

MORRIS

Publié dans Les Cahiers de la bande dessinée n° 22, 4^e trimestre 1973, consacré à René Goscinny.

Propos recueillis à Bruxelles le 4 avril 1973 par Numa Sadoul.

Comment expliquez-vous que Goscinny soit l'objet de tant d'attaques ?

Je crois que ça part du principe suivant : quand quelque chose a un succès aussi considérable et fait autant d'argent, ça ne peut pas être bon... Et puis, il y a de la jalousie, bien sûr.

Vous-même, on ne vous a pas encore pris dans un collimateur ?

Non, mais ça viendra sûrement, vous savez !... Et pourtant, pour moi, la bande dessinée est un art de masse qui doit s'adresser au plus gros public. Comme le cinéma : il est de fait que les plus grands classiques du cinéma sont des films qui, commercialement, ont très bien marché.

Comme par hasard, les bandes dessinées qui marchent le mieux sont souvent les meilleures.

Bien sûr, mais les critiques pensent encore que ce qui a du succès ne peut pas être intelligent... Goscinny a beaucoup fait pour la bande dessinée : avec *Astérix*, il a popularisé le genre. Comme c'est devenu à la mode de lire *Astérix*, les gens se sont mis à lire des bandes dessinées. Jadis, on avait honte d'en lire en public ; ça a disparu grâce à Goscinny. Même aujourd'hui il est de très bon ton de lire *Astérix* en public.

Je crois que *Lucky Luke* échappe encore un peu à ce snobisme.

Lucky Luke n'a pas connu de boum subit et n'a pas les tirages d'*Astérix*. Bizarre, quand même, ce phénomène : pendant plusieurs années, *Astérix* marchait petitement, et tout d'un coup, boum ! Dans le cas de *Lucky Luke*, c'est au contraire monté tout doucement, mais régulièrement. Et ça fait aussi 27 ans que ça existe, hein ! Quand un album *Astérix* sort, ça va jusqu'à la saturation du marché. Pour *Lucky Luke*, c'est davantage réparti sur une longue période. Par exemple, mes tout vieux albums se vendent aussi bien que le dernier.

Dupuis semble, en effet, un des principaux bénéficiaires de votre passage à *Pilote*¹.

Oui, mais il doit y avoir une limite tout de même, parce qu'il n'y a plus de nouveautés. Évidemment, le public se renouvelle...

Vous faites en moyenne une histoire par an.

Cette année-ci, l'éditeur a voulu en sortir deux, ce qui est beaucoup pour un paresseux comme moi ! Et pour Goscinny aussi d'ailleurs : lui qui n'avait jamais de retard, il a traîné un peu pour *Le Grand*

¹ En 1968, déçu par le peu d'enthousiasme de son éditeur, Morris quitte les éditions Dupuis et le *Journal de Spirou*, où il était né 21 ans plus tôt, pour *Pilote*.

Duc... Mais j'aime bien cet épisode. Je le trouve tout à fait dans la ligne de Goscinny. Quand il peut s'attacher à développer un caractère, comme aussi dans *Le Pied-Tendre*, il est vraiment à son aise. C'est là que réside à mon avis sa grande force : faire une description humoristique du caractère d'un personnage. Et pour ça, il lui faut ses 44 pages ; il est moins à l'aise, c'est certain, dans les courts épisodes de six ou huit pages, où il n'a pas le temps de développer. C'est pour cette raison que, depuis que je travaille avec lui, *Lucky Luke* est devenu plus profond. Un peu moins visuel, peut-être, mais plus raffiné.

Vos scénarios, à vous, étaient beaucoup plus réalistes ?

Réalistes, oui, si vous voulez. C'était davantage le poing sur la gueule, quoi ! Et c'est devenu un pastiche, tandis qu'avant c'était une aventure, une simple aventure dessinée en style humoristique.

Et maintenant, ça évolue encore. Par exemple, ça va de plus en plus dans l'irrationnel : je pense à Jolly Jumper...

