nid de flagada*, *Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 2940, 28-04-1977.
- DEGOTTE, Charles, *Non, un crocodile n'est pas un tronc d'arbre !*, *Spirou*, 37<sup>e</sup> année, 03-01-1974, n° 1864, p. 46 – 47.
- DELPORTE, Yvan, PEYO, *Benoît Brisefer. Les douze travaux de Benoît Brisefer*, *Spirou*, 29<sup>e</sup> année, n° 1459, 31 mars 1966 - 30<sup>e</sup> année, n° 1517, 11 mai 1967.
- DENYS, Michel, *Une aventure de Cady. Le temple aux tigres*, *Spirou*, 17<sup>e</sup> année, n° 830, 11 mars 1954 - n° 849, 22 juillet 1954.
- DESBERG, Stephen, DESORGHER, Daniel, *Jimmy Tousseul. L'atelier de la mort*, *Spirou Magaziiiine*, 52<sup>e</sup> année, n° 2647, 04-01-1989 - n° 2656, 08-03-1989.
- DESBERG, Stephen, DESORGHER, Daniel, *Jimmy Tousseul. La vengeance du singe*, *Spirou*, 60<sup>e</sup> année, n° 3081, 30 avril 1997 - n° 3091, 9 juillet 1997.
- DESBERG, Stephen, DESORGHER, Daniel, *Jimmy Tousseul. Le masque de l'esclave*, *Spirou*, 57<sup>e</sup> année, n° 2924, 27-04-1994 - n° 2934, 06-07-1994.
- DESBERG, Stephen, DESORGHER, Daniel, *Jimmy Tousseul. Le serpent d'ébène*, *Spirou*, 51<sup>e</sup> année, n° 2602, 23-02-1988 - n° 2613, 11-05-1988.
- DESBERG, Stephen, DESORGHER, Daniel, *Jimmy Tousseul. Le visage de Dieu*, *Spirou*, 58<sup>e</sup> année, n° 2976, 26-04-1995 - n° 2986, 05-07-1995.
- DESBERG, Stephen, DESORGHER, Daniel, *Jimmy Tousseul. Sur la piste du buffle*, *Spirou Magaziiiine*, 55<sup>e</sup> année, n° 2842, 30-09-1992 - n° 2853, 16-12-1992.
- DESBERG, Stephen, WARNANT, Luc, *Le long voyage*, *Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2274, 12-11-1981.
- DESBERG, Stephen, WILL, *Histoire en Amazonie*, *Spirou*, 44<sup>e</sup> année, Supplément au n° 2273 : Spécial 81-82, 05-11-1981.
- DESBERG, Stephen, WILL, *Tif et Tondu. Le sanctuaire oublié*, *Spirou*, 43<sup>e</sup> année, n° 2201, 19-06-1980 - n° 2211, 28-08-1980.
- DESBERG, Stephen, WILL, *Tif et Tondu. Swastika*, *Spirou*, 46<sup>e</sup> année, n° 2339, 10-02-1983 - n° 2349, 21-04-1983.
- DINEUR, Fernand, *Tif et Tondu. Au Congo belge*, *Spirou*, 2<sup>e</sup> année, n° 26, 29 juin 1939 - 3<sup>e</sup> année, n° 49, 5 décembre 1940.

## F

- FOURNIER, Jean-Claude, *Spirou et Fantasio. Kodo le tyran*, *Spirou*, 41<sup>e</sup> année, n° 2088, 20-04-1978 - n° 2109, 14-09-1978.
- FOURNIER, Jean-Claude, *Spirou et Fantasio. Le gri-gri du Niokolo-Koba*, *Spirou*, 36<sup>e</sup> année, n° 1853, 18-10-1973 - 37<sup>e</sup> année, n° 1873, 07-03-1974.
- FOURNIER, Jean-Claude, *Spirou et Fantasio. Tora Torapa*, *Spirou*, 35<sup>e</sup> année, n° 1801, 19-10-1972 - 36<sup>e</sup> année, n° 1824, 29-03-1973.
- FOURNIER, Jean-Claude, FRANQUIN, André, *Spirou et Fantasio. Le faiseur d'or*, 32<sup>e</sup> année, *Spirou*, n° 1624, 29-05-1969 - n° 1646, 30-10-1969.

