

Faculté de philosophie, arts et lettres

Franchir le quatrième mur : usage de la métalepse et de la métafiction dans les bandes dessinées *Philémon* de Fred

Auteur : Laureline Carels

Promoteur : Jean-Louis Dufays

Année académique 2023 -2024

ROM2MS/ML

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Dufays, promoteur de ce mémoire, qui m'a encouragée à de nombreuses reprises malgré mon retard et dont la relecture assidue m'a été très utile.

Je remercie ma grand-mère Claire, qui à travers mes études a été d'un grand soutien et sans qui je n'en serais pas là. Merci d'avoir toujours été derrière moi et d'avoir participé à la relecture de ce mémoire.

Je remercie mon compagnon de vie depuis plus de huit ans, Steve, qui n'a pas hésité à sacrifier toutes ses heures libres pour venir me soutenir à la bibliothèque lors de la rédaction.

Enfin, je remercie ce que l'université m'a apporté de plus précieux : Mélanie, Isabelle, Hélène, merci de m'avoir soutenue et d'avoir cru en moi quand je n'y parvenais pas moi-même.

Introduction	1
Chapitre 1 : Revue <i>Pilote</i>	3
1.1. Présentation générale de la revue	3
1.1.1. Création	3
1.1.2. Contenu	7
1.1.3. Réception.....	12
1.2. Recontextualisation de la période et de son environnement culturel et artistique	15
1.2.1. Période de publication de la revue	15
1.2.2. Courants de la bande dessinée à l'époque.....	17
1.2.3. Place de la revue dans le paysage de la bande dessinée.....	20
1.3. Analyse des expérimentations réalisées à travers la revue.....	21
1.3.1. Innovations narratives	21
1.3.2. Expérimentations graphiques	23
1.3.3. Apport de la revue à l'évolution de la bande dessinée.....	24
Chapitre 2 : Fred.....	26
2.1. Biographie	26
2.1.1. Enfance et formation	26
2.1.2. Début de carrière et influences.....	27
2.1.3. Succès et reconnaissance.....	33
2.1.4. Vie personnelle.....	35
2.2. État de l'art.....	36
2.2.1. Travaux universitaires et critiques	36
2.2.2. Expositions et hommages.....	38
2.2.3. Sources documentaires	39
2.3. Sa contribution à la revue <i>Pilote</i>	40
2.3.1. Rubriques et séries créées	40
2.3.2. Résonance avec les thématiques de la revue	41

Chapitre 3 : Au-delà de la fiction	42
3.1. Métalepse	42
3.1.1. Définition et caractéristiques de la métalepse	42
3.1.2. Impact de la métalepse sur la réception et l'interprétation de l'œuvre.....	45
3.1.3. Exemples de métalepses dans la littérature et le cinéma.....	47
3.1.4. Structure de la bande dessinée	49
3.1.5. Utilisation de la métalepse dans l'univers de la bande dessinée	50
3.2. Métafiction	53
3.2.1. Définition et caractéristiques de la métafiction.....	53
3.2.2. Impact de certaines techniques de la métafiction sur la réception et l'interprétation de l'œuvre	55
3.2.3. Exemples de métafictions dans la littérature et le cinéma	57
3.2.4. Utilisation de la métafiction dans l'univers de la bande dessinée.....	60
Chapitre 4 : Philémon.....	62
4.1. L'œuvre	62
4.1.1. Contexte de création et publication.....	62
4.1.2. Réception critique et publique.....	64
4.1.3. Résumé	65
4.1.4. Univers	67
4.2. Particularités d'écriture	70
4.2.1. Métalepse	70
4.2.2. Métafiction	75
Conclusion.....	89
Annexes	91
Bibliographie	94
Sources primaires	94
Sources secondaires.....	95

INTRODUCTION

« Une fois, mon fils m'a dit "Mais tu sais papa, ça n'existe pas les histoires que tu racontes ?" et je lui ai répondu "Tu verras plus tard, tu comprendras que ces histoires existent bien plus que toutes les autres histoires"¹ », c'est avec ces mots que Fred évoque la particularité de son œuvre. Bien plus qu'une simple bande dessinée, la série *Philémon* a permis à une génération de lecteurs de rêver et d'imaginer l'univers surréaliste qui régit le monde du jeune adolescent à la marinière. Publiées à partir de 1965 dans le magazine *Pilote*, les aventures de Philémon n'ont pas connu un succès planétaire à l'instar de son comparse Astérix, publié dans la même revue que lui. Pourtant, le monde absurde et fascinant imaginé par Fred a su conquérir un public fidèle.

La particularité de l'écriture de Fred réside dans son approche singulière de la bande dessinée. Il s'affranchit des conventions narratives traditionnelles et les transgresse en invitant le lecteur à une expérience unique et interactive. Loin d'une narration linéaire et fluide, Fred tisse un récit complexe et labyrinthique, où les pistes se perdent et les repères se brouillent. Le lecteur n'est plus un simple spectateur passif, mais devient un détective en herbe, muni de son chapeau et de sa loupe, à la recherche d'indices et d'anomalies dissimulés au travers des cases. Afin de déjouer le lecteur, la méthode que Fred préconise plus particulièrement consiste à affranchir son œuvre du quatrième mur. En effet, ce dernier permet normalement de dresser une barrière imaginaire entre les personnages et les lecteurs, c'est-à-dire entre la diégèse et le monde réel. En l'occurrence, ce mémoire se concentrera sur l'analyse de deux procédés narratifs spécifiques utilisés par Fred dans son œuvre *Philémon* : la métalepse et la métafiction. L'illustration de ces deux techniques met en lumière la rupture volontaire de ce quatrième mur, le détournement des conventions narratives traditionnelles qui prévalent dans la bande dessinée, ainsi que l'instauration d'une relation singulière entre le lecteur et l'univers fictif.

Malgré la profondeur de son œuvre, Fred demeure un auteur de bande dessinée relativement peu étudié. Bien que quelques biographies lui aient été consacrées, seule une monographie jusqu'à ce jour a tenté d'analyser son écriture de manière approfondie, à savoir l'ouvrage *Fred* de Bernard Toussaint paru en 1975. En outre, même si quelques articles disséminés dans des revues littéraires ont abordé la série *Philémon*, celle-ci n'a pas suscité un

¹ DE MISSOLZ Jérôme, *Fred, derrière le miroir*, Arte, [reportage en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=v1h4zj10WzU&ab_channel=vaskeprevodi, 2003 (consulté le 19/04/24).

intérêt abondant de la part des chercheurs contemporains. Afin de répondre à la problématique que questionne ce mémoire, j'ai lu de nombreux ouvrages historiques qui portent sur l'histoire de la bande dessinée francophone depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin du XX^e siècle, période qui couvre la parution du journal *Pilote* ainsi que celle de la série *Philémon*. J'ai également consulté des œuvres théoriques portant sur les procédés métaleptiques et métafictionnels. Enfin, j'ai porté mon attention sur d'autres productions moins académiques comme des interviews et des émissions réalisées à propos de Fred et de ses différentes bandes dessinées. D'un point de vue méthodologique, ce sont donc la lecture et la récolte d'informations à travers des ouvrages qui ont permis la recherche et l'élaboration de ce mémoire.

Ce mémoire s'articule en quatre chapitres, dont le premier s'immerge dans les coulisses de la création du journal *Pilote*. Pour saisir pleinement l'atmosphère qui entoure la sortie de *Philémon*, il est indispensable de cerner le contexte de création et de publication de la bande dessinée de l'époque. Ce chapitre explore donc les caractéristiques et les contributions majeures de *Pilote* à l'essor de la bande dessinée francophone. Le deuxième chapitre s'aventure dans la vie et l'œuvre de Fred. Cette exploration permettra de saisir les influences et les aspirations qui ont façonné son style unique et donné naissance au personnage de Philémon et, à travers lui, à un univers emblématique de la bande dessinée francophone. Le troisième chapitre, qui revêt un caractère plus théorique, est consacré aux concepts de métalepse et de métafiction. Comment ces deux procédés parviennent-ils à subvertir les attentes du lecteur ? De quelle manière parviennent-ils à briser le quatrième mur ? J'examinerai également leur fonctionnement de manière concrète à travers des exemples issus de la littérature et du cinéma. Enfin, le dernier chapitre exploitera les différents concepts abordés au cours de ce mémoire afin de comprendre comment la fusion des deux procédés au sein de l'univers de Fred donne lieu à la création d'une œuvre aussi singulière. En convoquant diverses planches tirées des différents tomes, j'analyserai la mise en œuvre de la métalepse et de la métafiction et tenterons de mesurer dans quelle mesure elles permettent de briser le quatrième mur de la fiction, ainsi que d'appréhender l'effet que cela produit sur le lecteur.

1.1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE LA REVUE

1.1.1. CRÉATION

DATE ET CONTEXTE DE LA CRÉATION

Le 29 octobre 1959 a marqué la naissance du journal *Pilote*, une publication qui a profondément imprégné l'histoire de la bande dessinée francophone. Pour comprendre son contexte de création, il est nécessaire de se replonger dans la période du régime de Vichy en France, durant l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre mondiale. À la suite de la défaite militaire de mai 1940, le régime de Vichy cherchait à désigner un responsable de la situation désastreuse du pays. C'est alors que leur vint l'idée de mettre en cause l'immoralité ambiante qui aurait prévalu pendant l'entre-deux-guerres, lors du gouvernement du Front populaire. Vichy s'est alors donné pour mission de remettre au goût du jour les valeurs traditionnelles de la société : « Le régime a attisé une panique morale afin de convaincre les Français de la nécessité de sa campagne de restauration des valeurs morales et religieuses traditionnelles, qui passait principalement par le contrôle des femmes et des jeunes² ». Les adultes étant pour eux une cible moins malléable, ils décident de concentrer leurs efforts sur les enfants ainsi que sur les adolescents qui représentent à leurs yeux la sève, le cœur et l'espoir de la France³.

La bande dessinée entre alors dans la ligne de mire du régime, étant perçue comme une activité pernicieuse qui contamine la jeunesse avec des personnages aux airs abrutis ou un peu trop dévêtus. La quasi-totalité des titres est suspendue, voire interdite. Les seuls qui restent tolérés concernent des bandes dessinées qui partagent des valeurs avec l'idéologie promue par Vichy et avec l'Église catholique. Les bons comportements, les valeurs morales et les devoirs envers la nation deviennent la ligne éditoriale principale des publications destinées aux jeunes. L'émergence de la bande dessinée comme outil pédagogique pour propager des idéologies

² MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s : Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Leuven, Leuven University Press, 2018, p. 14. Traduit par mes soins, version originale : « The regime whipped up a moral panic in order to convince the French of the necessity of its campaign to reassert traditional moral and religious values which were chiefly controlling of women and young people ».

³ *Ibid.*, p. 15.

politiques et religieuses est incontestable. Cependant, il serait simpliste de limiter l'apport des bandes dessinées des années cinquante à cette seule fonction. En effet, cette période est également marquée par une effervescence créative et une liberté d'expression, notamment au sein des bandes dessinées, où l'on observe déjà des signes d'émancipation chez la jeunesse.

Vers la fin des années 1950, une nouvelle vague culturelle venue des États-Unis commence à déferler sur l'Europe, inquiétant de plus en plus les autorités en charge de la jeunesse :

Le Rock and roll commençait à conquérir un large public de jeunes en France [...], mais il était encore vu avec suspicion par l'ancienne génération et les autorités. On le considérait comme une musique dégénérée pour une jeunesse dévoyée, et on l'associait à la rébellion, aux dysfonctionnements de la société et aux marginaux héroïsés⁴.

En effet, les différentes institutions craignent de perdre l'influence et le contrôle qu'elles exercent sur la jeune génération à cause des paroles et des valeurs transmises par ce nouveau style allant à l'encontre d'une société traditionnelle. La rébellion était le fil rouge du discours culturel de la jeunesse relayé par ces nouveaux médias. À travers elle, les adolescents, nouveaux consommateurs de ce discours, se confrontaient à la réalité du fossé qui les séparait de la génération de leurs parents, tant au niveau des attitudes que des valeurs. Ce changement d'état d'esprit des adolescents les éloigne dès lors de la bande dessinée plus enfantine qui était produite sous l'égide de l'État et de la religion et fait chuter une partie de son lectorat.

En 1959, année de sortie du premier numéro du journal *Pilote*, quatre hebdomadaires se disputent le podium de la popularité : *Vaillant*, *Spirou*, *Le Journal de Mickey* et *Tintin*, chacun étant financé par de grands noms du marché de la bande dessinée de l'entre-deux-guerres :

La branche éditoriale de l'Église catholique, Bayard, soutenait *Spirou* et *Tintin*, tandis que le Parti communiste français soutenait *Vaillant*. *Le Journal de Mickey* était financé par le géant américain du dessin animé et de l'animation, *Walt Disney*, via ses franchises basées en France⁵.

Malgré leurs différences éditoriales et leurs origines distinctes, ces quatre hebdomadaires partageaient une approche commune pour captiver l'attention de leurs lecteurs. Le

⁴ *Ibid.*, p. 28. : « Rock and Roll was beginning to find a large audience of young people in France [...] but was still viewed with suspicion by the older generation and the authorities. It has reputation as a degenerate music for degenerate and was associated with youth rebellion, societal dysfunction, and heroic misfits ».

⁵ *Ibid.*, p. 32. : « The Catholic Church's publishing arm Bayard backed *Spirou* and *Tintin*, the French Communist Party supported *Vaillant* and *Le Journal de Mickey* was bankrolled through France-based franchises by American cartoon and animation giant, *Walt Disney* ».

divertissement était au cœur de leur stratégie, principalement transmis par des bandes dessinées populaires. Des textes accompagnaient les illustrations, se concentrant généralement sur des thèmes légers en lien avec les loisirs des jeunes garçons et des récits captivants d'intérêt général. Cependant, à travers les publications, il était notable que les trois revues francophones adoptaient une position plus conservatrice et accordaient une importance accrue aux traditions catholiques. En revanche, le magazine dédié à Mickey était davantage influencé par les tendances venues des États-Unis, ce qui le rendait plus enclin à adopter des positions plus libérales :

La différence entre les hebdomadaires confessionnels liés au scoutisme et les autres est particulièrement sensible dans les numéros « Spécial Noël ». Quand *Le Journal de Spirou* ou *Tintin* font la part belle à la Nativité ou à St Nicolas, et vont, en couverture, jusqu'à inscrire les héros de BD dans de véritables images pieuses, *Le Journal de Mickey* donne la vedette au Père Noël⁶.

Dès sa sortie, *Pilote* affiche clairement son ambition de se démarquer de la concurrence. Le premier numéro, tiré à deux-cent-mille exemplaires, arbore fièrement le slogan « ÇA C'EST UN JOURNAL⁷ » sur sa couverture, annonçant la couleur. La présence de personnages de bande dessinée, élément habituel des hebdomadaires pour la jeunesse, est ici contrebalancée par celle de journalistes. Le ton est donné : *Pilote* est un magazine qui, tout en contenant des bandes dessinées, proposera également des articles à la manière d'un *Paris Match*, mais destinés aux adolescents. Le format de *Pilote*, plus grand que ses concurrents (26 cm x 39 cm contre 23,5 cm x 35,5 cm pour *Le Journal de Mickey*), ainsi que son prix d'un franc, soit le double de la norme dans le domaine de la bande dessinée, contribue à son positionnement unique. *Pilote* ne cherche pas à se fondre dans la masse des hebdomadaires pour enfants. Il affirme son ambition de proposer une expérience différente, plus riche et plus mature, à un lectorat en quête de nouveautés. Le choix du titre de la revue en est la parfaite illustration :

Pour être un vrai pilote, il faut d'abord des connaissances. Mais il faut également beaucoup de travail et beaucoup de courage et notre souhait, c'est que vous soyez, avec nous, de vrais pilotes ; c'est pour cela que nous voulons avant tout VOUS PRENDRE AU SÉRIEUX. Bien sûr, *Pilote* sera un journal souriant, qui vous amusera pendant des heures, mais vous y trouverez également les articles signés des noms que vous trouvez habituellement dans les grands magazines de vos parents : Lucien Barnier, Raymond Kopa, Pierre Véry, pour n'en citer que quelques-uns. Mais ce n'est pas tout : je sais que vous brulez d'envie de devenir de vrais pilotes. Alors, je vous donne rendez-vous à la page 31 – votre page. Nous avons tant de projets à vous proposer⁸!

⁶ CHELEBOURG Christian, « Noël dans *Mickey*, *Spirou*, *Tintin*, *Pilote* et *Pif Gadget* (1934-2021) », dans *La Revue des lettres modernes*, vol. 11, 2022, p. 71.

⁷ Voir annexe 1.

⁸ *Le livre d'or du journal Pilote. PILOTE raconté par ceux qui l'ont fait*, Paris, Dargaud, 1980. p. 20.

PERSONNES À L'ORIGINE DE LA REVUE

Les années cinquante en France marquent un âge d'or pour la bande dessinée, mais cachent une réalité moins reluisante pour les auteurs. Les créateurs sont mal payés et peinent à être reconnus. Les éditeurs refusent de mentionner comme auteur le nom des scénaristes qui n'étaient généralement pas présents sur la couverture. Pire encore, leurs planches originales ne leur sont pas rendues, ce qui permet aux éditeurs de les exploiter sans limite et sans compensation supplémentaire⁹. Face à cette situation injuste, une rébellion naît à l'encontre des revues appartenant au groupe World Presse. En 1958, des auteurs talentueux comme Jean-Michel Charlier (dessinateur pour *Spirou*), Albert Uderzo (dessinateur pour *Tintin*) et René Goscinny (scénariste pour *Tintin*) tentent de faire valoir leurs droits de créer un syndicat :

Au milieu des années cinquante, à l'heure des vaches maigres, les trois amis, à l'instigation de Goscinny, avaient tenté d'établir une charte des dessinateurs. Il s'ensuivit le licenciement de Goscinny, le dernier arrivé dans le groupe et le plus vulnérable. Mais la riposte fut à la mesure de la haute idée que les trois hommes se faisaient de leurs engagements réciproques puisque Uderzo et Charlier démissionnèrent solidairement¹⁰.

Leur initiative se heurte à une réaction hostile des éditeurs qui les blacklistent, conduisant même à leur départ de World Presse. C'est en 1959 que la frustration et l'envie de changement des auteurs se concrétisent par la création d'ÉdiFrance/ÉdiPresse¹¹, société qui donne naissance au magazine *Pilote*. Grâce à la rencontre avec François Clauteaux, ancien publicitaire rêvant de lancer un nouveau magazine pour enfants, les auteurs rebelles trouvent un terrain fertile pour leurs aspirations. *Pilote* devient alors le symbole d'une révolution dans le monde de la bande dessinée, en offrant aux créateurs des conditions de travail dignes et une liberté de création inédite. Cette indépendance a permis à *Pilote* de se démarquer des autres magazines en se libérant de cette mainmise qu'entretenaient le politique et le religieux sur le contenu des publications.

Le journal *Pilote* a eu l'idée novatrice de s'associer à *Radio Luxembourg*, la radio la plus populaire de France à l'époque :

⁹ CHRISTIN Pierre, GAUMER Patrick, MÉZIÈRES Jean-Claude, « *Pilote* ou la naissance d'un art ? », dans *Le journal de l'école de Paris du management*, vol. 90, n° 4, 2011, p. 24.

¹⁰ FEUERHAHN Nelly, « Astérix et les pirates : une esthétique du naufrage pour rire », dans *Ethnologie française*, vol. 28, n° 3, 1998, p. 339.

¹¹ BUSNEL François, *Grand entretien avec Albert Uderzo. Ma vérité*, Paris, Éditions Médias Culture et Communication EMC2, 2020.

L'accord, qui garantissait à Radio Luxembourg une visibilité importante dans *Pilote* ainsi qu'une exposition promotionnelle de *Pilote* sur les ondes de Radio Luxembourg, était sans précédent dans un marché de la bande dessinée qui n'avait jusqu'alors que rarement utilisé la radio comme vecteur marketing¹².

Cette collaboration était particulièrement judicieuse, car l'invention du transistor avait bouleversé l'usage de la radio. En effet, la radio n'était plus l'objet central du salon autour duquel la famille se réunissait pour écouter les informations, mais elle devenait un accessoire portable que l'on pouvait emporter partout avec soi. Cette évolution a contribué à l'essor de la musique auprès des jeunes¹³. L'association entre *Pilote* et *Radio Luxembourg* a donc permis d'offrir une grande visibilité au journal et de le faire découvrir à un large public d'adolescents.

1.1.2. CONTENU

GENRES ET THÈMES ABORDÉS

Lors des prémises du lancement de la revue *Pilote* dans la France d'après-guerre, l'éducation devient un enjeu central. La question de la modernisation du système éducatif anime les débats politiques et les groupes de pression, à l'instar du « mouvement de l'éducation populaire », qui prône une approche innovante de l'instruction. Cette vision vise à élargir l'accès à l'apprentissage et à favoriser l'épanouissement personnel dans un contexte en pleine mutation¹⁴. Les réformes éducatives des années 1950 étaient fondées sur la conviction que les parents avaient la responsabilité sociale de s'impliquer dans l'éducation de leurs enfants. Le système éducatif a joué un rôle crucial dans la promotion de ces réformes, en soulignant l'importance de l'éducation pour la réussite individuelle et collective dans la France d'après-guerre¹⁵.

Pilote devient dès lors une tribune résolument moderne destinée à la jeunesse. Les auteurs abandonnent les références scoutistes entourant l'univers de la bande dessinée contemporaine pour embrasser une ligne éditoriale plus audacieuse et en phase avec son époque. Le magazine

¹² MICHALLAT Wendy, « *Pilote* : Pedagogy, Puberty and Parents », dans *La Bande Dessinée Francophone*, 2005, p. 83. Traduit par mes soins, version originale : « The agreement, which guaranteed Radio Luxembourg a high profile in *Pilote* and *Pilote* promotional exposure on the airwaves of Radio Luxembourg, was unprecedented in a *bande dessinée* market which had made only sporadic use of radio as a marketing vehicle in the past ».

¹³ MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s : Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴ RIGBY Brian, « Intellectuals, education and culture at the Liberation : the opposition to *la culture scolaire* », dans *French Cultural Studies*, 1994, p. 242.

¹⁵ MICHALLAT Wendy, « *Pilote* : Pedagogy, Puberty and Parents », *Op. cit.*, p. 84.

ne doit plus se cantonner à la publication exclusive de bandes dessinées, mais doit aussi permettre aux jeunes de s'informer sur l'actualité. Le but étant d'éditer un vrai journal à destination des plus jeunes :

Cet accent mis sur l'éducation représentait une nouvelle approche novatrice pour les publications de presse jeunesse. La présentation de plusieurs des éléments textuels comme des articles d'actualité évoquait un style plus communément associé aux journaux et à la presse magazine généraliste qu'à la presse jeunesse¹⁶.

Afin de séduire les parents des jeunes lecteurs, à qui revient la décision finale de souscrire un abonnement, *Pilote* s'est également mis dans la position d'allié de l'éducation. En effet, les différents sujets abordés dans ses articles étaient souvent liés aux programmes scolaires et permettaient à l'enfant de s'instruire en plus de s'amuser. De plus, dans la société des années cinquante, les différentes autorités éducatives déclaraient « La conviction que les parents avaient une responsabilité sociale à s'impliquer activement dans la promotion de l'éducation de leur enfant¹⁷ ». Dès lors, en combinant apprentissage et divertissement, *Pilote* offrait une solution attrayante aux parents :

Commun à toutes les rubriques textuelles de *Pilote*, du sport aux sciences, était leur accent mis sur l'instruction et l'éducation. Les rubriques textuelles du premier numéro couvraient un territoire similaire à celui d'autres publications de bande dessinée (sport, science-fiction, nature), mais les articles étaient plus longs, plus détaillés, et abondamment illustrés à la fois de photographies et de dessins. Ainsi, à la page 26 du magazine, dans une "exclusive mondiale", Raymond Kopa, alors l'un des gardiens de but les plus célèbres de France, donne sa première leçon de football sur l'entretien de l'équipement aux lecteurs de *Pilote*, qui sont avisés que maintenir leur équipement propre et impeccable est une affaire d'homme, et ne doit pas être confiée à leurs sœurs et mères¹⁸.

Ils pouvaient désormais voir le magazine non pas comme un simple loisir, mais comme un outil complémentaire à l'école, capable de stimuler la curiosité intellectuelle de leurs enfants tout en les divertissant.

¹⁶ MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s : Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Op. cit., p. 37. : « This focus on education was a novel departure for youth press publication [...] The presentation of several of the text features as topical news items was evocative of a style more commonly associated with newspapers and the broader magazine press than with the youth press ».

¹⁷ MICHALLAT Wendy, « *Pilote* : Pedagogy, Puberty and Parents », Op. cit., p. 84. : « the conviction that parents had a social responsibility to be involved in the active promotion of their child's education ».

¹⁸ MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s : Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Leuven, Op. cit., p. 36. : « Common to all text features in *Pilote*, from sport to sciences, was their emphasis on instruction and education. The textual features in the first issue covered similar territory to other bande dessinée publications (sport, sci-fi, nature) but the articles were longer, more detailed, and abundantly illustrated with both photographs and drawings. Thus, on page 26 of the magazine, in 'une exclusive mondiale', Raymond Kopa, then one of France's most celebrated goalkeepers, gives his first football lesson in kit maintenance to *Pilote*'s readers who are advised that keeping their kit spick and span is a man's job, not to be entrusted to sisters and mothers ».

AUTEURS ET DESSINATEURS PHARES

Durant ses trente années d'existence, la revue *Pilote* a été un véritable vivier de talents. Si certains auteurs et dessinateurs étaient déjà reconnus pour leur travail dans d'autres publications, *Pilote* a également permis à de nombreux autres de faire leurs armes et d'acquérir une notoriété. Parmi les nombreuses personnes ayant contribué à la revue, quelques noms méritent d'être mis en lumière.

Les trois fondateurs de la revue *Pilote*, René Goscinny, Albert Uderzo et Jean-Michel Charlier, ont joué un rôle crucial dans l'essor de la bande dessinée francophone. Goscinny et Uderzo ont révolutionné le genre avec la création d'*Astérix*, une série d'albums à succès qui continue, encore aujourd'hui, de captiver les lecteurs de tous âges. Goscinny, avec son humour fin et ses dialogues savoureux, et Uderzo, avec son talent de dessinateur et son sens du détail, ont donné vie à un univers unique et inoubliable. De son côté, Jean-Michel Charlier s'est imposé comme un maître du scénario avec des séries devenues des classiques, comme *Blueberry* et *Barbe-Rouge*. Son talent pour créer des récits captivants et des personnages charismatiques a contribué à la popularité de la bande dessinée francophone auprès d'un large public.

Le succès de *Pilote* ne peut être dissocié du talent des dessinateurs qui ont collaboré au magazine. Parmi eux, Victor Hubinon et Jean Giraud (Moebius) ont marqué de leur empreinte l'histoire de la bande dessinée. Hubinon, célèbre pour son œuvre *Buck Danny* créée avec Charlier dans *Spirou*, a donné vie dans *Pilote* aux aventures de *Barbe-Rouge* avec son style réaliste et dynamique. Giraud quant à lui a révolutionné le genre du western avec ses dessins uniques, notamment dans la série *Blueberry*.

Jijé, déjà célèbre au *Journal Spirou* avec les dessins de Jean Valhardi, Jerry Sping et *Spirou* lui-même, a apporté son style novateur et ses récits réalistes à *Pilote*. Ses dessins dans la série *Tanguy et Laverdure*, scénarisée par Charlier, ont marqué des générations de lecteurs. Quant à Fred, maître de l'humour absurde et du non-sens, il a insufflé une touche d'originalité et de folie à *Pilote*. Ses personnages iconiques, Philémon et l'âne Anatole sont devenus des figures cultes de la bande dessinée. Greg, spécialiste du récit réaliste et également rédacteur en chef au *Journal Tintin*, a abordé des thèmes sociaux et politiques avec finesse et profondeur dans des bandes dessinées comme *Achille Talon*. Gotlib, amateur d'humour grinçant et satirique, a croqué la société française avec un regard acerbe et iconoclaste notamment dans

Les Dingodossiers et connaîtra son apogée avec la *Rubrique-à-brac*. Le dessinateur Jean-Claude Mézière, maître de la science-fiction, et le scénariste Pierre Christin ont créé un univers fascinant et des personnages inoubliables dans la série *Valérian et Laureline*. Enfin, Claire Bretécher, pionnière de l'humour féministe en bande dessinée, a abordé des thèmes comme la condition féminine et les relations hommes-femmes avec un regard caustique et percutant notamment à travers son personnage Cellulite.

RUBRIQUES ET SÉRIES MARQUANTES

Déterminer le nombre exact de séries publiées à travers le journal *Pilote* n'est pas quelque chose de facile. En effet, on estimerait à plusieurs centaines le total des bandes dessinées qui ont paru dans l'hebdomadaire. Certaines sont aujourd'hui complètement tombées dans l'oubli, parce que dépassées tant par leur style que par les thèmes abordés. Cependant, d'autres sont encore actuellement des best-sellers qui se vendent à des tirages de l'ordre du million d'exemplaires. C'est notamment le cas de la série *Astérix*, dont on connaît le succès planétaire. En effet, depuis sa parution dans le premier numéro du journal *Pilote*, l'œuvre de Goscinny et Uderzo est encore aujourd'hui la bande dessinée francophone qui tient la première place au podium des ventes : « Avec plus de 325 millions d'albums vendus dans 107 langues et dialectes en cinquante ans, le village d'Astérix, bien loin de "résister encore et toujours à l'envahisseur", s'est ouvert depuis longtemps à l'étranger. L'amplitude géographique d'Astérix est d'ailleurs remarquable avec plus de 1 200 traductions recensées¹⁹ ». *Astérix* est actuellement l'une des bandes dessinées francophones les plus lucratives et les plus développées, puisque de nombreux dessins animés, films et produits dérivés ont été créés à partir de ses personnages.

Une autre série ayant fait ses premiers pas dans la revue *Pilote* a vu ses personnages incarnés au grand écran. Née sous la plume de Pierre Christin et le crayon de Jean-Claude Mézières en 1967, la série *Valérian et Laureline* a connu une existence riche et variée. Après une série animée dans les années septante, ces aventures spatio-temporelles ont franchi un nouveau cap en 2017. Luc Besson, réalisateur français emblématique, s'est attelé à une adaptation cinématographique ambitieuse. Le film *Valérian et la Cité des mille planètes* est

¹⁹ CROS Bernard, « Du village d'Astérix au village global : historique de cinquante ans de succès » dans *Le tour du monde d'Astérix*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 19-38.

devenu à sa sortie le film français le plus onéreux jamais produit, témoignant d'une volonté de rendre justice à l'univers foisonnant de la bande dessinée francophone.

En plus d'être un incubateur de séries à succès, *Pilote* a donné naissance à des bandes dessinées devenues des classiques intemporels, telles que : *Achille Talon*, *Barbe-Rouge*, *Blueberry*, *Cargal*, *Les Phalanges de l'Ordre Noir*, *Philémon*, *Tanguy et Laverdure*.