Il parle, il agit comme un être humain, c'est vrai. J'ai demandé à Goscinny de faire faire des commentaires à Jolly Jumper afin d'expliquer des choses que le lecteur doit savoir. En outre, ça permet quelquefois de remplir une image vide.

Considérez- vous qu'il parle avec Lucky Luke ?

Je ne crois pas qu'il parle. Il fait des réflexions pour lui-même. Il est un peu comme Milou... Entre parenthèses, j'ai une passion énorme pour *Tintin au pays des Soviets* : quand j'étais gosse, je le connaissais par cœur ! Et je crois vraiment que cet album-là est pour quelque chose dans le choix de ma carrière.

C'est aux États-Unis que vous avez connu Goscinny ?

Oui, je me demanderai toujours ce qu'il faisait là-bas ! Un de ses oncles l'y avait appelé et il a fait toutes sortes de choses : de la publicité, des livres pour enfants et, incroyable mais vrai !, de la comptabilité. Il faisait aussi des bandes qu'il dessinait lui-même. Le dessin était évidemment inférieur, mais le scénario, lui, était déjà excellent. Et il savait qu'il avait des problèmes de dessin. Alors, dans son scénario, il s'arrangeait pour éviter les images difficiles et c'était extrêmement habile ! Au point de vue des idées, c'était très drôle et il serait bon, je trouve, de faire recommencer ces anciennes histoires par des dessinateurs professionnels. Mais Goscinny s'y opposerait, car il n'aime pas revoir ses vieilles œuvres. L'humour, d'ailleurs, est périssable, c'est une chose qui vieillit : ça reste marqué par son époque. Moi, quand je vois mes premiers albums, j'ai mal au ventre ! Je ne comprends pas comment ça peut se vendre encore ! Pour en revenir à Goscinny, je l'ai rencontré à New York par l'intermédiaire de Joseph Gillain qui m'avait dit : « *Je connais un Français, un véritable cinglé, et j'aimerais que tu le voies, il est amusant...* »² Et il avait dit à Goscinny exactement la même chose sur mon compte ! Le plus cinglé des trois, c'était encore Gillain !... Or, celui-ci voulait faire un film en semi-animation dont il a demandé le scénario à Goscinny. Et Goscinny avait écrit quelque chose de remarquable, très simple, mais remarquable. C'est un peu à cause de ça que j'ai fait appel à lui pour une première collaboration.

² La rencontre avec Goscinny est l'un des importants bénéfices du voyage aux États-Unis entrepris en 1948 par Jijé, Morris et Franquin. Ce dernier est reparti après dix mois, mais ses deux compères s'y sont établis plus durablement avant de rentrer en Belgique.

Continuer tout seul ne vous intéressait plus ?

Si, mais j'ai pensé qu'un nouveau sang ferait du bien à ma bande. De plus, un scénariste me permet de me concentrer davantage et uniquement sur le côté graphique. C'est cela qui m'intéresse surtout. Je suis comme un metteur en scène, moi : l'aspect visuel des choses me passionne. Et Goscinny s'adapte splendidement bien à la formule de la bande à laquelle il collabore : il ne fait pas le même genre de scénarios, pas le même genre de gags, pour Uderzo que pour moi, par exemple. Il travaille en fonction du dessinateur, dont il connaît exactement les possibilités et les limites. D'autre part, ayant lui-même dessiné, il sait très bien ce qui est faisable ou pas. Et il conçoit son récit visuellement, contrairement à ce qu'on peut penser ; il est très visuel, il est aussi littéraire, mais visuel. Chez lui, il y a un fort équilibre entre le texte et le dessin.

Il est vrai que son style est différent selon qu'il travaille pour vous ou pour Tabary, par exemple : *Lucky Luke* est extrêmement peu verbal, au contraire d'*Iznogoud*.

Exactement. Il sait que ça me convient comme ça. Il sait d'ailleurs aussi que je ne supporte pas les calembours. Parfois, pour me faire enrager, il en met dans son texte, mais je les supprime toujours !

Et vous avez tout de suite trouvé votre rythme de collaboration ?