- FRANQUIN, André, *Marsupilami. Hou Ba !, Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2031, 17-03-1977, Supplément *Le Trombone Illustré*, n° 1.
- FRANQUIN, André, *Marsupilami. Le marsupilami descend sur la ville, Risque-Tout*, n° 3.
- FRANQUIN, André, *Marsupilami. [sans titre], Spirou*, 31<sup>e</sup> année, n° 1571, 23-05-1968.
- FRANQUIN, André, *Marsupilami. [sans titre], Spirou*, 33<sup>e</sup> année, n° 1671, 23-04-1970.
- FRANQUIN, André, *Marsupilami. [Sans titre], Spirou*, 33<sup>e</sup> année, n° 1682, 1970.
- FRANQUIN, André, *Marsupilami. [sans titre], Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1710, 21-01-1971.
- FRANQUIN, André, *Marsupilami. [sans titre], Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1718, 18-03-1971.
- FRANQUIN, André, *Marsupilami. [Sans titre], Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2232, 22-01-1981.
- FRANQUIN, André, *Spirou et Fantasio. Le repaire de la murène, Spirou*, 17<sup>e</sup> année, n° 871, 23 décembre 1954 - 18<sup>e</sup> année, n° 904, 11 août 1955.
- FRANQUIN, André, *Spirou et Fantasio. Spirou et la turbotraction, Spirou*, 15<sup>e</sup> année, n° 764, 4 décembre 1952 - 16<sup>e</sup> année, n° 787, 14 mai 1953 / *La corne du rhinocéros, Spirou*, 16<sup>e</sup> année, n° 788, 21 mai 1953 - 16<sup>e</sup> année, n° 797, 23 juillet 1953.
- FRANQUIN, André, *Spirou et Fantasio. Chez les Pygmées, Spirou*, 12<sup>e</sup> année, n° 589, 28 juillet 1949 - 13<sup>e</sup> année, n° 616, 2 février 1950.
- FRANQUIN, André, *Spirou et Fantasio. L'héritage, Spirou*, 8<sup>e</sup> année, n° 453, 19 décembre 1946 - 9<sup>e</sup> année, n° 491, 11 septembre 1947.
- FRANQUIN, André, *Spirou et Fantasio. Le film de l'année : le Marsupilami, Spirou*, 19<sup>e</sup> année, n° 969, 8 novembre 1956 - n° 991, 11 avril 1957.
- FRANQUIN, André, *Spirou et Fantasio. Spirou et les héritiers, Spirou*, 14<sup>e</sup> année, n° 693, 26 juillet 1951 - 15<sup>e</sup> année, n° 726, 13 mars 1952.
- FRANQUIN, André, ROSY Maurice, *Spirou et Fantasio. Le dictateur et le champignon, Spirou*, 17<sup>e</sup> année, n°801, 20 août 1953 - 18<sup>e</sup> année, 6 mai 1954.
- FRANQUIN, André, *Spirou et Fantasio. Le gorille a mauvaise mine, Spirou*, 19<sup>e</sup> année, n° 944, 17 mai 1956 - n° 966, 18 octobre 1956.
- FRANQUIN, ALMO JO, *Spirou et Fantasio. Les voleurs du marsupilami, Spirou*, 15<sup>e</sup> année, n°729, 3 avril 1952 - n°761, 13 novembre 1952.
- FRANQUIN, André, DELPORTE, Yvan, WILL, *Marsupilami. Capturer un marsupilami, Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2270, 15-10-1981.
- FRANQUIN, André, DENIS, Marcel, JIDÉHEM, *Les aventures de Spirou. Fantasio et le siphon, Spirou de poche*, n° 1, 1957.
- FRANQUIN, André, DENIS, Marcel, JIDÉHEM, *Les aventures de Spirou. Fantasio et les patins téléguidés*, 1957, dans *Marsupilami. Capturez un marsupilami !*, Monaco, Marsu Productions, 2002.
- FRANQUIN, André, GREG, JIDÉHEM, *Spirou et Fantasio. L'ombre du Z, Spirou*, 23<sup>e</sup> année, n° 1170, 15 septembre 1960 - n° 1172, 29 septembre 1960. 15 mai 1958 - 22<sup>e</sup> année, n° 1082, 8 janvier 1959.
- FRANQUIN, André, GREG, JIDÉHEM, *Spirou et Fantasio. Le prisonnier du Bouddha, Spirou*, 21<sup>e</sup> année, n° 1048, 15 mai 1958 - 22<sup>e</sup> année, n° 1082, 8 janvier 1959.
- FRANQUIN, André, GREG, ROBA, Jean, *Spirou et Fantasio. Tembo Tabou, Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 1721, 08-04-1971 - n° 1723, 17-06-1971.
- FRANQUIN, André, WILL, *Marsupilami. La cage, Spirou*, 28<sup>e</sup> année, n° 1420, 1<sup>er</sup> juillet 1965.
  
- **G**
  
- GOS, *Le Scrameustache. Le fantôme du cosmos, Spirou*, 39<sup>e</sup> année, n° 2000, 12-08-1976 - n° 2019, 23-12-1976.
- GOS, WALTHÉRY, François, *Natacha. Hôtesse de l'air, Spirou*, 33<sup>e</sup> année, n° 1663, 26-02-1970 - n° 1690, 30-09-1970.
- GREG, BATEM, FRANQUIN, André, *Marsupilami. La queue du marsupilami*, Monaco, Marsu Productions, 1987.

• **H**

- HUBINON, Victor, *Blondin et Cirage. Les nouvelles aventures de Blondin et Cirage*, Spirou, 9<sup>e</sup> année, n° 502, 27 novembre 1947 - 12<sup>e</sup> année, n° 564, 3 février 1949.

**J**

- JIDÉHEM, VICQ, *Sophie. La tiare de Matlotl Halatomatl*, Spirou, 35<sup>e</sup> année, n° 1803, 02-11-1972 - 36<sup>e</sup> année, n° 1819, 22-02-1973.
- JIDÉHEM, *Sophie. Le tombeau des glyphes*, Spirou, 57<sup>e</sup> année, n° 2948, 12.10.1994 - n° 2957, 14.12.1994.
- JIJÉ, *Blondin et Cirage. Le nègre blanc*, Spirou, 14<sup>e</sup> année, n° 687, 14 juin 1951 - n° 708, 8 novembre 1951.
- JIJÉ, *Blondin et Cirage. Silence ! on tourne...*, Spirou, 16<sup>e</sup> année, n° 798, 30 juillet 1953 - n° 819, 24 décembre 1953.
- JIJÉ, *Spirou et Fantasio. Le pilote rouge*, Spirou, 6<sup>e</sup> année, *L'espigle au grand cœur*, 1<sup>er</sup> novembre 1943 - *Almanach Spirou*, 1<sup>er</sup> décembre 1943.
- JIJÉ, FRANQUIN, André, *Blondin et Cirage. Soucoupes volantes*, Spirou, 17<sup>e</sup> année, n° 871, 23 décembre 1954 - 18<sup>e</sup> année, n° 881, 3 mars 1955.

**K**

- KIP, Ley, *Boumptéryx. L'île au Boumptéryx*, Spirou, 22<sup>e</sup> année, n° 1092, 19 mars 1959 - n° 1095, 9 avril 1959.