Il faut également noter que *Pilote* a ouvert ses pages à des bandes dessinées déjà publiées dans d'autres hebdomadaires. La revue contribue ainsi à leur diffusion et à leur popularisation auprès d'un large public. Parmi ces planches, on peut notamment citer *Lucky Luke* de Morris et *Le Petit Nicolas* de Goscinny.

Pilote était plébiscité par les lecteurs pour son éventail de rubriques publiées qui accompagnaient les planches de bandes dessinées. L'actualité y tenait une place prépondérante dès 1959 et s'approprie une quinzaine des soixante pages du magazine. Cette section explorait une mosaïque de sujets, de la politique au sport en passant par la culture, qui nourrissaient l'esprit des lecteurs. Au fil du temps, les rubriques ont évolué et se sont métamorphosées au gré des goûts du lectorat. Les grands reportages, jadis encensés, cédaient progressivement la place à des articles plus racoleurs, inspirés par la période yé-yé, où des stars comme Johnny Hallyday ou Françoise Hardy défrayaient la chronique.

L'arrivée du « courrier des lecteurs » a également permis aux enfants et adolescents de faire entendre leurs voix. Critiques, suggestions, témoignages... ces échanges nourrissaient un dialogue précieux entre le magazine et son lectorat²⁰. Jusqu'à son dernier souffle, *Pilote* n'a cessé de réinventer ses rubriques et d'adapter son contenu, reflétant ainsi les mutations de la société et les aspirations d'un lectorat en constante évolution.

²⁰ MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s : Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Op. cit., p. 96.

1.1.3. RÉCEPTION

SUCCÈS PUBLIC ET CRITIQUE

Dès sa sortie, *Pilote* rencontre un succès quasi instantané. Son originalité lui permet de conquérir rapidement une part importante du marché de la bande dessinée, avec un premier numéro vendu à plus de trois-cent-mille exemplaires. Cependant, après son rachat par Dargaud, le magazine perd de son lectorat. Ce déclin est attribué à des changements éditoriaux qui font perdre à *Pilote* sa touche unique et le rendent semblable aux autres publications :

Les difficultés rencontrées par le magazine entre 1960 et 1963, bien qu'en partie attribuables à la gestion du magazine par Dargaud et ses prédécesseurs, sont davantage dues à des changements dans les goûts des lecteurs et aux évolutions du marché de la presse dans son ensemble. Les relances tentées par le magazine étaient des tentatives mal conçues pour maintenir une formule en phase terminale en greffant des thèmes populistes sur le matériel existant²¹.

Ensuite, l'arrivée de la télévision dans les foyers apporte un nouveau coup dur à *Pilote*. Les articles écrits, notamment ceux dédiés aux grands reportages en pleine nature, peinaient à rivaliser avec l'immersion offerte par le petit écran. Les images et le son de la télévision transportaient les spectateurs au cœur de l'action. Cela a eu comme effet de rendre les articles de *Pilote* et ceux de la plupart des autres magazines, obsolètes et ressemblant parfois à de simples comptes rendus écrits d'émissions déjà visionnées. Face à ce nouveau divertissement plus vivant, *Pilote* perdait de son attrait. En effet, en janvier 1963, l'*Office de la justification de la diffusion des supports de publicité* rapporte « qu'entre novembre 1961 et octobre 1962, seulement 126 796 exemplaires de *Pilote* ont été vendus sur un tirage d'un peu plus de 175 000 exemplaires²² ». Dès lors, un remaniement a lieu rapidement et Dargaud se voit obligé de confier les rênes de *Pilote* aux deux principaux responsables éditoriaux, Jean-Michel Charlier et René Goscinny²³.

Pilote n'était pas qu'une simple revue de bandes dessinées. Au fil des années, il s'est mué en un véritable observateur de la société française et n'hésitait pas à brocarder les travers du

²¹ *Ibid.*, p. 103. : « The difficulties which had faced the magazine over the period between 1960 and 1963 whilst in some measure attributable to the management of the magazine by both Dargaud and his predecessors, owe more to shifts in readership tastes and developments in the broader press market. The re-launches attempted by the magazine were ill-conceived attempts to maintain a terminally ailing formula by grafting populist themes onto existing material ».

²² *Ibid.* p. 86. : « reported that between November 1961 and October 1962 only 126,796 copies of *Pilote* were sold out of a print run of just over 175,000 copies ».

²³ CHRISTIN Pierre, GAUMER Patrick, MÉZIÈRES Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 24.

monde politique à l'aide de sa redoutable rubrique *Les grandes gueules*. C'est dans ce chaudron satirique que des personnalités de tous bords, chanteurs, acteurs et politiciens, se sont retrouvées croquées avec un humour mordant et parfois féroce. Mais cette audace n'était pas sans risque. La revue a souvent été accusée de partialité, d'irrévérence et même d'outrage envers certaines figures de l'*establishment*. Les caricatures, parfois acerbes, ont parfois provoqué des réactions d'indignation :

Le 8 septembre 1971, Le Monde consacre une quasi pleine page à *Pilote* avec ce titre : "M. Pompidou épaula Astérix". Elle est signée par Noël-Jean Bergeroux qui assassine « le journal que l'on croyait destiné aux enfants », pour avoir publié "vingt-neuf portraits présidentiels" (des parodies et des caricatures, en fait), et qui l'accuse de "récupération, commerciale avant tout" de la politique²⁴.

Une autre critique qui a été faite à l'encontre de la revue *Pilote* mais qui peut être généralisée à pratiquement l'ensemble de la presse écrite pour la jeunesse, c'est son manque d'inclusivité. En effet, la plupart des rubriques étaient écrites à l'attention des jeunes lecteurs masculins. Dans une société des années septante dans laquelle la place des femmes et des hommes est encore bien stéréotypée, les sujets abordés tels que « Que cache la carrosserie ?²⁵ » ou encore « Les grands moments d'une partie de rugby²⁶ » ne sont pas destinés aux petites filles. Lorsqu'on épluche les différentes couvertures de la revue, il devient flagrant que les hommes sont représentés en majorité, entre les cow-boys, les Indiens, les astronautes ou encore les aventuriers. Lors de la mise en place du « courrier des lecteurs », une jeune fille leur exprime d'ailleurs son mécontentement :

Je suis une fidèle lectrice de *Pilote*, depuis le numéro 1. Je trouve ce journal formidable. Mais il y a une chose qui me déçoit, c'est que *Pilote* est trop masculin. Beaucoup de filles seraient contentes comme moi de voir dans ce journal des détails qui nous concernent²⁷.

Les chiffres sont également unanimes, en 1974, les filles ne représentent que 28,3 % du lectorat²⁸. Il faut cependant noter que la publication des revues étant très genrée, des magazines exclusivement destinés aux filles ont également été développés comme *Line*, le journal des chics filles, publié entre 1955 et 1964. Cela pourrait expliquer un manque d'intérêt chez les jeunes filles pour les autres magazines.

²⁴ DETOURNAY Charles-Louis, PASAMONIK Didier, « Chassés-croisés entre *Pilote* et *Charlie Hebdo* » dans *Actua BD* [en ligne] <https://www.actuabd.com/Chasses-croises-entre-Pilote-et>, 2015 (page consultée le 28/03/24).

²⁵ *Pilote*, n°1, 29/10/1959.

²⁶ *Pilote*, n°30, 19/05/1960.

²⁷ *Pilote*, n° 127, 29/03/1962.

²⁸ Voir annexe 2.

Malgré ces quelques limites, il faut noter que certaines bandes dessinées nées dans *Pilote* ont par la suite été récompensées par différents prix, c'est notamment le cas de *Valérien et Laureline*. Le talent des auteurs a été récompensé à de multiples reprises, notamment par le prix du meilleur scénariste français et le prestigieux Grand prix de la ville d'Angoulême au festival de la bande dessinée. En tout, ce sont vingt-et-un auteurs et autrices ayant participé à la revue qui ont, par la suite, reçu le Grand prix de la ville d'Angoulême pour leurs œuvres post-*Pilote*. Ce chiffre impressionnant souligne la qualité des talents qui ont contribué à *Pilote* et l'importance de la revue dans l'histoire de la bande dessinée.

IMPACT SUR LE MONDE DE LA BANDE DESSINÉE

Pilote a été l'une des revues qui ont collaboré à l'indépendance de la bande dessinée et de la détacher des médias français contrôlés par les maisons d'édition catholique ainsi que les syndicats américains de comics. Elle a également permis un élargissement du lectorat. En effet, jusque dans les années cinquante, la bande dessinée dans le monde francophone était généralement réservée à une petite partie de la population. Selon Franquin, reprenant de la série *Spirou*, l'arrivée de Goscinny dans le monde de la BD a marqué un tournant. Avant lui, la bande dessinée était souvent perçue comme un divertissement pour enfants. Goscinny, avec son humour et son sens du scénario, a contribué à élever la BD au rang d'art, capable de toucher un public de tous âges :

René Goscinny, ici interviewé en 1975, estime que c'est à partir de la parution d'*Astérix* que la BD s'est transformée en France : « les adultes ont alors avoué qu'ils lisaient la BD, ils la lisaient déjà avant, mais avec *Astérix* c'est entré dans les mœurs, les gens en parlaient d'une façon qui pour une fois n'était pas péjorative ». En d'autres termes, il estime alors que c'est l'extraordinaire réussite du personnage du héros gaulois et de son univers déjanté, plus que son propre rôle de directeur du journal *Pilote*, qui a véritablement « révolutionné » la BD. « [avant *Astérix*], la BD était pour enfants, il fallait les ménager. Goscinny n'avait pas du tout cette mentalité, il avait fréquenté aux États-Unis les gens de Mad, et il voulait faire en rentrant en France une BD pour tous. Il a essayé des styles nouveaux, grâce au succès d'*Astérix*, il a fait des essais [dans *Pilote*] qu'un éditeur n'aurait pas osé faire. [...] Il a donc [...] imposé des styles auxquels on n'était pas habitués, et auxquels on a peut-être mis du temps à s'habituer, par exemple aux dessins d'un Fred, qui ne ressemblait pas du tout à ce langage universel qui venait de Disney, d'Hergé »²⁹.

²⁹ Rédaction INA, « 1959, avec le journal *Pilote*, Goscinny démocratise la bande dessinée » dans INA [en ligne] <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/1959-avec-le-journal-pilote-goscinny-democratise-la-bande-dessinee>, 2019 (page consultée le 29/03/2024).

1.2. RECONTEXTUALISATION DE LA PÉRIODE ET DE SON ENVIRONNEMENT CULTUREL ET ARTISTIQUE

1.2.1. PÉRIODE DE PUBLICATION DE LA REVUE

DÉROULEMENT HISTORIQUE ET ÉVÈNEMENTS MARQUANTS

Malgré le succès du magazine dès sa première parution le 29 octobre 1959, *Pilote* fait rapidement face à des déconvenues. En effet, ce sont notamment les convictions des créateurs au droit à un paiement juste et équitable pour le travail fourni qui va les mener à la faillite. L'écriture des grands reportages et des actualités qui permet la démarcation entre *Pilote* et les autres magazines a un coût assez élevé : « Toutes les contributions étaient des collaborations indépendantes, ce qui a considérablement drainé les revenus de la publication³⁰ ». Il arrivait que certains numéros contiennent les articles de pas moins de douze auteurs différents, ces derniers ne faisaient pas partie de l'équipe éditoriale de *Pilote* mais étaient indépendants. Dès lors, il fallait les rémunérer également. La faute retombe également sur leur agence de distribution, les Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne qui avait constaté le succès de *Pilote* et espérait pouvoir acquérir le journal :

Elles ont commencé par retenir les invendus. Ne voyant revenir aucun invendu et persuadés que nous manquions la vente, nous avons encore augmenté notre tirage. En réalité nous vendions à deux cent cinquante ou trois cent mille et les NMPP nous ont amenés à tirer jusqu'à plus de quatre cent mille exemplaires³¹.

La faillite presque imminente du journal a donc mené au premier événement marquant de la vie de *Pilote*, c'est-à-dire le rachat du magazine par Georges Dargaud pour un franc symbolique en 1960 :

Pilote était au bord de la faillite. Soit il disparaissait, soit il trouvait un repreneur. Après avoir essuyé les refus de Hachette, de Fleurus et de Dupuis, *Pilote* a finalement été racheté en 1960, pour une somme modique, par Georges Dargaud. Ce dernier avait beaucoup œuvré dans la presse féminine, mais très peu dans la bande dessinée, si ce n'est avec le périodique Bob et Bobette après-guerre. Tout démarre alors pour *Pilote*³².

³⁰ MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s : Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Leuven, *Op. cit.*, p. 84. : « all the contributions were freelanced which drained considerable revenue away from the publication ».

³¹ LETURGIE Jean, FILIPPINI Henri, « Entretien avec Jean-Michel Charlier », dans *Schtroumpf : Les cahiers de la bande dessinée*, n° 37, 1978, p. 13.

³² CHRISTIN Pierre, GAUMER Patrick, MÉZIÈRES Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 24.

Deux ans plus tard, *Pilote* est sous-titré « Le magazine des jeunes de l'an 2000 » et cela s'accompagne d'un changement éditorial qui se fait ressentir au sein des planches de l'hebdomadaire : « En 1962, deux ans après avoir acquis *Pilote*, Dargaud a voulu s'inspirer de la tendance *Salut les copains* et le transformer en un journal "yéyé". Ce fut une catastrophe phénoménale : en trois mois, *Pilote* a perdu environ 60 % de ses lecteurs³³ ». En effet, l'uniformisation de *Pilote*, rapprochant la revue de ce qui existait déjà, lui a fait perdre sa différence qui plaisait tant aux lecteurs : « L'éloignement du concept original de *Pilote*, perceptible tant au niveau de son contenu textuel que de ses bandes dessinées, a finalement conduit *Pilote* à ressembler de plus en plus à d'autres magazines de bandes dessinées présents sur le marché³⁴ ». La perte des articles type « grands reportages » décide également Radio Luxembourg à stopper son association avec *Pilote* en 1963 et à lancer son propre magazine *Luxembourg Sélection*³⁵.

Afin de sauver le magazine et le redynamiser, il est décidé fin 1963 de nommer Goscinny et Charlier rédacteurs en chef. Entre 1965 et 1970, le sous-titre de la revue est modifié par deux fois. Tout d'abord à travers l'intitulé « Le Journal d'Astérix et Obélix », il est notable que *Pilote* tente de surfer sur la vague du succès d'Astérix afin de mieux se vendre. Cependant, le plus remarquable est cette évolution entre le mot « magazine » et le mot « journal » qui démontre bien l'envie de *Pilote* de se rapprocher du sérieux qui émane des lectures pour adultes. *Pilote*, ce n'est pas que de la distraction, c'est aussi un moyen pour le jeune lectorat de se cultiver sur des sujets qui sont également traités dans les journaux de leurs parents. Ce cheminement atteint son apogée avec le sous-titre « Le Journal qui s'amuse à réfléchir », qui donne un aspect presque philosophique à la revue. En 1974, Goscinny lâche les rênes et se fait remplacer par Guy Vidal en tant que rédacteur en chef. C'est à la même période que l'hebdomadaire devient un mensuel. En 1986, la fusion entre *Pilote* et le *Charlie Mensuel* donne le jour à *Pilote et Charlie*, cependant, le nom d'origine *Pilote* revient assez rapidement en 1988. Enfin, en octobre 1989, après plus de trente ans, on assiste à la parution du dernier numéro du magazine :

L'effervescence qui gagne la presse de bandes dessinées n'est que de courte durée ; à la fin des années 1970, les difficultés se font croissantes et poussent nombre de titres à mettre la clé sous la porte. Alors qu'en 1966, *Pilote* est diffusé à plus de 110 000 exemplaires, il plafonne à la fin des

³³ *Idem*.

³⁴ MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s : Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Op. cit., p. 86. : « The drift away from the original *Pilote* concept, discernible in terms of its textual and *bande dessinée* content, effectively meant that *Pilote* began to bear an increasing resemblance to other *bande dessinée* magazines on the market ».

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

années 1970 à moins de 60 000 exemplaires, franchit en 1983 la barre des 50 000 exemplaires et s'éteint en 1986³⁶ après être passé sous la barre des 40 000 exemplaires³⁷.

TENDANCES CULTURELLES ET ARTISTIQUES

La bande dessinée est un art qui combine littérature et art pictural, il est dès lors intéressant d'observer l'état de ces deux courants en France lors de la parution de la revue *Pilote*. En littérature, le genre en vogue est celui du Nouveau Roman qui s'étale sur une période d'une vingtaine d'années entre 1950 et 1970. Il se caractérise par une rupture profonde avec les conventions romanesques traditionnelles. Rejetant l'illusion référentielle et la quête d'une vérité absolue, les auteurs du Nouveau Roman explorent de nouvelles formes narratives qui reflètent la complexité et l'incertitude du monde moderne³⁸. En ce qui concerne l'art pictural, de nombreux courants se développent dans cette période, que cela soit le Nouveau réalisme, le Pop Art, l'Art minimaliste ou encore l'Art conceptuel. Entre couleurs vives, culture populaire et esthétisme pur, ces années sont un véritable moment d'innovation en France.

1.2.2. COURANTS DE LA BANDE DESSINÉE À L'ÉPOQUE

GENRES DOMINANTS

L'école de Marcinelle, incarnée par l'éditeur Dupuis, privilégie l'humour et le divertissement. Avec Jijé comme chef de file, c'est l'humour et le divertissement qui sont les maîtres mots au sein des planches. Les éditions Dupuis lancent en 1938 *Le Journal de Spirou*, dans lequel le dessin « privilégiera le sens de la caricature et le goût pour le récit d'humour servi par un trait dynamique, naïf et tout en rondeur. L'absence de récitatifs, la profusion des symboles représentatifs du mouvement, le lettrage débridé en sont les caractéristiques complémentaires³⁹ ». Ce journal rassemble des auteurs encore inoubliables aujourd'hui dans le monde de la bande dessinée comme Franquin, Morris, Paape, Peyo, Will ou encore Cauvin.

En opposition à l'école de Marcinelle, le courant de l'école de Bruxelles peut être incarné par un de ses représentants le plus emblématique, Hergé. Même si ce dernier n'en est pas le

³⁶ La date correspond au passage de la revue à un régime mensuel et non plus hebdomadaire. La dernière parution de *Pilote* est en octobre 1989.

³⁷ LESAGE Sylvain, *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2018, p. 201.

³⁸ Notes cours d'*Histoire de la littérature française de la Révolution française à nos jours*, ZANONE Damien, 2020.

³⁹ *Ibid.*, p. 60.

fondateur, ses dessins se caractérisent par une clarté et une sobriété tant graphique que narrative qui constituent la particularité de ce courant :

[l'école de Bruxelles] ne se limite pas à une pure conception graphique, mais [...] elle s'étend à une conception de la narration. Plus qu'une façon d'encre, la ligne claire représente une approche globale de la bande dessinée qui détermine la façon de raconter, la représentation du réel, l'écriture des dialogues, le découpage, la mise en page...⁴⁰

La plupart des auteurs qui s'alignent sur ce courant sont au départ affiliés à Hergé ou à son *Journal de Tintin* publié à partir de 1946 : on peut notamment nommer des artistes comme Jacobs, Jacques Martin, Roger Leloup, De Moor, Laudy ou encore Cuvelier qui chacun créeront leurs propres séries de bandes dessinées en suivant les codes de l'école de Bruxelles, à savoir : « dessin cerné, sobriété et réalisme du graphisme, aplats colorés, lettrage neutre, rigueur du découpage⁴¹... ».

Ces deux courants nés avant la parution de la revue *Pilote* permettent à cette dernière de s'ancrer dans un paysage déjà bien marqué par l'univers de la bande dessinée. Cependant, un dernier courant voit le jour et incarnera notamment les prémisses de l'effondrement de *Pilote*. Imprégnée des idéaux libertaires de 1968, une génération d'auteurs délaisse les sentiers battus de la bande dessinée jeunesse pour donner naissance à la bande dessinée adulte. Soucieux d'aborder des thématiques politiques et sociales, ils utilisent les magazines comme tremplin pour diffuser leur vision du monde⁴². La plupart de ces auteurs sortent directement des planches de *Pilote*. En particulier, des auteurs comme Fred, Reiser, Druillet et Gébé qui intégreront la revue après la censure dont est victime le journal *Hara-Kiri*, condamné pour son humour noir, sa provocation et son mauvais goût⁴³. Cependant, malgré l'ouverture permise par *Pilote*, ces auteurs ne parviennent pas à dépasser certains tabous encore bien ancrés dans la société et décident dès lors de créer leurs propres magazines : naissent alors *l'Écho des Savanes*, *Métal Hurlant*, *Fluide Glacial* et *À suivre*.

⁴⁰ DEYZIEUX Agnès, « Les grands courants de la bande dessinée » dans *Le français aujourd'hui*, vol. 161, n° 2, 2008, p. 60.

⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴² *Idem.*

⁴³ FENOUILLET Paul, « 1958–2008 : Presse subversive et art de la transgression sous la Vème République » dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 12, 2018, p. 259.

INNOVATIONS ET EXPÉRIMENTATIONS EN COURS

L'émergence de la bande dessinée pour adultes permet un renouvellement du genre. Le 9^e art devient un moyen pour les artistes de s'exprimer et non plus de simplement de se divertir. La bande dessinée ose désormais s'aventurer dans des domaines jusqu'alors réservés à la littérature, brisant ainsi la barrière invisible qui séparait ces deux arts aux statuts culturels si différents :

Le groupe bazooka se réapproprie le dadaïsme, le futurisme et l'hypermécanisme tout en empruntant à l'esthétique vidéo. Alex Barbier, avec un rendu pictural inspiré de Francis Bacon, prolonge l'expérience du *cut-up* à la Burroughs en l'appliquant à ses récits... En prise avec leur époque « postmoderne », Floch' et Rivière revisitent l'esthétique de la ligne claire pour développer des récits réflexifs dignes du Nouveau roman⁴⁴.

On peut par exemple nommer *Arzach*, œuvre emblématique de Moebius, qui se distingue par son choix audacieux de ne pas inclure de dialogue, remettant en question l'usage quasi systématique du langage dans les bandes dessinées depuis l'entre-deux-guerres :

Ce n'est pas seulement l'unité de l'espace ou celle du temps qui sont ici pulvérisées, toutes les stabilités sur lesquelles reposait le récit classique subissent le même sort. Le costume du personnage, par exemple, s'abandonne à diverses variantes, parfois marqué du signe de la corne, parfois de celui du couteau, ou encore du cercle et de la couture. Le dessin lui-même se permet divers régimes : romantique au départ, net au milieu, franchement pictural à la fin. Quant à l'ultime bastion de la stabilité et de l'unité du récit - le nom de son seul et principal héros - il n'égrène pas moins de six orthographes différentes en quatre épisodes⁴⁵.

Il est également pertinent de mentionner le roman graphique et le manga qui bien que leur succès arrive en France des années après les dernières parutions du journal *Pilote*, démontrent la modernisation et le renouvellement continuels de la bande dessinée face à un lectorat toujours plus présent⁴⁶.

⁴⁴ MOUCHART Benoît, *La bande dessinée*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2003, p. 36.

⁴⁵ STERCKX Pierre, « Images d'un passeur », dans *La cité internationale de la bande dessinée et de l'image* [en ligne] <https://www.citebd.org/neuvieme-art/images-dun-passeur>, 2000 (page consultée le 05/04/2024).

⁴⁶ + 34% dans la vente de bandes dessinées en France entre 2010 et 2020 (source : GUILBERT Xavier, *Panorama de la BD en France 2010-2020*, Centre national du livre, 2021, p. 9.

1.2.3. PLACE DE LA REVUE DANS LE PAYSAGE DE LA BANDE DESSINÉE

APPORT ORIGINAL DE LA REVUE ET DIFFÉRENCES AVEC LES AUTRES REVUES

Un des premiers apports déjà évoqué ci-dessus est ce parti pris de la revue d'allier divertissement et apprentissage. *Pilote* a permis aux parents de percevoir la bande dessinée comme un outil pédagogique précieux, capable d'enrichir les connaissances et de stimuler la réflexion de leurs enfants. En offrant des lectures de qualité, *Pilote* s'inscrit pleinement dans un processus éducatif. Certaines planches de bandes dessinées étaient parfois précédées d'un encart explicatif sur ce qui allait être narré aux lecteurs, leur donnant ainsi l'occasion d'en apprendre davantage :

Bien qu'il soit clair que la préoccupation parentale et la pédagogie occupent une place importante dans le matériel textuel de *Pilote*, la mesure dans laquelle *Pilote* a adapté la bande dessinée pour équilibrer les préoccupations et ambitions à la fois du lobby pédagogique et des parents avec le besoin de divertir est essentielle pour évaluer dans quelle mesure sa bande dessinée initiale se différenciait des représentations de la bande dessinée dans d'autres magazines qui n'avaient pas un rapport aussi évident avec l'éducation et le marché adolescent de la fin des années 1950.⁴⁷

De plus, *Pilote* a été l'un des premiers magazines pour jeunes à adopter l'apparence des publications pour les adultes. Entre ses « grands reportages » et ses « actualités », *Pilote* tentait d'être constamment à la page en ce qui concerne les dernières informations : « Dans *Pilote*, il y avait un effort concerté pour publier des actualités pertinentes ⁴⁸ ». Parallèlement au vieillissement de son lectorat, la revue a fait évoluer son contenu vers des thématiques plus « adultes », comme en témoigne l'évolution de ses couvertures. En quelques années, les cow-boys et les Indiens ont cédé la place à des femmes à moitié nues issues de mondes de science-fiction. Dès lors, la revue a permis de briser les barrières générationnelles dans le monde de la bande dessinée, attirant un lectorat plus large qui incluait désormais les adolescents et même certains jeunes adultes : « *Pilote* [...] joue un rôle capital dans la popularisation sur le continent

⁴⁷ MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s : Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Op. cit., p. 65. : « Whilst it is clear that parental concern and pedagogy have a strong profile in *Pilote*'s textual material, the extent to which *Pilote* adapted *bande dessinée* to balance the concerns and ambitions of both the pedagogical lobby and parents against the need to entertain is central in assessing the extent to which its initial *bande dessinée* differentiated itself from *bande dessinée* representation in other magazines which did not have such an obvious rapport with education and the adolescent market of the late 1950s ».

⁴⁸ *Ibid.* p. 36. : « In *Pilote*, there was a concerted effort to publish topical news item ».

de la bande dessinée, qui cesse d'être réservée aux enfants, y compris dans des pays où le neuvième art est peu implanté⁴⁹ ».

Enfin, l'espace dans lequel se déroulent les aventures des héros de bandes dessinées peut également être un élément à soulever. Lorsqu'on regarde l'environnement qui entoure les protagonistes, il est étonnant de voir régulièrement apparaître des paysages du quotidien. En effet, *Pilote*, jusqu'à l'avènement de la science-fiction et de ses décors futuristes, plaçait généralement ses personnages dans un milieu connu par les lecteurs. Cela le différenciait des autres magazines francophones qui envoyaient leurs héros dans des contrées lointaines comme le Tibet ou l'Amérique. Quand un *Petit Nicolas* joue dans la cour de récréation de son école, les lecteurs peuvent facilement s'identifier à l'aventure qui se déroule sous leurs yeux : « La bande dessinée utilise l'environnement pour rendre son sujet plus pertinent pour le lecteur⁵⁰ ». Cette tendance à placer les personnages dans un milieu scolaire n'est sans doute d'ailleurs pas innocente dans le contexte pédagogique dans lequel évolue *Pilote*.

1.3. ANALYSE DES EXPÉRIMENTATIONS RÉALISÉES À TRAVERS LA REVUE

1.3.1. INNOVATIONS NARRATIVES

L'introduction de compléments textuels autour du récit principal accorde à la bande dessinée d'amener une narration plus riche et complexe. En effet, le texte adjacent aux histoires fournit au lecteur un contexte et des informations approfondies sur les sujets, les problèmes, les concepts et les références abordés dans la fiction. Cela permet ensuite au dessin d'illustrer le récit de manière plus détaillée et nuancée :

Le lecteur était confronté à un défi de lecture plus complexe. Il ne se contentait pas de naviguer à travers les signes et symboles familiers signalant un récit "héroïque" classique, mais il construisait un héros sur mesure à partir de la gamme de valeurs et de concepts exposés dans le texte d'accompagnement⁵¹.

⁴⁹ CROS Bernard, *Op. cit.*, pp. 19-38.

⁵⁰ MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s : Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, *Op. cit.*, p. 75. : « The strip uses the environment to render its subject matter more pertinent to the reader ».

⁵¹ *Ibid.*, p. 67.

Cela rend la lecture plus active et engageante et le lecteur s'approprie l'histoire d'une manière plus personnelle. De plus, ce retour à la réalité des faits dans la narration donne à la bande dessinée le moyen de répondre à un reproche qui lui est parfois adressé : « La promotion de scénarios fantastiques comme réalité dans la bande dessinée provoque une perception déformée de la réalité chez l'enfant⁵² ». L'ajout de ces textes informatifs génère une distinction avec ce monde fictif et ramène le lecteur à la réalité. À travers cet outil, *Pilote* propose une lecture plus mature aux enfants et adolescents, renforçant encore cette idée d'enrichissement culturel par la lecture promue par le magazine.

Certaines bandes dessinées de *Pilote* permettent de mettre à mal le stéréotype du héros, fantasme des différentes institutions éducatives depuis les années d'après-guerre. En effet, jusque-là, le protagoniste se devait d'être en tout point un modèle de vertu dont les principes seraient suivis par les enfants à la suite de leurs lectures. Cependant, ce type de héros commençait à perdre de la vitesse face à une génération de jeunes de moins en moins portés vers ces idées traditionnelles : « Il était clairement évident qu'il y avait une limite à la durée pendant laquelle l'intérêt d'un lecteur enfant/adolescent pouvait être soutenu par de telles réflexions⁵³ ». *Pilote* a voulu se démarquer et faire évoluer la bande dessinée tout en évitant la censure qui sévissait encore. Pour ce faire, le magazine a opté pour l'introduction d'une dimension humoristique dans ses planches. Le héros n'y est plus un symbole absolu de droiture et de justesse, mais un personnage faillible, capable d'erreurs, de chutes et de gaffes. Cette nouvelle approche du protagoniste permet de déjouer les attentes du lecteur et d'introduire une part d'incertitude dans le déroulement de l'histoire, qui s'écarte de plus en plus des fins prévisibles et sans surprise :

la déconstruction d'images stéréotypées du héros de la bande dessinée forçait ainsi le lecteur à être davantage guidé par le texte. L'interruption des thèmes pédagogiques et des méditations sur le comportement humain et la morale fournissait un récit plus challengeant et plus stimulant que celui typique des bandes dessinées de héros traditionnelles, qui étaient fortement codées pour répondre aux attentes du lecteur quant à ce qui constitue un héros et une narration héroïque⁵⁴.

⁵² *Idem.* : « bande dessinée promotion of fantastic scenarios as reality provoked a distorted perception of reality in the child ».