Il n'y a pas eu la moindre difficulté : ça a été tout de suite un délice de travailler avec lui !... Et c'est grâce à Goscinny que j'ai fait la connaissance des gars de *Mad*, Harvey Kurtzman, Jack Davis, Will Elder, etc³. Tous ces gars m'ont aussi influencé au point de vue de l'humour.

Et vous, que faisiez-vous aux États-Unis ?

J'étais allé là-bas avec Gillain et Franquin. Ce dernier est revenu assez vite, parce que son visa avait expiré ; Gillain est encore un peu resté. Mais moi, j'y suis resté six ans ! C'était une période où les comics avaient, aux USA, des tas de difficultés, des problèmes de censure, etc. Et c'est à ce moment-là que *Mad* est sorti. Pour ma part, j'envoyais régulièrement mes dessins à Dupuis par avion. Mais, comme j'étais dans la dèche, et pour faire des économies, je dessinais parfois mes deux planches sur la même feuille, recto-verso, et aussi je ne faisais pas mon envoi en recommandé. Voilà pourquoi, une fois ou deux, mes planches se sont perdues ! Je ne connais rien de plus désagréable que de devoir recommencer une planche...

Techniquement, comment travaillez-vous avec Goscinny ?

Goscinny est un grand technicien. Sur 44 pages, par exemple, il fait toujours en sorte qu'il y ait un équilibre entre l'introduction, le corps et la conclusion de l'histoire. Et il m'indique même, en général, l'angle de vue de l'image. Mais, là, je prends des libertés : si je vois une raison de changer, je change. Ou si je trouve un gag qui s'intercale bien, je l'ajoute. L'idée de base est choisie soit par moi, soit par lui, mais on la met au point ensemble. Il confectionne ensuite un synopsis, où chaque paragraphe (quelques lignes) représente une page. On en discute encore un peu, et il m'envoie alors le découpage par petits paquets de trois ou quatre planches à la fois.

Est-ce qu'il lui arrive de changer certaines choses après vous avoir envoyé le découpage ?

³ Rencontre faite lors de ce même séjour aux États-Unis, au moment où ils lançaient *Mad*.

Il lui arrive de dévier légèrement du synopsis original. De même, lorsque je désire changer quelque chose, je le fais d'office : je prends la liberté du metteur en scène en train de réaliser son film. Ce qui est important, voyez-vous, c'est qu'en définitive le scénariste et le dessinateur tapent sur le même clou.

Il arrive que vous ne soyez pas d'accord ?

Très rarement. Je me demande souvent quelle impression ça fait quand il lit l'histoire une fois dessinée, mais je ne pense pas qu'il ait de grandes surprises. En tout cas, il me dit toujours qu'il sait à l'avance comment je vais dessiner son texte ; et moi, quand je le lis, ce texte, je sais très bien ce qu'il veut, comment il le voit. En fait, je suis assez fidèle à ce qu'il demande. Pas comme Gillain, qui a travaillé une fois avec Goscinny : quand celui-ci arrivait avec, disons, la planche n° 5, c'était pour s'entendre dire qu'elle était déjà faite⁴ ! Et l'ennui, c'est qu'il tuait des personnages que Goscinny avait prévu pour la fin de l'histoire... C'est quand même gênant pour un scénariste ! Une fois, Gillain avait dessiné de façon différente une planche de Goscinny et celui-ci avait dit : « *Écoute, ça ne va pas, tu me demandes un scénario et tu fais autre chose ! – Ah ! dit Gillain, c'est curieux : j'ai montré à ma femme ma version et la tienne, et elle a préféré ma version... – Bien sûr, avait répondu Goscinny, tu lui as fait cinq gosses !* » Non, il faut un minimum de respect pour le scénariste. D'ailleurs, quand on en paie un, ce qui coûte fort cher, c'est tout de même pour s'en servir !

N'avez-vous pas envie parfois de faire autre chose que *Lucky Luke* ?

J'en ai quelquefois envie, mais les éditeurs sont toujours là pour vous en empêcher : quand quelque chose marche, il faut continuer ! Un personnage de bande dessinée représente un capital, vous savez.