**M**

- MALLET, Pat, Pegg, *Pegg en Amazonie*, Spirou, 23<sup>e</sup> année, n° 1141, 25 février 1960 - n° 1161, 14 juillet 1960.
- MITTEÏ, WALTHÉRY, François, LAUDEC, *Natacha. Le grand pari*, Spirou, 48<sup>e</sup> année, n° 2440, 15-01-1985 - n° 2443, 05-02-1985.
- MITTEÏ, WALTHÉRY, François, LAUDEC, *Natacha. Les culottes de fer*, Spirou, 49<sup>e</sup> année, n° 2515, 24-06-1986 - , n° 2519, 22-07-1986.

**P**

- PARTHOENS, Luc, CULLIFORD, Thierry, GARRAY, Pascal, *Benoît Brisefer. Le gorille blanc*, Spirou, 77<sup>e</sup> année, n° 4001/4002, 17 décembre 2014 - 78<sup>e</sup> année, n° 4010, 18 février 2015., *Sur les traces du gorille blanc*, Bruxelles, Le Lombard, 2015.
- PEYO, WILL, *Benoît Brisefer. Les taxis rouges*, Spirou, 23<sup>e</sup> année, n° 1183, 15 décembre 1960 - 24<sup>e</sup> année, n° 1224, 18 septembre 1961.

**R**

- ROBA, Jean, *Jo le toubib et son boy Esculape : un bienfait n'est jamais perdu*, Spirou de poche, n° 1, 1957.
- ROBA, Jean, *Marsupilami. Échec à la Slurp*, Spirou, 34<sup>e</sup> année, n° 1721, 8 avril 1971.
- ROBA, Jean, DELPORTE, Yvan, *Boule et Bill. Boule et Bill globe-trotters*, Spirou, 44<sup>e</sup> année, n° 2270, 15-10-1981 - n° 2275, 19-11-1981.
- ROBVEL, *Les aventures de Spirou. Sur l'île déserte*, Spirou, 2<sup>e</sup> année, n° 51, 21 décembre 1939 - 1<sup>ère</sup> année n° 1, 4 janvier 1940.

**S**

- SCHWARTZ, Olivier, YANN, *Le Spirou de... Le fétiche des Marolles - La femme-léopard*, Spirou, 76<sup>e</sup> année, n° 3949, 18 décembre 2013 - 77<sup>e</sup> année, n° 3960, 5 mars 2014, Marcinelle, Dupuis, 2014.

- SCHWARTZ, Olivier, YANN, *Le Spirou de... Le maître des hosties noires*, *Spirou*, 79<sup>e</sup> année, n° 4104/4105, 07 décembre 2016 - 80<sup>e</sup> année, n° 4113, 08 février 2017, Marcinelle, Dupuis, 2017.
- SERON, Pierre, *Les petits hommes. Uwélématibukaliné*, *Spirou*, 51<sup>e</sup> année, n° 2618, 15-06-1988 - n° 2628, 24-08-1988.
- SERON, Pierre, MITTEĽ, *Les petits hommes. Le peuple des abysses*, *Spirou*, 34<sup>e</sup> année, n° 2064, 03-11-1977 - 35<sup>e</sup> année, 2080, 23-02-1978.
- STI, CROMHEECKE, Luc, *L'île carrément perdue*, *Spirou*, 74<sup>e</sup> année, n° 3801, 16 février 2011.

## S

- TILLIEUX, Maurice, FRANCIS, *Marc Lebut et son voisin. Ford T Fortissimo*, *Spirou*, 40<sup>e</sup> année, n° 2022, 13-01-1977 - n° 2030, 10-03-1977.
- TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. Angoisse à Touboutt-Chan*, *Spirou*, 51<sup>e</sup> année, n° 2611, 27-04-1988 - n° 2632, 21-09-1988.
- TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. La vallée des bannis*, *Spirou Magaziiiine*, 52<sup>e</sup> année, n° 2672, 28-06-1989 - n° 2686, 04-10-1989.
- TRONCHET, Didier, KRINGS, Jean-Marc, *Violine. La caverne de l'oubli*, *Spirou*, 69<sup>e</sup> année, n°3553, 17 mai 2006 - n°3560, 5 juillet 2006, Marcinelle, Dupuis, 2006.
- TRONCHET, Didier, KRINGS, Jean-Marc, TARRIN, Fabrice, *Violine. Le bras de fer*, *Spirou*, 58<sup>e</sup> année, n° 3516, 31-08-2005 - n° 3525, 02-11-2005, Marcinelle, Dupuis, 2006.
- TRONCHET, Didier, TARRIN, Fabrice, *Violine. Le mauvais œil*, *Spirou*, 39<sup>e</sup> année, n°2332, 20-02-2002 - 3342, 01-05-2002, Marcinelle, Dupuis, 2002.

## V

- VEHLMANN, Fabien, YOANN, *Une aventure de Spirou et Fantasio par... Les géants pétrifiés*, *Spirou Hebdo*, 69<sup>e</sup> année, n° 3537, 25 janvier 2006 - n° 3546, 23 mars 2006.
- VEHLMANN, Fabien, YOANN, *Spirou et Fantasio. Dans les griffes de la vipère*, *Spirou*, 75<sup>e</sup> année, n° 3891, 7 novembre 2012 - n° 3896, 12 décembre 2012, Marcinelle, Dupuis, 2013.
- VEHLMANN, Fabien, YOANN, *Spirou et Fantasio. La colère du marsupilami*, *Spirou*, 78<sup>e</sup> année, n° 4051 / 4052, 02 décembre 2015 - 79<sup>e</sup> année, n° 4060, 03 février 2016. Marcinelle, Dupuis, 2016.
- VICQ, ROBA, Jean, *La Ribambelle . La Ribambelle aux Galopings*, *Spirou*, 29<sup>e</sup> année, n° 1459, 31 mars 1966 - 30<sup>e</sup> année, n° 1511, 30 mars 1967.