⁵³ *Ibid.*, p. 71. : « there was clearly a limit to how long the interest of a child/adolescent reader could be sustained by such musings ».

⁵⁴ *Idem.* : « the deconstruction of the image stereotypes of the bande dessinée hero narrative thus forced the reader to be guided more by the strip's text. The interruption of pedagogical themes and meditations on human behaviour and morality provided a more challenging and stimulating narrative than that typical of traditional hero strips which were heavily encoded to meet with reader's expectations of what constituted a hero and a heroic narrative ».

Cet humour, qui paraît au début assez bon enfant, évolue pour devenir quelque chose de plus piquant et surfe sur les limites du politiquement correct. L'avènement de la satire dans le 9^e art s'illustre ainsi, non seulement dans les pages d'actualités de *Pilote* mais également dans des séries comme les *Grandes gueules*. Cependant, les revendications apolitiques que postule Goscinny expliquent le mode d'écriture des publications : « *Pilote* n'est pas une plateforme politique, sa vocation est la satire, pas d'envoyer un "message"⁵⁵ ». Il faut également noter que d'autres genres peu présents de l'univers de la bande dessinée comme la science-fiction et le fantastique connaîtront un vif succès. Il convient cependant de nuancer cette affirmation, car ces genres ont également été abordés dans d'autres publications. Par exemple, *Blake et Mortimer*, une série publiée dans *Tintin*, ainsi que *Flash Gordon*, publié dans *Mickey*, avaient déjà exploré ces thèmes avant *Valérien et Laureline* dans *Pilote*.

1.3.2. EXPÉRIMENTATIONS GRAPHIQUES

À travers les pages de *Pilote*, de nombreux auteurs ont pu exprimer leur propre vision de la bande dessinée, ce qui donne à ses planches l'aspect d'un kaléidoscope d'univers très éclectiques. Cependant, peu d'innovations ont pu avoir lieu au sein de la revue : « la transformation de la bande dessinée française s'opère au niveau des thématiques abordées, puisque graphiquement la continuité avec le style de l'école franco-belge est évidente⁵⁶ ». La révolution graphique française n'arrive que quelques années après *Pilote* avec l'avènement des bandes dessinées d'auteurs, les romans graphiques et les *graphic novel*⁵⁷. Certains auteurs comme Fred tenteront de sortir des sentiers battus avec un univers coloré aux limites de l'absurde, cependant les techniques utilisées pour le dessin restent sensiblement les mêmes d'un auteur à l'autre malgré des styles très différents. En revanche, *Pilote* a pu se démarquer des autres magazines pour jeunes grâce à l'importance que la photographie prend à travers ses pages :

Le style graphique du journal passe également beaucoup par les photographies, réalisées par Jacques Chenard, alias Chenz, notamment pour les couvertures, les fausses publicités et les

⁵⁵ GLÉNAT Jacques, « Entretien avec René Goscinny », dans *Schtroumpf : les cahiers de la bande dessinée*, vol. 22, 1973, p. 16.

⁵⁶ NOFUENTES Álvaro, *Le style graphique composite dans la bande dessinée : histoire, théorie et applications narratives*, Université de Poitiers, École Européenne Supérieure de l'Image, mémoire de master, p. 31.

⁵⁷ DEYZIEUX Agnès, *Op. cit.*, p. 64.

romans-photos. Le recours à la mise en scène de photographies définit véritablement le style du journal⁵⁸.

1.3.3. APPORT DE LA REVUE À L'ÉVOLUTION DE LA BANDE DESSINÉE

NOUVELLES FORMES D'EXPRESSION

Cet historique du magazine *Pilote*, montre combien ce dernier a tenu une place de précurseur dans le monde de la bande dessinée. Alors que le 9^e art n'était encore réservé qu'à un lectorat enfantin, il va réussir à le faire évoluer dans des sphères qui lui étaient inaccessibles. Par le contenu de ses publications, *Pilote* s'inscrit dans une mouvance éducative. Cela lui permet d'obtenir l'assentiment des parents qui accepteront de voir le magazine aboutir dans les mains de leurs enfants et adolescents. La touche humoristique qui vient parsemer les articles d'actualité a également vu le jour sur les planches de *Pilote* :

On peut retrouver son origine dans la bande dessinée de vulgarisation pour enfants ou pour adolescents. Sa première manifestation se trouve dans *Pilote* où Goscinny avait mis en place après 1968 une rubrique d'actualité⁵⁹.

Dès lors, le magazine acquiert un ton plus mature et ce qui donne lieu à un élargissement du lectorat qui n'est plus constitué que d'enfants et adolescents, mais aussi d'adultes en quête de modernité. Cependant, cette reconnaissance de la bande dessinée comme art à part entière, pouvant être consommé par des adultes est à double tranchant :

Les années soixante-dix – quatre-vingt marquent le triomphe de l'album cartonné aux dépens de l'illustré, et la bande dessinée quitte les kiosques pour entrer dans les librairies. Petit à petit, cette reconnaissance esthétique, intellectuelle et culturelle lui confère une légitimité⁶⁰.

L'essor culturel de la bande dessinée a ainsi contribué au déclin des magazines illustrés. En effet, les séries se sont affranchies du format magazine pour être publiées dans des albums indépendants, regroupant l'intégralité d'une histoire plutôt que quelques planches éparpillées. Cette évolution a transformé la bande dessinée, qui est passée de simple objet de divertissement et de consommation au statut d'œuvre à part entière, digne d'analyse et d'admiration. C'est grâce à un magazine comme *Pilote* que cette révolution a pu connaître cette issue. En effet, ses

⁵⁸ PIOVANO Flavien, *Goscinny aux commandes de la politique rédactionnelle du journal Pilote (1959-1974)*, École nationale des chartes, 2021, thèse en vue du diplôme d'archiviste paléographe, p. 252.

⁵⁹ MITAINE Benoît, RODRIGUES Judite, TOUTON Isabelle [dir], *Scoop en stock, Journalisme dessiné, BD-reportage et dessin de presse*, Genève, Georg Éditeur, 2020 (Équinoxe), p. 2.

⁶⁰ PALTANI-SARGOLOGOS Fred, *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*, Université de Lyon, mémoire de master 2 CEI, 2011, p. 59.

publications ont insufflé un vent de renouveau dans un média jusque-là cantonné au divertissement des enfants. Grâce à son audace éditoriale et à sa volonté de repousser les limites du genre, le magazine a permis à la bande dessinée de gagner ses lettres de noblesse et d'être aujourd'hui considérée comme une forme d'expression artistique au même titre que la littérature.

2.1. BIOGRAPHIE

2.1.1. ENFANCE ET FORMATION

NAISSANCE, FAMILLE, INFLUENCES

Frédéric Othon Théodore Aristidès, alias Fred, est né à Paris le 5 mars 1931. Ses parents d'origine grecque lui ont permis d'évoluer dans une double culture, avec des influences occidentales et orientales. Il grandit avec les récits mythiques de la Grèce antique que lui conte sa grand-mère : « il était bercé par [...] des légendes antiques grecques, des contes turcs, des légendes occidentales. Ainsi, Fred concevait-il à une certaine époque l'existence mythique, sur un pied d'égalité, de Vercingétorix, des douze travaux d'Hercule et les aventures d'Aladin⁶¹ ! ».

FORMATION ET INFLUENCES ARTISTIQUES

Passionné dès son plus jeune âge, Fred découvre la bande dessinée comme une révélation. Dans le quartier parisien de la rue de la Paix où il résidait, Fred découvre un monde nouveau grâce à l'Opera Mundi, une agence américaine de distribution. La guerre contraint les employés à partir, laissant derrière eux des bureaux vides. Mais à l'âge de dix ans, grâce à l'aide d'un ami d'école dont le père était concierge dans le bâtiment, Fred parvient à s'introduire dans ces lieux déserts et y fait une découverte extraordinaire, des bandes dessinées :

[Fred] D'un seul coup, je vois *Mandrake le magicien*, je vois des albums ... C'était le rêve, à dix ans, tu tombes là-dessus, c'est comme si tu disais bonjour à Lewis Carroll qui te dit « viens gars, je vais te raconter une histoire »⁶².

Dès lors, ses cahiers d'école se transforment en toiles où il laisse libre cours à son imagination. Enhardi par son talent, il ose même envoyer quelques-uns de ses croquis au courrier des lecteurs de la revue *O.K.*⁶³, ce qui témoigne d'une précocité et d'une audace remarquables.

⁶¹ TOUSSAINT Bernard, *Fred*, Paris, Albin Michel, 1975 (Graffiti), p. 7.

⁶² DE MISSOLZ Jérôme, *Op. cit.*

⁶³ TOUSSAINT Bernard, *Op. cit.*, p. 7.

Pendant son enfance, Fred s'immerge dans un monde littéraire riche et varié et s'abreuve aux récits de Charles Dickens, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe ou encore Lewis Carroll. Ces influences diverses, forgées au fil de ses lectures, imprègnent profondément son œuvre artistique. En ce qui concerne le grand écran, son créateur préféré est Charlie Chaplin, il a ressenti beaucoup d'émotions en visionnant ses films quand il était jeune. Il admet par ailleurs ne pas s'être nourri de littérature française dans sa jeunesse⁶⁴. La bande dessinée fait son apparition dans sa vie grâce au *Journal de Mickey*, qui éveille en lui une passion qui ne le quittera plus jamais. Mais c'est la découverte fortuite de planches abandonnées de *Mandrake le Magicien* et de *Popeye le marin* chez l'éditeur du journal *Robinson* qui marque un véritable tournant. Ces personnages emblématiques, symboles d'aventures et d'imagination, le transportent vers des univers fantastiques et nourrissent son propre désir de création. Parallèlement, Fred se laisse charmer par les images d'Épinal, ces gravures populaires aux couleurs vives et aux scènes enchantées. Ces images, empreintes de poésie et de naïveté, stimulent son imagination et contribuent à façonner son style graphique.

Après avoir réalisé son service militaire durant lequel il développe une aversion pour les structures hiérarchiques, Fred multiplie les efforts pour faire publier ses dessins dans divers journaux, tout en travaillant dans les domaines de la publicité et de la décoration : « À son retour, il fait le tour des rédactions : *France Dimanche*, *Paris-Match*, *Le Hérisson*, *Punch*, *Le New Yorker* lui ouvrent leurs colonnes, de même qu'une publication confidentielle appelée *Quartier latin*⁶⁵ ». Sa carrière est lancée.

2.1.2. DÉBUT DE CARRIÈRE ET INFLUENCES

PREMIÈRES PUBLICATIONS

Sa première bande dessinée paraît en 1954 dans la revue *Zéro* et porte le titre *Journal de bord*. Au sein de cette revue, il fait la rencontre de deux auteurs, un certain Georges Bernier, le futur Professeur Choron, ainsi que François Cavanna. Ensemble, ils décident de fonder la revue mensuelle *Hara-Kiri*, où ils sont très vite rejoints par des auteurs comme Cabu, Gédé, Reiser, Topor ou encore Wolinski. Ce nouveau mensuel, qui s'inspire de la revue américaine satirique

⁶⁴ LE SAUX Laurence, « Les adieux de Fred à Philémon », dans *BoDoï* [en ligne] <https://www.bodoi.info/les-adeux-de-fred-a-philémon/>, 2013 (page consultée le 15/04/24).

⁶⁵ « Fred, le père de Philémon, est mort » dans *Le monde* [en ligne] https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/04/03/fred-le-pere-de-philémon-est-mort_3152756_3382.html, 2013 (page consultée le 16/04/24).

Mad, se targue d'être « un journal humoristique et satirique qui s'est lui-même présenté comme un "journal bête et méchant" après s'être qualifié de "mensuel satirique"⁶⁶». Fred y publie le début de son œuvre avec des bandes dessinées comme *Tarsinge l'homme zan*, *le Manu-manu*, *les Petits métiers* ou encore *Le Petit cirque*. Fred cultive également un humour mordant et noir en s'attaquant à l'esprit bourgeois étrié, symbolisé par la figure de l'homme au cigare qui apparaît sur quelques-unes des couvertures⁶⁷. Ce personnage caricatural incarne les travers de la bourgeoisie : l'appât du gain, le conformisme, l'autoritarisme et la peur de la différence. Fred est également désigné comme directeur artistique de *Hara-Kiri*, ce qui lui confère la tâche de dessiner les soixante premières couvertures de la revue.

Le magazine a connu un succès grandissant dès son lancement en septembre 1960. Tiré initialement à 10 000 exemplaires, il atteint les 250 000 exemplaires au milieu des années soixante :

Hara-Kiri s'enorgueillit de rire de tout, même et surtout du tragique, de se moquer joyeusement de la société de consommation comme de la société puritaine. L'humour ne saurait être que « bête et méchant », précisément parce que la civilisation moderne est elle-même « bête et méchante »⁶⁸.

Cependant, cet humour noir heurte la sensibilité de certains, et *Hara-Kiri* est interdit à deux reprises, d'abord en 1961 puis cinq ans plus tard en 1966. Les causes invoquées sont la pornographie et le supposé danger que le mensuel représenterait pour la jeunesse. Cependant, il est important de souligner que le magazine ne visait pas spécifiquement un public jeune. La version hebdomadaire du journal sera finalement interdite à la vente aux mineurs en 1970 après un numéro dont le titre évoque la mort de l'ancien président français Charles de Gaulle par la formule « Bal tragique à Colombey – 1 mort⁶⁹ ». Cette phrase fait référence à un drame survenu quelques jours plus tôt dans lequel 164 personnes ont trouvé la mort dans l'incendie d'une discothèque. Face à l'interdiction de l'hebdomadaire *Hara-Kiri* en 1970, Cavanna et Bernier, déterminés à ne pas se laisser museler, décident de riposter et créent un nouvel hebdomadaire issu de *Charlie*, un autre mensuel de leur éditeur. Ce sont les débuts du célèbre journal *Charlie Hebdo*.

⁶⁶ BERTAU Clément, BRULÉ Gaël, « Un "rire bête" pas bien méchant ? Étude des unes d'*Hara-Kiri* », dans *Humoresque*, n° 42, 2015-2017, p. 156.

⁶⁷ Voir annexe 3.

⁶⁸ MAZURIER Stéphane, « Un bal tragique : le jour où « Charlie Hebdo » est né », dans *Le Nouvel Obs* [en ligne] <https://www.nouvelobs.com/histoire/20201108.OBS35819/un-bal-tragique-le-jour-ou-charlie-hebdo-est-ne.html>, 2020 (page consultée le 15/04/2024).

⁶⁹ *Idem*.

Toutefois, Fred n'attend pas l'interdiction de *Hara-Kiri* et quitte le navire en 1966, car le ton graveleux de la revue commençait à le lasser. Anticipant son départ, il commence à prospecter quelques mois auparavant et envoie ses dessins à différents magazines. Pour ne pas devoir revenir aux conditions de vie d'un jeune dessinateur sans prestige, il se résout à produire des dessins totalement différents : « il me fallait alors livrer des dessins ringards dignes du théâtre de boulevard, avec le mari trompé, la femme nue et l'amant dans le placard !⁷⁰ ». Cependant, il continue à rêver de publier une œuvre qui lui ressemble, il tente d'abord sa chance chez *Spirou* mais se fait refuser à cause du ton trop adulte qui émane de ses planches. Avec l'intermédiaire de son ami Cabu, il rencontre René Goscinny en 1965 qui était alors à la tête du journal *Pilote*. Fred lui propose son projet de scénario intitulé *Le Mystère de la clairière aux trois hiboux*. Il souhaite présenter un héros en pleine adolescence afin que les lecteurs puissent s'identifier plus facilement au personnage. Goscinny est enchanté et c'est la naissance de *Philémon*, publié pour la première fois le 22 juillet 1965 dans le numéro 300 du journal *Pilote*. Fred quitte *Hara-Kiri* un an plus tard et reste chez *Pilote* jusqu'à la fin de la revue en 1989.

ÉVOLUTION DE SON STYLE ET DE SES THÈMES

« Fred trouve son véritable style, à la fois féroce et tendre, caustique et souriant [...] son style s'affirmera de plus en plus au long des années : gout de la parodie, du théâtre, jeu de langage, travail du graphisme, etc.⁷¹ », Fred s'approprie la bande dessinée pour en explorer les confins et questionner son essence même. Son style d'écriture, loin des conventions narratives habituelles, invite à une expérience de lecture singulière et stimulante. Une analyse plus concrète en sera proposée dans le quatrième chapitre, mais voici déjà quelques informations sur l'écriture de ce conteur éclectique⁷².

La double culture, dans laquelle Fred a baigné dans son enfance, a eu un impact sur son style. En effet, son écriture témoigne d'une ambivalence entre différents univers, le monde réel et le fantastique. « Il y a chez Fred un heureux mélange inhabituel, de prosaïque – les jeux de mots – de rêverie, de parodique, de fantastique⁷³ », il se situe constamment dans un entre-deux, dans lequel fiction et réalité se mélangent. Dans son monde, il s'amuse à se moquer des

⁷⁰ LE SAUX Laurence, *Op. cit.*

⁷¹ TOUSSAINT Bernard, *Op. cit.*, p. 7.

⁷² désignation utilisée par les Éditions Dargaud dans le livre de GUILLAUME Marie-Ange, *Fred, L'histoire d'un conteur éclectique*, Paris, Dargaud, 2011.

⁷³ TOUSSAINT Bernard, *Op. cit.*, p. 109.

conceptions de notre société et à en créer de nouvelles. À l'aide de nombreux jeux de mots, il façonne des univers sans queue ni tête dans lesquels évoluent des personnages hauts en couleur. Se mélangent ainsi des roulottes-tamponneuses, joyeux mélange entre une roulotte et une autotamponneuse, ou encore un piano-taureau, dont le nom composé se passe d'explications.

Le thème du cirque est également cher aux yeux de Fred et il revient dans son œuvre à de nombreuses reprises. Celui-ci symbolise pour lui beaucoup de choses, à commencer par la création :

[Fred] Voilà une piste de cirque et au milieu, il y a un piquet où il y a un trapèze et de l'autre côté, il doit y avoir un autre trapèze pour se rattraper. Mais non, ici, il y a qu'un piquet. Le gars il arrive, il dit salut puis monte quelques marches et il arrive en haut, à vingt mètres et il doit se concentrer parce qu'il n'y a rien devant, il n'y a pas de filet, il y a que la foule. Et quand il est prêt, quand il sent l'histoire et bah il saute dans le vide et dans le vide, le trapèze arrive, celui de l'histoire, qui n'existait pas. Et alors tout le monde acclame pendant qu'il fait des sauts périlleux. Puis après il revient sur le piquet, il descend et s'en va. Mais s'il n'y croit pas à l'histoire, il peut toujours plonger, le trapèze n'arrivera pas et boum terminé, et ça, c'est une autre histoire⁷⁴.

Le cirque, c'est aussi un monde dans lequel rien n'est fixé, tout est possible : « Le cirque pour moi, ce sont des images de Charlie Chaplin [...] Quand j'ai vu des choses en coulisses : les clowns, les dompteurs, les acrobates, les gens qui montent le chapiteau, qui ramassent le crottin ... C'est un peu les coulisses de la vie pour moi⁷⁵ ». À nouveau, Fred se positionne dans un entre-deux, celui du spectacle et celui des coulisses, là où la fantaisie flirt avec le réel. Il porte un intérêt tout particulier à la figure du magicien, celui qui peut faire apparaître tout et n'importe quoi de son chapeau, à l'image du dessinateur qui dessine tout ce dont il a envie sur sa feuille blanche :

[Fred] Le magicien, c'est le truqueur conscient du réel, comme le cartoonist peut lui aussi, et de manière tout aussi spectaculaire, « truquer » la référence plausible de ce qu'il représente en dessins. Le magicien c'est la liberté codée, la liberté dont on use, mais dont on ne peut abuser ; sinon le « jeu » tourne à la tricherie, à la supercherie désagréable et malhonnête⁷⁶.

Outre ses dessins humoristiques, Fred utilise un procédé original dans ses planches : le détournement d'images. Il insère des tableaux, des gravures ou des photographies tirées de la réalité, qui créent ainsi un effet de rupture et déboussolent le lecteur :

⁷⁴ DE MISSOLZ Jérôme, *Op. cit.*

⁷⁵ BROUILLET Chrystine, « Fred : dérouter avant tout », dans *Nuit Blanche*, vol. 30, janvier 1988, p. 66.

⁷⁶ TOUSSAINT Bernard, *Op. cit.*, p. 45.

Journaliste — Vous faites souvent intervenir des tableaux, des gravures.

Fred — J'ai toujours aimé utiliser des gravures qui correspondent à un moment donné de l'histoire et qui viennent l'authentifier. C'était surtout un truc graphique au départ, puis finalement ça correspond à un style. Parfois j'extrapole dans le style de la gravure utilisée, je fais bouger les personnages. Ce qui m'importe c'est de dérouter. Que ce soit toujours une surprise comme ça l'est pour moi⁷⁷.

Ce sentiment de liberté que revendique Fred à travers ses écrits se retrouve déjà à l'origine du projet de la bande dessinée : « On perçoit fort bien cette liberté dans la conduite du récit chez Fred, qui, confiant dans la dynamique du dessin, à toujours improvisé ses histoires à partir d'une simple idée de départ⁷⁸ ». De fait, il ne conçoit pas de plan avant de commencer à créer son histoire, il prend les choses dans l'ordre où elles lui arrivent et il prône la spontanéité dans l'écriture : « [Fred] Dans la vie, on ne peut pas faire marche arrière. Je commence sur un fil qui me paraît intéressant et j'improvise⁷⁹ ». Il déclare prendre 15 heures pour la confection du dessin d'une page :

Fred — Il faut ce temps-là car il faut se concentrer entre chaque case, et puis comme j'écris le texte au fur et à mesure, dès que j'ai fait une case il faut que j'arrête et que je réfléchisse au dialogue suivant.

Journaliste : Vous n'inventez pas toute l'histoire d'un coup ?

Fred — Non, je préfère laisser toutes les possibilités de fantaisie et c'est bien parce que je découvre l'histoire en même temps⁸⁰.

À l'image d'un magicien, Fred vient, à l'aide de quelques coups de crayon, rendre une idée bancale en un trait de génie : « Si je fais entrer une locomotive dans le salon, c'est illogique mais si la locomotive vient servir un plat de soupe, bon là c'est déjà plus logique quoi⁸¹ ». Cette liberté de transgresser les règles établies dans le 9^e art est commune à d'autres auteurs de cette génération, qui ont comme point commun de faire partie de la classe moyenne inférieure :

Au contraire, les auteurs les plus emblématiques de la « génération *Pilote* » (Gotlib, Mandryka, Bretécher, Druillet, Giraud, Mézières, Fred, Christin/Linus, Lob, etc.), « originaires pour la plupart des classes populaires ou de la frange inférieure des classes moyennes », ont détourné « sur la bande dessinée des ambitions censurées qu'une origine sociale plus élevée les aurait

⁷⁷ BROUILLET Chrystine, *Op. cit.*, p. 67.

⁷⁸ GROENSTEEN Thierry, *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2020, p. 703.

⁷⁹ BROUILLET Chrystine, *Op. cit.*, p. 67.

⁸⁰ CHARTIER Jean, *Le métier de bédéiste en 1976*, Radio Canada [interview en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=JaeyqKjUfhU&ab_channel=archivesRC, 1976 (consulté le 19/04/24).

⁸¹ BROUILLET Chrystine, *Op. cit.*, p. 67.

incités à investir dans le champ de la peinture ou de la littérature » et ont réussi à accomplir sur ce terrain leurs « grandes espérances » informulées⁸².

En effet, ces auteurs nourrissaient probablement des aspirations artistiques plus traditionnelles, comme la peinture ou la littérature. Cependant, leur origine sociale les a dissuadés d'emprunter facilement ces voies. La bande dessinée s'est alors révélée être un terrain d'expression privilégié. Ce média, moins conventionnel et plus accessible, leur a permis de détourner leurs ambitions et de les accomplir.

RENCONTRES ET COLLABORATIONS

Parallèlement à son activité de dessinateur, Fred s'illustre également en tant que parolier en 1970, notamment en signant les paroles d'une chanson pour Jacques Dutronc. Ce dernier, fan du magazine *Pilote* et plus particulièrement des planches du *Petit Cirque*, demande à l'écrivain de composer une chanson pour lui :

[Fred] Dutronc avait demandé à son impresario de me téléphoner pour me demander d'écrire des chansons. J'ai d'abord cru à une blague d'un copain avant de comprendre que c'était sérieux, mais, cela dit, je lui ai expliqué que je n'avais jamais écrit en vers et que je ne pensais pas être capable de le faire. Il a insisté, me disant que Dutronc, lui, était convaincu que je pouvais le faire⁸³.

Fred réalise alors les paroles de la chanson « Le Fond de l'air est frais ». Quelque temps après, Dutronc recontacte Fred afin de produire avec lui deux autres disques pour enfants contenant de la bande dessinée : *La voiture du clair de lune* et *Le Sceptre*.

Il ne s'arrête pas là et se lance à la fin des années 80 dans l'écriture de scénarios pour le cinéma. Une quarantaine de courts-métrages voient ainsi le jour, réalisés par des cinéastes de renom tels que Daniel Vigne, Jacques Rouffio, Pierre-Henri Salfati ou encore Gérard Zingg. Ce dernier lui confie même l'écriture d'un long-métrage intitulé *L'autobus de la haine*, projet malheureusement resté dans les cartons faute de financement.

⁸² GROENSTEEN Thierry, *Op. cit.*, p. 57.

⁸³ MELLOTT Philippe, *Fred, le prince poète saltimbanque*, dans BDZoom [en ligne] <https://www.bdzoom.com/1415/interviews/les-grands-classiques-de-bdzoom-2/>, 2013 (consulté le 19/04/24).

2.1.3. SUCCÈS ET RECONNAISSANCE

ALBUMS PHARES ET PERSONNAGES MARQUANTS

L'œuvre de Fred s'étale sur plus de cinquante années et a donné vie à une multitude de personnages inoubliables. Si *Philémon*, qui fera l'objet d'un chapitre dédié, occupe une place à part entière, de nombreuses autres créations de Fred continuent de marquer les esprits aujourd'hui. Il est impossible de leur accorder la même importance à toutes tant elles sont riches et variées. Cependant, certaines méritent une attention plus particulière.

Sa première bande dessinée à connaître le succès est *Le Petit Cirque*, publié dans *Hara-Kiri* puis *Pilote* et enfin réuni en un album par les Éditions Dargaud en 1973. Considéré comme le chef-d'œuvre de Fred, ce récit constitué de courtes histoires de deux pages raconte l'histoire d'une famille de gitans, propriétaire d'un cirque ambulante. Déjà dans les premiers écrits de Fred, on retrouve cet attachement au grand chapiteau : « Il y a bien sûr l'univers du cirque, qui m'a toujours fasciné. Il y a aussi une évocation de gens déracinés, comme l'a été ma famille venue de Grèce⁸⁴ ». Cette œuvre résume la poésie de Fred, entre surréalisme, humour cynique et douce mélancolie : à l'instar de *Philémon*, les personnages sont confrontés à une société dans laquelle toute forme de marginalité est condamnée. C'est d'ailleurs l'album préféré de Fred, car il s'y lance dans une écriture plus mature et s'y investit pleinement. Il y renoue également avec son histoire familiale marquée par l'itinérance.

Parmi les figures emblématiques créées par Fred, *Manu Manu* occupe une place particulière. Prépublié dans *Hara-Kiri* au début des années soixante, ce personnage singulier se distingue par son apparence insolite : une créature gigantesque en forme de main. Loin des récits traditionnels, *Manu Manu* se compose d'une série de reportages courts et humoristiques explorant la relation de ce personnage étonnant avec son environnement et les humains.

Il est également pertinent dans ce travail d'évoquer *La magie lanterne magique*, récit qui sera publié dans le cadre d'une collaboration entre Fred et l'Imagerie d'Épinal⁸⁵. Cette œuvre se compose d'un savant mélange entre contes illustrés, gravures militaires et jeux de l'oie à l'ancienne. L'intrigue, fidèle à l'univers de l'auteur, plonge le lecteur dans un monde

⁸⁴ Fred, « Après-propos de l'album », dans *Le Petit Cirque*, Paris, Dargaud, 1973 (réédition 2012), p. 63.

⁸⁵ Il s'agit d'une imprimerie vosgienne créée à la fin du XVIII^e siècle, célèbre pour ses images hautes en couleur gravées sur bois représentant des sujets variés à destination des enfants.

onirique et décalé, où l'impossible devient possible, et qui rappelle immanquablement l'atmosphère de *Philémon*. En bon manipulateur du médium, Fred ne se contente pas de raconter. Il joue avec la bande dessinée elle-même. Le lecteur est invité à manipuler l'ouvrage, à observer les images sous différents angles, à participer à des jeux intégrés et même à traquer des éléments cachés⁸⁶.

Enfin, Fred, qui a traversé entre-temps une dépression, publie en 1993 un récit considéré par certains comme son œuvre la plus noire et réaliste : *L'Histoire du corbac aux baskets*. Cette bande dessinée, empreinte de l'état d'esprit de l'auteur, se présente comme une critique acerbe de la société. L'histoire met en scène un homme transformé en corbeau, observateur solitaire d'un monde plongé dans l'absurdité. Cette métamorphose lui confère une lucidité crue, l'obligeant à se tenir en spectateur des travers de l'humanité. Derrière l'humour noir caractéristique de Fred se cachent des thématiques lourdes : la dépression, la xénophobie et la discrimination.

PRIX ET RÉCOMPENSES

Tout au long de sa carrière, Fred a accumulé de nombreuses récompenses qui saluent la richesse de son œuvre. Parmi les plus prestigieuses, on retrouve notamment en 1969 le Prix Phénix du Meilleur Scénario, en 1972 le Crayon d'or décerné par l'ensemble de la presse, ainsi que le prix Yellow Kid en 1973 qui récompense le meilleur auteur étranger au festival de Lucca en Italie. Il reçoit par deux fois une distinction au célèbre festival d'Angoulême, le grand prix en 1980, ainsi que le prix du meilleur album du festival en 1994 pour *L'Histoire du corbac aux baskets*. Lui sont également décernées deux décorations honorifiques françaises : chevalier des Arts et des Lettres en 1983, puis officier des Arts et des Lettres en 1992 : « Cet ordre récompense les personnes qui se sont distinguées par leurs créations dans le domaine artistique ou littéraire ou par la contribution qu'elles ont apportée au rayonnement des arts et des lettres en France et dans le monde⁸⁷ ». L'obtention de ces décorations démontre l'importance que représente l'œuvre de Fred pour le monde de la bande dessinée francophone.

⁸⁶ « La Magique Lanterne Magique » dans *bdtheque* [en ligne] <https://www.bdtheque.com/series/5713/la-magique-lanterne-magique> (page consultée le 18/04/24).

⁸⁷ « Ordre des arts et des lettres », dans *Les services de l'État dans le Nord* [en ligne] <https://www.nord.gouv.fr/Demarches/Autres-demarches/Distinctions-honorifiques-et-medailles/Ordre-des-arts-et-des-lettres> (page consultée le 19/04/24).