Naguère, dans *Le Point*, vous avez montré un autre aspect de *Lucky Luke*⁵...

Oui, c'était un clin d'œil, une fois en passant. Mais ça ne correspondait pas à une réelle envie de changer. En définitive, je trouve que *Lucky Luke* a très peu évolué depuis mon passage à *Pilote*. En tout cas, il ne tue toujours pas... Cette nécessité, imposée par la censure, nous oblige à chercher d'autres solutions, donc d'autres gags.

Mais *Lucky Luke* a déjà tué, je m'en souviens très bien.

Il y a longtemps. C'est en 1949, je crois, que cette censure a été instaurée en France. Auparavant, il avait descendu des types, oui. Phil Defer est abattu par le fameux revolver à sept coups. Dans *Hors-la-loi*, on m'a obligé de changer le dénouement, ce dénouement que j'ai pu rétablir dans la collection « *Gag de poche* » : Bob Dalton est descendu d'une balle dans la tête... Pensant que les « *Gag de poche* » s'adressaient plutôt aux adultes, j'ai rétabli la finale originale, que Dupuis trouvait trop sanglante pour *Spirou*.

On vous a censuré plus d'une fois, n'est-ce pas ?

⁴ Il s'agit de *L'Or du vieux Lender*, un épisode de *Jerry Spring* publié en 1958.

⁵ *Lucky Luke se défoule* est un récit qui a permis à Morris de faire un pied de nez à son éditeur qui se soumettait à la censure de la commission française chargée de surveiller les créations pour la jeunesse en provenance de l'étranger. L'histoire ne dit pas qui, de Morris ou de *Lucky Luke*, s'est finalement le plus défoulé dans cette histoire.

Ah oui, chez Dupuis, plus d'une fois ! Par exemple, chaque fois que je dessinais une pendaison et qu'on voyait un bout de corde, je devais changer le dessin ! Et alors, tous les tableaux aux murs des saloons où l'on voyait des filles un peu déshabillées, on les supprimait régulièrement : cela explique pourquoi on voyait ces beaux cadres avec rien dedans ! Il y a aussi la première page de *Billy the Kid*, que la censure française a trouvé de mauvais goût, ainsi que la couverture des *Rivaux*, recommencée trois ou quatre fois... À un moment donné, en France, on était très difficile. Mais cette censure n'était qu'un protectionnisme absolument scandaleux : pour tout ce qui était production étrangère, il y avait une pré-censure, alors que les productions françaises étaient censurées après publication et avec beaucoup de largesse ! Il me semble que, maintenant, la censure est devenue plus large. En tout cas, pour moi, depuis que je suis à *Pilote*, il n'y a plus de problèmes.

Pour en revenir à Goscinny, comment s'organise votre association, légalement et financièrement ?

Il n'y a pas de contrat écrit entre nous : on se partage les droits d'auteur, c'est tout. Vous savez, pendant très longtemps, on a donné une très petite part au scénariste : on considérait que le dessinateur était le seul auteur. Heureusement, tout cela est en train de changer... Mais le copyright est à mon nom. C'est d'ailleurs une opération qui coûte très cher, de faire déposer un personnage pour le monde entier.

Vous occupez-vous de la publicité, du merchandising ?

Absolument pas. Quand on me demande un dessin pour une publicité, je le fais, mais rien de plus. Il y a chez Dargaud un service commercial qui s'occupe de ces choses-là.

Et pour les disques, les adaptations, etc. ?

Ils s'occupent aussi de tout ça. Il arrive que le studio de Dargaud réalise un petit dessin sans importance. Mais c'est toujours décevant. Je n'ai d'ailleurs jamais pu trouver d'assistants capables de bien imiter mon style.

C'est qu'il est très difficile à imiter !

Je crois, oui. Certains styles sont faciles à copier. Par exemple, celui de Peyo ; il n'a aucune difficulté à trouver des gars pour l'assister. En ce qui me concerne, je viens de trouver un jeune Hollandais qui fera certains de mes dessins pour le nouveau mensuel *Lucky Luke* qui doit paraître en 1974⁶. Mais je ne suis pas tout à fait satisfait et je préfère quand même travailler seul. Sauf pour les couleurs, que je ne fais jamais. Et je le déplore parce qu'on devrait tout réaliser soi-même. Mais cela demande tellement de temps...

Parlons un peu du dessin animé.

C'était une expérience. Mais j'ai commencé ma carrière, à la fin de la guerre, dans un petit studio de dessin animé bruxellois où travaillaient aussi Peyo et Franquin⁷. Je faisais en même temps des cartons

⁶ Il s'agit de Henk Albers (1927-1987). Les récits qu'ils a dessinés, scénarisés par Yvan Delporte, étaient des pastiches mêlant l'univers de *Lucky Luke* à celui des contes de fées.

⁷ C'est même dans ce studio de dessin animé, CBA, que les trois jeunes dessinateurs se sont rencontrés. Eddy Paape en était également.

et des couvertures pour *Le Moustique*, et quand ce studio a fait faillite, j'ai eu envie de m'essayer à la bande dessinée. J'ai d'ailleurs présenté Franquin à Dupuis à cette époque, mais il n'avait pas tellement envie de faire de la BD : il avait peur de la quantité de travail à fournir ! C'est donc à ce moment-là que j'ai créé *Lucky Luke*, et en fonction du dessin animé : je l'ai fait de façon qu'il soit « animable », comme on dit en termes de métier.

***Daisy Town* était la première fois où *Lucky Luke* réalisait ses possibilités d'animation ?**

Figurez-vous qu'un essai avait été déjà tenté par deux Français, Delannoy et Landret, qui travaillaient pour la télévision française. Ils m'avaient demandé de pouvoir réaliser un film pilote avec *Lucky Luke*, et le résultat n'était pas mal. Mais on en est resté là parce que Dargaud préférait travailler pour les salles plutôt que pour la télé. On a donc fait ce long métrage avec Belvision, et ces deux gars dont je vous parle y ont collaboré : ils ont accompli un travail préparatoire et, surtout, une prémaquette en 16 mm qui est un film où tous les plans sont présents dans leur longueur définitive, mais non animés, pour donner une vague impression de rythme.

Vous-même avez collaboré au film ?

J'ai naturellement fait le story-board et puis j'ai suivi de très près le travail de l'équipe. C'était une aventure et ça a très bien marché. Mais on avait exigé que Belvision mette deux ans pour achever le film, délai inhabituel dans la maison. Nous allons tenter la diffusion aux États-Unis, mais il faut d'abord préparer l'opération et faire connaître le personnage par les bandes dessinées. Un mauvais lancement là-bas engloutirait tout le bénéfice réalisé en Europe... Je suis pourtant déçu chaque fois que je revois ce film : je me dis qu'il y avait mieux à faire. Nous bénéficions cependant d'un avantage en ce sens que notre bande était déjà un pastiche du cinéma western : on se rapprochait donc de l'objectif avec facilité...

Préparez-vous maintenant le suivant ?

Nous n'en avons encore aucune idée, mais il faudra faire tout autre chose. Là, nous avons un peu réalisé un résumé du western en général. Je propose que, pour le prochain dessin animé, nous racontions vraiment une aventure : exploiter le côté dramatique, le suspense...

Avec Goscinny, avez-vous des idées pour de prochains albums ?

Nous avons des idées de base, qui pourront éventuellement servir et que nous tenons en réserve, mais c'est tout. Nous cherchons, par exemple, comment utiliser le thème du Pony Express en une histoire de 44 pages. On a envisagé une parodie de *High Noon* (*Le train sifflera trois fois*), mais on a abandonné l'idée parce que c'est un classique intouchable. Des parodies de ce genre, on en a déjà fait : *La Diligence* était une parodie de *Stage Coach* (*La Chevauchée fantastique*). Mais dans le cas de *High Noon*, ça n'allait pas : c'est un drame, c'est presque du Racine... Dans notre film, on a également un peu parodié le western italien, notamment dans la séquence du duel.