## W

- WALTHÉRY, François, SIRIUS, *Natacha. L'épervier bleu*, *Spirou*, 77<sup>e</sup> année, n° 3961, 12 mars 2014 - n° 3966, 16 mars 2014.
- WALTHÉRY, François, SIRIUS, *Natacha. Sur les traces de l'épervier bleu*, *Spirou*, 81<sup>e</sup> année, n° 4205, 14 novembre 2018 - 82<sup>e</sup> année, n° 4212, 02 janvier 2019.
- WASTERLAIN, Marc, WALTHÉRY, François, WILL, *Natacha. L'île d'outre-monde*, *Spirou*, 46<sup>e</sup> année, n° 2347, 07-04-1983 - n° 2359, 30-06-1983.

## Corpus secondaire

- CAUVIN, Raoul, NIC, *Spirou et Fantasio. La boîte noire*, *Spirou*, 45<sup>e</sup> année, n° 2322, 14-10-1982 - 46<sup>e</sup> année, n° 2343, 10-03-1983.
- FRANQUIN, André, GREG, *Spirou et Fantasio. Q.R.M. sur Bretzelburg*, *Spirou*, 24<sup>e</sup> année, n° 1205, 18 mai 1961 - n° 1237, 28 décembre 1961 / *Q.R.N. sur Bretzelburg*, *Spirou*, 26<sup>e</sup> année, n° 1304, 11 avril 1963 - n° 1340, 19 décembre 1963.
- FRANQUIN, André, GREG, JIDÉHEM, *Z comme Zorglub*, *Spirou*, 22<sup>e</sup> année, n° 1096, 16 avril 1959 - 23<sup>e</sup> année, n° 1136, 21 janvier 1960.
- GILSON, François, MALIK, *Sommaire*, *Spirou Magaziiiine*, 54<sup>e</sup> année, n° 2790, 02-10-1991.

- HERGÉ, *Les aventures de Tintin, reporter du petit « Vingtème » au Pays des soviets*, Bruxelles, Les éditions du petit « Vingtème », 1930.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin, reporter du petit « Vingtème » au Congo*, Bruxelles, Les éditions du petit « Vingtème », 1931, Bruxelles, Casterman, 1942.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin, reporter du petit « Vingtème » en Amérique*, Bruxelles, Les éditions du petit « Vingtème », 1931.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin, vol. 5. Le Lotus Bleu*, 1936, Casterman, 2012.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin, vol. 6. L'oreille cassée*, Bruxelles, Casterman, 1937.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin, vol. 11. Le secret de la licorne*, Bruxelles, Casterman, 1943.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin, vol. 14. Le temple du soleil*, Bruxelles, Casterman, 1949.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin, vol. 20. Tintin au Tibet*, Bruxelles, Casterman, 1960.
- DE KUYSSCHE, Alain, PÉ, Franck, *L'hécatombe des animaux, Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2252, 11-06-1981 - n° 2257, 16-07-1981.
- DE GIETER Lucien, *Tôôt et Puit, Spirou*, 1966-1973.
- ROUER, BERCOVICI, *À chacun son fast-food*, n° 2795, 06-11-1991.
- SERON, Pierre, *Les petits hommes. Les prisonniers du temps, Spirou*, 44<sup>e</sup> année, n° 2243, 09-04-1981 - n° 2253, 18-06-1981.
- SIRIUS, *L'épervier bleu. L'île aux perles*, 9<sup>e</sup> année, n° 501, 20 novembre 1947 - 12<sup>e</sup> année, n° 564, 3 février 1949.
- VEHLMANN, Fabien, YOANN, *Spirou et Fantasio. Le groom de Sniper Alley, Spirou*, 77<sup>e</sup> année, n° 3986, 3 septembre 2014 - n° 3994, 29 octobre 2014, Marcinelle, Dupuis, 2014.
- Marc WASTERLAIN, *Jeannette Pointu. Spirou*, 1982-2005.
- YANN, CONRAD, Didier, *Les Innommables. Aventure en jaune, Spirou*, 1982.

## Bibliographie théorique

### Imaginaire social et hégémonie culturelle

- BACZKO, Bronisław, *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1984, 242 p.
- DJAVADZADEH, Keivan, RABOUD, Pierre, « Introduction - Le populaire est-il soluble dans les industries culturelles ? Courants dominants et contraires des cultures populaires », dans *Raisons politiques*, vol. 6, n° 2, 2016, p. 5-20.
- DUPUIS-DÉRI, Francis, *Panique à l'université. Rectitude politique, wakes et autres menaces imaginaires*, Montréal, Lux Éditeur, 2022 [version numérique], 200 p.
- GAGNON, Alex, « Pour une histoire de l'imaginaire social : synthèse théorique autour d'un concept », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 51, n° 1-2, 2019, p. 323-348.
- MAHOUDEAU, Alex, *La panique woke. Anatomie d'une offensive réactionnaire*, Paris, Textuel, Coll. « Petite encyclopédie critique », 2022 [version numérique], 113 p.

### Sur la bande dessinée : histoire, théorie et témoignages

- FRANQUIN, André, SADOUL, Numa, *Et Franquin créa la gaffe, entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Distri BD/Schlirf Book, 1986, 207 p.
- GARRIC, Henri, « Gag », dans *Neuvième art 2.0*, 2015, Dictionnaire esthétique et thématique de la bande, [<http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article973>], (page consultée le 10/05/2023).
- DE GRAMONT, Jérôme. « Le "monde" de Franquin », dans *Transversalités*, vol. 158, n° 3, 2021, p. 23 – 32.
- HAGELSTEIN, Maud, « Yves Chaland nous tend un piège : Tentatives Spirou », dans MEESTERS Gert, PAQUES Frédéric, VRYDAGHS David (dir.), *Les Métamorphoses de Spirou : Le dynamisme d'une série de bande dessinée*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « ACME », 2019, p. 149 – 157.