2.1.4. VIE PERSONNELLE

Tout au long de sa vie, Fred a fait preuve d'une grande discrétion quant à sa vie personnelle. Les informations concernant sa situation familiale n'ont été dévoilées qu'à de rares occasions, généralement lors d'interviews. À travers ces dernières, il dévoile notamment la présence d'un fils et d'un mariage, mais laisse supposer que ce dernier fait partie de l'histoire ancienne :

Journaliste – Mais ce n'est pas du tout la même chose à décider, ne pas avoir d'attaches, vivre seul...

Fred — J'ai eu des attaches longtemps mais je me suis rendu compte que j'étais mieux sans. Mais j'aime les gens, je ne suis pas du tout misogyne⁸⁸.

La fin des années quatre-vingt est une période assez sombre pour Fred, il plonge dans une profonde dépression qui le conduira à séjourner plus d'un an dans un hôpital psychiatrique. C'est dans cette phase de sa vie qu'il développe une hantise pour le milieu de la psychiatrie et dans laquelle il puise son inspiration pour *L'Histoire du corback aux baskets* : « C'était l'histoire avec laquelle je voulais enchaîner *Philémon* parce que je sortais d'une sorte de dépression, donc c'était un peu un défoulement pour moi⁸⁹ ». Se remettre à dessiner lui apparaît comme un remède et il interrompt alors sa retraite d'écrivain pour publier encore quatre bandes dessinées avant de redéposer la plume, définitivement cette fois, en 2013 avec la sortie du dernier tome de la série *Philémon*.

DÉCÈS ET HOMMAGES

Moins d'un mois après avoir achevé cette dernière œuvre, Fred s'éteint le 2 avril 2013 à l'âge de 82 ans, dans un hôpital de la capitale française, suite à une opération du cœur :

Nous avons la douleur de vous faire part du décès de Fred, Othon Aristides, hier soir à l'âge de 82 ans. Il était depuis plus de 60 ans l'un des plus grands artistes, un créateur et un poète hors du commun. Aujourd'hui, l'ensemble de la bande dessinée est en deuil, et les Éditions Dargaud ainsi que tous les auteurs s'associent à l'immense tristesse de sa famille⁹⁰.

⁸⁸ BROUILLET Chrystine, *Op. cit.*, p. 67.

⁸⁹ DE MISSOLZ Jérôme, *Op. cit.*

⁹⁰ Communiqué de presse des Éditions Dargaud à la mort de Fred [en ligne] <https://www.dargaud.com/actualites/fred-1931-2013-photo>, 2013 (page consultée le 19/04/24).

Son décès est annoncé par de nombreux articles dans des journaux tels que *Libération*, *Le Monde*, *Le Nouvel Obs* et *Le Point*, qui rendent hommage à ce géant de la bande dessinée francophone.

Sa maison d'édition, Dargaud, lui rend un dernier hommage en publiant deux mois après sa mort *Un magnéto dans l'assiette de Fred*, un recueil d'entretiens enregistrés par l'auteur lors de ses réunions éditoriales. Avec son décès, c'est l'œuvre entière de Fred qui s'arrête avec lui : à l'instar de son collègue Hergé, il n'a pas donné l'autorisation à sa maison d'édition de mobiliser un nouvel auteur afin de continuer les aventures de *Philémon* après sa mort :

[Fred] Je trouve que c'est dommage pour l'auteur, et pour le personnage, aussi, souvent. Même le personnage, il s'en rend compte, quand il est repris par quelqu'un d'autre ! Ce n'est plus la même chose. Et puis, les repreneurs sont en général des auteurs ou des dessinateurs qui n'ont pas pu s'imposer avec leurs propres histoires. Donc, ils reprennent le truc : c'est plus facile et ça fonctionne mieux. Ce sont souvent des histoires d'intérêt ! Moi, je suis contre. Lorsque l'auteur meurt, eh bien on meurt ! Le personnage meurt avec, et puis c'est tout. On enterre tout le monde. On l'enterre avec une planche à dessin et du papier, et puis on continue à travailler pour l'éternité ! Voilà, je ferai des festivals dans l'au-delà⁹¹ !

2.2. ÉTAT DE L'ART

2.2.1. TRAVAUX UNIVERSITAIRES ET CRITIQUES

Malgré son importance pour la bande dessinée francophone, Fred n'a pas été le sujet de nombreux travaux scientifiques jusqu'à aujourd'hui. C'est en 1975, alors qu'il évoluait en plein âge d'or de sa carrière, que la première analyse notable de son travail a vu le jour. Il s'agit de la monographie *Fred*⁹² écrite par Bernard Toussaint, ouvrage déjà mobilisé dans le cadre de ce mémoire. Après une brève biographie, l'auteur s'adonne à « une re-lecture attentive qui vise à "éclairer" certains aspects fondamentaux d'une œuvre qui reste encore bien loin d'être achevée⁹³ ». Son analyse se concentre sur plusieurs personnages emblématiques de l'univers créés par Fred, tout en portant une attention particulière à la technique de montage singulière que l'auteur déploie à travers ses planches. Toussaint s'intéresse notamment à l'insertion de

⁹¹ RUBIS Florian, « Fred : "Que l'histoire soit bonne ! Surtout si c'est la dernière de Philémon" », dans *ActuaBD* [en ligne] <https://www.actuabd.com/Fred-Que-l-histoire-soit-bonne>, 2010 (consulté le 19/04/24).

⁹² TOUSSAINT Bernard, *Op. cit.*

⁹³ *Ibid.*, postface.

paysages et de peintures au sein de la bande dessinée, ainsi qu'au soin particulier que Fred accorde à la représentation des visages.

Deux ans avant la mort de Fred, les Éditions Dargaud le mettent à l'honneur en publiant une œuvre d'hommage coordonnée par Marie-Ange Guillaume. *Fred, L'histoire d'un conteur éclectique*⁹⁴ présente un intérêt limité pour une analyse approfondie de l'œuvre : l'ouvrage alterne en effet des extraits de bandes dessinées avec des passages issus d'un entretien réalisé par l'autrice avec Fred. Si cette approche permet d'appréhender certains aspects de la vie de l'auteur, elle n'apporte que peu d'éléments d'analyse de son œuvre en elle-même. L'ouvrage se contente essentiellement d'une énumération de faits biographiques sans grande profondeur.

En 2015, le paysage des études consacrées à Fred s'enrichit avec la publication d'*Autour de Philémon*⁹⁵, une troisième monographie signée, par François Le Bescond. Celui-ci propose ici une perspective différente de celle de Bernard Toussaint et de son ouvrage centré sur l'analyse littéraire de la bande dessinée. Moins orienté vers la dissection des mécanismes narratifs et stylistiques, *Autour de Philémon* privilégie la mise en lumière de documents inédits de Fred. Ces derniers, accompagnés de textes adoptant un ton plus historique, permettent de mieux comprendre la place qu'occupe l'auteur au sein de la famille de la bande dessinée française.

Le quinzième numéro de la revue *Neuvième art* paru en 2009 consacre un dossier à l'auteur de Philémon intitulé « Retour à Fred ». On y retrouve quatre articles retraçant différents aspects de la poétique littéraire de l'artiste . Celui de David Turgeon, « Le dessin qui rêve⁹⁶», s'intéresse tout particulièrement au style de dessin de Fred en soulignant que ce dernier ne se rattache pas aux styles des Écoles de Marcinelle et de Bruxelles, mais tire son inspiration d'auteurs évoluant dans les mêmes publications :

Replacer Fred dans le contexte d'*Hara-Kiri*, c'est constater l'évidence de certaines parentés graphiques. La patte de Fred a beaucoup à voir avec celle de ses collègues de l'époque, au premier chef Cabu et Gédé. Même traitement du trait, texturé et cassé, en apparence « maladroit », en dignes héritiers de Chaval, qui était toujours en activité à ce moment. Même propension aux hachures et aux ornements aussi, comme chez Saul Steinberg. Parenté avec un autre Américain mais d'une école plus turbulente que celle du New Yorker : Jules Feiffer, d'abord révélé en France via... *Hara-Kiri*⁹⁷.

⁹⁴ GUILLAUME Marie-Ange, *Op. cit.*

⁹⁵ LE BESCOND François, *Autour de Philémon*, Paris, Dargaud, 2015.

⁹⁶ TURGEON David, « Le dessin qui rêve », dans *Neuvième Art*, n° 15, 2009, pp. 54-59.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 55.

Fred n'est pas un dessinateur soucieux de la représentation réaliste. Il se préoccupe peu de l'articulation des formes et privilégie une approche organique et instinctive. Son trait est spontané et impulsif, guidé par le désir d'occuper l'espace de manière expressive. Dans le second article intitulé « Fred, dynamiteur de forme⁹⁸ », Julien Bastide adopte une approche originale en utilisant l'abécédaire des lettres de « océan atlantique » pour explorer l'univers de Fred. L'auteur passe en revue différents aspects graphiques de l'œuvre de Fred, comme la représentation des arbres ou du ciel. Il analyse également les influences qui ont marqué la série, notamment le théâtre. Le troisième article, écrit par Jacques Samson, « Le cirque sauvage de Fred⁹⁹ », parle, comme son titre l'indique, de la première bande dessinée écrite par Fred, *Le Petit Cirque*. Samson souligne que cette œuvre rassemble déjà tous les éléments, à la fois sur les plans graphiques et narratifs, qui caractériseront l'univers riche et complexe de *Philémon*. Enfin, le dernier article, « Acte de passage¹⁰⁰ » de Christian Rosset, explique la manière dont Fred se positionne comme un passeur. En effet, il conduit le lecteur à effectuer de nombreux aller-retour entre le monde réel et celui des lettres de l'océan Atlantique. De plus, il se situe dans une ambivalence constante car son écriture dévoile autant qu'elle dissimule.

2.2.2. EXPOSITIONS ET HOMMAGES

En 2012, la 39^e édition du célèbre festival de la bande dessinée d'Angoulême consacre une exposition qui plonge le visiteur dans l'univers de Fred en, retraçant ses œuvres phares à travers un parcours immersif. L'exposition débute avec *Philémon* : des extraits, des dessins et des structures originales de planches mettent en lumière l'inventivité graphique et narrative de l'auteur. Le public découvre ensuite d'autres œuvres, tels que *Magic Palace Hotel* et *Le Fond de l'air est frais*. L'exposition ne se limite pas à une simple présentation de planches. Le visiteur monte des escaliers pour découvrir un tapis d'herbes naturelles et entendre la voix de Fred raconter des anecdotes sur sa vie. Ce voyage immersif se termine par un retour dans le passé avec une exposition des couvertures emblématiques de la revue *Hara-Kiri* dessinées par Fred, avant de se conclure sur sa première œuvre, *Le Petit Cirque*. Lors de la cérémonie de clôture du festival, un moment particulièrement émouvant est venu ponctuer l'hommage rendu à Fred :

⁹⁸ BASTIDE Julien, « Fred, dynamiteur de formes », dans *Neuvième Art*, n° 15, 2009, pp. 36-41.

⁹⁹ SAMSON Jacques, « Le cirque sauvage de Fred », dans *Neuvième Art*, n° 15, 2009, pp. 48-53.

¹⁰⁰ ROSSET Christian, « Acte de passage », dans *Neuvième Art*, n° 15, 2009, pp. 42-47.

une standing ovation de plusieurs minutes a été réalisée par l'ensemble du public présent, saluant ainsi le talent et l'influence de cet artiste majeur de la bande dessinée.

2.2.3. SOURCES DOCUMENTAIRES

Rares sont les fois où Fred a accordé des interviews au cours de sa carrière. Cependant, en 1987, à l'occasion de la parution du quinzième numéro de sa série culte *Philémon*, il sort de sa discrétion habituelle pour accorder une interview à la revue *Nuit Blanche*¹⁰¹. Dans cet entretien, l'auteur offre un aperçu de son processus créatif et des thèmes qui lui sont chers. Après un bref retour sur son parcours, il dévoile sa manière de concevoir ses dessins. Il aborde également la présence récurrente de certains thèmes dans son œuvre, tels que le cirque et la peinture. En 2000, à l'occasion de la sortie du livre *Fredissimo*, compilation des meilleurs extraits de son œuvre emblématique, il se confie à Philippe Mellot¹⁰² dans une interview fleuve et intimiste, où il retrace son parcours, depuis ses débuts jusqu'à ses créations les plus marquantes. L'auteur se livre sans tabou, abordant aussi bien les moments de gloire que les périodes de doute et de dépression qui ont jalonné sa vie. Lors de la sortie du dernier album de *Philémon* en 2013, quelques semaines avant son décès, il accorde à Laurence le Saux¹⁰³ une interview dans laquelle il explique le processus de création de cette bande dessinée.

Si Fred était discret dans les médias écrits, il s'est néanmoins prêté à quelques entretiens vidéos au cours de sa carrière, offrant ainsi des aperçus précieux sur son art et sa vie. En 1976, lors du Festival international de la bande dessinée de Montréal¹⁰⁴, aux côtés de Claire Bretécher et Michel Demers, il évoque le métier de bédéiste et ses difficultés. Cette discussion permet de saisir l'environnement créatif dans lequel Fred évoluait et les défis auxquels il était confronté. En 2003, la chaîne de télévision Arte¹⁰⁵ lui consacre un reportage dans lequel il ouvre les portes de son atelier de dessins, situé chez lui. Fred nous plonge ainsi dans son univers intime, dévoilant son processus de création et les origines de son personnage emblématique, Philémon. Cette immersion dans l'espace de travail de l'artiste offre une perspective unique sur son approche créative. En 2009, Fred participe à une conférence lors du Salon du livre et de la

¹⁰¹ BROUILLET Chrystine, *Op. cit.*

¹⁰² MELLOTT Philippe, *Op. cit.*

¹⁰³ LE SAUX Laurence, *Op. cit.*

¹⁰⁴ CHARTIER Jean, *Op. cit.*

¹⁰⁵ DE MISSOLZ Jérôme, *Op. cit.*

presse jeunesse à Montreuil¹⁰⁶ où il se prête au jeu du cadavre exquis avec l'auteur Henri Meunier. Enfin, en 2012, il revient sur sa carrière et les rencontres qu'il a faites dans une interview pour Artnet¹⁰⁷. Cette dernière entrevue offre un regard plus personnel sur l'homme et l'artiste, dévoilant ses réflexions et ses perceptions sur son parcours.

2.3. SA CONTRIBUTION À LA REVUE *PILOTE*

2.3.1. RUBRIQUES ET SÉRIES CRÉÉES

Comme on l'a vu, Fred intègre *Pilote* dans le numéro 300 le 22 juillet 1965. Il y crée bien évidemment la série *Philémon*, mais participe également à la production d'autres séries de la revue. Il faut notamment évoquer *Aéromédon populaire*, paru en 1966 et dont Fred est le scénariste. Il s'agit d'un ensemble d'histoires de huit pages inspiré des récits populaires du début du XX^e siècle. La série met en scène des héros comme Bombax, l'aviateur énigmatique, Mandrax, le roi de la magie, et Tarsinge, l'homme étrange. Chaque histoire est indépendante l'une de l'autre et les personnages sont différents à chaque fois.

En 1968, nostalgique de ses origines grecques, Fred s'empare de la mythologie pour la transformer en une bande dessinée humoristique des plus originales. Dans *Pan et la Syrinx*, il s'affranchit des règles classiques, les bouleverse et introduit des anachronismes volontairement absurdes, ouvrant ainsi les portes d'un univers insolite. L'auteur s'amuse à détourner les thèmes mythologiques pour leur donner une dimension surréaliste, générant un humour décapant. Ainsi, Pan, satyre malicieux, utilise des roseaux de cuivre pour fabriquer un tuba, ce qui permet à la nymphe Syrinx de s'échapper. Vulcain, dieu du feu et des forgerons, confectionne le premier avion de Louis Blériot, tandis qu'Archimède découvre son fameux principe grâce à la théorie des « tubas communicants ».

Parmi les œuvres majeures de Fred publiées dans *Pilote*, on retrouve *Magic Palace Hôtel*, une bande dessinée parue à partir de 1977. Dans la lignée des aventures de Philémon, cet album plonge le lecteur dans un univers absurde et délirant. L'histoire est simple : un voyageur arrive dans un hôtel et se voit attribuer la chambre 3.212.417. Mais sa quête pour trouver sa chambre

¹⁰⁶ Fred, MEUNIER Henri « Rendez-vous de rêve », interview à l'occasion du *Salon du livre et de la presse à Montreuil*, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=4sXA54Nbwg4&t=4s>, 2009 (consulté le 22/04/24).

¹⁰⁷ DEVAUX Alexandre, *Fred, dessinateur au long cour*, Artnet, [interview en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=v5kYowurIaw>, 2012 (consulté le 23/04/24).

se transforme en un voyage labyrinthique à travers l'hôtel, où il rencontre des personnages tous plus loufoques les uns que les autres. Fred nous entraîne dans un univers lunaire et surréaliste, où les couloirs de l'hôtel n'ont ni fin ni sens. L'humour est omniprésent, tantôt absurde, tantôt grinçant, et toujours rythmé par le trait inimitable de Fred.

Enfin, il faut également noter que Fred est mis à l'honneur dans la revue à travers l'apparition de ses personnages sur dix-huit couvertures entre 1965 et la fin de la revue *Pilote* en 1989.

2.3.2. RÉSONANCE AVEC LES THÉMATIQUES DE LA REVUE

L'œuvre de Fred trouve un écho parfait dans les pages de *Pilote*. Son style graphique, moins enfantin que celui d'autres auteurs pour la jeunesse, correspond parfaitement à l'esprit plus mature et adulte de la revue. Cependant, l'œuvre de Philémon ne rejoint pas les visées pédagogiques promues par *Pilote* dans ses premières années. En effet, l'histoire de Philémon, un adolescent fuguant malgré lui dans un univers onirique et fantaisiste, ne s'inscrit pas directement dans la volonté de diffusion de connaissances qui caractérisait le début de *Pilote*. La revue cherchait à l'époque à éduquer et à instruire ses jeunes lecteurs en abordant des thèmes historiques, scientifiques ou culturels de manière accessible et divertissante. L'univers absurde et surréaliste de Philémon, où la logique et la réalité sont souvent bafouées, s'éloigne de cette vocation pédagogique. Les aventures de Philémon ne visent pas à transmettre des savoirs ou des leçons de morale, mais plutôt à divertir et à faire rêver les lecteurs. Cependant, avec l'évolution éditoriale de la revue et l'avènement de la science-fiction et de la fantaisie, la présence de *Philémon*, et plus simplement de Fred, au sein des pages de *Pilote* prend au fur et à mesure tout son sens. Si le héros principal, Philémon, est un adolescent, le ton absurde et surréaliste de la bande dessinée lui permet de se démarquer des autres publications humoristiques et satiriques également présentes dans *Pilote*. L'univers décalé et l'humour noir de Fred s'intègrent parfaitement à l'identité de la revue, qui s'est distinguée au fil des années par son audace et son esprit rebelle.

3.1. MÉTALEPSE

3.1.1. DÉFINITION ET CARACTÉRISTIQUES DE LA MÉTALEPSE

LA MÉTALEPSE RÉTHORIQUE

Issu du grec ancien « μετάληψις », le terme « métonymie » désigne une figure de style particulière qui signifie originellement « changement » ou « permutation », et plus spécifiquement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens¹⁰⁸. Elle a été définie par des grammairiens et théoriciens de la littérature, comme César Chesneau Du Marsais en 1730 dans son œuvre *Des tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*¹⁰⁹ et Pierre Fontanier dans *Les Figures du discours*¹¹⁰ en 1827.

Selon Fontanier, « La métonymie est une proposition qui consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est un adjectif, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit¹¹¹ ». En d'autres termes, la métonymie consiste à relier deux mots par une pensée commune et à les substituer l'un à l'autre afin de créer un lien perceptible entre eux. Si on prend l'exemple proposé par le dictionnaire *Larousse* en ligne, dans la phrase « ils ont vécu », la signification à comprendre est que ces « ils » sont à l'heure actuelle décédés. Le fait de mourir induit forcément le fait d'avoir vécu. On utilise l'antécédent pour expliquer le conséquent. Le verbe « vécu » est utilisé pour signifier que le temps est passé et que les personnes concernées ont terminé par vieillir. Plutôt que de dire les choses de manière directe et explicite, la métonymie utilise l'indirect pour suggérer, évoquer ou impliquer une idée. Cela permet d'ajouter de la profondeur, de l'originalité et de l'expressivité au message.

La métonymie peut être rapprochée de la métonymie dans le sens où la métonymie « est une figure de rhétorique par laquelle un concept est exprimé au moyen d'un terme désignant un

¹⁰⁸ GENETTE Gérard, *Métonymie*, Paris, Seuil, 2004, p. 8.

¹⁰⁹ CHESNEAU DU MARSAIS César, *Des tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, Mme Veuve Dabo, 1824.

¹¹⁰ FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Mairie-Nyon, 1968.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 127-128.

autre concept qui lui est relié par une relation nécessaire¹¹² ». Cependant, Du Marsais distingue la métonymie de la métalepse en se basant sur le nombre de mots utilisés et leur nature. Selon lui, la métonymie se limite à un seul nom employé pour en suggérer un autre, tandis que la métalepse peut utiliser plusieurs mots, et même une phrase entière. De plus, les mots utilisés dans la métalepse peuvent être de différentes natures, comme des noms, des verbes ou des adjectifs¹¹³. De plus, dans la métalepse, le lien entre les expressions directes et indirectes tend à jouer sur l'inversion de l'ordre logique des événements, tandis que, pour la métonymie, « cette relation peut être multiple : la cause pour l'effet, le signe pour la chose signifiée, le lieu pour l'évènement, l'instrument pour l'action, le producteur pour le produit, etc.¹¹⁴ ». Enfin, l'effet produit par ces deux figures de style n'est pas le même pour le lecteur. La métonymie vise à condenser le discours et à le rendre plus percutant alors que la métalepse cherche à créer des effets de surprises, d'ambiguïté et à inviter le lecteur à une réflexion plus approfondie sur le sens du texte.

LA MÉTALEPSE ONTOLOGIQUE

Cependant, la métalepse n'est pas seulement une figure de style : quand on l'applique à la narratologie, elle désigne un procédé qui permet de casser les barrières de la fiction. Pour comprendre cette métalepse dite « ontologique » qui nous intéresse davantage dans le cadre ce mémoire, il faut d'abord préciser que tout récit est composé de deux niveaux distincts : le niveau de la narration (comment l'histoire est racontée) et le niveau des événements narrés (ce qui se passe dans l'histoire). Étudiée depuis les années septante, la métalepse ontologique a été définie par Genette comme une « intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...] produisant un effet de bizarrerie, soit bouffonne [...], soit fantastique¹¹⁵ ». Le narrateur, qui peut coïncider avec l'auteur de la fiction en cours de lecture, s'introduit dans le récit en s'autoréférencant, alors qu'il est généralement extérieur à la diégèse, c'est-à-dire à l'espace-temps dans lequel se déroule l'histoire. Cela crée une sensation de décalage pour le

¹¹² RYDNING FOUIGNER Antin, « La métonymie conceptuelle », dans *Romansk Forum*, n° 17, p. 71 [en ligne] <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25198/17-03.pdf#page=74>, 2003 (consulté le 24/04/24).

¹¹³ CHESNEAU DUMARSAIS César, FONTANIER Pierre, *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné, destiné à rendre plus utile que jamais, pour l'étude de la grammaire, de la littérature et de la philosophie, cet excellent ouvrage classique, encore unique en son genre*, Paris, Belin-Le Prieur, 1818 (réédition chez Slatkine Reprints, 1967), p. 107.

¹¹⁴ RYDNING FOUIGNER Antin, Op. cit., p. 74.

¹¹⁵ GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

lecteur qui commence à distinguer deux perspectives différentes au sein d'un même récit. Genette continue en soulignant que la métalepse consiste en « une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même¹¹⁶ ». Fontanier ajoute à cette question du positionnement de l'auteur le fait que la figure de celui-ci est déplacée, car il passe de simple narrateur à façonneur du récit : « elle [la métalepse] consiste à transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent », lorsqu'un auteur « est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire¹¹⁷ ».

Selon Christelle Reggiani, la métalepse de l'auteur ne peut avoir du sens que si l'intrusion comporte une dimension politique : « la métalepse, par le discours auctorial qu'elle représente, vient en effet dire l'allégorie – manifestant comme telle la structure figurale de l'œuvre en rendant explicite pour le lecteur, son ancrage contemporain – afin d'assurer son caractère persuasif, c'est-à-dire, à terme (dans le meilleur des cas), son efficacité politique¹¹⁸ ». En brouillant les limites entre fiction et réalité, la métalepse peut acquérir une dimension politique, dans la mesure où elle façonne notre compréhension du monde et nos interactions avec celui-ci.

La trame du récit se voit dès lors également altérée : elle passe d'une ligne droite sur laquelle les multiples événements se produisant au cours de la narration ont été fixés à un croisement délibéré entre différents flux temporels. À l'image d'une sorte de multivers, deux existences qui se trouvent sur différents pans de la réalité viennent à se rencontrer : « Transgression délibérée du seuil d'enchâssement [...] un récit enchâssé résulte d'une représentation narrative assumée par un personnage du récit enchâssant [...] Franchir le seuil de cet enchâssement, c'est du même coup franchir le seuil de cette représentation¹¹⁹ ». Le niveau de la narration et celui des événements narrés en viennent à se contaminer l'un l'autre : « la tradition littéraire nous offre aussi des exemples de contamination volontaire entre les deux niveaux, un mariage forcé en quelque sorte, qui réalise de manière insolite le passage du

¹¹⁶ GENETTE Gérard, *Métalepse*, Op. cit., p. 14.

¹¹⁷ FONTANIER Pierre, Op. cit., p. 128.

¹¹⁸ REGGIANI Christelle, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008, p. 186.

¹¹⁹ GENETTE Gérard, *Métalepse*, Op. cit., p. 14.

narrateur ou du narrataire dans le domaine des personnages ou inversement¹²⁰. » Dans le contexte du récit fictionnel, la métalepse joue un rôle crucial. Elle met en lumière la nature paradoxale de la communication dans la fiction :

La métalepse semble particulièrement importante pour comprendre la spécificité du récit fictionnel comparé au récit factuel. Moyen réservé au récit de fiction, elle constitue en même temps une mise à nu de la situation de la communication paradoxale qui caractérise la fiction : en court-circuitant la frontière entre le monde de la narration et le monde du narré, elle met l'accent sur le fait que dans le récit de fiction, contrairement au récit factuel, le monde narré est ontologiquement dépendant de l'acte de narration qui l'engendre. Toute fiction, selon Genette, est tissée de métalepses¹²¹.

En brouillant les frontières entre le récit et ce qui est raconté, la métalepse souligne le fait que, dans la fiction, contrairement à la narration factuelle, le monde raconté dépend intrinsèquement de l'acte de narration qui le crée. Étant donné que, dans la fiction, le monde décrit n'existe que dans la mesure où il est narré, la métalepse ne peut avoir lieu que s'il existe la barrière d'une fiction à transgresser. Elle établit ainsi une relation interdépendante entre le monde du récit et sa narration.

3.1.2. IMPACT DE LA MÉTALEPSE SUR LA RÉCEPTION ET L'INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE

Toute narration repose sur l'accord d'un pacte entre l'auteur et le lecteur. Ce principe défini par Philippe Lejeune dans son œuvre *Le Pacte autobiographique*¹²² admet qu'il existe deux types de pacte. Il y a tout d'abord le pacte autobiographique dans lequel l'auteur s'engage à raconter sa propre vie de façon sincère et authentique. Le lecteur, de son côté, accepte ce récit comme une vérité, tout en sachant qu'il s'agit d'une construction narrative. Ce pacte repose sur la confiance entre l'auteur et le lecteur. Le deuxième pacte, qui nous intéresse davantage, est celui du pacte fictionnel. Ici, l'auteur n'a pas l'obligation de raconter une histoire vraie. Le lecteur, quant à lui, accepte de mettre de côté son scepticisme et de se plonger dans l'univers fictif créé par l'auteur. Ce pacte repose sur l'imagination et la coopération du lecteur¹²³.

¹²⁰ PIER John, SCHAEFFER Jean-Marie, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 11.

¹²¹ *Ibid.*, p. 14.

¹²² LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (Poétique).

¹²³ *Ibid.*, p. 357.

À cela, il faut ajouter le principe de la coopération défini par Paul Grice, linguiste britannique, qui repose sur l'idée que, dans la plupart des échanges, les individus essaient d'être informatifs, pertinents, sincères et clairs. En effet, Grice part de l'observation que « nos échanges de paroles ne se réduisent pas en temps normal à une suite de remarques décousues, et ne seraient pas rationnels, si tel était le cas. Ils sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de coopération¹²⁴ ».

Cependant, il existe des cas où ce pacte fictionnel et ce principe de coopération se retrouvent transgressés. Lorsque la métalepse intervient dans le fil de la narration, elle remet en cause ce contrat passé entre les deux protagonistes :

La métalepse constitue une [...] remise en question du contrat entre le narrateur et son destinataire. Ici le pacte de communication n'est pas sapé pas à pas, mais est résilié de manière subite [...] l'utilisation d'une construction métaleptique indique au-delà de tout possible qu'on se trouve dans une situation de violation du principe de coopération. [...] L'effet radical des métalepses consiste dans l'annulation de la distinction – essentielle – non seulement pour le processus narratif – entre représentation et représenté ; en d'autres termes, les métalepses remettent en question la représentation en tant que telle et détruisent ainsi les fondements des processus de communication¹²⁵.

Dès lors, on assiste à une rupture du pacte fictionnel en cas d'une transgression délibérée des conventions sociales régissant l'interaction avec l'univers fictif d'un récit. Ce procédé remet alors en question le consensus sur la manière dont les lecteurs devraient s'engager dans l'illusion créée par la fiction. Cette remise en question prend la forme d'une « feintise ludique partagée¹²⁶ », où l'auteur déstabilise les limites entre réalité et fiction, encourageant ainsi une réflexion critique sur les mécanismes de la narration et de la perception. De plus, la métalepse peut avoir un impact sur la communication, créant une forme de porosité¹²⁷ entre les énoncés narratifs et l'acte d'énonciation. Elle peut également complexifier le contrat de communication narrative, ou encore altérer l'organisation textuelle du récit ainsi que ses implications en termes d'interprétation.

Ces transgressions liées à la métalepse induisent une modification de l'expérience littéraire du lecteur. En brisant le cadre de l'histoire, la métalepse ontologique force en effet le lecteur à abandonner toute posture passive pour s'engager plus activement dans la lecture. La

¹²⁴ GRICE Paul, « Logique et conversation » dans *Communications*, vol. 30, 1979, p. 60.

¹²⁵ PIER John, SCHAEFFER Jean-Marie, *Op. cit.*, p. 175.

¹²⁶ LEIDUAN Alessandro, « Peut-on encore feindre de croire à une fiction ? », dans *Essais*, n° 11, 2017, p. 87.