Il me semble qu'on a fait une pièce de théâtre avec *Lucky Luke*, non ?

Mais oui ! Une comédie musicale à Aix-en-Provence. Ils sont même passés à Paris, sans succès d'ailleurs. Je n'ai pas aimé ça. Je n'aurais pas dû les laisser faire, mais ils étaient tellement enthousiastes... Il y a quatre ou cinq ans, on a également fait l'essai d'un film avec des acteurs réels :

ça n'a rien donné non plus. Pour jouer Joe Dalton, ils avaient engagé un nain, qui était mauvais acteur, et ils voulaient rendre avec des acteurs des gags comme celui du chapeau qui se soulève pour marquer l'étonnement... On a filmé quelques dizaines de minutes : c'était très, très mauvais ! Irréalisable !

C'est évidemment impossible de rendre une BD vivante de cette manière. Mais j'imagine que vous avez vous-même certains problèmes d'« instantanés », pour que l'image exprime réellement ce qu'il faut exprimer ?

Absolument. Il est très difficile de choisir la bonne image, celle qui sera valable en statique. Au cinéma, le personnage effectue tout un mouvement ; mais en bande dessinée il faut choisir un instantané qui résume tout le mouvement. Notre problème est de choisir le bon moment. Pour ma part, je décompose le geste en plusieurs phases et je prends celle qui convient le mieux. À force d'habitude, j'ai établi certaines règles et je suis arrivé à la conclusion que, dans un geste, l'image qui passe le mieux en statique, c'est celle où le mouvement est le plus lent. On pourrait croire que c'est le contraire, eh bien ! ce n'est pas vrai et ça s'explique facilement : sur la rétine de l'œil, il y a une espèce de persistance qui fait que les phases les plus lentes restent le mieux imprimées. À partir de cette image lente, l'œil reconstitue le mouvement. Il y a, par exemple, des photos de sport où l'on a l'impression que les sportifs ne font pas de mouvement. Pourquoi ? Parce que la photo a été prise à une phase rapide, ce que généralement on ne voit pas à l'œil nu. Si je dessine un Dalton qui casse des pierres, j'ai le choix entre deux images : soit la pioche qui touche la pierre, soit quand le personnage est au sommet de son mouvement parce qu'il y a un bref arrêt du geste. Ce sont les extrêmes qu'il faut choisir et jamais entre les deux.

Vous n'avez pas envie, de temps en temps, de faire quelques planches pour *Pilote*, avec ou sans Goscinny ?

Si, et ça se fera peut-être. Mais *Lucky Luke* me prend toute mon énergie. Et on perd un temps fou avec tous les à-côtés d'une bande à succès : un tas de petites choses indispensables et fatigantes... Mais j'ai envie de faire de courtes histoires.

L'illustration vous intéresse ?

J'en aurai pas mal à faire pour le magazine *Lucky Luke*, en plus d'une courte histoire avec mon personnage dans chaque numéro. Il y aura là-dedans beaucoup de choses, beaucoup de bandes dessinées, pas uniquement du western d'ailleurs, et des textes aussi. Voyez-vous, depuis longtemps, je rêve de faire une série sur l'époque de la prohibition à Chicago. C'est un peu du western, si on veut, mais à une époque plus moderne. Je m'y mettrai peut-être un jour, car j'adore cette ambiance... J'ai fait un court moment une autre bande avec Goscinny : une quinzaine de planches parues dans *Le Hérisson*. On a été coulés par Opera Mundi qui voulait avoir l'exclusivité dans ce journal. Et ça s'appelait *Fred le savant*, du nom du chef d'une bande de gangsters à qui j'avais fait la tête de Jean Gabin ! Le tout était parlé en argot parisien, et j'avais parfois bien du mal à comprendre ! Quand le scénario de Goscinny est arrivé, je me suis dit que ça commençait mal dès la lecture du titre de l'épisode : ça s'appelait *Du raisiné sur les bafouilles* ! C'est après que j'ai appris que ça voulait dire : *Du sang sur les lèvres*...