- KRAJEWSKI, Pascal, « La quadrature de la bande dessinée », dans *Appareil*, n° 17, [<http://journals.openedition.org/appareil/2328>], 2016, mis en ligne le 04 septembre 2017, (consulté le 20 mai 2023).
- LESAGE, Sylvain, « La bande dessinée en son miroir. Images et usages de l'album dans la bande dessinée française ». dans *Mémoires du livre/studies in Book Culture*, vol. 2, n° 2, 2011, [<https://id.erudit.org/iderudit/1001764ar>], (page consultée le 17 janvier 2022), 30 p.
- MAIGRET, Éric, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée » dans *Réseaux*, vol. 12, n° 67, Les jeux vidéo, 1994, p. 113-140.
- MCKINNEY, Mark, « Enjeux idéologiques dans la patrimonialisation de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan », dans *Sociétés & Représentations*, vol. 53, n° 1, 2022, p. 223-239.
- PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, 1998, Flammarion, 2005, 194 p.

Albums contenant une préface avec témoignages des auteurs :

- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. L'intégrale 1*, Marcinelle, Dupuis, 2015.
- CAUVIN, Raoul, MAZEL, *Boulouloum et Guiliguili. L'intégrale 2*, Marcinelle, Dupuis, 2016.
- FOURNIER, Jean-Claude, Dupuis, *Intégrale 1972-1975*, 2010.
- FRANQUIN, André, *Spirou et Fantasio. Voyages autour du monde. Intégrale 3 : 1952-1954*, Marcinelle, Dupuis, 2007.
- TOME, JANRY, *Spirou et Fantasio. L'intégrale : 1988-1991*, Marcinelle, Dupuis, 2014.

### Anthropologie générale de l'ailleurs

- BARRILLON, Michel, « De la nécessité de sortir du faux dilemme primitivisme/progressisme », dans *Écologie & politique*, vol. 53, n° 2, 2016, p. 29 – 56.
- BLANC, Guillaume, *L'invention du colonialisme vert. Pour en finir avec le mythe de l'éden africain*, Paris, Flammarion, 2020, 343 p.
- BLANCHARD, Pascal, « De l'esclavage au colonialisme. L'image du "Noir" réduite à son corps », dans *Africultures*, vol. 67, n° 2, 2006, p. 51-59.
- CAHEN Michel, « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial », dans *Revue historique*, vol. 660, n°4, 2011, 899-913.
- CHAFFRAY, Stéphanie, *Le corps amérindien dans les relations de voyage en Nouvelle-France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Paris 4 en cotutelle avec l'Université Laval, 2006, [<https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/QQLA/TC-QQLA-23781.pdf>], (page consultée le 14/04/2023), 405 p.
- DESCOLA, Philippe, « La chefferie amérindienne dans l'anthropologie politique », dans *Revue française de science politique*, 38<sup>e</sup> année, n° 5, 1988, p. 818 – 827.
- DULUCQ, Sophie, *L'imaginaire du cannibalisme : Anthropophagie, alimentation et colonisation en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Se nourrir. Pratiques et stratégies alimentaires, Rennes, France, 2013.
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, 1961, Paris, Éditions La Découverte, 2002, 311 p.
- JOBERT, Timothée, « "Corps noir" : l'avènement historique d'une figure du racisme quotidien », dans *Migrations Société*, vol. 126, n°6, 2009, p. 57-70.
- JODELET, Denise, « Formes et figures de l'altérité », dans SANCHEZ-MAZAS, Margarita, LICATA Laurent, (dir.), *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, p. 23-47.
- KILANI, Mondher, « Cannibalisme et métaphore de l'humain », dans *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n° 30-31, 2001, p.31-56.
- LEIRIS, Michel, *Race et civilisation*, 1951, dans UNESCO, *Le racisme devant la science*, Nouv. éd., Paris, Unesco, Gallimard, 1973, p. 54-93.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, 1952, dans UNESCO, *Le racisme devant la science*, Nouv. éd., Paris, Unesco, Gallimard, 1973, p. 9-49.
- MICHEL Frank, *Désirs d'ailleurs. Essai d'anthropologie des voyages*, 2000, 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Québec, Les presses de l'Université de Laval, 2004, 336 p.

- RUSCIO, Alain, *Le credo de l'homme blanc : regards coloniaux français, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe », 1995, 2002, 410 p.
- STASZAK, Jean-François, « La construcción del imaginario occidental del 'allá' y la fabricación de las 'exótica' : El caso de los koi moko maoris », dans HERNIAUX, D., LIDON, A. (dir.), *Geografía de los imaginarios*, Barcelone/Mexico, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012, p. 179-210, version française « La construction de l'imaginaire occidental de l'Ailleurs et la fabrication des exotica – le cas des toi moko maoris », [[https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/8314/4464/7589/JFStaszak\\_ConstructionImaginaire.pdf](https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/8314/4464/7589/JFStaszak_ConstructionImaginaire.pdf)], (page consultée le 1er février 2022), 28 p.
- STASZAK, Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », dans *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, p. 7-30.

### L'ailleurs dans la bande-dessiné

- COSTANTINI, Alessandro, « Bande dessinée franco-belge, petit-nègre et imaginaire colonial », dans *Publifarum*, n° 14, La BD francophone, mis en ligne le 01/02/2011, [[http://www.farum.it/publifarum/ezine\\_articles.php?id=207](http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?id=207)], ( page consultée le 28/01/2023).
- DELISLE, Philippe, *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial. Des années 1930 aux années 1980*, Paris, Karthala, 2016, 196 p.
- DELISLE, Philippe, « Un colonialisme "de gauche" dans le journal d'inspiration catholique Spirou ? », dans *Textyles*, n° 58-59, 13 mai 2020, [URL : <http://journals.openedition.org/textyles/3826>], (page consultée le 10 avril 2023), p. 241-256.
- DELISLE, Philippe (dir.), *La BD francophone et le tournant postcolonial*, dans *Outre-Mers*, vol. 392-393, n° 2, 2016, 207 p.
- GILARD, Jacques, « Utopies hebdomadaires. L'Amérique latine des bandes dessinées », dans *Caravelle*, n° 58, L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans, 1992, p. 117-139.
- JANNONE, Christian, « L'Afrique irréaliste dans la bande dessinée franco-belge de 1940 à nos jours », dans *Agora débats / jeunesses*, n° 11, 1998, L'aventure n'est-elle qu'une mode ?, p. 73-82.
- RENARD, Jean-Bruno, *Bandes dessinées et croyances du siècle : essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « La politique éclatée », 1986, 235 p.