¹²⁷ PIER John, SCHAEFFER Jean-Marie, *Op. cit.*, p. 12.

mise en évidence de la présence de l'auteur et de son pouvoir absolu sur l'œuvre, provoquée par l'interaction directe avec lui, crée un sentiment d'implication et de complicité :

Se dévoiler implique inévitablement de révéler les mécanismes de la fiction, un double acte qui brise le processus d'identification au scénario traditionnel de l'amour romanesque et qui se distancie du modèle d'un imaginaire édifiant et fabuleux. La métalepse provoque le lecteur en raillant sa crédulité et en sollicitant sa connivence¹²⁸.

Cela entraîne également une certaine réflexivité concernant l'acte littéraire, dans la mesure où la métalepse incite les lecteurs à méditer sur la nature même de la narration. Elle remet en question les frontières traditionnelles entre l'auteur, le narrateur, les personnages et le lecteur, invitant ainsi à une exploration plus profonde des interactions complexes entre ces différents éléments constitutifs de la fiction.

3.1.3. EXEMPLES DE MÉTALEPSES DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA

Dès ses débuts sur les planches, le théâtre a fait usage de la métalepse en brisant le cadre de la fiction et en interpellant directement le public. Les comédiens, en quittant brièvement leur rôle pour lancer un clin d'œil complice aux spectateurs, rappelaient à ces derniers la nature artificielle du spectacle et les ramenaient à la réalité du jeu qui se déroulait devant eux. Cette technique, appelée « métalepse dramatique », a été employée à travers les âges à des fins diverses. Elle pouvait servir à commenter l'action en cours, à impliquer le public dans la représentation, ou encore à souligner la dimension théâtrale de la pièce : « la métalepse dramatique a été utilisée, à différentes époques, comme un outil de distanciation ou de rupture de l'illusion dramatique¹²⁹ ». En sortant momentanément le spectateur de l'illusion dramatique, elle l'invite à adopter un regard plus réflexif sur la pièce et à prendre conscience de sa propre position.

La transition du théâtre vers le cinéma n'a pas entraîné d'évolution des conventions de ce dernier. Le concept du « quatrième mur » demeure sacré et doit être préservé à tout prix : « Le 4^e mur s'apparentait alors tout autant à la caméra qu'à l'écran du spectateur qu'il ne fallait ni

¹²⁸ BOKOBZA KAHAN Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 [en ligne] <http://journals.openedition.org/aad/671> 2009 (consulté le 24/04/24).

¹²⁹ PIER John, SCHAEFFER Jean-Marie, *Op. cit.*, p. 12.

désigner ni rappeler à l'esprit¹³⁰». Néanmoins, à l'instar des dramaturges, certains cinéastes ont souhaité explorer la métalepse afin de briser l'illusion de la réalité dans des films, où, « à des degrés divers, les personnages passent de l'univers de la fiction à celui de sa mise en scène ou à celui de sa réception¹³¹ ». Un des exemples francophones le plus connu se trouve dans le film *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, sorti en 1960. En effet, le personnage Michel Poiccard, joué par Belmondo « prend à partie le public en se tournant ostensiblement vers la caméra, provoquant surprises et remises en question¹³² ». Lors de ce passage, sa comparse à l'écran lui demande alors à qui il parle, et il lui répond qu'il parle au spectateur. On peut également citer le film de 1989 du réalisateur italien Maurizio Nichetti *Le voleur de savonnettes* : celui-ci met en scène un cinéaste excentrique, interprété par Monicelli lui-même, qui présente son film éponyme à la télévision. Ce film en noir et blanc raconte l'histoire d'un homme simple accusé à tort de vol. La projection est perturbée par l'irruption inattendue d'un top-modèle issu d'une publicité télévisée. Ce personnage incongru plonge dans la piscine du film, bouleversant la réalité fictionnelle et entraînant une série de péripéties cocasses. Face au chaos créé par cette intrusion, le cinéaste décide de s'introduire lui-même dans son film pour rétablir l'ordre. Il prend un train pour rejoindre son univers fictif et tenter de remettre les choses en ordre¹³³.

En littérature, les exemples ne manquent pas non plus, un des ouvrages les plus anciens dans lequel on retrouve l'utilisation de la métalepse est l'œuvre française bien connue de Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, parue en 1769. Dans ce récit picaresque, le narrateur et son maître, enchaînant les aventures sur les routes de France, se livrent à de nombreuses discussions philosophiques et réflexions sur la nature de la réalité, du hasard et de la destinée. C'est au cours de ces échanges que Diderot utilise la métalepse à plusieurs reprises. Par exemple, il interrompt parfois le récit pour s'adresser directement au lecteur, lui posant des questions ou commentant son propre travail d'écriture :

on note pour l'une des premières fois en littérature la présence appuyée et revendiquée d'une instance narrative, un narrateur auctorial (ou un auteur impliqué), qui vient perturber son propre récit, commenter les actions de ses personnages et ainsi mettre à mal et à distance l'illusion référentielle, par des apostrophes directes au destinataire du récit ou au narrataire¹³⁴.

¹³⁰ ALLAIN Sébastien, « Métalepses du récit vidéoludique et reviviscence du sentiment de transgression », dans *Sciences du jeu*, vol. 9, p. 5 [en ligne], <http://journals.openedition.org/sdj/909>, 2018 (consulté le 25/04/2024).

¹³¹ PIER John, SCHAEFFER Jean-Marie, *Op. cit.*, p. 12.

¹³² ALLAIN Sébastien, *Op. cit.*, p. 11.

¹³³ MONTALBETTI Christine, *Les enseignements de la fiction*, Presses Universitaires de Bordeaux (Modernité) [en ligne] <https://books.openedition.org/pub/6284?lang=fr#anchor-completeplan>, 2007 (consulté le 25/04/2024).

¹³⁴ DELAUNE Benoît, « La métalepse filmique. De la transgression narrative à l'effet comique », dans *Poétique*, n° 154, 2008, p. 147.

Cette technique permet à l'auteur de créer un effet de complicité avec le lecteur et de le questionner sur sa propre perception de l'histoire. Elle contribue également à brouiller les frontières entre réalité et fiction, soulignant la nature artificielle du roman. L'utilisation de la métalepse dans *Jacques le Fataliste et son maître* ne se limite pas à ces interventions directes du narrateur. Diderot joue également avec la chronologie du récit, insérant des récits dans le récit et créant ainsi une structure narrative complexe et labyrinthique.

3.1.4. STRUCTURE DE LA BANDE DESSINÉE

Avant d'évoquer l'utilisation de la métalepse dans la bande dessinée, il est judicieux de commencer par comprendre comment fonctionne la structure narrative au sein de ce médium assez particulier. En effet, cette dernière est différente de celle d'un texte littéraire, car elle combine des éléments visuels et textuels. On peut identifier trois niveaux dans la structure narrative de la bande dessinée. Le niveau intradiégétique, qui est le contenu du récit, ce qui est représenté dans les cases ainsi que les dialogues dans les phylactères. Il correspond à l'histoire qui se déroule dans l'univers de la bande dessinée. Le niveau extradiégétique, quant à lui, est la manière dont l'histoire est racontée. Il correspond à l'organisation visuelle des cases et des planches, avec notamment le blanc intericonique, ainsi que les éventuels récitatifs¹³⁵ qui commentent l'histoire. Enfin, le niveau métadiégétique se situe à l'intermédiaire des deux autres et comprend tout ce qui fait référence à la bande dessinée en elle-même en tant qu'objet narratif.

Dans la littérature, le déroulement de l'histoire est incarné par la voix du narrateur. Cependant, dans la bande dessinée, c'est plus complexe car il n'y a pas de narrateur unique. Selon Thierry Groensteen, on peut encore distinguer deux aspects du niveau extradiégétique dans la bande dessinée, le récitant et le monstateur¹³⁶. Le premier, c'est la voix qui s'exprime à travers les récitatifs et qui ressemble à la voix off extradiégétique du cinéma. Le monstateur, c'est la manière dont l'histoire est mise en scène visuellement, c'est-à-dire la disposition des cases, les angles de vues, les choix de cadrage, etc.

Thierry Groensteen souligne également que le « discours » d'une bande dessinée ne se résume pas à la simple addition du texte et des images. Il s'agit d'une synthèse complexe où

¹³⁵ Espace encadré accueillant le texte d'une intervention du narrateur ou un commentaire donnant des indications sur l'action, la chronologie, les lieux, les personnages ou l'histoire référentielle.

¹³⁶ GROENSTEEN Thierry (traduction de MILLER Ann), *Comics and Narration*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, pp. 84-90.

chaque élément joue un rôle crucial dans le processus narratif. Contrairement à un texte littéraire où le narrateur raconte l'histoire, la bande dessinée combine narration et représentation. Les images ne se contentent pas de montrer l'action, elles participent activement à la narration¹³⁷. Cette polyphonie narrative pose des défis à l'analyse. Il n'y a pas de séparation claire entre ce qui est dit (diégétique) et ce qui est montré (mimétique). Les images racontent aussi, et le texte complète et enrichit la représentation visuelle.

Cependant, il est important de noter que le code de ce « texte » est de primauté visuelle. Les signes graphiques ont une double réalité : graphique (extradiégétique) et iconique (intradiegétique). Par exemple, la matière graphique d'un phylactère ne diffère pas de celle des personnages. Pourtant, elle n'est présente dans la diégèse qu'en tant que symbole du discours direct des personnages. C'est la métalepse qui permet de faire apparaître la matérialité du phylactère dans le niveau diégétique. En d'autres termes, c'est lorsque le personnage lui-même attire l'attention sur le phylactère, en le déchirant ou en le commentant, que sa réalité physique devient visible dans l'histoire.

3.1.5. UTILISATION DE LA MÉTALEPSE DANS L'UNIVERS DE LA BANDE DESSINÉE

La métalepse a été employée dans de nombreuses bandes dessinées. Elle est généralement utilisée avec une fonction comique, comme c'est le cas dans *Philémon*. Dans certains cas, elle donne l'occasion aux auteurs de raconter un pan de leur vie. À cet égard, la bande dessinée autobiographique offre un cadre privilégié à l'utilisation de la métalepse. La figure de l'auteur s'invite dans le récit, commentant à travers son regard d'adulte les expériences vécues par son personnage plus jeune. Ce dialogue entre le passé et le présent crée une distanciation ironique tout en conférant une profondeur émotionnelle à l'œuvre.

Ce procédé est notamment mis en œuvre dans le premier tome de la bande dessinée *L'ascension du Haut Mal* de l'écrivain français David B, sorti en 1996. L'auteur y utilise le pronom « je » pour se raconter et commenter l'histoire en même temps qu'il fait interagir ce

¹³⁷ GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 (Formes sémiotiques).

« je » avec ses personnages. C'est le cas notamment dans cet extrait dans lequel David B. converse avec Pierre François (le prénom de naissance de David B.) :

Pierre François – 1914-1918 1939-1945 1954-1962 Même si je ne les ai pas vécues, ce sont des dates qui font aussi partie de ma vie.

David B. – On oublie la guerre d'Indochine.

Pierre François – Non... La guerre d'Indochine, on en parlera plus tard¹³⁸.

L'emploi du « je » par David B. brouille les pistes et crée une ambiguïté fascinante. Parfois, il s'agit du narrateur adulte, commentant les événements avec le recul du temps. D'autres fois, il semble se transformer en l'enfant qu'il était autrefois, revivant les expériences avec une innocence et une spontanéité touchantes. Cette oscillation entre les deux perspectives crée un effet de présence saisissant, rapprochant le lecteur des personnages et des événements comme s'il y participait lui-même. L'utilisation de la métalepse permet à David B. de confronter la voix de l'enfant qu'il était avec celle de l'adulte qu'il est devenu. Cette confrontation met en lumière l'évolution de sa perception des événements et de sa propre identité. L'enfant, parfois plus omniscient que l'adulte, semble détenir une vérité plus pure et plus immédiate, tandis que l'adulte apporte une perspective plus nuancée et réflexive. La métalepse sert également à souligner le caractère artificiel de la bande dessinée et à rappeler au lecteur qu'il s'agit d'une œuvre en construction :

le personnage paraît plus omniscient que le narrateur lui-même qui, par-là, occupe la position neutre de témoin-chroniqueur. Figure d'intervention, clin d'œil complice entre l'auteur et le lecteur, la métalepse met en lumière le moment où l'œuvre est encore en cours de fabrication : elle invite à contempler la bande dessinée en tant que scène¹³⁹.

En s'immisçant dans le récit, David B. dévoile le processus de création et invite le lecteur à observer la scène de fabrication. La bande dessinée américaine, et plus précisément les *comics*, possède également son lot d'utilisation de métalepses. Celles-ci sont généralement utilisées dans un cadre humoristique afin de créer une certaine connivence entre le lecteur et le personnage :

¹³⁸ B. David., *L'Ascension du Haut Mal*, Paris, L'association, 1996 (Éperluette), p. 31.

¹³⁹ MAO Catherine, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme*, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, Thèse en Art et histoire de l'art, 2014, p. 214.



Dans la planche du tome 885 de *Deadpool Team-up* publié en 2011, le personnage principal, Deadpool, utilise un procédé narratif audacieux en s'adressant directement au lecteur. La position de sa main, suggérant un chuchotement ou une confidence, renforce l'effet d'aparté et crée une rupture avec le récit traditionnel. Cependant, cette transgression du seuil d'enchâssement ne s'accompagne d'aucun apport concret à l'intrigue. Aucune information nouvelle sur le déroulement de l'histoire n'est transmise au lecteur, ce qui laisse perplexe sur l'objectif de cette technique narrative :

Ce passage humoristique est un simple gag sans fonction narrative interne à l'histoire, son but étant de rafraîchir la mémoire des lecteurs sur un détail paru deux numéros auparavant, au cas où ils l'auraient oublié entre la sortie du premier et du troisième numéro¹⁴⁰.

L'aparté de Deadpool peut être interprété de différentes manières. On pourrait y voir une tentative de l'auteur de créer une connexion plus directe avec le lecteur, en l'impliquant dans le récit et en le faisant participer à l'expérience de lecture. Cependant, l'absence d'une information utile dans cet aparté suggère qu'il s'agit plutôt d'un effet de style purement humoristique. Deadpool, connu pour son caractère excentrique et son humour décalé, utilise cet aparté pour briser le quatrième mur et se moquer des conventions narratives traditionnelles.

¹⁴⁰ Buccianti Bausela Lucía, « “Fourth-wall breakiness or whatevs”: Presumed self-awareness in American superhero comics », dans *The Journal of Popular Culture*, vol. 56, p. 688 [en ligne] <https://doi.org/10.1111/jpcu.13266>, 2023 (consulté le 25/04/2024). Traduit par mes soins, version originale : « This comedic moment is simply a gag without any intradiegetic function, and its purpose is to help readers remember a detail from two previous issues just in case they had forgotten it during the weeks between the first and third issues' release ».

3.2. MÉTAFICTION

3.2.1. DÉFINITION ET CARACTÉRISTIQUES DE LA MÉTAFICTION

Ce terme inventé par William Gass en 1971 dans son œuvre *Fictions and the Figures of Life*¹⁴¹ désigne un pan de métatextualité qui concerne l'univers de la fiction. Selon Jeanne Devoize, la réflexion métafictionnelle surgit :

lorsque le cadre de l'illusion référentielle [est] momentanément brisé [et que] le lecteur est amené à s'arrêter pour s'interroger sur un élément privilégié de la chaîne de communication que constitue le texte littéraire, tel que les rapports entre auteur et lecteur, auteur et narrateur, auteur et personnages, [...] l'auteur et le lecteur implicite [ou encore] [...] les composantes du lecteur lui-même¹⁴².

Dans ce mémoire, je distingue la métafiction de la métalepse, bien qu'elles partagent toutes deux une composante autoréférentielle. La différence réside dans le fait, que dans le cas de la métalepse, un lien direct est établi entre le lecteur et l'univers fictionnel, lien qui peut aussi impliquer l'auteur ou les personnages de l'œuvre, alors que la métafiction suscite une réflexion sur l'objet en soi et questionne par là le statut de la bande dessinée : « La métafiction est un terme désignant une écriture fictionnelle qui, de manière réflexive et systématique, attire l'attention sur son statut d'artefact afin de questionner le rapport entre fiction et réalité¹⁴³ ». Cette réflexion peut s'opérer à différents niveaux : intradiégétique, extradiégétique ou métadiégétique.

La métafiction se distingue de la simple reproduction du réel par son approche réflexive et sa capacité à transcender les limites de la fiction traditionnelle. Elle ne cherche pas à imiter le réel de manière superficielle, mais plutôt à explorer la nature même de la fiction, de la réalité et de la relation entre les deux. En se positionnant « au-delà du réel littéraire », la métafiction sort du cadre de la page et s'engage dans une exploration de la réalité elle-même. Elle le fait en attirant l'attention sur son statut d'artefact, en questionnant les conventions narratives et en invitant le lecteur à une réflexion critique sur le processus de lecture et de création.

¹⁴¹ GASS William, *Fiction and the Figures of Life*, Boston, David R. Godine, 1970.

¹⁴² DEVOIZE Jeanne, « Champs d'exploration de la réflexion métatextuelle » dans *Métatextualité et Métafiction, Théories et analyses*, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 17.

¹⁴³ WAUGH Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984, p. 2. Traduit par mes soins, version originale : « Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality ».

La métafiction ne se limite pas à une simple exploration du monde fictif et de sa relation avec le réel. Elle implique également une réflexion sur l'acte de création lui-même ; en plaçant l'auteur au cœur de l'expérience, « [la métatextualité] se réfère avant tout à l'omniprésence de l'autoréférentialité dont les auteurs se servent afin de mieux comprendre le médium qu'ils utilisent¹⁴⁴ ».

Une des particularités de la métafiction est son pouvoir de troubler les frontières entre le réel et la fiction. En effet, les personnages ou la bande dessinée elle-même semblent s'éveiller à leur propre existence et au fait qu'ils font partie d'une histoire « dans un texte métafictionnel avec un protagoniste qui prend soudainement conscience d'être un personnage lu par un auteur en puissance, du bas vers le haut (personnage qui émerge de la fiction)¹⁴⁵ ». En jouant sur les niveaux narratifs et en brouillant les pistes, la métafiction peut amener le lecteur à douter de la véracité de ce qu'il lit et à remettre en question ses propres perceptions de la réalité. Souvent, la métafiction apostrophe le lecteur, l'impliquant directement dans le processus de lecture et créant une relation interactive. Elle le transforme en un participant actif dans la construction du sens, l'invite à réfléchir sur ses propres expériences et à tisser des liens entre le monde fictif et le monde réel :

La métatextualité peut donc se concevoir comme un phénomène de lecture au cours duquel des procédés textuels poussent le lecteur vers une perception critique de l'univers fictif selon certains processus cognitifs. Le travail de décodage se réalise de manières diverses selon le degré de transparence métatextuelle¹⁴⁶.

Lorsque l'œuvre se révèle métafictionnelle, le texte se scinde en deux niveaux distincts. Le fond narratif, avec l'histoire principale, le cadre fictif dans lequel se déroulent les événements, et le métaniveau, qui comprend le niveau réflexif qui commente, questionne et explore le fond narratif. Cette dualité permet à la métafiction de s'interroger sur sa propre existence, sur son rôle en tant qu'artefact et sur sa relation avec le lecteur.

¹⁴⁴ THEVENON Marie, *Les « avatars du moi » chez Paul Auster : autofiction et métafiction dans les romans de la maturité*, Université de Grenoble, Thèse en littérature, 2012, p. 15.

¹⁴⁵ BERTHIAUME Jean-Michel, *Concaténation en continu : manifestations de la métafiction en bande dessinée*, Université Concordia, Mémoire en maîtrise ès Art, 2012, p. 9.

¹⁴⁶ LEPALUDIER Laurent, « Procédés textuels et processus cognitifs » dans *Métatextualité et Métafiction, Théories et analyses*, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 25.

Dans son ouvrage *Palimpsestes* sorti en 1982, Gérard Genette attribue une dimension critique accrue à la métafiction. Il associe ce concept à la création de commentaires au sein d'une œuvre sur une autre œuvre :

La métatextualité selon Genette est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer [...] c'est par excellence, la relation critique¹⁴⁷.

En d'autres termes, la métatextualité, selon Genette, ne se limite pas à une simple référence intertextuelle. Elle implique une interaction active entre le texte et son référent, où le premier prend position sur le second. Cette prise de position peut se manifester sous différentes formes : une parodie, un texte d'hommage, un commentaire littéraire ou encore une simple citation.

3.2.2. IMPACT DE CERTAINES TECHNIQUES DE LA MÉTAFICTION SUR LA RÉCEPTION ET L'INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE

La métafiction peut prendre la forme d'un détournement d'éléments réels, comme des photographies, des peintures ou des archives, pour enrichir la narration. La bande dessinée contemporaine, en particulier dans ses formes historiographiques et mémorielles, se distingue par une utilisation croissante des archives. Cette tendance se manifeste par l'incorporation de divers documents historiques, tels que des photographies, des lettres, des articles de presse et des rapports officiels, au sein des récits dessinés :

En effet, le « dehors » référentiel spécifique qu'est la photo d'archive confère aux récits dessinés un ancrage particulier dans le réel. Et lorsqu'elle se trouve retracée et redessinée par la plume de l'auteur – notamment dans des récits personnels –, cette réappropriation plasticienne peut constituer une interrogation critique quant à la signification de l'image dans son contexte¹⁴⁸.

Les photographies d'archives, par exemple, apportent un témoignage visuel direct sur les événements et les personnages représentés, renforçant ainsi la crédibilité du récit. De plus, l'utilisation des archives permet aux auteurs de questionner et de réinterpréter les récits historiques traditionnels. En juxtaposant des sources multiples et en adoptant une approche

¹⁴⁷ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

¹⁴⁸ ARNOLD Markus, *Entre effet de réel, palimpseste et marqueur métafictionnel : l'archive dans la bande dessinée française et francophone sur l'Afrique et sa diaspora*, Actes du colloque : Archives matérielles, traces mémorielles et littérature des Afriques, Cape Town, Colloques fabula, [en ligne] <https://doi.org/10.58282/colloques.7167>, 2021 (consulté le 26/04/24).

critique, les auteurs peuvent révéler les biais et les lacunes des récits officiels, offrant une perspective plus nuancée et inclusive des événements passés.

C'est notamment grâce au caractère chronophotographique de la bande dessinée que la plupart des procédés métafictionnels peuvent survenir. En effet, cette technique narrative consiste à utiliser des images séquentielles pour représenter un mouvement ou un événement de manière détaillée, souvent en utilisant des cases de tailles et de formes variées, des superpositions d'images et des effets visuels. Cette caractéristique pratiquement omniprésente dans la narration d'une bande dessinée peut dès lors permettre l'élaboration d'autres procédés comme par exemple celui de la « décompression ». Il se caractérise par l'étirement d'une scène sur plusieurs pages, où l'image prend le pas sur le texte :

La décompression désigne l'adoption d'un style cinématographique au sein de la bande dessinée : elle renvoie à un étirement de la narration, à travers la représentation d'une même scène sur plusieurs pages, avec peu de cases et parfois même sans phylactère ni onomatopée¹⁴⁹.

Ce procédé confère à la bande dessinée une dimension cinématographique, ce qui donne lieu à une exploration plus approfondie des scènes et des émotions. La décompression renforce en effet la dramatisation de certains points de l'intrigue en accordant plus d'espace et de détails à leur représentation. Cela permet de développer les relations entre les personnages et d'instaurer des ambiances particulières. La décompression modifie en outre l'équilibre entre l'image et le texte dans la bande dessinée, car l'image occupe une place prépondérante, reléguant le texte au second plan, et cela se traduit par une réduction du nombre de cases et de phylactères. Cette prédominance de l'image a pour conséquence une lecture plus contemplative et exigeante pour le lecteur, qui devient un spectateur attentif aux détails de l'image. La décompression s'inscrit dans le cadre de la métafiction, car elle attire l'attention sur le processus de création de la bande dessinée et sur la nature fictive de l'œuvre. En effet, en étirant les scènes et en privilégiant l'image, ce procédé incite le lecteur à s'interroger sur les choix narratifs et artistiques du créateur. Il le transforme en un observateur attentif à la construction de l'œuvre et à ses significations cachées.

On peut également citer la technique de mise en abyme, qui consiste en une sorte de « miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple répétée ou

¹⁴⁹ BAURIN Camille, *Le metacomic : la réflexivité dans le comic book de super-héros contemporain*, Université de Poitiers, Thèse en Lettres et langues spécialité art, 2012, p. 122.

spécieuse¹⁵⁰ ». La mise en abyme, caractérisée par l'inclusion d'une version miniature de l'œuvre elle-même à l'intérieur de celle-ci, crée une réflexion ou une duplication infinie, offrant ainsi une profondeur supplémentaire à la narration. Dans le contexte de la bande dessinée, cette technique prend différentes formes, qui visent toutes à stimuler l'imagination du lecteur et à interroger la nature même de la création artistique. Elle peut notamment se manifester à travers des cases imbriquées. Dans cette approche, les cases de la bande dessinée contiennent des images de cases précédentes ou suivantes, créant ainsi une séquence en cascade qui semble se répéter à l'infini, et invitant les lecteurs à explorer les multiples couches du récit. Par ailleurs, certains auteurs choisissent d'intégrer des personnages fictifs créant ou lisant de la bande dessinée à l'intérieur de l'histoire elle-même. Cette mise en abyme autoréflexive souligne la nature fictionnelle de l'œuvre tout en renforçant son immersion dans l'univers de la bande dessinée. Enfin, certains artistes intègrent des extraits ou des références à des bandes dessinées antérieures à l'intérieur de leurs œuvres, créant ainsi une boucle réflexive entre différentes histoires. Cette approche permet de tisser des liens entre les œuvres passées et présentes et d'enrichir ainsi l'expérience de lecture.

3.2.3. EXEMPLES DE MÉTAFICTIONS DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA

De nombreuses œuvres s'appuient sur des techniques métafictionnelles pour introduire une dimension absurde dans la narration. Au cinéma, cette approche est souvent utilisée à des fins humoristiques, comme dans le film américain *Gremlins 2* de Joe Dante, sorti en 1990. Dans cet univers, des créatures velues se transforment en monstres si elles sont mouillées ou nourries après minuit. Lors d'une scène où ils prennent le pouvoir, les gremlins parviennent à déchirer la pellicule du film et à l'arrêter. Ce passage illustre le procédé de la pellicule figurée et permet de mettre à jour les limites de la diégèse filmique :

le film semble s'arrêter brusquement, l'image a des sursauts, la physionomie des acteurs se déforme, le son ralentit puis accélère, on nous montre l'image d'une pellicule qui brule suivie de celle d'un écran vide, grisâtre. On aperçoit alors les ombres de deux gremlins qui s'amuse pendant près de trente secondes à faire des ombres chinoises ; puis l'ombre de l'un des gremlins, empêtrée dans un écheveau de pellicule, prend une bobine, marche vers l'écran, et le film reprend sur la vision d'écrans de contrôle vidéo où l'image revient brusquement¹⁵¹.

¹⁵⁰ DÄLLENBACH Daniel, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977 (Poétique), p. 52.

¹⁵¹ DELAUNE Benoît, *Op. cit.*, p. 150.

Le film utilise la pellicule elle-même pour créer un effet de mise en abyme, c'est-à-dire un « film dans le film ». Lorsque les gremlins envahissent l'écran et jouent aux ombres chinoises¹⁵², cela représente deux niveaux de narration à la fois :

Ici est mis en place, par le procédé de la présence de la pellicule, une sorte de film dans le film. Lorsque les « gremlins » jouent aux ombres chinoises, c'est bien, à la fois un deuxième niveau (récit second) et une sorte de niveau zéro de la narration qui apparaît : la fiction semble avoir envahi l'univers extradiégétique, « réel », de la cabine de projection et de la salle de cinéma¹⁵³.

Cette utilisation de la mise en abyme de la salle de cinéma est particulièrement efficace pour créer un effet comique. L'absurdité de la situation et l'inattendu de la rupture du cadre cinématographique provoquent un effet de surprise et d'amusement chez le spectateur.

L'utilisation de la pellicule brulante ne se limite pas au registre comique. Dès ses premières apparitions au cinéma, comme dans le film suédois *Persona* d'Ingmar Bergman sorti en salle en 1965, elle sert à illustrer des thèmes plus profonds. Dans *Persona*, la dégradation progressive de la pellicule, d'une simple ligne blanche traversant le visage d'un personnage jusqu'à l'embrasement total¹⁵⁴, symbolise la folie grandissante des protagonistes et l'effritement de leur identité :

un effet de rupture très fort, induit par cette contamination de l'univers que l'on raconte par l'univers où l'on raconte. Dans ce cas, le procédé n'est pas utilisé pour un effet comique, au contraire il sert à extrémiser le propos absolument tragique du film : la dépersonnalisation vécue par le personnage représenté (auquel appartient le visage qui se consume lorsque la pellicule brule) est un processus tellement destructeur et profond qu'il affecte (en apparence) jusqu'à l'univers extradiégétique¹⁵⁵.

Que ce soit dans *Persona* ou dans *Gremlins*, l'emploi de la pellicule brulante repose sur un principe similaire : perturber l'univers fictionnel du film par un événement soudain et inattendu. Cette rupture narrative suscite une réaction émotionnelle chez le spectateur, qu'elle soit teintée de peur ou de sourires. La divergence se trouve dans l'émotion recherchée, mais le mécanisme narratif reste le même.

En littérature, le roman *Le Monde de Sophie* de Jostein Gaarder intègre une fin métafictionnelle qui offre une double lecture fascinante. D'un côté, Sophie vit un voyage

¹⁵² Voir annexe 4.

¹⁵³ DELAUNE Benoît, *Op. cit.*, p. 150.

¹⁵⁴ Voir annexe 5.

¹⁵⁵ DELAUNE Benoît, *Op. cit.*, pp. 150-151.

initiatique à travers l'histoire de la philosophie occidentale, guidée par le professeur Alberto Knox. Elle découvre les grandes idées et les courants de pensée qui ont façonné notre monde, tout en s'interrogeant sur sa propre existence et sa place dans l'univers. De l'autre côté, la fin du roman révèle une mise en abyme captivante. Au fil du récit, Sophie se rend compte qu'elle est elle-même un personnage fictif, inventé par un père parti en mission pour sa fille Hilde :

— Après des recherches philosophiques approfondies qui se sont étendues des premiers philosophes grecs jusqu'à aujourd'hui, nous sommes en mesure d'affirmer que nos vies se déroulent dans la conscience d'un major. Il est actuellement en poste comme observateur de l'ONU au Liban, mais il a aussi écrit un livre sur nous, pour sa fille qui habite à Lillesand. Elle s'appelle Hilde Moller Knag et a eu quinze ans le même jour que Sophie. Ce livre qui parle de nous tous, elle l'a trouvé en se réveillant sur sa table de nuit, le matin de son anniversaire, le 15 juin. Il s'agit d'un grand classeur, pour être plus précis. À cet instant, elle sent sous ses doigts qu'il ne lui reste plus beaucoup de pages à lire.