### L'ailleurs dans la littérature

- BIJON, Béatrice, CLAVARON, Yves, « Introduction : Étrangetés postcoloniales », dans BIJON, Béatrice, CLAVARON, Yves (dir.), *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales*, Paris, Éd. Champion, 2009, p. 7-19.
- Boyer, Alain-Michel (dir.), *Mondes perdus*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 3, 1991, 172 p., [URL : <http://books.openedition.org/pub/4578>], (page consultée le 11 janvier 2022), 172 p.
- GAY, Julie, *Évolutions du motif de l'île déserte dans la littérature d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells) : « Fin de siècle » et mutation du genre*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2019, [<https://theses.hal.science/tel-02650399>], (page consultée le 23 janvier 2023), 565 p.
- MODE Israël, « De l'écriture du pouvoir postcolonial dans le roman tchadien contemporain », dans *Paradigmes*, vol.5, n° 03, mis en ligne le 01/10/2022, [<https://www.asjp.cerist.dz/en/article/201744> ], (page consultée le 27 avril 2023), p. 175-199.
- MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, 482 p.
- MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p.
- VENAYRE, Sylvain, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », dans *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 24, 2002, [<https://journals.openedition.org/rh19/371>], (consulté le 12/12/2021), 19 p.
- ZAMARON, Alain, *Récits et fictions des mondes disparus « L'archéologie-fiction »*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Texuelles littérature », 2007, 172 p.

## Technique, magie et nature

### Anthropologie générale

- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, 1970, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2011, 318 p.
- BONI, Stefano, *Homo confort*, 2019, Paris, L'échappée, coll. « Pour en finir avec », 2022, 250 p.
- DELEUZE, Gilles, *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, 2002, Paris, Les éditions de minuit, 2004, 416 p.
- DOUCE, Jean-Éric, « Fétichisme et aliénation. À propos des nouveaux objets transitionnels », dans *L'école des parents*, vol. 621, n° 6, 2016, p. 115–132.
- ELLUL, Jacques, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1954, 399 p.
- ELLUL, Jacques, *Le système technicien*, 1977, Paris Le cherche-midi, coll. « Documents », 2012, 337 p.
- ELLUL, Jacques, *Les nouveaux possédés*, Paris, Fayard, 1973, 286 p.
- GALLUZZO, Anthony, *La fabrique du consommateur, une histoire de la société marchande*, 2020, Paris, La découverte, Label Zones, 2021, 260 p.
- GARÇON, Anne-Françoise, « Les techniques et l'imaginaire. Une question incontournable pour l'historien », dans *Hypothèses*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 221 – 228.
- HUBERT, Henri, MAUSS, Marcel, *Esquisse d'une théorie générale de la magie. Suivi de L'origine des pouvoirs magiques*, 1903 / 1904, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 2019, 315 p.
- LETONTURIER, Éric (dir.), *Les utopies*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les Essentiels d'Hermès », 2013, 250 p.
- NORA, Philippe, « Du spirituel dans l'île », dans *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 3, 2003, mis en ligne le 26 janvier 2009, [<http://journals.openedition.org/traces/3503>], (page consultée le 10 janvier 2023), p. 9–23.
- REIGELUTH, Tyler, « Le rapport magique à l'Intelligence Artificielle, ou comment vivre avec l'aliénation technique », dans *Quaderni*, vol. 105, n° 1, 2022, p. 35–52.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, 1958, Éd. augmentée, Paris, Aubier, 1989, 333 p.
- SIMONDON, Gibert, « Psychosociologie de la technicité », dans *Sur la technique*, Paris, P.U.F., 2014, 480 p.

### dans les productions culturelles

- MACHINAL, Hélène, « Introduction », dans MACHINAL, Hélène (dir.), *Le savant fou.*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, mis en ligne 29/04/2019, [<http://books.openedition.org/pur/52888>], (page consultée le 13/05/2023), p. 9–25.
- MATHER, Philippe, RHEAULT, Sylvain, *Rediscovering French Science-Fiction in Literature, Film and Comics*, Cambridge, Scholars Publishing, 2015, 220 p.
- MORTEROL, Éloi, « L'Atome », dans *Tind*, n° 1, 2014.
- RENARD Jean-Bruno, « Religion, Science-Fiction et Extraterrestres. Bibliographie thématique [De la littérature à la croyance] », dans *Archives de sciences sociales des religions*, n° 50/1, 1980, p. 143 – 164.
- TELLOP, Nicolas, *L'anti-atome, franquín à l'épreuve de la vie*, Montrouge, PLG, coll. « Mémoire vive », 2017, 111 p.

## La question animale

- BARATAY, Éric, HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en occident (XVI<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Séries écologie et société », 1998, 2019, 294 p.
- BONDAZ, Julien, *L'empire des bêtes : circulations d'animaux et zoos coloniaux*, dans DALLA BERNARDINA Sergio (dir.), *De la bête au non-humain : perspectives et controverses autour de la condition animale*,

Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2020, [<http://books.openedition.org/cths/9756>], (page consultée le 10/05/2023), 19 p.