— Notre existence n'est donc ni plus ni moins qu'une forme distrayante de cadeau d'anniversaire pour Hilde Moller Knag. Nous sommes tous inventés pour servir de décor à un cours de philosophie destiné à sa fille. Ce qui revient à dire que la Mercedes blanche garée devant la porte ne vaut pas un clou. Cela en soi n'a aucune espèce d'importance. Elle est comme toutes ces Mercedes qui roulent dans la tête de ce pauvre major de l'ONU qui vient de s'asseoir sous un palmier pour éviter une insolation. Les journées sont chaudes au Liban, mes amis¹⁵⁶.

Cette révélation ajoute une nouvelle dimension à l'histoire, soulevant des questions sur la nature de la réalité, la création littéraire et le lien entre le lecteur et le personnage. Ce livre, véritable ouvrage initiatique à la philosophie, est un parfait exemple de ce que peut apporter la métafiction à la narration en brouillant les frontières entre fiction et réalité, et en invitant le lecteur à s'interroger sur sa propre place dans le récit... Et s'il était lui-même le personnage d'une fiction ? *Le Monde de Sophie* devient ainsi une parabole sur la quête de sens et la construction de l'identité, démontrant le pouvoir de la littérature à explorer les profondeurs de l'âme humaine :

Sophie, Sophie... qui es-tu ? D'où viens-tu ? Pourquoi es-tu entrée dans ma vie ? À la fin, Sophie avait reçu un livre sur elle-même. Était-ce le même livre que celui que Hilde tenait entre ses mains maintenant ? Ce n'était qu'un classeur, mais qu'importe : comment était-ce possible de trouver un livre sur soi-même dans un livre sur soi-même ? Que se passerait-il si Sophie se mettait à lire ce livre ? Qu'allait-il se passer maintenant ? Que pouvait-il se passer à présent ? Hilde sentit sous ses doigts qu'il ne lui restait plus que peu de pages à lire¹⁵⁷.

¹⁵⁶ GAARDER Jostein, *Le monde de Sophie*, Oslo, H. Aschehoug & Co, 1991, p. 522.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 514.

3.2.4. UTILISATION DE LA MÉTAFICTION DANS L'UNIVERS DE LA BANDE DESSINÉE

En bande dessinée, l'une des premières apparitions de la métafiction a lieu dans l'œuvre de Winsor McCay au début du XX^e siècle. Considéré comme l'un des plus grands auteurs de bandes dessinées, il s'illustre dans la publication de planches au sein de journaux hebdomadaires. Sa première œuvre qui témoigne d'un aspect métafictionnel est cette planche de *Little Sammy Sneeze*, publiée le 24 décembre 1904 dans le *New York Herald* :



Cette brève narration met en œuvre tous les éléments nécessaires à une rupture du récit entre les niveaux intradiégétique et extradiegtique. Reprenant la technique chronophotographique présentée précédemment, chaque case se voit attribuer une valeur temporelle précise, faisant progresser l'intrigue : « cette planche témoigne du fait que la bande dessinée est la monstration d'un temps par l'image et qu'il est possible de jouer avec les possibilités de diffusion de ce temps, à l'instar de ce ralentissement de l'action¹⁵⁸ ». Lors de la chute de l'histoire, l'éternuement du jeune garçon est tellement intense qu'il fait voler en éclats les contours de la case qui le maintenait prisonnier du récit intradiégétique. Il se retrouve alors projeté au milieu des débris, vestiges des lignes noires qui bordaient son univers.

Une deuxième œuvre de Winsor McCay mérite également qu'on s'y intéresse. En effet y sont dessinées les prémisses de la bande dessinée absurde, voire surréaliste. Dans cette édition de *Little Nemo in Slumberland*¹⁵⁹, parue le 26 juillet 1908 dans le même journal que la planche

¹⁵⁸ JORRION Olivier, *Enjeux de l'intercase en bande dessinée*, Université Toulouse Jean Jaurès, mémoire en lettres modernes, 2018, p. 36.

¹⁵⁹ Voir annexe 6.

précédente, un jeune garçon se retrouve projeté comme chaque nuit dans le monde de Slumberland, pays du sommeil. Le caractère fantastique et onirique de la bande dessinée est notamment dû au traitement donné aux cases : « McCay y développe un récit en jouant avec la fragmentation imposée par le support de diffusion¹⁶⁰ ». Au fur et à mesure que la narration avance, le lit de Nemo se met à grandir de manière exponentielle, obligeant la case elle-même à se plier à sa taille. Dès lors, il paraît compliqué de savoir si c'est la bande dessinée qui permet l'agrandissement du lit ou si c'est le lit qui lui impose ses règles.

¹⁶⁰ BOILLAT Alain, « Récit(s) en fragments. Logiques sérielle et mondaine dans *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay », dans *Études de lettres*, 2013, p. 93.

4.1. L'ŒUVRE

4.1.1. CONTEXTE DE CRÉATION ET PUBLICATION

Fred, de plus en plus mécontent du changement de ton chez *Hara-Kiri*, choisit de chercher un nouveau magazine où exprimer son talent. Avant de partir, cependant, il doit d'abord trouver le projet qui le passionnera. Ainsi, en 1965, il se lance dans l'écriture et le dessin d'une histoire loufoque mettant en scène un adolescent qui se retrouve captif d'un cirque souterrain, dans ce qui deviendra les premières aventures de Philémon : *Le mystère de la clairière des trois hiboux*.

Le personnage de Philémon n'est pas sans lien avec le fils de Fred, qui avait une dizaine d'années à l'époque de la création de la bande dessinée. Fred lui-même confiait : « Les rapports de Philémon avec mon fils sont très profonds. Comme chaque auteur, soit on se met en scène soit on met en scène les personnes qui sont autour de soi¹⁶¹ ». Le choix du prénom du personnage a été sujet de débat pour Fred, au départ, il souhaitait le nommer « Valentin », cependant, ce patronyme avait déjà été utilisé chez *Pilote* par Jean Tabary dans sa bande dessinée *Valentin le vagabond*.

Malgré ses précédentes expériences, Fred se considère encore comme un débutant dans le milieu de la bande dessinée ; cependant, il est certain du potentiel de son histoire. Le choix d'un adolescent n'est pas anodin pour le public visé, et même son coup de crayon, d'ordinaire assez violent et marqué, s'est adouci pour plaire au plus grand nombre. Comme on l'a vu dans le chapitre qui lui a été consacré, Fred décide dès lors d'envoyer cette première histoire au journal *Spirou*, car à ses yeux, il s'agissait du meilleur magazine de l'époque :

[Fred] Je voulais pouvoir gagner de l'argent un peu normalement, alors j'ai fait le premier *Philémon*. J'ai dessiné une quinzaine de pages pendant que je bossais à *Hara-Kiri*, et je suis allé voir *Spirou*. Ils ont gardé les pages trois mois, puis, ils me les ont renvoyées en me disant que le public enfant c'est beaucoup plus dur que le public adulte et que mon histoire ne tenait pas du tout¹⁶².

¹⁶¹ DE MISSOLZ Jérôme, *Op. cit.*

¹⁶² *Idem.*

Face au rejet de *Spirou*, Fred se sent découragé. Il se persuade que son refus est dû à son style de dessin, jugé trop éloigné des standards de l'époque, dominés par des auteurs comme Hergé et Franquin. Cependant, grâce à l'intervention de Cabu, il parvient à rencontrer René Goscinny, rédacteur en chef du magazine *Pilote* : « Il a pris une demi-heure pour lire l'histoire et il a dit "c'est formidable, on la passe !" ». Je suis sorti de la salle les larmes aux yeux, d'un seul coup, ça m'avait sauvé la vie, j'ai vu une ouverture¹⁶³ ». Les premières planches de *Philémon* paraissent le 22 juillet 1965 dans le numéro 300 de la revue *Pilote*. Malgré un début compliqué qui sera abordé un peu plus loin, les quinze premières aventures de Philémon sont publiées dans *Pilote* entre 1965 et 1986.

Pilote appartenant aux Éditions Dargaud, il n'est pas étonnant que la publication des aventures de Philémon en tomes distincts se fasse également chez cet éditeur dès 1972. Cependant, après la publication en 1987 du tome *Le Diable du peintre*, Fred décide de mettre un terme à sa carrière sans avoir donné un point d'aboutissement à sa série.

Vingt ans se passent alors sans que Fred ne dévoile une esquisse des aventures de Philémon : « J'avais commencé un nouvel album après quinze ans d'arrêt, j'ai réalisé quatre ou cinq pages puis j'ai de nouveau eu envie d'arrêter d'un seul coup parce que je ne le sentais plus¹⁶⁴ ». Il arrive finalement à réaliser la moitié du dernier tome, mais à un moment donné, il se sent proche de la mort et a une sorte de révélation, il n'a pas achevé les aventures de Philémon. Il se résout alors à finir l'écriture de ce dernier tome, même si ses problèmes de santé le ralentissent beaucoup : « J'ai dû m'arrêter parce que j'ai les mains engourdies. J'espère que je pourrai le finir ». De plus, il est victime d'une panne d'imagination et le syndrome de la page blanche l'empêche de continuer son avancée :

[Fred] Ensuite, il n'y avait plus moyen de dessiner, je me sentais embourbé. Figurez-vous que l'on ne dessine pas avec sa main seulement, mais avec son esprit, sa mémoire. Or j'étais complètement vidé, je ne parvenais plus à créer un cadre pour laisser courir mon imagination. Heureusement, j'ai eu une étincelle de génie ! J'ai demandé à mon éditeur des photocopies de mon premier *Philémon*, *Le Naufragé du A*, afin de le relire de près et m'aider à me décoincer¹⁶⁵.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ METHON Catherine, « Fred compte parmi les fidèles du Festival », dans *Sud-Ouest*, [en ligne] <https://www.sudouest.fr/charente/angouleme/fred-compte-parmi-les-fideles-du-festival-9068950.php>, 2012 (consulté le 02/05/24).

En février 2013, le point final des aventures de Philémon est enfin publié, marquant ainsi la conclusion de la série près d'un quart de siècle après la parution du dernier tome. Le dénouement apporté par *Le train où vont les choses* clôt cette saga qui s'étend sur près de quarante-huit ans et qui a enchanté l'enfance de nombreux lecteurs, que ce soit à travers les épisodes parus dans la revue *Pilote* ou les tomes indépendants publiés ultérieurement.

On notera qu'en 2011, les éditions Dargaud ont publié une version collector de *Philémon*, regroupant l'intégralité de la série en trois tomes. Cette édition luxueuse a permis aux fans de redécouvrir les aventures de Philémon dans une qualité optimale. De plus, un projet d'adaptation cinématographique de *Philémon* a également été évoqué en 2013, peu de temps avant la mort de Fred. L'auteur était enthousiaste à l'idée de voir son univers porté sur grand écran, mais ce projet n'a malheureusement pas abouti.

4.1.2. RÉCEPTION CRITIQUE ET PUBLIQUE

Les premières planches du *Mystère de la clairière aux trois hiboux* n'ont pas fait l'unanimité au sein du lectorat de *Pilote* : « Le dessin de Fred n'est pas du gout des premiers lecteurs¹⁶⁶ ». En effet, ces derniers peu habitués à un style sortant des sentiers battus¹⁶⁷, décrivent les dessins de Fred comme trop étranges et mauvais : « les réactions furent si hostiles de la part de lecteurs jugeant qu'il ne savait pas dessiner, que l'affaire manqua de s'arrêter là¹⁶⁸ ». Cependant, Goscinny croit au potentiel de ce personnage, et même si « l'humour surréaliste de Fred et le dessin fort graphique de *Philémon* n'étaient appréciés que par un petit groupe d'admirateurs¹⁶⁹ », il persévère à publier les planches et à promouvoir le graphisme de Fred au sein de *Pilote*¹⁷⁰. Trois ans plus tard, alors que ce dernier se trouve dans son bain – dès qu'il est confronté à un problème de scénario, il prend un bain –, il a une vision : « alors que chaque page affirmait la puissance créatrice de la liberté ! Fred rongea donc quelque temps son

¹⁶⁶ ROLLAND Alexandra, *Journal et bande dessinée ou l'histoire d'une fusion entre support et média*, Université de Paris I, Thèse en histoire de l'art et archéologie, 2010, p. 74.

¹⁶⁷ DEVAUX Alexandre, *op. cit.*

¹⁶⁸ « Hommage à un géant : FRED » dans *Saint-Malo étonnants voyageurs*, 2009 [en ligne] <https://www.etonnants-voyageurs.com/Hommage-a-un-geant-FRED.html>, (consulté le 02/05/24).

¹⁶⁹ Musée d'art contemporain de Gand, *Art et innovation dans la bande dessinée européenne*, Bruxelles, édition De Buck, 1987, p. 385.

¹⁷⁰ ROLLAND Alexandra, *Op. cit.*, p. 74.

frein [...] jusqu'à ce que l'idée lui vienne d'envoyer Philémon sur les lettres de l'océan Atlantique¹⁷¹ ».

Alors que Fred s'apprêtait à clore *Le Naufragé du A*, il est saisi par un souffle d'inspiration inattendu. Une simple question, posée par un jeune garçon dans la rubrique du courrier des lecteurs de *Pilote*, le fait réfléchir : « Pourquoi Barthélemy n'est-il pas ressorti du puits avec Philémon ? ». Cette interrogation, apparemment anodine, va devenir le catalyseur d'une nouvelle vision artistique pour Fred. C'est à partir de cette question que germe l'idée centrale des futures aventures de Philémon, une idée qui propulsera la série vers un succès encore plus grand. À partir de cet instant, la série *Philémon* deviendra et sera considérée comme l'œuvre majeure de Fred. Il obtient même l'assentiment de ses pairs, puisqu'à l'occasion de la sortie du *Naufragé du A* en album, il reçoit une lettre inattendue d'un géant de l'industrie de la bande dessinée :

[Fred] La première lettre que j'ai reçue quand j'ai publié le premier *Philémon* en album, elle venait d'Hergé qui me disait « Ah j'aime beaucoup, j'ai eu du plaisir à lire votre histoire. C'est bien qu'il y ait des jeunes qui renouvellent un peu » et ça m'avait vraiment beaucoup touché parce que je lisais *Tintin* quand j'étais enfant¹⁷².

Le Train où vont les choses, l'ultime aventure de Philémon, est acclamé par la presse et la critique littéraire dès sa sortie. Saluant l'inventivité et la poésie de Fred, les spécialistes soulignent la richesse visuelle des planches et l'univers onirique de l'album¹⁷³. Cette conclusion magistrale fait accéder Fred au statut d'auteur majeur de la bande dessinée francophone.

4.1.3. RÉSUMÉ

Résumer les aventures de Philémon n'est pas chose aisée, tant les péripéties et les personnages y abondent. Cependant, afin de baliser la suite de ce chapitre, je mettrai en lumière les moments clés du périple de Philémon en retraçant ses rencontres les plus marquantes.

Le premier tome, *Le Naufragé du A*, débute dans la campagne française des années soixante, l'histoire commence avec Philémon, un jeune garçon vivant avec ses parents et toujours accompagné de son fidèle âne, Anatole. Un jour, alors que son père lui demande d'aller

¹⁷¹ « Hommage à un géant : FRED », *Op. cit.*

¹⁷² DEVAUX Alexandre, *op. cit.*

¹⁷³ ROSSET Christian, « Le train où vont les choses », dans *Du9* [en ligne] <https://www.du9.org/chronique/le-train-ou-vont-les-choses/>, 2013 (consulté le 03/05/24).

puiser de l'eau au vieux puits, Philémon découvre, dans le fond de ce dernier, des bouteilles contenant des feuilles de papier avec l'inscription « sauvez-moi ». Intrigué, il descend dans le puits pour résoudre ce mystère, mais il est emporté par un étrange courant et se retrouve au milieu de la mer. À son réveil, il se trouve sur une plage inconnue, entourée d'une végétation étrange, et remarque deux soleils dans le ciel. C'est là qu'il rencontre Barthélémy, un puisatier qui est tombé dans le même puits que lui quarante ans auparavant. Barthélémy révèle à Philémon qu'ils se trouvent sur le A de « océan Atlantique », où chaque lettre de la carte constitue un univers parallèle. Après diverses péripéties, ils parviennent à quitter le A et à retourner dans le monde réel. Cependant, Barthélémy réalise que le monde actuel a trop changé en quarante ans et décide de retourner sur le A. À partir de cet instant, la série se concentre sur les multiples tentatives de Philémon pour aider Barthélémy à regagner le A¹⁷⁴.



PRÉSENTATION DES PERSONNAGES PRINCIPAUX

Philémon, un adolescent insouciant, plutôt naïf, mais surtout rêveur, avance dans la vie sans prendre de décisions concrètes, accompagné de son fidèle compagnon, l'âne Anatole. Au fil de ses aventures, il semble être emporté par le cours du destin, sans vraiment comprendre ce qui lui arrive. Chaque événement semble être le fruit du hasard. Malgré des situations parfois proches du drame, il reste émerveillé par son environnement et parvient assez facilement à surmonter les obstacles qui se dressent sur son chemin : « il est dénué de véritable personnalité. Le personnage principal se laisse entraîner par les péripéties du récit. C'est presque à son corps défendant qu'il résout les énigmes qui se présentent à lui et se sort des embuches¹⁷⁵ ».

¹⁷⁴ Case ci-dessus provenant de : Fred, *Simbabbad de Batbad*, Paris, Dargaud, 1970, p. 36.

¹⁷⁵ DEJASSE Erwin, « L'histoire du monde où tout peut exister », dans *Poétiques de la bande dessinée* (dir. FRESNAULT-DERUELLE Pierre, SAMSON Jacques), vol. 26, 2007, p. 110.

Barthélémy, un vieil homme qui a passé près de quarante ans prisonnier sur le A, cherche désespérément un moyen de s'échapper. L'arrivée de Philémon lui offre enfin cette opportunité. Cependant, après tant d'années passées sur le A, il réalise que ses petites habitudes lui manquent et qu'il n'est plus adapté à la vie du monde réel. Quelque peu ronchon, mais surtout nostalgique de son ancienne vie, il entraîne Philémon, souvent malgré lui, dans ses veines tentatives pour retrouver son île.

Hector, le père de Philémon, est un homme au caractère bien trempé, souvent surnommé l'« incrédule » par les autres. Il refuse catégoriquement de croire aux récits de Philémon et Barthélémy, même lorsqu'il se retrouve lui-même sur une lettre de l'océan au cours de l'une de leurs aventures. Convaincu que son fils n'est qu'un rêveur sans valeur, Hector accorde une importance primordiale au travail, qu'il considère comme la seule marque de mérite. Il est l'archétype des personnages qui, dans l'œuvre de Fred :

se contentent d'accomplir ce qui leur a été assigné. Braqués sur leur tâche, ils sont totalement dépourvus d'imagination, insensibles à la poésie, et incapables de voir le monde qui les entoure malgré les prodiges qui s'y déroulent au point de considérer comme cinglés ceux qui ne partagent pas leur vision étriquée¹⁷⁶.

Enfin, le personnage de Félicien est plus énigmatique. Frère de Hector et donc oncle de Philémon, il vit sur des terres très éloignées du village. Il connaît, depuis son plus jeune âge, l'existence de l'univers des lettres de l'océan Atlantique ainsi que les différents moyens de s'y rendre. À maintes reprises, il ouvre des passages à Philémon et Barthélémy à l'aide de multiples objets tous plus incongrus les uns que les autres.

4.1.4. UNIVERS

CARACTÉRISTIQUES DU MONDE DE PHILÉMON

Il n'a pas fallu attendre les analyses récentes pour que l'univers de Philémon soit perçu comme onirique, insolite ou encore poétique¹⁷⁷. En effet, dès la parution de la bande dessinée dans les planches de *Pilote*, les lecteurs la qualifiaient comme telle.

Quand Philémon évolue dans le monde ordinaire, c'est-à-dire notre monde, il explore une campagne aux allures paisibles située en bordure d'un petit village. Il se promène généralement

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷⁷ GROENSTEEN Thierry, *Le bouquin de la bande dessinée*, Op. cit., p. 285.

avec son âne dans les prés et cueille des champignons dans la forêt. À première vue, le décor semble tout à fait banal, dépourvu de toute anomalie... jusqu'à ce que des personnages étranges fassent leur apparition. En effet, lors de ses balades, Philémon fait fréquemment la rencontre de personnages énigmatiques. Qu'il s'agisse d'un tailleur d'ombres, d'un voyageur temporel circulant dans une calèche, ou d'une marionnette vivante tombée d'un arbre-théâtre, l'univers apparemment normal de Philémon est régulièrement envahi par des figures singulières. Cette profusion de rencontres incongrues pousse parfois à se demander si Philémon n'est pas simplement en train de rêver. Cependant, à l'inverse du petit garçon dans *Little Nemo in Slumberland*, Philémon ne rêve pas :

Philémon est en quelque sorte un descendant du Little Nemo de Winsor McCay, ce petit garçon qui, en rêve, vivait au cœur même de sa ville les aventures les plus fantastiques avant d'être immanquablement réveillé à la toute dernière image de son histoire. L'univers du Philémon de Fred, même si le héros vit « réellement » (au sens où il ne dort pas) ses aventures, contient plus d'un élément caractéristique du monde de *Little Nemo in Slumberland*. Ainsi, comme c'était le cas dans l'œuvre américaine, nous y trouvons les objets du monde familier qui deviennent des personnages animés (le piano sauvage, par exemple) ou encore des situations loufoques, totalement absurdes, dont le héros semble prisonnier. Mais ici, Philémon, ne pouvant compter sur un réveil soudain, doit constamment trouver une solution à ses maux. Il faut dire toutefois que ses mésaventures se dénouent souvent par elles-mêmes grâce à l'imagination débordante de Fred¹⁷⁸.

Quand Philémon fait irruption sur les îles représentant les lettres de l'océan Atlantique, il se retrouve plongé dans un univers absurde, mais cohérent, où les règles semblent suivre une certaine logique. C'est notamment illustré par la présence de deux soleils dans ce monde, ce qui entraîne la projection sur le sol de deux ombres pour chaque personnage.

Ce monde étrange semble être un amalgame absurde d'objets familiers de notre quotidien, comme si des enfants avaient inventé des créatures en jouant au jeu favori des adeptes de l'écriture surréaliste, le cadavre exquis. En effet, Philémon rencontre des plantes, des objets et des animaux assez singuliers : une lampe-horloge, un arbre à bouteilles, un zèbre-geôle, un phare-hibou, des pélicans-baleiniers, un serrurier-vétérinaire, et même un oiseau-huissier. Tous ces éléments contribuent à plonger le lecteur dans l'univers fantasque créé par Fred à travers son œuvre.

Au fil de ses aventures, Philémon se retrouve, souvent malgré lui, dans un bon nombre de situations qui semblent presque impossibles à résoudre, voire mortelles : il se retrouve

¹⁷⁸ PLANTE Raymond, « Héros d'encre et de papier » dans *Liberté*, vol. 16, 1974, p. 139.

presque noyé au milieu de l'océan, prisonnier dans une baleine-galère, perdu au milieu d'un labyrinthe, presque mort assoiffé dans un désert, attaqué par manu-manu sauvage ou encore pris au piège dans un zèbre-geôle. Cependant, malgré toutes ces circonstances, il parvient constamment à s'en sortir à l'aide d'une intervention souvent presque divine. La narration de Fred peut être qualifiée de « pataphysique¹⁷⁹ », c'est-à-dire qu'elle relève de la science des solutions imaginaires. Elle ne cherche pas à découvrir des vérités objectives sur le monde, mais plutôt à explorer les possibilités infinies de l'imagination. Elle s'intéresse à ce qui est « virtuel », c'est-à-dire à ce qui pourrait être, mais qui n'existe pas nécessairement dans la réalité. La pataphysique donne du sens et de la valeur à des choses qui n'en ont pas en apparence. Elle crée des liens symboliques entre des éléments disparates et invente des lois qui régissent ces liens.

En d'autres termes, dans cet univers fantaisiste que propose Fred, les contraintes de la logique et de la vraisemblance sont joyeusement abandonnées. L'artiste tisse des liens symboliques entre des éléments disparates, inventant ses propres lois pour déjouer les obstacles rencontrés par ses personnages. Lorsque Philémon se retrouve confronté à des situations désespérées, Fred ne se contente pas de faire intervenir un *deus ex machina* classique. Il puise dans son imagination débordante pour inventer des solutions aussi originales qu'improbables. Un homme marchant sur l'eau pour secourir Philémon en plein océan, un dirigeable surgissant de nulle part pour le sauver d'une chute vertigineuse... les trouvailles de Fred défient les lois de la physique et du bon sens. Certaines personnes pourraient critiquer ces interventions comme étant faciles ou invraisemblables, mais Fred préfère parler de « logique dans l'absurde¹⁸⁰ ». C'est justement cette liberté de création, cette capacité à briser les conventions narratives, qui donne tout son charme et sa magie à l'univers de Philémon.



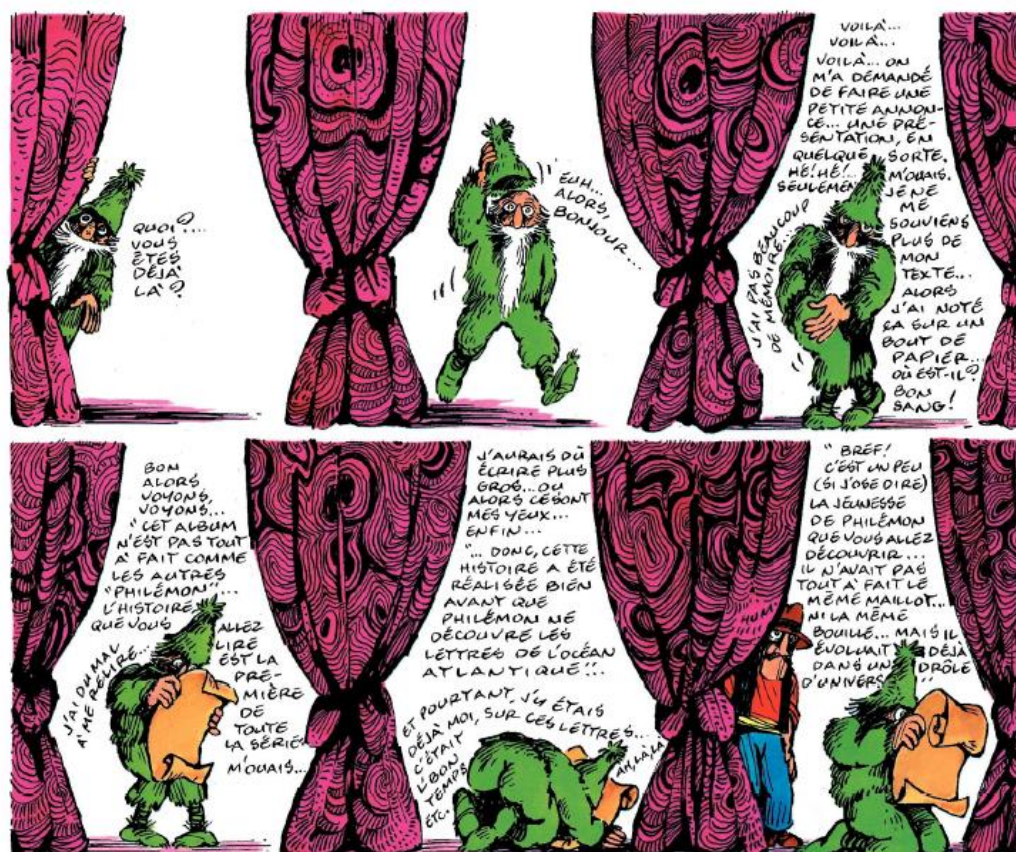
¹⁷⁹ Arnaud Noël, « Pataphysique » dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pataphysique/> (consulté le 03/05/24).

¹⁸⁰ DE MISSOLZ Jérôme, *Op. cit.*

4.2. PARTICULARITÉS D'ÉCRITURE

4.2.1. MÉTALEPSE

PERSONNAGE VS LECTEUR



Dans la première planche (représentée ci-dessus) du premier tome *Avant la lettre*¹⁸¹, Barthélémy tient un discours, visiblement préparé par lui-même (« j'ai du mal à me relire »), dans lequel il s'adresse directement au lecteur (« vous êtes déjà là ? »). Cette intervention initiale de Barthélémy sert à avertir le lecteur que l'histoire se déroule avant que Philémon ne découvre les lettres de l'océan Atlantique. L'auteur utilise ainsi habilement le personnage de Barthélémy comme intermédiaire pour transmettre un message sans s'inclure directement dans l'œuvre. En même temps, cette évocation par Barthélémy de l'ordre des albums rompt la narration de l'univers diégétique et permet au personnage du puisatier de s'immiscer temporairement dans la réalité du lecteur.

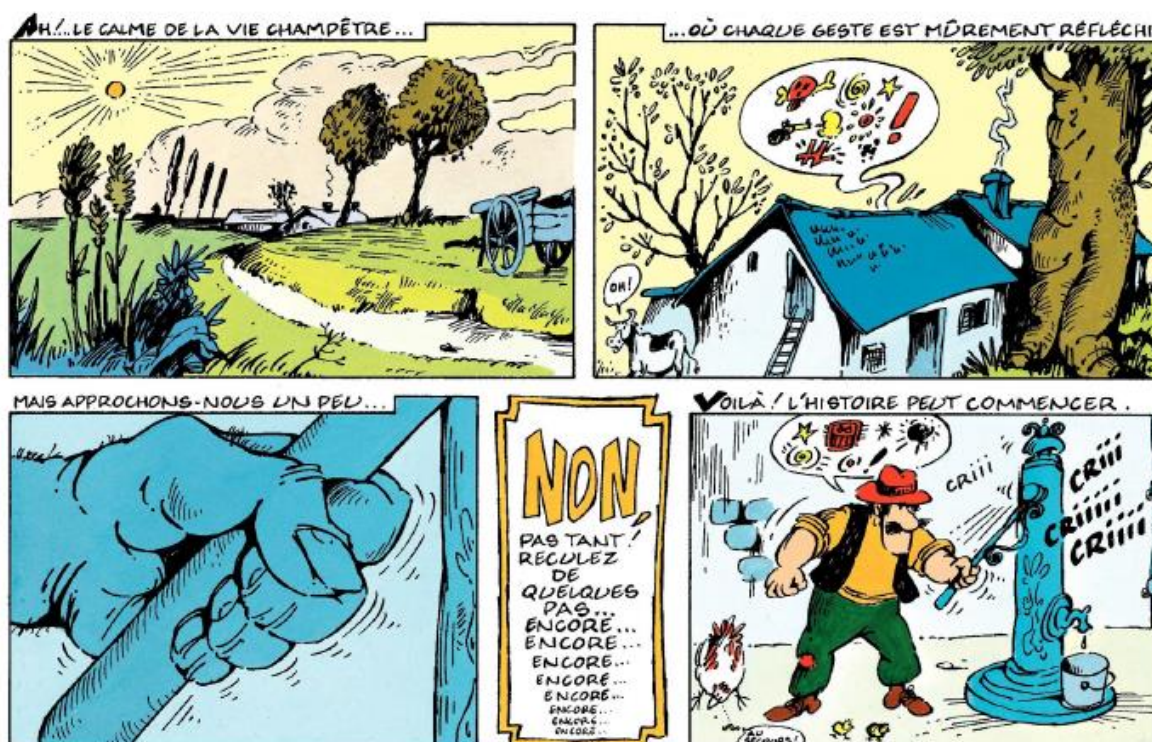
¹⁸¹ Fred, *Avant la lettre*, Paris, Dargaud, 1978, p. 5.



La case représentée ci-dessus illustre un cas différent du précédent, où la métalepse est représentée par une intervention directe de l'auteur au sein de son œuvre. Cette planche, qui est présente au début de chaque album, retrace un résumé concis des aventures de Philémon, narré par un hérisson. Cependant, l'auteur y ajoute un commentaire, (une note de l'auteur) qui confère une certaine autorité à sa parole. En précisant que ce hérisson n'a pas de nom, il fait mine de minimiser l'importance de ce résumé, auquel il oppose l'intérêt de la lecture de l'album initial.

Dans ce cas-ci, la trame narrative est également altérée, cependant, l'effet de bizarrerie est moindre, car l'intervention de l'auteur est annoncée clairement, l'auteur ne semble pas agir au sein du niveau diégétique mais plutôt dans une sorte de discours d'entre-deux.

RÉCITATIF VS LECTEUR



La planche représentée ci-dessus, et qui ouvre les aventures de Philémon dans *Le naufragé du A*¹⁸², est, comme c'est souvent le cas dans les bandes dessinées, commentée par un récitatif qui donne au lecteur les premiers éléments contextuels de l'histoire tels que le lieu, la date, les personnages présents, etc. Comme on peut le voir ici, dès la troisième case, le lecteur est invoqué par le récitatif avec le pronom « nous » qui semble l'inviter à s'impliquer un peu plus dans l'action en cours. Cependant, la quatrième case l'exhorte à reculer sous prétexte qu'il se serait beaucoup trop avancé. À l'instar du personnage qui s'adresse à lui, cet ordre, qui est donné par le récitatif, vient bousculer les attentes du lecteur qui ne s'attend pas à ce qu'on l'interpelle. Cependant, comme le note Thierry Groensteen¹⁸³, le récitatif constitue un premier aspect du niveau extradiégétique, celui du récitant. Dès lors, la narration intradiégétique ici n'est pas brisée, la métalepse n'entraînant aucune conséquence sur le déroulement de la suite de l'histoire. Cette interpellation du lecteur a ici un effet purement humoristique : ce gag du zoom excessif, où le lecteur est invité puis repoussé, ne sert qu'à divertir et à ajouter une touche ludique à la narration.

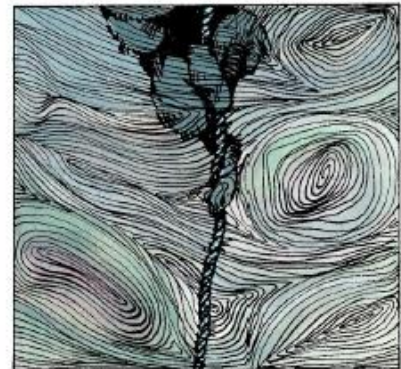
¹⁸² Fred, *Le naufragé du A*, Paris, Dargaud, 1972, p. 7.

¹⁸³ GROENSTEEN Thierry, *Comics and Narration*, Op. cit., pp. 84-90.

LECTEUR VS L'OEUVRE



OUI, DE CASÉ EN CASÉ MAIS DE HAUT EN BAS PUIS DE BAS EN HAUT TU REJOINDRAS LE 'A'!



MOI DE MÊME.



Nous pourrions évoquer le côté métafictionnel de cette planche¹⁸⁴ qui attire l'attention par l'entremêlement de cases, mais ce qui nous intéresse surtout ici est le rôle qu'y joue le lecteur. Lors de ce passage, Philémon et Barthélémy descendent à la cave et s'appêtent à retourner dans le monde des lettres grâce à une corde magique. Le lecteur, habitué aux codes de la bande dessinée dans lesquels la lecture d'une planche se réalise de gauche à droite, vient se faire réprimander par le personnage de l'oncle Félicien. Selon ce dernier, la lecture doit se réaliser de haut en bas afin que la narration puisse avancer :

Dans le monde très carrollien de la série *Philémon* créée par Fred, on trouve en particulier cette célèbre planche extraite de *L'île des brigadiers* où le héros, qui se trouve dans la cabane de Félicien, descend à la cave par une échelle et puis remonte la page sans parvenir à sortir de la cave pour autant : lecture chronologique et lecture spatiale se concurrencent et se chevauchent pour à la fin : « tout est détraqué » comme le déplore Félicien, la lecture se retrouvant elle aussi littéralement sens dessus dessous¹⁸⁵.

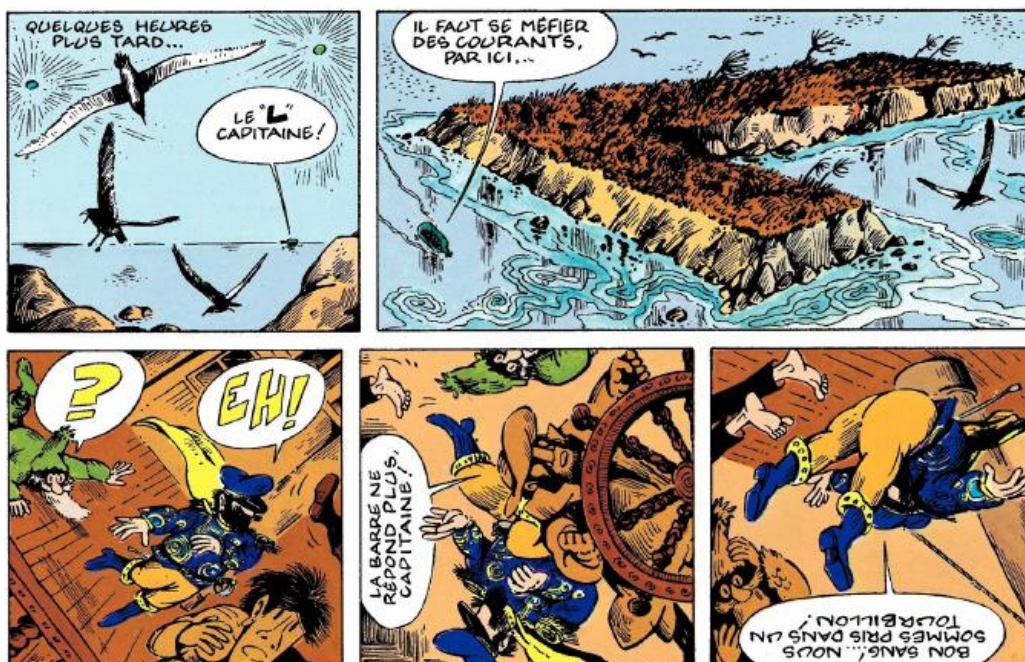
Dans ce cas-ci, le lecteur ne se fait pas directement interpeler mais sa présence est cependant soulignée par Félicien. L'intrusion de l'auteur se fait donc de manière détournée via le soulignement du « détraquage » de la planche par le lecteur. La phrase « Non ! Pas par-là ! » lancée par Félicien permet à l'auteur de fournir un conseil au lecteur sur le processus de lecture. Fréquentes dans l'œuvre de Fred, les interventions de ce type peuvent être particulièrement utiles dans les récits complexes ou ambigus.

¹⁸⁴ Fred, *L'île des brigadiers*, Paris, Dargaud, 1975, p. 6.

¹⁸⁵ GROENSTEEN Thierry, *Le bouquin de la bande dessinée*, Op. cit., p. 747.

4.2.2. MÉTAFICTION

LES JEUX D'ÉCRITURE



Dans la planche représentée ci-dessus¹⁸⁶ des courants violents secouent la bouteille-navire où se trouvent les personnages, les envoyant valdinguer d'un bord à l'autre de la cabine. Pour refléter au mieux cette action, les cases elles-mêmes sont désorientées et tournent sur elles-mêmes. Cependant, ce qui captive le plus l'attention, c'est la manière dont les phylactères, les bulles de dialogues, sont également entraînés dans ces rotations. Au fur et à mesure que les personnages chutent, leurs paroles suivent le mouvement, obligeant ainsi le lecteur à tourner le livre qu'il tient entre les mains pour continuer sa lecture. Cette manipulation met en évidence la matérialité de la bande dessinée et la façon dont le médium implique une interaction physique de la part du lecteur. Ce n'est plus ici le récitant extradiégétique de la narration qui est mis en exergue mais le monstateur de l'image¹⁸⁷. En effet, si le dialogue présent au sein des phylactères fait partie du niveau intradiégétique, le phylactère en tant que moyen de représentation de la parole ou de la pensée fait quant à lui partie de l'organisation visuelle de la bande dessinée. Il arrive également que les phylactères soient même absents des cases, comme

¹⁸⁶ Fred, *Le naufragé du A*, Op. cit., p. 36.

¹⁸⁷ GROENSTEEN Thierry, *Comics and Narration*, Op. cit., pp. 84-90.

on le voit parfois dans *Philémon* lorsque les lettres semblent flotter librement dans le décor, sans que cela n'affecte la progression de la narration.



Cependant, il arrive également qu'un élément extradiégétique soit altéré et permette de modifier le cours de la narration. Dans l'exemple représenté ci-dessus¹⁸⁸, l'onomatopée « boum » provoquée par le coup que donne Félicien sur un morceau de bois prend une forme hypercalligraphique, c'est-à-dire que « la valeur plastique du tracé de lettres s'impose [...] : objets graphiques, posés dans l'espace, pesants, colorés, les lettres y sont des objets solides avec lesquels les personnages peuvent jouer comme avec tout autre élément de leur univers dessiné¹⁸⁹ ». Dans la bande dessinée traditionnelle, les lettres servent uniquement à transmettre les pensées et les paroles des personnages, glissant silencieusement entre les pages sans que les personnages eux-mêmes ne les perçoivent. Elles agissent comme des fantômes de communication, invisibles et intangibles. Mais chez Fred, un changement radical s'est opéré :

Si les quinze lettres qui composent les mots « océan atlantique » sont au fondement même de l'univers de Philémon, d'une manière plus générale, l'alphabet est l'un des motifs récurrents de l'œuvre de Fred. Dans son univers en effet, les mots semblent dotés de vie, s'échappant parfois de la bouche des protagonistes pour prendre leur envol vers une destination lointaine. C'est ainsi que Philémon voyagera au-dessus de l'océan sur un gigantesque « O » issu de l'onomatopée « BOUM », sciemment provoquée par Félicien en frappant à l'aide d'une branche sur une vieille souche aux vertus merveilleuses. On retrouve l'un des procédés favoris de l'auteur : la transformation d'un élément extradiégétique – ici l'onomatopée, que seul le lecteur est sensé

¹⁸⁸ Fred, *La mémoire*, Paris, Dargaud, 1977, p. 11.

¹⁸⁹ GROENSTEEN Thierry, *Le bouquin de la bande dessinée*, Op. cit., p. 430.

pouvoir déchiffrer – en un objet intradiégétique, avec lequel les personnages vont pouvoir interagir¹⁹⁰.

Les lettres acquièrent donc une matérialité surprenante : elles ne sont plus de simples supports de mots, mais deviennent des actrices à part entière de l'histoire. Leur présence physique influence désormais le cours du récit, le propulsant vers des directions inattendues.

LES JEUX DE CASES



Dans les procédés métafictionnels de la bande dessinée, il arrive également que l'auteur se serve de la case afin de déjouer les codes et les attentes du lecteur. Dans la scène qui figure ci-dessus¹⁹¹, un des personnages parvient à s'échapper du monde « réel » vers le celui des lettres de l'Atlantique grâce à la matérialité de la case. En effet, celle-ci sert normalement à découper le récit en séquences et représente une unité narrative dans laquelle l'action se produit. Dans une bande dessinée traditionnelle, les personnages semblent agir sans avoir conscience d'être confinés dans cette zone délimitée. Leurs mouvements ne sont en aucun cas entravés, étant donné que leurs actions suivantes sont prolongées dans la case d'après. Dans l'écriture de Fred, ce n'est pas le cas :

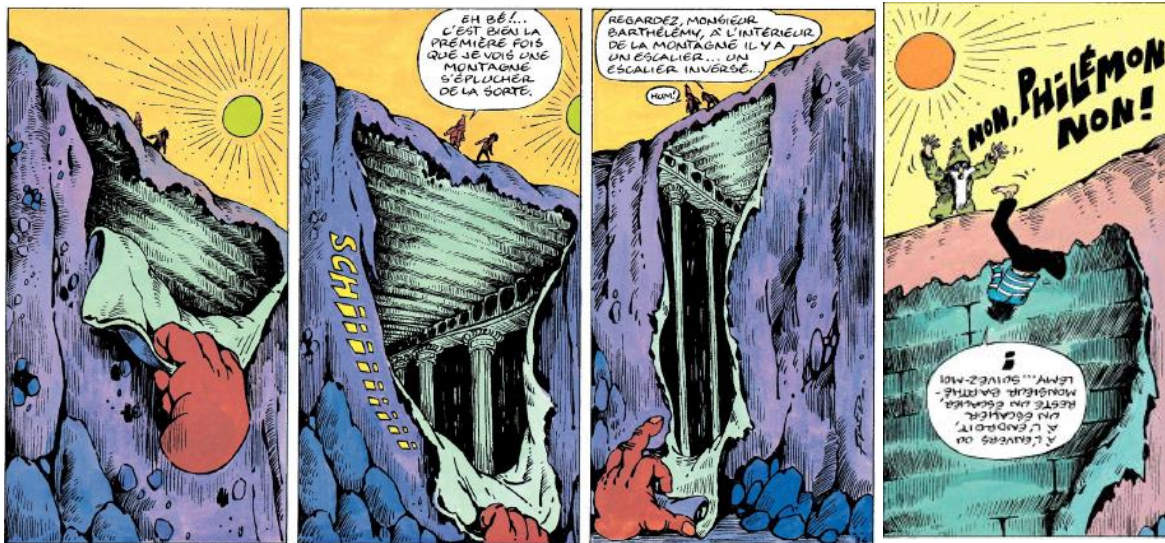
C'est un univers en perpétuelle transformation, dans lequel rien n'est figé et où tout peut arriver, au mépris de toute cohérence physique ou spatiale. Là encore, Fred exploite au maximum le moyen d'expression qu'il s'est choisi, le dessin étant par définition un simulacre, une réinterprétation de la réalité, qui n'est perçue comme telle que par un accord tacite entre l'auteur et le lecteur. Un contrat que Fred ne respecte pas à la lettre, se permettant de faire voler en éclats,

¹⁹⁰ BASTIDE Julien, *Op. cit.*

¹⁹¹ Fred, *Le chat à neuf queues*, Paris, Dargaud, 1978, p. 9.

parfois à chaque page, les éléments de décor mis en place précédemment, suscitant chez le lecteur une perpétuelle surprise¹⁹².

Ainsi, la transformation de cette case, habituellement figée, en passage secret vers un autre univers, devient un outil qui permet à Fred de remettre en question les limites de la narration et d'explorer les possibilités infinies de l'art séquentiel. De plus, l'exclamation de Barthélémy « la case tourne » amplifie l'aspect métafictionnel de cette scène, en montrant que le personnage est conscient de faire partie d'une bande dessinée et connaît les éléments qui la composent.



Dans le domaine de la bande dessinée, le décor ne se limite pas à constituer un simple arrière-plan statique. Il peut également être utilisé comme un outil narratif et métafictionnel à part entière, permettant à l'auteur de déjouer les conventions du genre et d'inviter le lecteur à une réflexion plus approfondie sur l'œuvre.

Un exemple frappant de cette utilisation subversive du décor se retrouve dans la scène représentée ci-dessus¹⁹³ où Philémon et Barthélémy tentent de traverser une falaise. Face à l'impasse, un manu-manu trouve la solution en déchirant le pan de la falaise, révélant ainsi un monde caché derrière la page. Cette destruction de la roche, qui n'est en réalité que du papier, met en évidence l'aspect artificiel du décor et souligne le pouvoir qu'à l'auteur à manipuler l'univers narratif :

¹⁹² BASTIDE Julien, *Op. cit.*

¹⁹³ Fred, *À l'heure du second T*, Paris, Dargaud, 1975, p. 46.

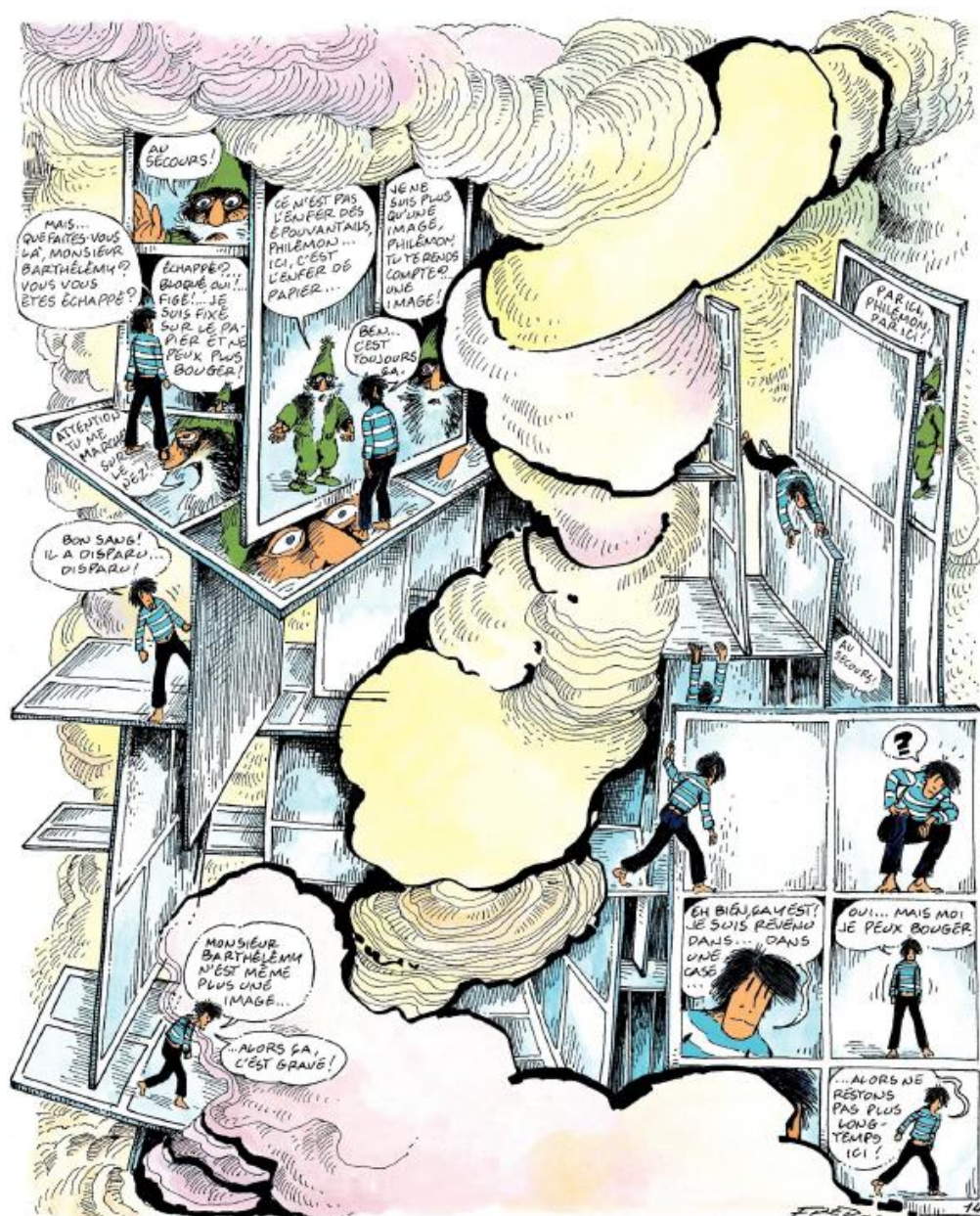
[Fred] : J'aime utiliser toutes les possibilités de graphismes, même souvent c'est pour ça que j'utilise l'arrière du décor, je mets des cadres comme au théâtre avec des « fin », « deuxième acte », etc. J'aime bien que tout soit possible dans les bandes dessinées, c'est un des rares moyens où l'on n'a pas besoin de beaucoup de moyens financiers pour mettre en forme des choses extraordinaires, il suffit de dessiner avec un crayon et du papier¹⁹⁴.

Ce procédé invite le lecteur à remettre en question la réalité de ce qu'il voit et à se demander si d'autres secrets ne se cachent pas derrière les apparences. En effet, lorsque Philémon franchit le précipice et s'engage dans un escalier inversé, le lecteur est contraint de retourner la bande dessinée pour poursuivre sa lecture. Cette inversion spatiale déstabilise ses repères et l'oblige à reconsidérer sa propre position par rapport à l'œuvre. Cependant, Philémon, lui, ne semble pas perturbé par cette anomalie : dans sa logique simpliste, « à l'envers ou à l'endroit, un escalier reste un escalier ». Cette réaction met en lumière le contraste entre la perception du lecteur, bousculé par les jeux métafictionnels de l'auteur, et la naïveté des personnages qui évoluent dans cet univers sans se soucier de ses conventions.

La planche de la page dix-huit de *L'enfer des épouvantails*¹⁹⁵ représente une transgression ultime des codes et conventions de la bande dessinée. En effet, elle présente un chaos visuel saisissant où les différentes planches de l'album se côtoient et se superposent de manière désordonnée. Au cœur de ce tumulte, le personnage de Barthélémy se retrouve « fixé sur le papier », figé dans l'impossibilité de bouger. Cette situation paradoxale souligne la subversion du personnage de bande dessinée, dont la page est pourtant le lieu d'incarnation et d'existence. Barthélémy, prisonnier de son propre support, aspire à s'en libérer, exprimant son désarroi par ces mots : « Je ne peux plus bouger ». Cette transgression de la bande dessinée traditionnelle remet en question le fonctionnement même du 9^e art. La page, habituellement espace de progression narrative et d'évolution des personnages, devient ici un carcan qui empêche l'histoire d'avancer. Tant que Barthélémy reste prisonnier du papier, son récit ne peut se dérouler, ce qui va à l'encontre de la logique fondamentale de la bande dessinée. Fred utilise cette planche pour explorer les limites de son médium. En brisant les conventions établies, il invite le lecteur à réfléchir sur le rapport entre le personnage et son support, ainsi que sur les possibilités narratives offertes par la bande dessinée.

¹⁹⁴ DE MISSOLZ Jérôme, *Op. cit.*

¹⁹⁵ Fred, *L'enfer des épouvantails*, Paris, Dargaud, 1983, p. 18.



Le personnage de Philémon ne se contente pas de subir la transgression des codes de la bande dessinée, il en devient lui-même un acteur clé. Alors qu'il est prisonnier de la bande dessinée que le lecteur tient entre les mains, il parvient à s'échapper du carcan des cases et à se mouvoir librement sur la planche. Ce faisant, il transgresse toutes les règles dictées par le niveau extradiégétique, et notamment l'organisation visuelle de la bande dessinée qui est censée guider le lecteur dans sa compréhension de l'histoire. Plus aucune logique ne semble prévaloir :

Signalons enfin que c'est à partir de la connaissance logique de l'organisation des espaces de fiction de la bande dessinée, qui a une cohérence rigoureuse, que des dessinateurs comme Mandryka, Fred ou Greg peuvent se démarquer de l'idéologie d'un espace de substitution crédible en déconstruisant cet espace, en ridiculisant cette logique, sous l'œil choqué ou réjoui du lecteur, avec une invention et une pratique critique authentique plus efficaces que toutes les analyses.

C'est alors que la bande dessinée en tant qu'écriture devient actant d'elle-même, et qu'elle intègre à son discours la réflexion sur ses propres codes, en les subvertissant, favorisant au maximum une lecture critique où le plaisir garde tous ses droits¹⁹⁶.

Philémon saute de case en case, se promène sur la planche, parvient même à se hisser par-dessus le bord d'une case et se déplace librement dans ce véritable enfer de pages sans aucune cohérence apparente. Son comportement téméraire souligne le pouvoir qu'a la bande dessinée de dépasser ses propres limites.

L'absurdité culminante de cette planche atteint son paroxysme dans les dernières cases, en bas à droite. Philémon, après avoir échappé aux contraintes des cases, se retrouve à nouveau prisonnier de celles-ci. Cependant, contrairement à Barthélémy, qui est immobilisé, Philémon conserve sa capacité à se mouvoir et à faire progresser l'histoire, sans qu'il y ait aucune explication rationnelle à ce phénomène. Cette situation paradoxale accentue le sentiment d'absurdité qui envahit le lecteur. Philémon se retrouve confronté à une réalité qui défie toute logique. Son emprisonnement soudain, alors qu'il semblait avoir acquis sa liberté, souligne la nature insaisissable et changeante de cet univers de bande dessinée. L'absence d'explication quant à la capacité qu'il a de poursuivre l'histoire renforce le mystère qui plane sur cette planche, et, comme le souligne Groensteen, « Cette dimension irréaliste de l'univers contribue elle aussi à dévoiler l'artificialité de la bande dessinée¹⁹⁷ ». Le lecteur est amené à se débrouiller avec ses propres interprétations, invitant à une réflexion sur la nature de la fiction et les limites de la compréhension.

¹⁹⁶ RIO Michel, « Cadre, plan, lecture » dans *Communications*, vol. 24, 1976, p. 100.

¹⁹⁷ GROENSTEEN Thierry, *Le bouquin de la bande dessinée*, *Op. cit.*, p. 747.

LES JEUX DE GRAPHISMES



La métafiction, ce jeu de miroirs entre l'œuvre et sa propre création, peut se manifester dans la bande dessinée par l'entremêlement de différents styles graphiques au sein d'une même narration. Ce changement de style devient d'autant plus saisissant pour le lecteur lorsque le dessinateur ne se contente pas de modifier son trait, mais qu'il intègre des éléments provenant d'autres univers artistiques. L'attrait irrésistible de Fred pour la technique du collage constitue un élément distinctif de son esthétique singulière¹⁹⁸. Dans le paysage de la bande dessinée moderne, rares sont les auteurs qui explorent cette approche avec autant de maîtrise et de personnalité.

Dans une case du tome *Le Chat à neuf queues*¹⁹⁹ (représentée ci-dessus), Philémon, qui se trouvait initialement au milieu de l'océan, se retrouve soudainement en train de glisser d'un seau d'eau que se disputent des enfants semblant provenir d'un autre siècle. Cette rupture graphique saisissante illustre la propension de Fred à brouiller les frontières entre les univers artistiques :

¹⁹⁸ TOUSSAINT Bernard, *Op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁹ Fred, *Le chat à neuf queues*, *Op. cit.*, p. 48.

Le démon du montage, plus exactement du collage chez Fred, trouve dans la texture des images un support inattendu : amoureux des décalages et des mélanges graphiques, notre cartoonist parsème ses histoires de quelques décors ou personnages « rapportés ». Des estampes du siècle dernier servent ainsi de « toile de fond » à certains de ses cartoons ; le dépaysement atteint le burlesque : ainsi Philémon et ses compagnons se « trompent de dessins ! Cet emploi du collage à base d'images fin-de-siècle n'est pas sans faire immédiatement songer aux collages surréalistes²⁰⁰.

Dans l'univers de Philémon, le surgissement d'un personnage dans un autre univers n'est pas en soi étonnant. Cependant, dans le cas de cette image, l'univers dans lequel Philémon arrive n'a rien en commun avec les graphismes habituellement utilisés par Fred. Le lecteur fait face à une réelle transgression graphique. Ce choix délibéré de Fred renforce l'effet de métafiction et invite le lecteur à réfléchir sur la nature même de la bande dessinée, un art où la réalité et la fiction se mêlent et se confondent. Le collage, en tant que technique transgressive, devient un outil narratif au service de l'imaginaire et de l'exploration des possibles.

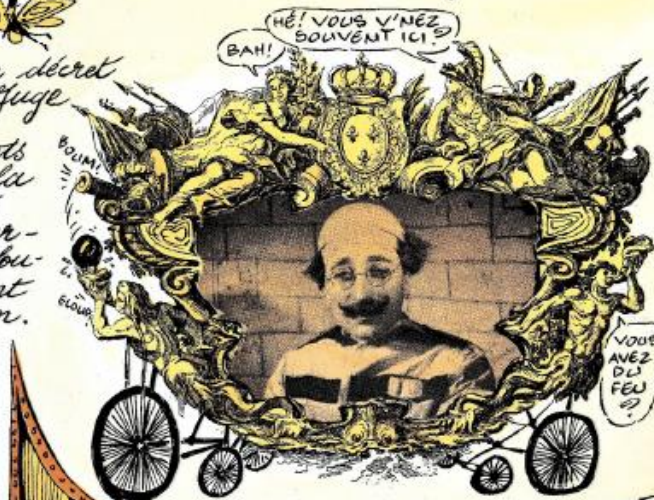
Cette accumulation de styles graphiques est encore plus flagrante dans la planche²⁰¹ que je produis ci-après. Alors que Philémon est sur le point d'être traduit en justice pour avoir « rebondi sur la pelouse trois fois », Fred décide d'introduire une sorte de vieux parchemin contenant l'histoire de l'interdiction de cette infraction. Ce parchemin, qui constitue déjà en soi une transgression des codes de la bande dessinée traditionnelle, devient un support pour une exploration artistique audacieuse. Fred y insère trois images distinctes, qui illustrent toutes un style graphique différent. La première image, sorte de photographie censée représenter le grand juge à l'origine de la loi interdisant de rebondir sur la pelouse, évoque une esthétique classique et réaliste. Elle est entourée de fioritures rappelant les fresques des grands maîtres italiens, renforçant cette impression de solennité et de tradition. Les deux autres images, plus similaires, ressemblent à des dessins, mais leur style diffère considérablement du trait habituel de Fred dans *Philémon*. De surcroît, le caractère métafictionnel est mis en avant par l'introduction même d'un parchemin à la place de la planche traditionnelle, ce qui constitue une transgression dans l'univers de la bande dessinée. Le lecteur est ainsi confronté à une autre méthode de représentation des actions, différente de la narration classique, qui lui fait prendre conscience qu'il existe d'autres moyens de raconter une histoire.

²⁰⁰ TOUSSAINT Bernard, *Op. cit.*, p. 66.

²⁰¹ Fred, *Le piano sauvage*, Paris, Dargaud, 1973, p. 24.

Nous pensons qu'il est nécessaire, avant l'ouverture du procès PHILEMON, de faire l'historique de l'interdiction de rebondir sur la pelouse.

Il y a fort longtemps, un décret fut signé par le grand Juge WZCHTZKPL AMPPTKPKL III interdisant aux habitants du "N" de marcher sur la pelouse. Comme l'île est couverte sur toute sa surface d'une immense pelouse, les indigènes étaient en constante infraction.



ci-dessus, le grand Juge victime de son décret.