- ESTEBANEZ, Jean, « Les jardins zoologiques ou l'exotique à portée de main », dans *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, p. 89–105.
- STASZAK, Jean-François, « À quoi servent les zoos ? », dans *Sciences Humaines*, vol.108, n° 8, 2000, [<https://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2000-8-page-30.htm>], (page consultée le 10/05/2023).

#### Autre

- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et de la modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, 336 p.

#### Ouvrages non-scientifiques

- CHARBONNEAU, Bernard, *Le Jardin de Babylone*, 1969, Paris, Éditions de l'encyclopédie des nuisances, 2020, 163 p.
- CHARBONNEAU, Bernard, *Tristes campagnes*, 1973, Vierzon, Le Pas de côté, 2013, 245 p.
- CHARBONNEAU, Bernard, ELLUL Jacques, *Nous sommes des révolutionnaires malgré nous. Textes pionniers de l'écologie politique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Anthropocène », 218 p.

#### Articles de journaux

- PASSALBONI, Anne-sophie. « La tyrannie de la bien-pensance et « Astérix en Corse » au bûcher » dans *Corse Matin*, 15/10/2021, p. 52.
- SHALMANI, Abnousse. « Autodafés : la déclaration de guerre des fous du « progrès » » dans *L'Express*, n° 3664, 23/09/2021.

# Sitographie

## Recensement et scans des numéros du journal de Spirou

- Doubliées : <https://bdoubliees.com/>
- Archives Le journal de Spirou : <https://alex002braun.wixsite.com/archives-spirou>

## Interview

- TOMBLAINE, Philippe. « “Le Spirou de... TII : Le Maître des hosties noires :” par Olivier Schwartz et Yann » dans BDZoom.com, 19/01/2017 [<http://bdzoom.com/109870/interviews/%C2%AB-le-spirou-de-le-maitres-des-hosties-noires-%C2%BB-par-olivier-schwartz-et-yann/>], (page consultée le 2 juin 2023).

## À propos des autodafés canadiennes

- « “Tintin au Congo” doit-il être retiré de la vente ? », dans *Libération*, 4 mai 2010, [[https://www.liberation.fr/culture/2010/05/04/tintin-au-congo-doit-il-etre-retire-de-la-vente\\_624226/](https://www.liberation.fr/culture/2010/05/04/tintin-au-congo-doit-il-etre-retire-de-la-vente_624226/)], (page consultée le 06 mai 2023).
- « Au Canada, des écoles ont détruit des livres jugés néfastes aux autochtones, dont Tintin et Astérix » dans *L’Obs*, 08/09/2021 [<https://www.nouvelobs.com/amerique/20210908.OBS48377/au-canada-des-ecoles-ont-detruit-des-livres-juges-nefastes-aux-autochtones-dont-tintin-et-asterix.html>], (page consultée le 4 janvier 2023).
- BOCK-CÔTÉ, Mathieu. « Mathieu Bock-Côté : « Le Canada, pays des autodafés » dans *Le Figaro*, 10/09/2021 [<https://www.lefigaro.fr/vox/societe/mathieu-bock-cote-le-canada-pays-des-autodafes-20210910>], (page consultée le 4 janvier 2023).
- GERBET, Thomas. « Des écoles détruisent 5000 livres jugés néfastes aux Autochtones, dont Tintin et Astérix », dans *Radio-Canada*, 7 septembre 2021, [<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1817537/livres-autochtones-bibliotheques-ecoles-tintin-asterix-ontario-canada>], (page consultée le 21 mai 2022).
- GERBET, Thomas. [<https://twitter.com/ThomasGerbet/status/1435943494129012739>]
- PASAMONIK, Didier. « Tintin, Lucky Luke et Astérix dans le collimateur des « talibans » d’un groupe scolaire catholique canadien » dans *ActuaBD*, 09/09/2021 [<https://www.actuabd.com/Tintin-Lucky-Luke-et-Asterix-dans-le-collimateur-des-talibans-d-un-groupe>], (page consultée le 4 janvier 2023).
- PASAMONIK, Didier. « Tintin, Astérix, Lucky Luke : pourquoi il est con de brûler les œuvres du passé » dans *ActuaBD*, 10/09/2021 [<https://www.actuabd.com/+Tintin-Asterix-Lucky-Luke-pourquoi-il-est-con-de-bruler-les-oeuvres-du-passe+>], (page consultée le 4 janvier 2023).
- « Canada : des livres Tintin et Astérix détruits car jugés néfastes aux autochtones » dans *Valeurs Actuelles*, 07/09/2021 [<https://www.valeursactuelles.com/societe/canada-des-livres-tintin-et-ast>], (page consultée le 4 janvier 2023).
- GOLDNADEL, Gilles-William. « Autodafés au Canada : « L’obscurantisme se manifeste encore une fois du côté progressiste » » dans *Le Figaro*, 13/09/2021 [<https://www.lefigaro.fr/vox/societe/autodafes-au-canada-l-obscurantisme-se-manifeste-encore-une-fois-du-cote-progressiste-20210913>], (page consultée le 4 janvier 2023).
- LEHOUX, Valérie. « Autodafé en Ontario : l’enfer est pavé de bonnes intentions » dans *Télérama*, 08/09/2021 [<https://www.telerama.fr/debats-reportages/autodafe-en-ontario-lenfer-est-pave-de-bonnes-intentions-6966979.php>], (page consultée le 4 janvier 2023).
- CONDOMINES, Anaïs. « Des lycéens canadiens ont-ils « brûlé l’Odyssée » d’Homère, comme l’affirme Blanquer ? » dans *Libération* (CheckNews), 18/11/2021 [[https://www.liberation.fr/checknews/des-lyceens-canadiens-ont-ils-brule-lodysee-dhomere-comme-laffirme-blanquer-20211118\\_HTXP3ZAW7NFULAVWWGXAJRHQUM/](https://www.liberation.fr/checknews/des-lyceens-canadiens-ont-ils-brule-lodysee-dhomere-comme-laffirme-blanquer-20211118_HTXP3ZAW7NFULAVWWGXAJRHQUM/)], (page consultée le 4 janvier 2023).

- VIENNOT, Bérengère. « Les Canadiens peuvent bien brûler des livres, la réalité du passé ne sera pas modifiée » dans *Slate*, 10/09/2021 [<https://www.slate.fr/story/215544/canada-censure-autodafe-livres-brules-epuration-litteraire-premieres-nations-autochtones-amerindiens-moralisation-asterix-pocahontas>], (page consultée le 4 janvier 2023).
- Rédaction numérique de France Inter. « Des centaines de changements : les livres de Roald Dahl modifiés pour “être appréciés de tous” », dans *France Inter*, 20/02/2023, [<https://www.radiofrance.fr/franceinter/des-centaines-de-changements-les-livres-de-roald-dahl-modifies-pour-etre-apprecies-de-tous-8383635>], (page consultée le 4 janvier 2023).
- SONNET, Nicolas. « Des passages des livres d’Agatha Christie vont être réécrits pour éviter tout langage offensant », dans *L’Obs*, 28/03/2023, [<https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20230328.OBS71454/des-passages-d-agatha-christie-vont-etre-reecrits-pour-eviter-tout-langage-offensant.html>], (page consultée le 13 mai 2023).
- Liste des ouvrages : <https://twitter.com/ThomasGerbet/status/1435943494129012739>

## Table des matières

Introduction.....	5
Partie 1 · Face au protagoniste : évolution de la figure de l’autochtone.....	15
Chapitre 1 · Représentations générales.....	16
1.1.1. La représentation du corps de l’autre et le message qu’elle transmet.....	17
1.1.2. Comment faire parler l’autre ? Langues fantasques et « petit-nègre ».....	22
1.1.3. Comment nommer l’autre ? Du « nègre » au « natif ».....	27
Chapitre 2 · Les rôles de l’autochtone.....	30
1.2.1. L’attaque du guerrier : un territoire soumis à une guerre permanente.....	31
1.2.2. L’appel du cannibale : permanence d’une figure radicale et fantasmée.....	33
1.2.3. Le sorcier, figure étrange du pouvoir.....	36
1.2.4. L’invention postcoloniale de la femme autochtone.....	40
Partie 2 · L’exploration comme quête d’une étrangeté radicale.....	47
Chapitre 1 · Le rapport à l’animal.....	51
2.1.1. Le serpent et le crocodilien : base commune du bestiaire antagoniste classique.....	53
2.1.2. Entre capture et remords : à propos de l’apprivoisement d’animaux fantasques.....	56
2.1.3. Naissance et développement du chasseur antagoniste.....	64
2.1.4. La réserve et la question du chasseur autochtone.....	68
Chapitre 2 · Le lieu hors du temps : cœur de l’étrangeté de l’ailleurs.....	73
2.2.1. Le monde perdu : un monde primitif ?.....	73
2.2.2. Quand le « bestiaire insensé » vient revisiter le monde perdu.....	79
Partie 3 · Vers un ailleurs comme support d’une critique du modèle occidental : la triade « technique, magie et sentiment de la nature ».....	87
Chapitre 1 · La magie de l’objet : un outil de domination au service du blanc.....	90
3.1.1. Maîtriser la machine pour dominer les populations locales et rejeter leurs croyances.....	91
3.1.2. La puissance surnaturelle de l’objet européen, témoignage d’un rapport magique à la technique moderne...	93
3.1.3. Permanences et mutations post-coloniales : humour et « gadgets » au service de la colonialité.....	97
Chapitre 2 · Exalter la nature / rompre avec l’optimisme technique.....	103
3.2.1. Vers un Spirou technocritique.....	104
3.2.2. « Mais surtout, il nous faut des Îles » : l’île déserte comme sécession.....	107
Chapitre 3 · Dénoncer l’aliénation technique et valoriser le modèle autochtone.....	116
3.3.1. Le Spirou de Schwartz et Yann : la modernité technique occidentale et la magie locale au service de la dictature post-coloniale.....	117
3.3.2. Les géants pétrifiés et La colère du marsupilami : l’exploration éthique, respectueuse du vivant.....	122
3.3.3. Le Marsupilami : critique écologiste et dénonciation de l’aliénation aux écrans.....	124
Conclusion : « Redécouvrir avec des yeux neufs ce qu’on croyait connaître par cœur... ».....	130
Une évolution par « fragments ».....	132
La nostalgie de l’âge d’or de la bande dessinée : que (dé)faire ?.....	134

De l'actualité de ce questionnement.....	137
Bibliographie.....	143
Sitographie.....	154

**MOTS-CLÉS :** Imaginaire, Bande-dessinée, Ailleurs, Altérité.

### RÉSUMÉ

Se basant sur un corpus de 27 séries et one-shots humoristiques parus de 1938 à nos jours dans le journal *Spirou*, ce travail porte sur la question de l'imaginaire de territoires extra-européens, éloignés de l'espace franco-belge tant au niveau géographique que culturel ou naturel. Il s'agit de mettre en lumière les discours idéologiques se trouvant derrière la volonté de la part des auteurs de transmettre une sensation d'étrangeté – autant positive (exotisme) que négative – ressentie face à ces territoires. Sont questionnés à la fois les représentations des personnages autochtones et de leur société ainsi que le rapport entretenu avec l'animal endémique et, plus globalement, le milieu dans lequel s'inscrit cette société. Ce travail identifie alors les motifs et thèmes classiques utilisés par ce corpus, leurs permanences, leurs mutations ainsi que les ruptures observables, en les inscrivant dans le contexte de création des œuvres analysées (période coloniale, période de décolonisation, puis post-coloniale).