Ceux qui parvinrent à échapper aux gardes firent des efforts pour s'élever au-dessus de la pelouse. De génération en génération, ces efforts transformèrent les indigènes. Des ailes se mirent à leur pousser. C'est ainsi que les habitants du "N" devinrent des hommes-volants. Par la suite, le décret fut naturellement transformé en interdiction de rebondir sur la pelouse.

Terminons cette parenthèse et ouvrons le procès.

LES JEUX D'INTERTEXTES

Fred apprécie tout particulièrement l'introduction de références à d'autres œuvres dans les aventures de Philémon. Ces clins d'œil littéraires, loin d'être de simples accessoires, enrichissent considérablement la narration et invitent le lecteur à un dialogue intertextuel. En introduisant des personnages ou des réalités empruntés à d'autres univers, l'artiste élargit les horizons de son récit et multiplie les niveaux de lecture. Ces intertextes, comme des fenêtres ouvertes sur d'autres mondes, stimulent l'imagination du lecteur et l'incitent à établir des liens entre les œuvres. Prenons l'exemple du serviteur de Barthélémy, nommé « Vendredi ». Ce choix de prénom ne peut échapper à un lecteur attentif, qui fera immédiatement le lien avec le célèbre personnage de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. Bien que séparées par près de 250 ans, les deux œuvres se connectent à travers ce clin d'œil intertextuel, créant un dialogue entre les époques et les auteurs. Fred ne s'arrête pas à l'histoire du naufragé, il invoque également des mythes comme celui d'*Orphée*, des récits bibliques et coraniques ou encore des références plus légères comme celle des Schtroumpfs. Le lecteur, devenu un acteur actif de l'interprétation, est invité à déchiffrer les codes et les symboles cachés dans le texte. Ces jeux intertextuels stimulent sa réflexion et l'incitent à dépasser le sens littéral pour explorer les profondeurs du récit.



Dans l'univers de Philémon, Fred ne se contente pas d'établir des liens avec des œuvres littéraires, il explore également le dialogue intertextuel avec d'autres formes d'art. Un exemple frappant se trouve dans *Le naufragé du A*²⁰², où il s'approprie le célèbre tableau *Le Radeau de La Méduse* de Théodore Géricault.

²⁰² Fred, *Le naufragé du A*, Op. cit., p. 33.

Loin d'être une simple reproduction, la reprise de cette peinture par Fred relève clairement de l'hypertextualité²⁰³. En effet, il ne s'agit pas pour lui de commenter ou de citer l'œuvre originale, mais plutôt de l'imiter et de la transformer à des fins humoristiques. Fred utilise la technique du pastiche, une imitation créative qui s'inspire de l'œuvre originale tout en introduisant des éléments nouveaux et une perspective différente. Dans ce cas, il transpose les figures de la peinture dans son univers, les transforme en personnages de *Philémon* et les dote de traits caractéristiques de son style. Comme le souligne Bernard Toussaint²⁰⁴, cette « technique parodique de dessin » est proche de l'amalgame et du collage. Cependant, Fred ne se contente pas d'intégrer l'œuvre originale, il la réinterprète et la détourne à des fins humoristiques. L'effet comique est obtenu par la juxtaposition de deux univers à priori éloignés : la tragédie du naufrage et l'humour décalé de Philémon. Les personnages adoptent des expressions et des postures comiques qui contrastent avec la gravité de la situation représentée dans le tableau original.

Il arrive également à Fred de mettre en scène des personnages qui appartiennent à la réalité du lecteur. Un exemple frappant se trouve dans l'aventure où Philémon rencontre Arthur Imbo et son « bateau ivrogne²⁰⁵ ». Cette référence à l'œuvre d'Arthur Rimbaud, le célèbre « poète maudit », ne manque pas de surprendre le lecteur. L'apparition de personnalités réelles, même caricaturisées, dans l'univers de Philémon crée un effet de rupture et de transgression. De fait, Fred introduit un élément qui n'appartient pas à la diégèse de son récit, c'est-à-dire à l'univers fictif qu'il a créé. Même si le poème « Le Bateau ivre » existe bel et bien et que cette référence consiste en une première transgression intertextuelle, l'intervention directe d'un autre créateur dans la fiction de Philémon constitue une infraction métatextuelle spectaculaire.



²⁰³ Notes cours de *Théorie de la littérature*, DUFAYS Jean-Louis, 2019.

²⁰⁴ TOUSSAINT Bernard, *Op. cit.*, p. 70.

²⁰⁵ Fred, *L'âne en Atoll*, Paris, Dargaud, 1977, p. 31.

Cette intrusion du réel dans l'univers de Philémon invite encore une fois le lecteur à une réflexion sur la nature de la fiction et ses limites. Fred, en brisant le pacte de fiction, nous rappelle que les histoires que nous lisons ne sont pas des mondes clos, mais qu'elles peuvent se nourrir d'éléments extérieurs et dialoguer avec d'autres œuvres.

LES JEUX MÉTA

Enfin, un des derniers procédés, qui, dans la série Philémon fait ressortir de la métafictionnalité, apparaît lorsque les personnages parlent eux-même de la bande dessinée qui les fait vivre. Dans cet extrait²⁰⁶, alors que Philémon et Barthélémy sont retenus prisonniers par le fouet à neuf lanières, le puisatier révèle à Philémon la vérité sur la raison de ce fouet. Lorsque Philémon lui demande d'où il tient ses informations, Barthélémy lui avoue qu'il a déjà lu l'album.

Cette révélation a un effet métafictionnel puissant. Le lecteur est soudain confronté à l'idée que les personnages de la bande dessinée ont conscience de leur propre existence fictive. Barthélémy, en brisant le quatrième mur, semble défier les conventions narratives traditionnelles. Normalement, les personnages ne vivent qu'à travers la perception du lecteur. Ils sont confinés dans les cases de la bande dessinée et n'ont aucune connaissance du monde extérieur. Mais Barthélémy, en ayant lu l'album, s'émancipe de cette contrainte et acquiert une dimension métafictionnelle. Cette rupture narrative invite le lecteur à réfléchir sur la nature de la fiction et de ses limites. Les personnages de *Philémon* ne sont plus de simples marionnettes entre les mains de l'auteur, mais des êtres autonomes qui peuvent commenter leur propre existence fictive.



²⁰⁶ Fred, *Le chat à neuf queues*, Op. cit., p. 53.

Dans l'extrait de *L'enfer des épouvantails*²⁰⁷, Fred utilise un procédé métafictionnel plus subtil pour souligner la présence de l'auteur et le pouvoir qu'il exerce sur le destin des personnages. Alors que Barthélémy vient d'être enlevé par des démons épouvantails, Philémon, furieux et impuissant, tente de protester. C'est alors que l'oncle Félicien prononce une phrase anodine en apparence : « ce qui est écrit est écrit ». Derrière cette expression banale se cache une vérité métafictionnelle profonde. L'oncle Félicien, par cette affirmation, révèle la conscience qu'il a de la nature fictive de son existence. Il sait que son destin, comme celui de tous les personnages de la bande dessinée, est déterminé par la plume de l'auteur, Fred. En effet, c'est Fred qui écrit l'histoire et qui décide donc de l'enlèvement de Barthélémy, ainsi que de la suite des événements. Philémon, malgré ses protestations, ne peut rien faire pour contrer le destin inexorable tracé par l'auteur. La phrase de l'oncle Félicien agit comme un clin d'œil au lecteur, le rappelant à la réalité de la fiction. Les personnages de Philémon ne sont pas des êtres libres et autonomes, mais des marionnettes entre les mains de l'auteur. Cette métafiction subtile invite le lecteur à réfléchir sur le pouvoir de l'auteur et sur le lien entre destin et liberté.



Dans ce dernier extrait²⁰⁸, le centaure Vendredi demande à l'assemblée ce qu'est la petite tache située en bas à droite de la case. Le démon lui répond alors que c'est « juste le numéro de la page ». Cette réponse apparemment banale révèle une dimension métafictionnelle profonde. Le centaure Vendredi, en posant cette question, montre qu'il est conscient de l'existence de la bande dessinée qui l'entoure. Il remarque des éléments extradiégétiques constitutifs du livre dont il fait partie, comme un numéro de page. Le petit « 13 » qui indique au lecteur la page à laquelle il se trouve n'est qu'une tache pour le centaure mais il reste tout de même capable de la voir. Le démon, quant à lui, semble avoir une conscience plus aigüe de la nature métafictionnelle de son existence car il sait exactement de quoi il s'agit.

²⁰⁷ Fred, *L'enfer des épouvantails*, Op. cit., p. 14.

²⁰⁸ Fred, *Le diable du peintre*, Paris, Dargaud, 1987, p. 17.

CONCLUSION

L'intention principale qui a animé ce mémoire était d'analyser la manière par laquelle Fred est parvenu à travers sa bande dessinée *Philémon* à briser le quatrième mur en interpellant constamment le lecteur sur ses relations avec l'univers fictionnel.

Dans la première partie, la restitution du contexte de création dans lequel a évolué *Philémon* a permis de comprendre comment une bande dessinée aussi éloignée des standards qui prévalaient alors dans le 9^e art a pu voir le jour. En effet, la revue *Pilote*, dans laquelle la série a été publiée, se démarquait radicalement des publications traditionnelles de l'époque. *Pilote* a ciblé un lectorat mature en quête de nouveautés, et a offert une liberté de création inédite par ses expérimentations tant graphiques que narratives, ce qui a donné l'occasion à des auteurs comme Fred de proposer des bandes dessinées audacieuses qui auraient été refusées ailleurs.

Dans un second temps, la vie de Fred a été explorée et j'ai cherché à comprendre comment une œuvre aussi singulière que *Philémon* a pu être imaginée. Par sa double culture, Fred a toujours baigné dans des univers très différents, se positionnant comme un intermédiaire entre des influences occidentales et orientales. Sa découverte de la bande dessinée à un très jeune âge lui a permis de façonner son art et son style très tôt. De plus, l'expérience de Fred au sein du magazine *Hara-Kiri* a joué un rôle déterminant dans son penchant pour les thèmes subversifs. Loin des récits comiques légers et conventionnels, il s'est tourné vers un humour grinçant qui n'hésitait pas à déranger. L'arrivée de Fred au sein de la revue *Pilote* a marqué un tournant décisif dans sa carrière car ce magazine lui a offert une scène idéale pour sa création majeure, *Philémon*. C'est à travers les pages de *Pilote* que le style unique de Fred put véritablement s'épanouir et captiver les lecteurs par son charme fantaisiste et sa profondeur.

Notre analyse théorique a ensuite décrypté les procédés narratifs clés employés par Fred pour briser le quatrième mur de la fiction dans son œuvre. La métalepse, en particulier, joue un rôle crucial dans la série *Philémon* en créant un enchâssement des différents niveaux diégétiques de la narration. Lorsque l'auteur sort de son rôle de narrateur omniscient pour dialoguer avec ses personnages ou les lecteurs, l'univers extradiégétique se confronte au niveau intradiégétique, suscitant surprise et interrogation chez le lecteur. Cette rupture du pacte fictionnel invite le lecteur à remettre en question la nature même de la narration, brouillant les

frontières entre réalité et fiction. La métafiction s'ajoute à la métalepse comme procédé permettant de rompre avec les conventions narratives traditionnelles. Elle utilise divers stratagèmes intégrés à la narration elle-même pour créer un espace réflexif où le lecteur remet en question tous les codes établis de l'œuvre qu'il a entre les mains.

L'analyse approfondie de différentes planches de *Philémon* a permis de démêler les mécanismes par lesquels Fred utilise la métalepse et la métafiction pour briser le quatrième mur de la fiction dans la bande dessinée. En effet, il intègre subtilement au sein de ses personnages des éléments qui déclenchent chez le lecteur une cascade de questionnements et de réflexions. L'apparition de personnages anachroniques issus d'autres époques ou d'univers narratifs distincts brouille les frontières temporelles et narratives, invitant le lecteur à reconsidérer le contexte de l'œuvre. Les personnages qui franchissent les limites des cases de la bande dessinée créent une rupture visuelle et symbolique, questionnant la nature même de la bande dessinée en tant que médium narratif. Le recours à des styles graphiques variés, parfois au sein d'une même planche, introduit une dimension réflexive sur la construction de l'œuvre et les choix artistiques de l'auteur. Mais surtout, l'utilisation de la métalepse et de la métafiction transforme la bande dessinée en un espace de réflexion métanarrative. En déstabilisant les repères habituels, Fred transcende les limites du genre pour créer une expérience littéraire singulière et stimulante. Il nous livre une œuvre qui invite à une lecture active et réflexive, questionnant les notions de fiction, de réalité et de création.

À travers son œuvre foisonnante, Fred se pose en passeur de rêves, ouvrant une brèche dans le mur qui sépare si souvent la réalité de la fiction. Il plonge ainsi le lecteur dans un univers onirique, peuplé de créatures fantasmagoriques et d'architectures insolites. Avec lui, les lois de la logique et du quotidien s'évanouissent, laissant place à un terrain de jeu où l'imagination débridée règne en maître.



ANNEXES

Annexe 1 : couverture du premier numéro de la revue *Pilote* du 29 octobre 1959.



Annexe 2 : Sofres, Enquête statistique périodique auprès de 2000 jeunes de 10 à 24 ans, avril 1974.

		PILOTE	SPIROU	TINTIN	MICKEY	PIF	Echantillon
sexe	filles	28,3	36,7	42,8	44,4	43,8	49,6
	garçons	71,7	63,3	57,2	55,6	56,2	50,4
âge	10 - 14	39,6	54,8	69,2	54,4	55,2	34,8
	15 - 19	38,8	35,8	24,3	35,4	35,6	37,1
	20 - 24	21,6	9,4	6,5	10,2	12,2	28,1

Annexe 3 : couverture du journal *Hara-Kiri* n°25 de février 1963.



Annexe 4 : scène du film *Gremlins 2* de Joe Dante sorti en 1990

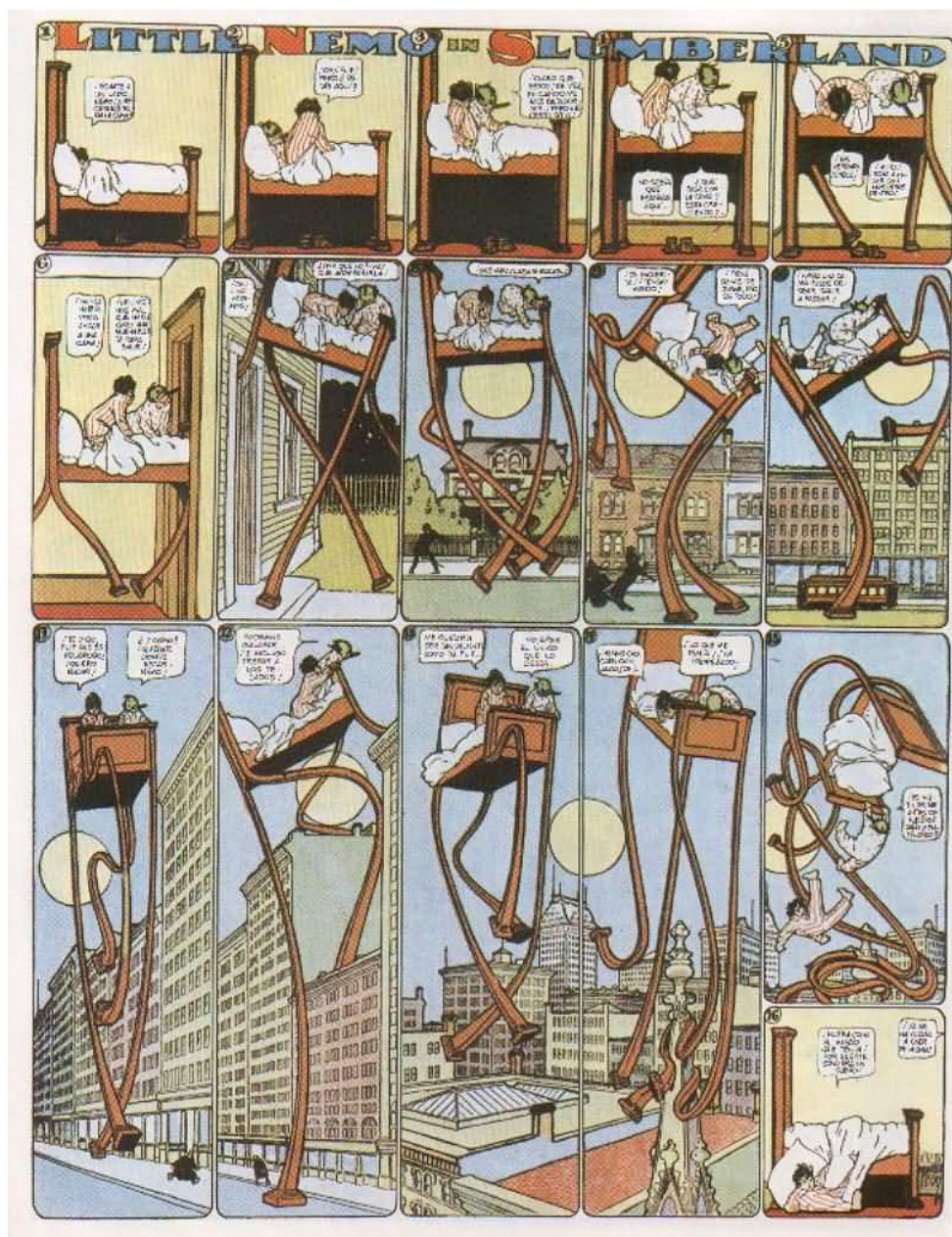
<https://www.youtube.com/watch?v=fPnZ4vu08aA>.



Annexe 5 : scène du film *Persona* d'Ingmar Bergman sorti en 1965.



Annexe 6 : planche de la bande dessinée *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay parue le 26 juillet 1908 dans le journal *New York Herald*.



BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

« La Magique Lanterne Magique » dans *bdtheque* [en ligne] <https://www.bdtheque.com/series/5713/la-magique-lanterne-magique>.

« Fred, le père de Philémon, est mort » dans *Le monde* [en ligne] https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/04/03/fred-le-pere-de-philemon-est-mort_3152756_3382.html, 2013.

B. David., *L'Ascension du Haut Mal*, Paris, L'association, 1996 (Éperluette).

BROUILLET Christine, « Fred : dérouter avant tout », dans *Nuit Blanche*, vol. 30, janvier 1988.

BUSNEL François, *Grand entretien avec Albert Uderzo. Ma vérité*, Paris, Éditions Médias Culture et Communication EMC2, 2020.

CHARTIER Jean, *Le métier de bédéiste en 1976*, Radio Canada [interview en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=JaeyqKjUfhU&ab_channel=archivesRC, 1976.

CHRISTIN Pierre, GAUMER Patrick, MÉZIÈRES Jean-Claude, « *Pilote* ou la naissance d'un art ? », dans *Le journal de l'école de Paris du management*, vol. 90, n° 4, 2011.

DE MISSOLZ Jérôme, *Fred, derrière le miroir*, Arte [reportage en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=v1h4zj10WzU&ab_channel=vaskeprevodi, 2003.

DEVAUX Alexandre, *Fred, dessinateur au long cour*, Artnet [interview en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=v5kYowurlaw>, 2012.

Fred, « Après-propos de l'album », dans *Le Petit Cirque*, Paris, Dargaud, 1973 (réédition 2012).

Fred, *À l'heure du second T*, Paris, Dargaud, 1975.

Fred, *Avant la lettre*, Paris, Dargaud, 1978.

Fred, *L'âne en Atoll*, Paris, Dargaud, 1977.

Fred, *L'enfer des épouvantails*, Paris, Dargaud, 1983.

Fred, *L'île des brigadiers*, Paris, Dargaud, 1975.

Fred, *La mémoire*, Paris, Dargaud, 1977.

Fred, *Le chat à neuf queues*, Paris, Dargaud, 1978.

Fred, *Le diable du peintre*, Paris, Dargaud, 1987.

Fred, *Le naufragé du A*, Paris, Dargaud, 1972.

Fred, *Le piano sauvage*, Paris, Dargaud, 1973.

Fred, MEUNIER Henri « Rendez-vous de rêve », interview à l'occasion du *Salon du livre et de la presse à Montreuil* [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=4sXA54Nbwg4&t=4s>, 2009.

Fred, *Simbabbad de Batbad*, Paris, Dargaud, 1970.

GAARDER Jostein, *Le monde de Sophie*, Oslo, H. Aschehoug & Co, 1991.

GLÉNAT Jacques, « Entretien avec René Goscinny », dans *Schtroumpf : les cahiers de la bande dessinée*, vol. 22, 1973.

LE SAUX Laurence, « Les adieux de Fred à Philémon », dans *BoDoï* [en ligne] <https://www.bodoi.info/les-adeux-de-fred-a-philémon/>, 2013.

LETURGIE Jean, FILIPPINI Henri, « Entretien avec Jean-Michel Charlier », dans *Schtroumpf : Les cahiers de la bande dessinée*, n° 37, 1978.

MELLOT Philippe, « Fred, le prince poète saltimbanque », dans *BDZoom* [en ligne] <https://www.bdzoom.com/1415/interviews/les-grands-classiques-de-bdzoom-2/>, 2013.

ROSSET Christian, « Le train où vont les choses », dans *Du9* [en ligne] <https://www.du9.org/chronique/le-train-ou-vont-les-choses/>, 2013.

SOURCES SECONDAIRES

ALLAIN Sébastien, « Métalespes du récit vidéoludique et reviviscence du sentiment de transgression », dans *Sciences du jeu*, vol. 9 [en ligne] <http://journals.openedition.org/sdj/909>, 2018.

ARNOLD Markus, *Entre effet de réel, palimpseste et marqueur métafictionnel : l'archive dans la bande dessinée française et francophone sur l'Afrique et sa diaspora*, Actes du colloque : Archives matérielles, traces mémorielles et littérature des Afriques, Cape Town, Colloques fabula [en ligne] <https://doi.org/10.58282/colloques.7167>, 2021.

BASTIDE Julien, « Fred, dynamiteur de formes », dans *Neuvième Art*, n° 15, 2009.

BAURIN Camille, *Le metacomic : la réflexivité dans le comic book de super-héros contemporain*, Université de Poitiers, Thèse en Lettres et langues spécialité art, 2012.

BERTAU Clément, BRULÉ Gaël, « Un "rire bête" pas bien méchant ? Étude des unes d'*Hara-Kiri* », dans *Humoresque*, n° 42, 2015-2017.

BERTHIAUME Jean-Michel, *Concaténation en continu : manifestations de la métafiction en bande dessinée*, Université Concordia, Mémoire en maîtrise ès Art, 2012.

BOILLAT Alain, « Récit(s) en fragments. Logiques sérielle et mondaine dans *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay », dans *Études de lettres*, 2013.

BOKOBZA KAHAN Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 [en ligne] <http://journals.openedition.org/aad/671>, 2009.

Buccianti Bausela Lucía, « “Fourth-wall breakiness or whatevs”: Presumed self-awareness in American superhero comics », dans *The Journal of Popular Culture*, vol. 56, p. 688 [en ligne] <https://doi.org/10.1111/jpcu.13266>, 2023.

CHELEBOURG Christian, « Noël dans Mickey, Spirou, Tintin, Pilote et Pif Gadget (1934-2021) », dans *La Revue des lettres modernes*, vol. 11, 2022.

CHESNEAU DU MARSAIS César, *Des tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, Mme Veuve Dabo, 1824.

CHESNEAU DUMARSAIS César, FONTANIER Pierre, *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné, destiné à rendre plus utile que jamais, pour l'étude de la grammaire, de la littérature et de la philosophie, cet excellent ouvrage classique, encore unique en son genre*, Paris, Belin-Le Prieur, 1818 (réédition chez Slatkine Reprints, 1967), p. 107.

CROS Bernard, « Du village d'Astérix au village global : historique de cinquante ans de succès » dans *Le tour du monde d'Astérix*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

DÄLLENBACH Daniel, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977 (Poétique).

DEJASSE Erwin, « L'histoire du monde où tout peut exister », dans *Poétiques de la bande dessinée* (dir. FRESNAULT-DERUELLE Pierre, SAMSON Jacques), vol. 26, 2007.

DELAUNE Benoît, « La métalepse filmique. De la transgression narrative à l'effet comique », dans *Poétique*, n° 154, 2008.

DETOURNAY Charles-Louis, PASAMONIK Didier, « Chassés-croisés entre *Pilote* et *Charlie Hebdo* » dans *Actua BD* [en ligne] [https://www.actuabd.com/Chasses-croises-entre-Pilote-et-](https://www.actuabd.com/Chasses-croises-entre-Pilote-et-Charlie-Hebdo), 2015.

DEVOIZE Jeanne, « Champs d'exploration de la réflexion métatextuelle » dans *Métatextualité et Métafiction, Théories et analyses*, Presses universitaires de Rennes, 2002.

DEYZIEUX Agnès, « Les grands courants de la bande dessinée » dans *Le français aujourd'hui*, vol. 161, n° 2, 2008.

FENOUILLET Paul, « 1958–2008 : Presse subversive et art de la transgression sous la Vème République » dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 12, 2018.

FEUERHAHN Nelly, « Astérix et les pirates : une esthétique du naufrage pour rire », dans *Ethnologie française*, vol. 28, n° 3, 1998.

- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Mairie-Nyon, 1827.
- GASS William, *Fiction and the Figures of Life*, Boston, David R. Godine, 1970.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GRICE Paul, « Logique et conversation » dans *Communications*, vol. 30, 1979.
- GROENSTEEN Thierry (traduction de MILLER Ann), *Comics and Narration*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013.
- GROENSTEEN Thierry, *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2020.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 (Formes sémiotiques).
- GUILBERT Xavier, *Panorama de la BD en France 2010-2020*, Centre national du livre, 2021.
- GUILLAUME Marie-Ange, *Fred, L'histoire d'un conteur éclectique*, Paris, Dargaud, 2011.
- Hommage à un géant : FRED » dans *Saint-Malo étonnants voyageurs* [en ligne] <https://www.etonnants-voyageurs.com/Hommage-a-un-geant-FRED.html>, 2009.
- JORRION Olivier, *Enjeux de l'intercase en bande dessinée*, Université Toulouse Jean Jaurès, mémoire en lettres modernes, 2018.
- LE BESCOND François, *Autour de Philémon*, Paris, Dargaud, 2015.
- Le livre d'or du journal Pilote. PILOTE raconté par ceux qui l'ont fait*, Paris, Dargaud, 1980.
- LEIDUAN Alessandro, « Peut-on encore feindre de croire à une fiction ? », dans *Essais*, n° 11, 2017.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (Poétique).
- LEPALUDIER Laurent, « Procédés textuels et processus cognitifs » dans *Métatextualité et Métafiction, Théories et analyses*, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- LESAGE Sylvain, *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2018.
- MAO Catherine, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme*, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, Thèse en Art et histoire de l'art, 2014.

MAZURIER Stéphane, « Un bal tragique : le jour où « Charlie Hebdo » est né », dans *Le Nouvel Obs* [en ligne] <https://www.nouvelobs.com/histoire/20201108.OBS35819/un-bal-tragique-le-jour-ou-charlie-hebdo-est-ne.html>, 2020.

METHON Catherine, « Fred compte parmi les fidèles du Festival », dans *Sud-Ouest* [en ligne] <https://www.sudouest.fr/charente/angouleme/fred-compte-parmi-les-fideles-du-festival-9068950.php>, 2012.

MICHALLAT Wendy, « *Pilote* : Pedagogy, Puberty and Parents », dans *La Bande Dessinée Francophone*, 2005.

MICHALLAT Wendy, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s: Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Leuven, Leuven University Press, 2018.

MITAINE Benoît, RODRIGUES Judite, TOUTON Isabelle [dir], *Scoop en stock, Journalisme dessiné, BD-reportage et dessin de presse*, Genève, Georg Éditeur, 2020 (Équinoxe).

MONTALBETTI Christine, *Les enseignements de la fiction*, Presses Universitaires de Bordeaux (Modernité) [en ligne] <https://books.openedition.org/pub/6284?lang=fr#anchor-completeplan>, 2007.

MOUCHART Benoît, *La bande dessinée*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2003.

Musée d'art contemporain de Gand, *Art et innovation dans la bande dessinée européenne*, Bruxelles, édition De Buck, 1987.

NOFUENTES Álvaro, *Le style graphique composite dans la bande dessinée : histoire, théorie et applications narratives*, Université de Poitiers, École Européenne Supérieure de l'Image, mémoire de master.

Notes cours d'*Histoire de la littérature française de la Révolution française à nos jours*, ZANONE Damien, 2020.

Notes cours de *Théorie de la littérature*, DUFAYS Jean-Louis, 2019.

PALTANI-SARGOLOGOS Fred, *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*, Université de Lyon, mémoire de master 2 CEI, 2011.

PIER John, SCHAEFFER Jean-Marie, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.

PIOVANO Flavien, *Goscinny aux commandes de la politique rédactionnelle du journal Pilote (1959-1974)*, École nationale des chartes, thèse en vue du diplôme d'archiviste paléographe, 2021.

PLANTE Raymond, « Héros d'encre et de papier » dans *Liberté*, vol. 16, 1974.

Rédaction INA, « 1959, avec le journal "Pilote", Goscinny démocratise la bande dessinée » dans *INA* [en ligne] <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/1959-avec-le-journal-pilote-goscinny-democratise-la-bande-dessinee>, 2019.

REGGIANI Christelle, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008.

RIGBY Brian, "Intellectuals, education and culture at the Liberation: the opposition to la culture scolaire", dans *French Cultural Studies*, 1994.

RIO Michel, « Cadre, plan, lecture » dans *Communications*, vol. 24, 1976.

ROLLAND Alexandra, *Journal et bande dessinée ou l'histoire d'une fusion entre support et média*, Université de Paris I, Thèse en histoire de l'art et archéologie, 2010.

ROSSET Christian, « Acte de passage », dans *Neuvième Art*, n° 15, 2009.

RUBIS Florian, « Fred : "Que l'histoire soit bonne ! Surtout si c'est la dernière de Philémon" », dans *ActuaBD* [en ligne] <https://www.actuabd.com/Fred-Que-l-histoire-soit-bonne>, 2010.

RYDNING FOUGNER Antin, « La métonymie conceptuelle », dans *Romansk Forum*, n° 17 [en ligne] <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25198/17-03.pdf#page=74>, 2003.

SAMSON Jacques, « Le cirque sauvage de Fred », dans *Neuvième Art*, n° 15, 2009.

STERCKX Pierre, « images d'un passeur », dans *La cité internationale de la bande dessinée et de l'image* [en ligne] <https://www.citebd.org/neuvieme-art/images-dun-passeur>, 2000.

THEVENON Marie, *Les « avatars du moi » chez Paul Auster : autofiction et métafiction dans les romans de la maturité*, Université de Grenoble, Thèse en littérature, 2012.

TOUSSAINT Bernard, *Fred*, Paris, Albin Michel, 1975 (Graffiti).

TURGEON David, « Le dessin qui rêve », dans *Neuvième Art*, n° 15, 2009.

WAUGH Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial