

Université de Montréal

Écriture autobiographique et sceau cicatriciel dans *L'Ascension du Haut Mal* de David B.

par

Florence Grenier-Chénier

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté au département des littératures de langue française

en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

en littératures de langue française

Décembre 2014

© Florence Grenier-Chénier, 2014

Résumé

Le présent mémoire vise à détailler les particularités du discours autobiographique dans *L'Ascension du Haut Mal* afin de saisir la poétique de David B. comme un sceau cicatriciel permettant de rendre compte de la maladie fraternelle et d'y faire face, au moyen de stratégies autobiographiques qui consolident textuellement et visuellement l'identité de l'auteur-personnage au sein du récit.

Le premier chapitre consiste en une étude sur les récits de soi en bande dessinée. Un survol historique de l'évolution de la bande dessinée autobiographique dans la francophonie européenne inscrit *L'Ascension du Haut Mal* dans le mouvement de contestation mené par les maisons d'édition alternatives du début des années 1990. Puis, l'état des lieux en matière de théories portant sur l'autobiographie en bande dessinée établit les critères selon lesquels cette œuvre répond au genre autobiographique.

Les deux chapitres suivants correspondent aux grands axes du discours autoréférentiel de *L'Ascension du Haut Mal*: le postulat d'un pacte autobiographique et le récit de la construction identitaire de l'auteur. Le deuxième chapitre explique par quels moyens l'hybridité formelle, la dimension fantasmatique et le foisonnement intertextuel de l'œuvre étudiée altèrent le pacte autobiographique sans toutefois le rompre. Le troisième chapitre démontre que le développement identitaire du personnage de David B. répond à une logique d'opposition, en regard de son frère, de la société et même de la réalité, visible jusque dans l'esthétique de l'auteur. L'analyse des marques graphiques et thématiques symptomatiques des défenses élevées par David B. contre la tyrannie du Haut Mal, l'épilepsie, est effectuée.

Mots clé : bande dessinée, autobiographie, récit de soi, maladie, résilience

Abstract

This thesis aims to detail the peculiarities of the autobiographical speech in *Epileptic* to capture the poetics signature of David B. as a scar seal reporting the fraternal disease and letting him deal with it, through autobiographical strategies strengthening textually and visually the identity of the author-character in the story.

The first chapter is a study of self-narratives in comics. A historical overview of the development of the French autobiographical comics in Europe allows us to include *Epileptic* in the protest movement led by alternative publishing houses in the early 1990s. Then the state of play in terms of theories of autobiography in comics establishes the criteria by which this work responds to the autobiographical genre.

The next two chapters correspond to the major axes of the self-referential discourse in *Epileptic*: the assumption of an autobiographical pact and the story of the construction of identity of the author. The second chapter explains the means by which formal hybridity, fantasy dimension and intertextual abundance of the work studied alter the autobiographical pact without breaking it. The third chapter demonstrates that the identity development of the character of David B. responds to a logic of opposition, beside his brother, society and even reality, visible even in the aesthetics of the author. The analysis of symptomatic graphics and thematic marks of David B.'s signature as defenses against the tyranny of the illness is performed.

Key words : contemporary comics, autobiography, self-narrative, illness, resilience

Table des matières

RÉSUMÉ.....	III
ABSTRACT.....	V
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	VII
REMERCIEMENTS.....	IX
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LA BANDE DESSINÉE DANS LE CHAMP AUTOBIOGRAPHIQUE.....	8
1.1 LES RÉCITS DE SOI EN BANDE DESSINÉE.....	8
1.2 LES CATÉGORIES DU CHAMP AUTOBIOGRAPHIQUE.....	17
1.2.1 Autobiographie, récit autobiographique et autofiction.....	21
1.2.2 Mémoires et chronique (familiale) : genres voisins.....	25
1.3 POUR UNE THÉORIE SUR LES RÉCITS DE SOI EN BANDE DESSINÉE.....	27
1.3.1 Énonciation narrative en bande dessinée.....	27
1.3.2 Autonarration et bande dessinée.....	29
1.3.3 Structure narratologique des récits de soi.....	34
CHAPITRE 2 L’ASCENSION DU HAUT MAL : À LA LISIÈRE DE L’ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE ET DE LA FICTIONNALISATION DE SOI.....	39
2.1 CHRONIQUE FAMILIALE.....	42
2.1.1 Le frère.....	42
2.1.2 La famille.....	46
2.1.3 Combat collectif.....	52
2.2 L’INDISPENSABLE FANTASMAGORIE.....	55
2.2.1 La naissance de l’inquiétude.....	55
2.2.2 La perte de repères.....	61
2.2.3 Le frère, cet étranger.....	64
2.2.4 La figure du dragon.....	67
2.2.5 Le frère, ce monstre.....	71
2.2.6 Monstres et compagnons.....	78
2.2.7 Rêves.....	84
2.3 RETOUR AUX SOURCES.....	86
CHAPITRE 3 POUVOIR DE RÉSILIENCE ET SCEAU CICATRICIEL.....	92
3.1 LA NÉGATION DU FRÈRE.....	92
3.2 EN MARGE DE LA MARGE.....	103
3.3 REFUGE DANS L’ÉTRANGE.....	112
3.4 L’ÉCRITURE COMME SCEAU CICATRICIEL.....	124
CONCLUSION.....	138
BIBLIOGRAPHIE.....	143

Table des illustrations

FIGURE 1.1. CATÉGORIES DE L'ESPACE GÉNÉRIQUE	20
FIGURE 2.1, T. 1, P. 2	40
FIGURE 2.2 RÉTABLIR LES FAITS, T. 4, P. 5	41
FIGURE 2.3 COUVERTURES DE <i>L'ASCENSION DU HAUT MAL</i>	43
FIGURE 2.4 LE CORPS CICATRISÉ, T. 1, P. 1	44
FIGURE 2.5 EXTRAIT DE LA PRÉFACE, T. 1.....	47
FIGURE 2.6, T. 3, P. 49	49
FIGURE 2.7, T. 2, P. 43	50
FIGURE 2.8, T. 2, P. 43	51
FIGURE 2.9, T. 1, P. 45	52
FIGURE 2.10, T. 1, P. 19	53
FIGURE 2.11, T. 2, P. 44	54
FIGURE 2.12, T. 4, P. 11	57
FIGURE 2.13 ASPECT SAISSANT DU CORPS EN CRISE, T. 1, P. 32.....	58
FIGURE 2.14, T. 2, P. 12	59
FIGURE 2.15 PERTE DE REPÈRES, T. 4, P. 37	62
FIGURE 2.16 L'IMPOSSIBLE RETOUR, T. 4, P. 4.....	64
FIGURE 2.17 FIN DE LA COMPLICITÉ, T. 1, P. 33	65
FIGURE 2.18, T. 1, P. 41	66
FIGURE 2.19 LA VIOLENCE DU DRAGON, T. 2, P. 25	68
FIGURE 2.20 L'ORIGINE DU DRAGON, T. 1, P. 46	69
FIGURE 2.21 LA DEMEURE DU MONSTRE, T. 5, P. 8.....	70
FIGURE 2.22 INTÉGRATION DU MONSTRE, T. 4, P. 26.....	71
FIGURE 2.23 LA CRISE, T. 5, P. 45.....	74
FIGURE 2.24, T. 5, P. 12	76
FIGURE 2.25 CONTAGION, T. 4, P. 28	77
FIGURE 2.26 MAÎTRE N., T. 1, P. 44	78
FIGURE 2.27 GUERRIERS MONGOLS, T. 2, P. 30	80
FIGURE 2.28 DÉCÈS DU GRAND-PÈRE MATERNEL, T. 2, P. 24.....	81
FIGURE 2.29, T. 3, P. 22	82
FIGURE 2.30, T. 5, P. 5	83
FIGURE 2.31 RÊVE DE LA NUIT DU 10 AU 11 JUILLET 1997 : LE MONSTRE, T. 6, P. 69	85

FIGURE 2.32 L'ÉVIDENCE, T. 3, P. 43	87
FIGURE 2.33 L'INFLUENCE DE LA REVUE <i>PLANÈTE</i> , T. 1, P. 43.....	88
FIGURE 2.34 <i>L'EMPIRE DES STEPPES</i> , T. 2, P. 29,31	89
FIGURE 3.1, T. 6, P. 34	93
FIGURE 3.2, T. 3, P. 22	94
FIGURE 3.3, T. 4, P. 50	96
FIGURE 3.4, VICTOIRE CONTRE L'ÉPILEPSIE, T. 4, P. 1	98
FIGURE 3.5, T. 4, P. 9.....	99
FIGURE 3.6, T. 4, P. 22	101
FIGURE 3.7, T. 4, P. 32-33.....	102
FIGURE 3.8, T. 2, P. 11	104
FIGURE 3.9, T. 2, P. 19	105
FIGURE 3.10, T. 2, P. 51, 55	106
FIGURE 3.11, T. 2, P. 55	108
FIGURE 3.12, T. 3, P. 28	110
FIGURE 3.13, T. 4, P. 33	111
FIGURE 3.14 T. 1, P. 16	112
FIGURE 3.15, T. 2, P. 32-33.....	114
FIGURE 3.16, T. 5, P. 17	115
FIGURE 3.17, T. 4, P. 52	116
FIGURE 3.18, T. 4, P. 51.....	118
FIGURE 3.19, T. 6, P. 1	120
FIGURE 3.20, T. 5, P. 15, T. 6, P. 52 - PROLIFÉRATION ET ÉTOUFFEMENT.....	122
FIGURE 3.21, T. 3, P. 8	123
FIGURE 3.22, T. 5, P. 10	126
FIGURE 3.23, T. 3, P. 19	128
FIGURE 3.24, T. 2, P. 6	129
FIGURE 3.25, T. 5, P. 55	133
FIGURE 3.26, T. 6, P. 41	135

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes directeurs, Andrea Oberhuber et Jean-Philippe Beaulieu, pour leur patience et leurs judicieux conseils. Votre accompagnement dans cette longue « ascension » qu'est la rédaction d'un mémoire m'aura été précieux.

Je souhaite également remercier mes parents, les meilleurs au monde, qui ont toujours été à l'écoute de mes besoins et qui ont su me guider sur la voie de la « sagesse ». Vous m'avez donné tout ce dont un être a besoin pour s'épanouir. Merci aussi à vous, mes frères, qui avez su m'adresser de temps à autre des encouragements, même si vous ne compreniez rien à mon travail.

De plus, je désire remercier chaleureusement mes amies, qui m'ont apporté soutien et réconfort durant cette longue période de rédaction : Audrey Van Houtte, Karine Amyotte, Miriam Lavallée, Myriam Boivin Belley, Rui Da Fonseca, Roxane Desjardins, Émile Dupré, Sylvie-Anne Boutin, Louis-Marc Lambert, Marilyn Lauzon, Mathieu Laflamme et Frédérique Forget. Un immense merci à Philippe Viroly de m'avoir aidée à surmonter mes angoisses métaphysiques. Mention spéciale au groupe de karaté de Stanislas et à Mélanie Aubut qui ont su préserver ma santé physique et mentale.

Pour terminer, j'aimerais remercier Boris Nonveiller, Maître Chat, mon pays de
Cocagne

Introduction

Depuis bientôt 30 ans, David B., nom de plume de Pierre-François Beauchard, dessinateur, scénariste et l'un des sept membres fondateurs de la maison d'édition L'Association, fascine ses lecteurs par la force graphique et la qualité de ses récits en bande dessinée. L'intérêt de son œuvre réside dans le fait que tous les thèmes majeurs (la quête, la mort, le rêve, la guerre) qui y sont abordés se configurent selon des rapports complexes d'interrelation. Comme le rappelle Jean-Marc Pontier dans l'ouvrage consacré à David B., il est impossible de séparer, dans les récits de ce dernier, « la part autobiographique du fantasme guerrier, l'obsession de la mort de la dimension onirique, le goût du merveilleux de la référence littéraire [et] la présence de l'aventure et des personnages très caractérisés du thème obsessionnel de la quête¹ ». Conçue en six volumes, *L'Ascension du Haut Mal*² se révèle être une clé de lecture pour l'ensemble des bandes dessinées créées par David B, car elle consigne le parcours intellectuel de son auteur en insistant sur les relations étroites que ce parcours entretient avec l'histoire personnelle et familiale de ce dernier. C'est sur cette œuvre marquante que nous nous pencherons dans le cadre de la présente étude.

L'Ascension du Haut Mal nous intéresse spécifiquement pour son traitement particulier de la matière autobiographique, tant dans l'orientation de son discours autoréférentiel que dans sa mise en forme iconotextuelle. Dans le cadre des six volumes parus entre 1996 et 2003, l'auteur s'attache à relater deux histoires liées inextricablement l'une à l'autre : la progression

¹Jean-Marc Pontier, *Lectures de David B.*, Montrouge, PLG, 2010, p. 5.

²David B., *L'Ascension du Haut Mal*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1993 à 2003, t. 1 à 6. À partir de maintenant, nous ferons référence à cette œuvre par le sigle AHM dans les notes en bas de page.

des crises d'épilepsie de son frère aîné Jean-Christophe et ses répercussions sur leur famille, ainsi que la manifestation de sa vocation artistique lui ayant permis de se soustraire à la tyrannie du « Haut Mal³ » pour finalement s'épanouir. Ainsi, le lecteur apprend à connaître l'auteur en suivant les péripéties de la famille Beauchard qui tente par tous les moyens imaginables de trouver un remède à l'épilepsie sévère de Jean-Christophe. Malgré tous les efforts que les parents auront déployés pour le soigner, celui-ci deviendra progressivement handicapé en raison des séquelles physiques et psychologiques laissées par ses crises au fil des années. Parallèlement, l'auteur, son frère Pierre-François, qui se rebaptisera lui-même du nom de David, raconte au lecteur sa passion pour le dessin et les histoires, qui deviendront un rempart contre l'angoisse générée par la maladie. Il aura fallu une vingtaine d'années pour que ce qui était un jeune garçon complètement absorbé par son univers imaginaire devienne un artiste accompli trouvant finalement les mots et les images nécessaires à l'expression du drame familial.

Le but de notre étude sera, dans un premier temps, de démontrer que *L'Ascension du au Mal*, qui stipule un pacte référentiel, doit être lue comme un récit autobiographique. Cette série soulève des questions liées à l'appartenance générique et à la porosité des frontières entre autobiographie et autofiction, étant donné son hétérogénéité formelle, l'importance de sa dimension fantasmatique et sa propension au foisonnement intertextuel et iconotextuel. Nous croyons toutefois que si le récit de David B. tient parfois plus de la chronique familiale, étant donné la place qu'y occupent plusieurs générations de sa famille, ou des Mémoires, ces derniers mettant en scène la vie de Jean-Christophe et les médecines alternatives pratiquées dans les années 1970, son discours autoréférentiel ne s'en trouve pas troublé. De même, nous

³ Le « Haut Mal » est une expression utilisée au Moyen Âge pour désigner l'épilepsie.

observerons que l'atmosphère fantastique, engendrée par l'allégorisation de la maladie du frère, les projections fantasmatiques de David lorsqu'il était enfant et les personnages symbolisés par des êtres surnaturels, sert à exprimer le sentiment d'angoisse perpétuel avec lequel a grandi l'auteur. L'analyse des références aux récits historiques, fantastiques et ésotériques composant le foisonnement intertextuel et iconotextuel de *L'Ascension du Haut Mal*, nous permettra de constater que celles-ci sont en fait les sources d'inspiration artistique de David B. et qu'elles représentent les moyens par lesquels l'auteur est parvenu à s'émanciper en dehors du joug de la maladie fraternelle.

Au terme de la création de cette série autobiographique, la signature de David B. semble être arrivée à une certaine maturité : les particularités de sa poétique – le bestiaire de monstres, la nouvelle forme de la « ligne claire » (bichromie), les références historiques et oniriques, les dispositions tabulaires des planches – se sont consolidées au terme d'une catharsis rendue possible grâce à l'écriture et au dessin. Parce que ces particularités de la poétique de David B. renvoient directement au combat contre la maladie du frère et qu'elles sont ce qui a permis à l'auteur d'exprimer son lourd passé, et donc de le guérir de son incapacité à en parler, nous les considérons comme éléments constitutifs du sceau cicatriciel marquant l'esthétique et les thématiques de *L'Ascension du Haut Mal*. Le but de cette étude sera donc, dans un deuxième temps, de déterminer de quelle façon les répercussions du Haut Mal sur la construction identitaire de l'auteur rejaillissent jusque dans les motifs, les thèmes, la mise en page et le découpage propres à la poétique de David B. Ainsi, le présent mémoire vise à détailler les particularités du discours autobiographique dans cette œuvre afin de saisir la poétique d'auteur de David B. comme un sceau cicatriciel permettant de rendre compte de la

maladie fraternelle et d'y faire face, au moyen de stratégies autobiographiques qui consolident textuellement et visuellement l'identité de l'auteur-personnage au sein du récit.

Sans recenser toutes les particularités des récits de soi mises en scène par le 9^e art et prétendre en définir son cadre théorique de manière exhaustive, nous espérons aboutir, au terme de cette étude, à une délimitation du pacte autobiographique dans *L'Ascension du Haut Mal* de David B. et de fournir de la sorte une meilleure compréhension de ce qu'implique la posture autobiographique⁴ en bande dessinée. Afin d'établir les critères selon lesquels une bande dessinée répond au genre autobiographique, nous nous baserons sur les réflexions historiques et poétiques de Philippe Gasparini⁵ et Sébastien Hubier⁶ qui, dans leurs études portant sur les récits de soi, ont su délimiter les frontières entre récit autobiographique et récit autofictionnel. En ce qui concerne la réflexion iconotextuelle, elle se fondera essentiellement sur l'étude des mécanismes producteurs de sens dans l'écriture de David B. par l'analyse de ce que Thierry Groensteen décrit comme *poïétique* de la bande dessinée. L'étude du découpage, de la mise en page et des effets de tressage⁷ dans *L'Ascension*, nous permettra d'accorder une attention toute particulière aux procédés propres à la bande dessinée et à l'écriture de l'auteur à l'étude. Ainsi, nous nous référerons en grande partie au *Système de la bande dessinée* et à l'ouvrage *Bande dessinée et narration*⁸ pour examiner la narration iconotextuelle du corpus. La conception du système de la bande dessinée élaboré par Groensteen nous permettra dans un

⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

⁵ Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, 339 p. ; *Idem*, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 393 p.

⁶ Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Éditions A. Collin, coll. « U. Lettres », 2003, 154 p.

⁷ Le tressage est la mise en relation de vignettes distantes par une lecture translinéaire. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 173.

⁸ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée, op. cit.*, 206 p. ; *Idem*, *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 208 p.

premier temps de saisir la manière par laquelle le pacte autobiographique est mis en œuvre dans *L'Ascension du Haut Mal* et d'y relever ensuite ce que l'on pourra désigner comme la poétique de David B., à la lumière des quelques études et articles scientifiques portant sur cette série autobiographique. Les articles composant le dossier qui a été publié sur David B. dans la revue *9e Art*⁹ nous seront particulièrement utiles. Nous prendrons aussi en considération les idées de Sébastien Lemale qui a consacré en partie sa thèse sur les « enjeux psychiques de l'auto-mise en scène¹⁰ » à l'analyse psychanalytique des œuvres à caractère autobiographique de David B. Malgré le fait que notre étude partage avec cette thèse quelques postulats, comme la certitude que la production de David B. est davantage une catharsis qu'une auto-analyse, nous souhaitons déplacer l'intérêt de la recherche amorcée par Lemale du côté de la théorie des genres et de l'approche poétique. De plus, contrairement à Lemale, nous faisons une nette distinction entre la série autobiographique de David B. et ses récits d'autofiction, ces derniers ne résultant pas d'une même stratégie et ayant nécessairement une réception différente chez le lecteur, comme nous l'établirons dans notre premier chapitre. On compte parmi les récits de cette catégorie chez David B. les séries *Babel* et *Les Incidents de la Nuit*¹¹, ainsi que le *Journal d'Italie*¹².

Notre mémoire sera divisé en trois chapitres placés sous le signe de l'écriture autobiographique comme manière de poser un sceau cicatriciel sur un passé familial traumatique. Le premier chapitre consiste en une étude sur les récits de soi en bande dessinée. Nous nous attarderons aux raisons pour lesquelles les récits de soi sont devenus l'un des

⁹*9e Art*, n° 11, octobre 2004, 130 p.

¹⁰ Sébastien Lemale, *Enjeux psychiques de l'auto-mise en scène : Christian Boltanski, Annette Messager, David B.*, thèse de doctorat déposée à l'Université Paris 3, 2007, 594 p.

¹¹ David B., *Babel*, Paris, Vertige Graphic, coll. « Ignatz », 2004 à 2006, t. 1 et 2; *Idem*, *Les Incidents de la Nuit*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2012 à 2013 (1999 à 2002), t. 1 et 2.

¹² David B., *Journal d'Italie*, Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », t. 1, 152 p.

genres importants de la bande dessinée contemporaine¹³ pour expliquer ensuite pourquoi la pratique autobiographique en bande dessinée se serait rapidement transformée en tendance, avec toute la *normalisation* que cette évolution implique. Puis, il s'agira de dresser l'état des lieux en matière de théories portant sur l'autobiographie en bande dessinée afin d'établir les critères selon lesquels une bande dessinée répond au genre autobiographique. Sur cette base, nous expliquerons finalement l'approche privilégiée dans le cadre de cette recherche en ce qui concerne l'analyse incontextuelle du corpus.

Les deux chapitres suivants, où l'analyse de plusieurs planches de *L'Ascension du Haut Mal* jugées exemplaires sera effectuée, correspondront aux grands axes du discours autoréférentiel de cette œuvre : le postulat d'un pacte autobiographique et le récit de la construction identitaire de l'auteur. Ainsi le deuxième chapitre portera-t-il essentiellement sur l'étude de la mise en danger du pacte autobiographique. Nous démontrerons par quels moyens l'hétérogénéité formelle, la dimension fantasmatique et le foisonnement intertextuel altèrent le pacte autobiographique sans toutefois le rompre. Le troisième chapitre brossera un tableau des principales particularités de l'évolution de la personnalité du personnage de David B., dont la venue à sa vocation par l'écriture et le dessin ne pouvait être racontée qu'en contrepoint à la progression de la maladie de son frère. On verra que David devient par choix l'opposé de son aîné et que sa personnalité poursuit son développement à l'encontre de groupes ou d'événements, toujours selon une logique d'opposition, en regard de son frère, de la société et même de la réalité. Nous observerons, en outre, que l'association de David à des figures de groupe ou de la multiplicité consiste en un moyen de contrer l'impuissance ressentie au

¹³ Jan Baetens, « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphégor*, vol. 4, n° 1, novembre 2004. Disponible en ligne : http://etc.dal.ca/belphégor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html, dernier accès le 3 décembre 2013.

quotidien. La fin du troisième chapitre sera consacrée à l'analyse de la poétique de David B. qui est porteuse des deux logiques identitaires venant d'être mentionnées et de plusieurs autres traits caractéristiques de la confrontation de la maladie du frère.

CHAPITRE 1

La bande dessinée dans le champ autobiographique

1.1 Les récits de soi en bande dessinée

Les premiers récits autobiographiques en bande dessinée sont apparus d'abord aux États-Unis, au milieu des années 1960, grâce au mouvement *underground* américain¹⁴. Produits d'une contre-culture portée par la recherche d'une liberté narrative, cet ensemble de bandes dessinées s'est formé à l'encontre des codes et des normes imposées alors par l'industrie du *comic*¹⁵. C'est entre autres pour cette raison que les auteurs de bande dessinée de cette mouvance publiaient hors des circuits traditionnels, apportant directement aux libraires leurs fanzines qu'aucune maison d'édition n'aurait accepté de diffuser. Ainsi, la majorité des auteurs de bandes dessinées *underground* avaient recours à un mode de fabrication artisanale pour s'auto-éditer. C'est dans ce contexte de contestation esthétique, où les récits laissaient place à des thématiques dites adultes¹⁶, comme la politique, les drogues et la sexualité, que des bandes dessinées à teneur plus personnelle, voire introspective, ont vu le jour. Trois titres

¹⁴ Nos principales sources de références sur l'histoire de la bande dessinée autobiographique sont les mémoires de Christian Pichet, *Un journal intime en bande dessinée, le cas du journal de Fabrice Neaud*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 296 p., qui présente un historique détaillé de l'autobiographie en bande dessinée, de Stéphanie Lamothe, *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 143 p., et l'article de Thierry Groensteen, « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée » : *Les cahiers du musée de la bande dessinée*, n° 1, janvier 1996, p. 58-69.

¹⁵ Nous faisons ici allusion aux contraintes de la Comics Code Authority (CCA) instaurée en 1954 et que l'on peut lire à l'adresse suivante : <http://cblf.org/the-comics-code-of-1954/>. En résumé, le code condamne toute représentation de violence excessive et de sexualité. Le bien doit toujours triompher du mal et les figures d'autorité ne doivent pas être le sujet de moqueries ou d'un manque de respect. Les personnages traditionnels de la littérature d'horreur (vampires, loup-garous, goules et zombies) sont bannis. La publicité pour le tabac, l'alcool, les armes et les posters ou cartes postales de pin-ups dénudées ne peut en aucun cas apparaître dans les magazines. Aucune attaque envers un groupe racial ou religieux quelconque n'est tolérée.

¹⁶ La bande dessinée a été destinée aux adultes vers la fin du XIX^e siècle, puis reléguée aux pages de la presse enfantine à partir du XX^e siècle. Voir Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, coll. « Essais », 2006, p. 15.

parus en 1972 sont désignés par les auteurs de bandes dessinées et la critique comme pionniers du genre : *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*¹⁷ de Justin Green, *The Confession of Robert Crumb*¹⁸ de Robert Crumb et *Prisoner on the Hell Planet*¹⁹ d'Art Spiegelman²⁰. Dans la lignée expérimentale du mouvement *underground*, ces trois œuvres mettent en scène un narrateur-personnage coïncidant avec l'auteur qui fait état des drames de son adolescence ou de ses relations interpersonnelles, sentimentales ou sexuelles. Christian Pichet souligne que, outre Green, Crumb et Spiegelman, « les autres grands noms auxquels la bande dessinée autobiographique doit ses premières fondations sont, chronologiquement, Harvey Pekar et Will Eisner²¹ », même si ce dernier ne compte à son actif qu'un seul vrai récit autobiographique (*To the Heart of the Storm*, 1991²²).

Bien que la vague *underground* ait influencé les auteurs de bandes dessinées de la francophonie européenne, en les poussant à affirmer leur statut d'artiste au moyen de la production de bandes dessinées autogérées pour un public adulte, il a fallu attendre les années 1980 pour que le projet autobiographique fasse lentement son apparition de l'autre côté de l'Atlantique, notamment en France. Il y a bien eu quelques auteurs pratiquant l'autoreprésentation, tels Mandryka, Gotlib et Giraud-Moebius, mais sans que leurs récits ne soient jamais marqués d'un pacte autobiographique ou que les auteurs y assument explicitement une posture autobiographique, puisqu'ils n'exploitaient l'autoreprésentation que

¹⁷ Justin Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, San Francisco, Last Gasp Eco Funnies, 1972, 44 p.

¹⁸ Robert Crumb, « The Confession of Robert Crumb », dans *The People's Comics*, Golden Gate, 1972, p. 3-6.

¹⁹ Art Spiegelman, « Prisoner on the Hell Planet », *Short Order Comix*, autoédité par Art Spiegelman, n° 1, 1973, 4 p.

²⁰ Dans son article « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée » (*loc. cit.*, p. 59), Thierry Groensteen va même jusqu'à affirmer que « la naissance du genre autobiographique dans la BD américaine peut être datée précisément de cette année-là, [1972] ».

²¹ Christian Pichet, *Un journal intime en bande dessinée, le cas du journal de Fabrice Neaud*, *op. cit.*, p. 14.

²² Will Eisner, *To the Heart of the Storm*, Princeton, Kitchen Sink Press, 1991, 207 p.

par jeu d'humour ou par ironie. Les premières tentatives autobiographiques en bande dessinée, au cours de cette décennie en France, étaient des cas d'exception dans la production de ces auteurs²³. Elles tenaient plus souvent « du reportage et de l'observation de mœurs²⁴ » que d'un véritable récit de soi par le biais du texte et de l'image. Les critiques s'entendent pour considérer Edmond Baudouin comme le premier auteur de bande dessinée autobiographique d'expression française, le récit de soi étant au centre de plusieurs de ses créations. L'album *Passe le temps*, paru en 1982 et dont la démarche artistique priorise un « je » introspectif, est à l'image de la force des productions autobiographiques qui verront le jour la décennie suivante. En dehors de quelques cas isolés et de la pratique artistique de Baudouin, les années 1980 sont caractérisées par un certain retour en arrière sur le plan formel en raison de l'économie précaire, les maisons d'édition ne voulant publier que ce qui pouvait être rentable, comme en témoigne Jean-Christophe Menu : « Les éditeurs poussaient à l'académisme, voire au plagiat, pour minimiser les risques²⁵ ». Bien que les années 1980 aient connu une forme de créativité formelle dans le cadre imposé par les éditeurs, les auteurs qui ne désiraient pas avoir recours à la ligne claire ou aux graphismes en vogue et qui se sentaient peu enclins à créer des récits s'inscrivant dans les genres prisés par le grand public (humour, récit historique, *heroic fantasy*) ont éprouvé des difficultés à se faire publier. On a alors assisté, selon Thierry Groensteen, à une « certaine “glaciation” de la créativité²⁶ » attribuable aux restrictions diverses touchant le format de l'objet – les auteurs ne pouvaient plus penser leur bande

²³ On pense à Christian Binet (*L'Institution*, 1981), le tandem Jan Bucquoy et Marc Hernu (*Brèves rencontres*, 1985), Sylvie Rancourt (*Melody*, 1985), Jean Teulé (*Copy-rêves*, 1984, *Gens d'ailleurs*, 1988) et Max Cabanes (*Colin-Maillard*, 1989).

²⁴ Laurence Croix, *Le Je des bulles*, mémoire de DEA en arts plastiques, Rennes, Université de Rennes 2-Haute Bretagne, 1999, p. 27.

²⁵ Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, 2005, p. 18.

²⁶ Thierry Groensteen, « Les petites cases du moi », *loc. cit.*, p. 61.

dessinée en dehors du format 48CC²⁷ – de même que son fond : les expérimentations graphiques avaient diminué et les scénarios devaient répondre aux codes génériques validés par les maisons d'édition. *Ipsa facto*, les auteurs ressentant le besoin de s'exprimer en dehors des normes valorisées en bande dessinée commerciale se sont sentis brimés. Seules quelques maisons d'édition de plus petite envergure ont continué de promouvoir une bande dessinée donnant plus de latitude à l'auteur. Les éditions Futuropolis, dirigées par Étienne Robial et Florence Cestac, ont été les plus notoires en matière d'alternative à la bande dessinée commerciale. Le renom de cette maison d'édition tient à l'importance des auteurs qu'elle a publiés²⁸ et aux rôles de ses fondateurs, acteurs appréciables de la reconnaissance de la bande dessinée en tant que forme d'art grâce à leur travail de réédition effectué, entre autres, pour leur collection « Copyright »²⁹.

Il aura fallu attendre les années 1990 pour que l'autobiographie prenne réellement forme dans la bande dessinée française. À l'instar du mouvement *underground* s'étant développé 20 ans plus tôt en Amérique du Nord, l'apparition de la veine autobiographique d'expression française découle d'un mouvement de contestation de la part des artistes à l'encontre des normes de l'industrie de l'édition. Ainsi, à l'orée des années 1990, plusieurs

²⁷ Par l'appellation « 48CC », nous faisons allusion à une expression utilisée par Jean-Christophe Menu pour désigner l'album standard imprimé en couleurs, doté d'une couverture cartonnée et contenant 4 feuillets de 12 pages, donc 48 pages : « L'Album-standard, à lui, seul, déterminait ce qu'était la Bande dessinée dans l'esprit du public. Cette forme-là, qui n'aurait dû être que l'une des multiples formes pour éditer des histoires en images, était devenue " la BD", du moins en France, en Belgique et en Suisse Romande. » Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes, op. cit.*, p. 27.

²⁸ Jean-Christophe Menu, Max Cabanes, F'Murr, Pascal Rabaté, Vincent Vanoli, Mattt Konture, Charles Berberian et Farid Boudjellal.

²⁹ Futuropolis avait fait le choix de ne pas rééditer des œuvres exclusivement à des fins commerciales, mais dans le but d'enrichir un patrimoine et de préserver de l'oubli des auteurs dont les œuvres importantes n'étaient plus disponibles. Robial et Cestac ont réédité, par exemple, Alain Saint-Ogan et René Giffey, et ont fait traduire plusieurs œuvres américaines qu'ils jugeaient primordiales de faire connaître, comme celle de Elzie Crisler Segar (*Popeye*), de George McManus (*La Famille Illico*), de Phil Darcis (*Mandrake*) et de Will Eisner (*The Spirit*).

petites maisons d'édition alternatives³⁰ ont été fondées dans le but de contrer la vision commerciale de la bande dessinée. L'Association, qui est apparue en 1990, s'est fortement inspirée du travail de Futuropolis en se donnant pour mandat de créer un nouvel espace éditorial où la bande dessinée pouvait être conçue comme le lieu d'expression d'un univers personnel, davantage autobiographique. Plusieurs autres maisons d'édition alternatives ayant des valeurs similaires se sont en outre formées durant la même période, tels Cornélius, Fréon, Amok (qui fusionnera en 2002 avec Fréon pour devenir Frémok), Les Requins Marteaux ou Égo comme X, pour ne mentionner que les plus évidentes. En aspirant à l'abolition des contraintes thématiques éditoriales, L'Association a permis à des récits autobiographiques tels que *Persépolis* (2000 à 2003) de Marjane Satrapi ou encore *Livret de Phamille* (1995) de Menu de voir le jour. Les maisons d'édition alternatives s'étant développées durant cette décennie ont permis aux auteurs de diffuser des projets artistiques singuliers apportant une plus grande reconnaissance au 9^e art :

Dès lors qu'ils ont publié des histoires empruntées à la réalité historique ou à des faits sociaux et politiques actuels, les *comics* ont été pris au sérieux et reconnus au même titre que les autres modes d'expression, comme le prouve l'obtention du Pulitzer pour *Maus* ou les réactions du gouvernement iranien à la publication puis à la sortie du film de *Persepolis*³¹.

Outre l'apparition de maisons d'édition alternatives, il faut prendre en considération, comme facteurs de l'établissement d'un vrai courant autobiographique, les deux éléments suivants que rappelle Groensteen : « d'abord l'impact, sur ces jeunes créateurs français, des bandes

³⁰ Le qualificatif « alternatif » au lieu d'« indépendant » nous semble plus juste pour les mêmes raisons qu'évoque Groensteen : « Une maison d'édition petite et indépendante peut n'avoir de cesse de copier les pratiques des grosses pour essayer de leur gagner des parts de marché. Au lieu qu'un éditeur alternatif est un éditeur qui s'inscrit dans un processus de *résistance* aux méthodes, principes et objectifs qui gouvernent l'industrie de la bande dessinée; c'est un éditeur qui incarne et défend une *autre* conception du média ; c'est, nécessairement, un éditeur à contre-courant, donc un militant. » *Un objet culturel non identifié, op. cit.*, p. 74.

³¹ Pierre Alban Delannoy, « Avant-propos », dans Pierre Alban Delannoy (dir.), *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Lille et Paris, Publications du CIRCAV et L'Harmattan, 2007, p. 9.

dessinées autobiographiques américaines; ensuite, l'inscription du phénomène dans un paysage culturel global marqué par l'épanouissement de la sensibilité narcissique et la multiplication des œuvres du Moi³²». Jan Baetens vient par ailleurs nuancer l'importance souvent attribuée au mouvement de contestation des maisons d'édition alternatives quant au succès du genre, en rappelant qu'un ensemble de causes est à l'origine de l'engouement qu'il a suscité :

Je crois en effet que la valorisation du phénomène tient beaucoup à sa seule nouveauté. Notre culture, avec sa « superstition du neuf » (Borges), nous pousse à mettre en avant le neuf pour le neuf, malgré toutes les impasses théoriques que cela engendre. Comme, de plus, l'émergence de la bande dessinée autobiographique a coïncidé avec un moment où s'essouffait la bande dessinée des années 70 et 80, laquelle avait vieilli avec ceux qui la font comme avec ceux qui la lisent, il est tout à fait normal de voir dans l'autobiographie une rupture salutaire avec une bande dessinée devenue complaisamment nostalgique et doucement coupée du monde réel³³.

C'est donc au cours de cette décennie que l'on assiste à l'émergence d'une véritable « vague autobiographique », assez importante en termes d'auteurs, d'ouvrages, de collections et de maisons d'édition pour représenter une tendance significative au sein de la bande dessinée contemporaine³⁴. L'éclosion de la bande dessinée autobiographique « a permis de rendre [l]a voix [de l'auteur] manifeste³⁵ ». Elle invite à « repenser le statut de l'auteur³⁶ », après la mort de celui-ci déclarée par Barthes³⁷, et permet ainsi de contribuer à la transformation du regard

³² Thierry Groensteen, « Les petites cases du moi », *op. cit.*, p. 61.

³³ Jan Baetens, « Autobiographies et bandes dessinées », *loc. cit.* Dernier accès le 3 décembre 2013.

³⁴ Thierry Groensteen (« Les petites cases du moi », *loc. cit.*, p. 58) la qualifie de tendance de fond, alors que Baetens (« Autobiographies et bandes dessinées », *ibid.*) parle d'une tendance lourde. Les deux critiques spécifient toutefois qu'elle n'a certes pas l'ampleur du mouvement américain du *graphic novel* et qu'elle s'impose surtout chez les éditeurs alternatifs.

³⁵ Voir Catherine Mao, « L'artiste de bande dessinée et son miroir : l'autoportrait détourné », *Comicalités, Études de culture graphique, Représenter l'auteur de bandes dessinées*, 28 septembre 2013, p. 2. Disponible en ligne : <http://comicalites.revues.org/1702> ; DOI : 10.4000/comicalites.1702. Dernier accès le 29 juillet 2014.

³⁶ Voir Benoit Berthou, « L'autobiographie : pour une nouvelle bande dessinée? », dans Marie-Hélène Popelard (dir.), *Art, éducation et politique*, Paris, Éditions du Sandre, coll. « Sandre Actes », 2011, p.195-206.

³⁷ Dans ce célèbre article, Roland Barthes explique que ce n'est plus l'auteur qui est à l'origine d'un texte, mais le langage, l'écriture étant un espace neutre où la voix de l'auteur se perd et l'énonciation prend place. Tout texte

posé sur la bande dessinée. C'est en ce sens qu'elle est le « plus évident vecteur de [la] modernité [de cette dernière]³⁸ », comme l'affirme David Turgeon. Elle permet de rappeler que la bande dessinée est en mesure de véhiculer, sous différentes formes esthétiques, un message s'adressant à un public varié.

Vers la fin des années 1990, la production de bandes dessinées à caractère autobiographique commence à se normaliser. On trouve de plus en plus de publications relevant de l'intime, mais elles seraient, selon plusieurs auteurs et critiques, de moins en moins le produit d'une démarche artistique réfléchie et personnelle, tel que l'explique Fabrice Neaud³⁹ au cours d'une célèbre correspondance entretenue avec Jean-Christophe Menu en 2006 :

Or il se trouve, à mon sens, que bien des récits actuels, même inscrits dans cette mouvance que nous avons fait naître, et bien des récits autobiographiques désormais, semblent ne plus procéder d'une recherche singulière, propre à chaque auteur, issue de son matériau le plus personnel, mais bien de la reconduction d'une grammaire créée par d'autres et – bien pire – de « trucs » érigés en « codes »⁴⁰.

Ce manque d'implication de la part de certains auteurs dans l'élaboration de leur propre création autobiographique témoignerait d'un refus de s'engager, repérable par la vacuité du narrateur-personnage devenu archétype. C'est que la vague autobiographique était devenue assez populaire pour qu'un certain nombre de récits adoptent un modèle similaire. Menu observe, par exemple, que beaucoup d'auteurs se mettent en scène dans l'archétype « nerd », c'est-à-dire avec leurs complexes, leurs manies et leurs problèmes sentimentaux, mais sans y

étant conçu comme un tissu de citations, le rôle de l'écrivain est relayé à celui de lecteur qui donne corps à l'écriture : Roland Barthes, « La mort de l'Auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

³⁸ David Turgeon, « Crise de l'autobiographie », *loc. cit.*

³⁹ Fabrice Neaud est l'un des auteurs les plus reconnus de la veine autobiographie. Son travail dans sa série de journaux intimes *Journal* a été remarqué pour sa volonté d'authenticité et son esthétique réaliste.

⁴⁰ Jean-Christophe Menu, Fabrice Neaud, « Autopsie de l'autobiographie », *L'Éprouvette* n° 3, janvier 2007, p. 455.

intégrer leur rapport au monde en tant qu'individu distinct⁴¹. À ce sujet, l'auteur de bande dessinée Julie Delporte, dans son mémoire *La bédé-réalité : la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*⁴², cerne efficacement les trois principaux reproches que les auteurs de textes polémiques (Neaud, Menu, Jimmy Beaulieu) adressent aux acteurs de cette pratique autobiographique banalisée⁴³ : d'abord la récupération commerciale des autobiographies par les grands groupes d'éditions, puis la formation d'un *genre* autobiographique en bande dessinée et, pour terminer, le refus de toute « mise en danger » de la part de ces auteurs. Constatant le succès des bandes dessinées autobiographiques publiées chez les éditeurs alternatifs, les maisons d'édition commerciales, voyant s'ouvrir un nouveau marché, se seraient mises à en publier à leur tour, mais sous forme de « recette », ce qui aurait contribué à la codification du *genre*⁴⁴. Ce second reproche s'explique par l'apparition d'un ensemble de traits (mise en page, thèmes, structures narratives, manière de s'autoreprésenter) redondants⁴⁵ dans ce type de récit, démontrant que ce qui aurait dû rester une approche autobiographique se serait calcifié en *genre*. Si le récit n'est plus le produit d'une démarche personnelle, le « je » ne semble plus complètement investi par la voix de l'auteur, laquelle se doit de transparaître tant dans l'écriture graphique (autoreprésentation recherchée, mise en page et découpage en cohérence avec le récit) que scripturale (imaginaire et thématique personnels). Il ne correspondra qu'à un personnage

⁴¹ Voir *ibid.*, p. 457.

⁴² Julie Delporte, *La bédé-réalité : la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, Montréal, Université de Montréal, juillet 2011, 107 p.

⁴³ *Ibid.*, p. 36-45.

⁴⁴ Jean-Christophe Menu discute assez longuement de cette reprise par les maisons d'édition commerciales dans son ouvrage *Plates-Bandes, op. cit.*

⁴⁵ Julie Delporte donne en exemple *La parenthèse* d'Élodie Durand et le *Journal d'une bipolaire* d'Émilie Guillon, qui narrent l'épreuve de la maladie d'une manière très similaire. Sa recherche permet en outre de constater que beaucoup d'auteurs de blogues ont produit des autobiographies uniformisées (comme celles de Pénélope Bagieu et de Margaux Motin).

quelconque qui s'exprime à la première personne, et le lecteur risque d'avoir l'impression de se trouver devant une autobiographie sans prise de risques, ni singularité, pouvant être interchangeable avec une autre. Pour Michel Leiris⁴⁶, résume Delporte, la « mise en danger » de l'auteur consiste à « creuser en soi-même au risque d'y trouver du sombre (l'introspection), se mettre à nu devant les autres (la confession), et réaliser le tout avec une démarche esthétique engagée et personnelle (la singularité de l'autobiographie)⁴⁷ ». L'autobiographie sans mise en danger reste légitime, mais les diverses avenues qu'elle laisse en friches risquent de lui conférer moins d'éclat qu'une autobiographie où tout le potentiel de l'approche autoréférencielle aurait été exploité. Selon David Turgeon, il serait primordial pour l'accomplissement de toute autobiographie sincère en bande dessinée qu'une éthique de travail habite le projet de l'auteur. Dans son article faisant le point sur ce qu'implique la « crise autobiographique » franco-européenne, Turgeon remarque qu'il importe peu que le « je » puisse être proche d'un « il » si l'auteur travaille selon une éthique personnelle. Pour qu'il y ait une « éthique de travail » autobiographique, le choix de ce qui doit être dit et de ce qui doit rester privé, de l'esthétique graphique du personnage représentant l'auteur, de la narration, du découpage et de la mise en page doivent être le résultat d'un questionnement personnel. Le danger d'une « recette » autobiographique étant qu'elle remplace le « questionnement éthique par un non-dit qui relève d'abord de la *bienséance* et du *savoir-vivre*⁴⁸ ». À notre avis, si l'auteur se pose la question de l'autoreprésentation, qu'il ne se laisse pas tenter par les modèles déjà instaurés pour s'assurer du succès de son récit personnel, une « éthique personnelle » de travail transparaîtra dans sa bande dessinée. Ces observations sur les

⁴⁶ Pour déterminer ce qu'implique la « mise en danger », Delporte fait l'analyse du célèbre texte de Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », préface de *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, p. 9-22.

⁴⁷ Julie Delporte, *La bédé-réalité*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁸ David Turgeon, « Crise de l'autobiographie », *loc. cit.*

problématiques de la « crise » autobiographique qui a lieu depuis le début des années 2000 viennent clore ce bref survol historique des récits de soi en bande dessinée. Nous aborderons toutefois plus largement la question de la visibilité de l'éthique personnelle de l'auteur au sein de la bande dessinée autobiographique par l'étude de l'autoreprésentation à l'avant-dernière partie de ce chapitre. Chose certaine, ce survol nous a permis de constater que *L'Ascension du Haut Mal*, publiée par L'Association, s'inscrit donc dans la lignée du mouvement de contestation des maisons d'édition alternatives débuté dans les années 1990.

1.2 Les catégories du champ autobiographique

L'Ascension du Haut Mal est un récit autobiographique dont la trame relève du roman d'apprentissage et qui revêt également certaines caractéristiques des Mémoires (par la relation de la vie du frère et de l'exhibition des pratiques ésotériques des années 1970), de la chronique familiale (en raison de la présence d'épisodes sur plusieurs générations de la famille de l'auteur), et même du récit fantastique (à cause de la prégnance de l'univers fantasmatique). Ainsi, l'hybridité générique donne parfois l'impression de suspendre le discours référentiel chaque fois que ces fragments en apparence digressifs sont narrés. Il y a donc lieu de nous demander si *L'Ascension du Haut Mal* ne dépasse pas le récit autobiographique pour emprunter certains traits à l'autofiction, comme le suggère Rick Moody dans son article « Disorder in the House⁴⁹ » : « in the case of "Epileptic" the autobiographical impulse has, in my view, more to do with what's happening in French writing these days, namely l'autofiction. ». Or, la critique journalistique, qui ne sait pas toujours distinguer les deux catégories, utilise ces deux appellations pour désigner le récit de David B., même si le terme « autobiographie » revient plus souvent que celui de sa variante contemporaine. Cette

⁴⁹ Rick Moody « Disorder in the House », *New York Times*, 23 janvier 2005.

confusion est révélatrice de la difficulté à identifier de manière univoque le genre auquel *L'Ascension du Haut Mal* appartient, ou plutôt de celle à cerner les frontières entre l'autobiographie et l'autofiction. Il paraît donc important, afin de clarifier la question de l'appartenance générique de l'AHM, de nous pencher sur les catégories de récits de soi, pour utiliser ce terme englobant, dans lesquelles nous souhaitons inscrire le récit personnel de David B. : nous discuterons brièvement le genre du récit autobiographique, en prenant soin de le distinguer de l'autobiographie et de l'autofiction, selon les définitions qu'en donne Gasparini⁵⁰, et nous terminerons par un survol des Mémoires et de la chronique familiale.

Bien que quelques grands noms ressortent du champ de recherche consacré aux récits de soi, comme Philippe Lejeune, Jacques Lecarme ou Serge Doubrovsky, les nombreuses études ayant été effectuées sur l'espace autobiographique mettent à notre disposition presque autant de définitions du genre qu'elles ont d'auteurs. Une sélection des études sur lesquelles sera fondée notre réflexion s'est donc imposée ; ce sont celles de Sébastien Hubier et de Philippe Gasparini qui, dans le cadre de ce mémoire, nous ont semblé les plus appropriées. *Les littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*⁵¹, de Hubier, permet de comprendre les différentes typologies génériques (modes d'énonciation, formes référentielles, temporalités, etc.) caractérisant la nomenclature autobiographique. Quant à *Est-il je ? et Autofiction : une aventure du langage*⁵² de Philippe Gasparini, les deux ouvrages permettent de retracer l'évolution des concepts clés (le « pacte de vérité », la « stratégie d'ambiguïté », l'« identité onomastique ») constitutifs de l'espace autobiographique, dont la

⁵⁰ Philippe Gasparini, *Autofiction*, op. cit., p. 313.

⁵¹ Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., 154 p.

⁵² Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, op. cit., 339 p. ; *Idem, Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., 393 p.

forme contemporaine serait « l'autonarration⁵³ ». Ce néologisme forgé par Arnaud Schmitt et que Gasparini récupère dans son étude, nous sera particulièrement utile pour démontrer que *L'Ascension du Haut Mal*, par son hybridité formelle, s'inscrit dans la tendance des récits de soi postmodernes. Gasparini perçoit l'« autonarration » non pas comme un genre, mais plutôt comme « la forme contemporaine d'un archigenre, [c'est-à-dire] l'espace autobiographique⁵⁴ ». Pour en venir à cette conclusion, l'auteur fait d'abord remarquer que l'idée selon laquelle il y aurait seulement deux archigenres, un autobiographique et l'autre fictif, s'opposant ontologiquement l'un à l'autre, est invalide dès lors qu'on accepte le fait que le premier espace comprend « deux types de politiques pragmatiques⁵⁵ : le pacte de vérité qui régit l'autobiographie, les lettres et les journaux – et la stratégie d'ambiguïté propre au roman autobiographique, qui combine les deux modes de communication antagonistes⁵⁶ ». C'est d'ailleurs ce qu'affirment la majorité des critiques, dont Sébastien Hubier :

D'une part, le *je* du récit peut renvoyer directement à l'auteur, lequel, se confondant avec l'instance du narrateur, cherche à faire, en toute sincérité, le récit de sa vie. À cet ensemble textuel [archigenre], dont la valeur principale est l'authenticité, se rattachent des hypogenres tels que l'autobiographie, les mémoires, le journal intime, etc. D'autre part, le *je* peut évoquer un individu absolument fictif, qui n'a de la vérité que l'apparence. Nous sommes alors dans l'univers du roman [...] ⁵⁷.

Le problème est que le récit autofictionnel se situe entre les deux grands « archigenres⁵⁸ ».

L'archigenre *autonarration* nous paraît particulièrement opératoire, car il offre la possibilité de distinguer les catégories de l'autobiographie et du roman autobiographique de leurs formes

⁵³ Philippe Gasparini, *Autofiction*, *op. cit.*, p. 312.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 312.

⁵⁵ Sébastien Hubier souligne d'ailleurs le même écueil : « Le problème de cette conception dualiste c'est qu'elle néglige tous les textes littéraires qui s'inscrivent aux frontières de l'autobiographie et du roman, qui entremêlent différents genres, qui transposent la vie en roman et qui reposent justement sur la dialectique du vrai et du faux. » *op. cit.*, p. 109.

⁵⁶ Philippe Gasparini, *Autofiction*, *op. cit.*, p. 299.

⁵⁷ Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

contemporaines respectivement celles du récit autobiographique des XX^e et XXI^e siècles et de l'autofiction post-Doubrovsky. Le tableau suivant illustre la conception de l'espace générique selon Gasparini :

	FICTION		STRATÉGIE d'AMBIGUÏTÉ	RÉFÉRENTIALITÉ	
	FANTASTIQUE	RÉALISTE		NARRATIVE	SPÉCULATIVE
TRADITION					
AUTEUR ≠ HÉROS	roman fantastique	roman naturaliste	roman historique	biographie	essai
AUTEUR = HÉROS	autofabulation		roman autobiographique	autobiographie	journal
(POST)MODERNITÉ					
AUTEUR ≠ HÉROS	réalisme magique métافiction	monologue intérieur Nouveau Roman roman moderne	docu-fiction		
AUTEUR = HÉROS	mythologies personnelles (arts plastiques)		AUTONARRATION		auto-essai journal
			autofiction	récit autobiogr.	

Figure 1.1. Catégories de l'espace générique⁵⁹

Ce tableau nous permet de visualiser où se situe « autonarration », c'est-à-dire adjacent à l'archigène « fiction » et à cheval sur celui de la « référentialité ». L'autofiction trouve de la sorte une place entre ces deux archigènes comme l'exige sa stratégie d'ambiguïté. En ce qui concerne *L'Ascension du Haut Mal*, nous croyons pouvoir la situer dans la case « récit autobiographique » de ce tableau, mais elle serait très proche de la frontière qui délimite celle de l'autofiction, ce que nous vérifierons au deuxième chapitre.

⁵⁹ Philippe Gasparini, *Autofiction*, op. cit., p. 317.

1.2.1 Autobiographie, récit autobiographique et autofiction

Afin de mieux déterminer ce qu'est le récit autobiographique selon Gasparini, nous allons d'abord nous intéresser brièvement à l'autobiographie, catégorie générique qui s'est épanouie avec la modernité. Ce qui fonde l'autobiographie littéraire, selon Philippe Lejeune, est la volonté de l'auteur de conclure avec ses lecteurs un pacte autobiographique. Celui-ci atteste la sincérité du « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁶⁰ ». La conception de ce pacte a néanmoins bien évolué depuis la publication de l'ouvrage de Lejeune en 1975. Certes, l'autobiographie est toujours considérée comme un récit rétrospectif centré sur la vie d'une personne réelle ou le développement de la personnalité de son auteur, mais elle ne se doit pas nécessairement d'être en prose, puisque cette contrainte formelle exclurait certaines autobiographies écrites en vers (par exemple celle de Queneau) et la limiterait à la littérature seule, ne prenant pas en compte les autres formes d'art, tels le cinéma ou la bande dessinée. Par ailleurs, pour reprendre une autre idée essentielle de l'ouvrage de Lejeune, l'autobiographie doit reposer sur l'identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste. Elle permet aussi quelques occurrences de métadiscours, par exemple lorsqu'il y a *captatio benevolentiae* par l'entremise du pacte autobiographique, mais l'autocommentaire ne sature pas le récit; il apparaît de manière sporadique pour renforcer le pacte, puis il s'efface⁶¹. Ainsi, il faut retenir que, dans le cas de l'autobiographie, le lecteur se trouve face à un récit assez linéaire, rétrospectif, où l'auteur, le narrateur et le héros ne forment qu'un, et où l'auteur a pour visée de raconter sa trajectoire personnelle en retraçant ce qui est mémorable. Or, cette correspondance onomastique dans l'autobiographie est

⁶⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, p. 14.

⁶¹ Voir Philippe Gasparini, *Autofiction*, *op. cit.*, p. 309.

considérée comme facultative par Gasparini qui explique que seule la stratégie autoréférentielle importe. Cet affranchissement de la coïncidence explicite entre les trois instances du récit est néanmoins considéré comme un trait de modernité du récit contemporain qui concerne plus spécifiquement le « récit autobiographique ». Dans cette catégorie générique, l'identité onomastique est toujours de mise, bien que le nom du personnage principal ne soit pas toujours mentionné. Selon Gasparini, le « récit autobiographique » est plus fragmentaire que l'autobiographie et ses commentaires métadiscursifs plus substantiels que ceux de cette dernière. La fragmentation du récit transmet l'incapacité de l'auteur à retranscrire simplement sa vision du passé par une suite de mots et de phrases :

De manière générale, ces recherches formelles travaillent le texte autobiographique selon deux principes : la fragmentation et l'hétérogénéité. Plus ces principes sont prégnants, plus on s'éloigne du modèle classique de l'autobiographie, narrative, naturaliste, chronologique, totalisante, explicative, monodique, sérieuse, et plus on a l'impression d'aborder un autre type d'écriture du moi. Tant il est vrai que la structuration du récit autobiographique constitue un témoignage par elle-même⁶².

À titre d'exemple d'auteurs produisant des récits de soi appartenant à cette catégorie rétrospective et portant sur un événement ou une période marquants d'une existence, Gasparini mentionne Charles Juliet, Jacques Roubaud, Philippe Forest, Armand Gatti, Catherine Cusset et Annie Ernaux. C'est, entre autres, à cause de l'hétérogénéité de son récit que nous proposons de classer *L'Ascension du Haut Mal* dans cette catégorie. À l'opposé de l'autobiographie traditionnelle, où l'écrivain est certain de ses capacités à rendre compte de la vérité par ses propos, l'auteur d'un récit autobiographique est conscient que sa démarche est avant tout la *tentative* de se raconter ; c'est pourquoi l'emploi soutenu du commentaire métadiscursif, venant remettre en question la légitimité du projet autobiographique, est caractéristique de l'évolution de l'hypogénre autobiographie. Les commentaires métanarratifs

⁶²*Ibid.*, p. 309.

ne sont pas présents en si grande quantité dans *L'Ascension du Haut Mal*, mais nous verrons dans le deuxième chapitre que David B. se montre conscient que son récit est surtout une tentative de raconter son passé de manière idoine. La sincérité est une notion essentielle, car ne raconter que la stricte vérité dans le cadre d'une autobiographie est considéré, depuis *L'ère du soupçon*⁶³, comme impossible par plusieurs auteurs. Le récit est nécessairement la reconstruction d'un passé qui dépendra des caprices de la mémoire de son auteur et, ainsi plusieurs écrivains doutent qu'une vérité (personnelle) puisse être véritablement atteinte, entre autres, à cause de l'illusion référentielle⁶⁴. Hubier explique que le pacte de vérité est avant tout une invitation au lecteur à lire le texte comme référentiel :

Genre de l'interrogation et de l'indécision que fondent les sempiternels atermoiements de son auteur, l'autobiographie est fondamentalement ambiguë : elle mêle à la vérité les commentaires les plus fallacieux et la sincérité y est souvent bien factice. Le pacte de lecture qu'elle propose n'est peut-être rien d'autre en définitive qu'un *compromis*. Car l'horizon de l'authenticité est sans cesse reculé, tandis que l'écrivain recompose une cohérence pour sa vie et cède à l'illusion de la franchise et de l'exactitude⁶⁵.

Le fait que certains auteurs soient conscients des limites imposées par l'autobiographie telle qu'elle a pu se développer depuis les *Confessions* de Rousseau les a incités à décloisonner ces frontières, ce qui a engendré les formes du récit autobiographique et de l'autofiction. Chaque auteur, explique Gasparini, « est désormais conscient que relater sa vie, c'est construire un scénario tributaire de modèles culturels⁶⁶ ». La différence entre les auteurs de récits autobiographique et ceux d'autofiction est que ceux de la première catégorie « luttent

⁶³Nathalie Sarraute, *L'ère du Soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, 155 p.

⁶⁴ Michel Rifaterre explique que toute forme de *mimésis* n'est qu'une *illusion* de la réalité. Il refuse la référentialité et s'intéresse à « l'effet » de représentation, comprenant que « l'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature » : « L'illusion référentielle », dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982 [1978], p. 93.

⁶⁵ Sébastien Hubier, *Littératures intimes, op. cit.*, p. 131.

⁶⁶ Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? ». En ligne. Publié en 2010. <<http://www.autofiction.org/index.php?post/201%1/02/De-quoi-I-autofiction-estelle-Ie-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. Consulté le 14 août 2013.

obstinément contre toute dérive fictionnelle et tentent, malgré tout, de mettre à jour des pans d'expérience partageable⁶⁷ », alors que la seconde, explique-t-il en rapportant les propos de Lejeune, « n'hésitent pas à simuler, à amplifier, ou à enjoliver “ce mouvement de construction imaginaire” et le terme d'autofiction convient précisément à leur démarche⁶⁸ ». Dans cette dernière catégorie se déploie, à l'opposée du récit autobiographique, une stratégie d'ambiguïté, invitant le lecteur à considérer le texte à la fois comme référentiel et fictionnel. Le pacte autofictionnel serait de la sorte mi-véridique, mi-fictionnel. Toutefois, « [c]ontrairement à ce que son nom suggère, et conformément à ce que répète Doubrovsky, [l'autofiction] se situerait plus près de l'autobiographie que du roman autobiographique⁶⁹ ». Dans la foulée des travaux de Gérard Genette et de Vincent Colonna, Gasparini affirme que le terme *autofiction*, lequel est apparu en 1977 sur la 4^e de couverture de *Fils* de Serge Doubrovsky et dont la définition n'a cessé de varier depuis, devrait être réservé « aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser⁷⁰ ». Les auteurs d'autofiction n'ont pas la volonté de retracer fidèlement leur vie, de la justifier ou de la représenter selon le pacte de sincérité ; ils font un travail sur des fragments de souvenirs, à l'instar des récits autobiographiques. Selon Gasparini, les récits de « fictionnalisation de soi » mettent en scène une situation, une relation, un épisode qui se trouvent « scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l'identification du lecteur avec l'auteur-héros-narrateur⁷¹ ». Ils sont caractérisés par leur fragmentation et leur métadiscours, auraient « tendance à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience⁷² » et seraient le

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Philippe Gasparini, *Autofiction, op. cit.*, p. 300.

⁷⁰ Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », *loc. cit.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Philippe Gasparini, *Autofiction, op. cit.*, p. 311.

résultat d'un travail sur le langage qui comporterait une dimension performative dans la mesure où l'auteur désire « se créer, par l'art, un tempérament, une nature jusqu'alors inconnue : une individualité nouvelle⁷³ ».

On constate, en effet, une dimension performative dans *L'Ascension du Haut Mal*, mais puisque l'auteur lutte contre la fictionnalisation de son récit en prenant soin de toujours distinguer ce qui relève de ses souvenirs de ce qu'il considère comme le produit de son imagination, nous pouvons affirmer qu'il conduit le lecteur sur la piste d'une lecture référentielle.

1.2.2 Mémoires et chronique (familiale) : genres voisins

Avant de passer à la section suivante qui porte sur la narration en bande dessinée, nous nous attarderons rapidement sur quelques genres voisins de l'autobiographie, dont deux sont étroitement liés à l'hétérogénéité formelle de *L'Ascension du Haut Mal*. Considérons d'abord les Mémoires, longtemps réservés aux personnalités importantes dont la trajectoire pouvait être jugée exemplaire ou instructive quant aux enjeux sociaux, politiques ou culturels d'une époque donnée. Dans ce récit, l'écrivain tient à se donner en exemple et ses écrits se trouvent alors chargés d'une fonction testimoniale, puisque l'intimité de la confidence rejoint la dimension historique d'une époque : « les mémoires sont consacrés aux bouleversements historiques auxquels l'écrivain a assisté, ou pris part – ou encore aux relations privilégiées qu'il a pu entretenir avec les grands de ce monde qui ont, peu ou prou, déterminé lesdits bouleversements⁷⁴ ». Ces écrits ont généralement pour particularité d'être le lieu où l'auteur

⁷³ Voir Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, op. cit., p. 124.

⁷⁴ Voir *ibid.*, p. 53.

exprime sa volonté de «récapituler les grands conflits de sa génération⁷⁵ ». Les caractéristiques des Mémoires peuvent en outre venir renforcer le message de certains autres genres, dont celui de l'autobiographie, comme le démontre la bande dessinée autobiographique d'Art Spiegelman, *Maus*. Dans ce récit, l'auteur raconte sa vie (autobiographie), mais surtout celle de son père (biographie) qui lui livre ses souvenirs de la Shoah (Mémoires). La fonction testimoniale, dans cette bande dessinée, qui amalgame finement autobiographie, biographie et Mémoires, permet « non seulement d'évoquer l'holocauste, mais aussi de mener une étude inédite des relations familiales, de la difficulté à parler de soi, de la naissance de [la] vocation d'illustrateur [d'Art Spiegelman] et de faire vaciller la distinction du vrai et du faux⁷⁶ ». Nous verrons que *L'Ascension du Haut Mal* témoigne d'une époque précise en déployant l'éventail de pratiques ésotériques qui avaient cours durant les années 1970 et remplit une fonction testimoniale en faisant du combat contre la maladie une lutte collective par le biais des épreuves qu'ont vécues la famille, les grands-parents et les arrière-grands-parents de David B.

La place accordée à la famille et aux relations qu'entretiennent ses différents membres au sein du récit autobiographique de David B. nous permet de le rapprocher de la chronique familiale. Les chroniques, sous lesquelles peuvent être rangés, selon Hubier, le tableau d'histoire, le récit de voyage ou certaines correspondances en ce qu'ils participent d'une continuité temporelle, mettent en scène un parcours individuel où l'arrière-plan historique et social sont significatifs. Elles sont souvent associées à l'idée d'une remontée des temps passés

⁷⁵ *Ibid.*, p. 54

⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

ou d'épreuves liées à la rencontre de l'altérité ou aux conséquences de l'exil⁷⁷. L'autobiographe qui s'inspire des chroniques aura tendance à insérer de vastes fresques ou même des portraits familiaux à son récit, ce qui est le cas dans *L'Ascension du Haut Mal*.

1.3 Pour une théorie sur les récits de soi en bande dessinée

Les critères par lesquels il est possible de distinguer les différentes catégories autobiographiques en littérature seront maintenant étudiés au sein du médium que constitue la bande dessinée, afin de déterminer s'ils permettent l'identification et la classification des récits à caractère autobiographique dans le 9^e art. La transposition du modèle autonarratif littéraire à ce médium doit nécessairement prendre en compte sa spécificité graphique, comme le souligne Samuel Bessin dans son mémoire *Les fables du « moi » dans la Bande Dessinée contemporaine*⁷⁸. Il importe donc de se pencher sur les particularités de l'énonciation narrative en bande dessinée qui problématise la coïncidence, dans le domaine autobiographique littéraire, des trois instances de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. De plus, nous nous pencherons ensuite sur les indices établissant le contrat de lecture – référentiel ou ambigu – au sein d'une bande dessinée.

1.3.1 Énonciation narrative en bande dessinée

Ce qui rend difficile l'appréhension de la forme narrative de la bande dessinée est son caractère polysémotique. Le texte et l'image qui s'y trouvent imbriqués dans des proportions variables participent tous deux pleinement à la narration, comme l'explique Groensteen :

⁷⁷ Voir *ibid.*, p. 56.

⁷⁸ Samuel Bessin, *Fables du « moi » dans la Bande Dessinée contemporaine*, Rouen, Université de Rouen, 2010, p. 181.

Tout mon effort, dans *Système de la bande dessinée*, a précisément consisté à démontrer qu'une partie substantielle de la narration s'accomplit dans et à travers les images et leurs différents niveaux d'articulation. En d'autres termes, il y a certes une dissociation entre le *dit* (avec des mots) et le *montré* (par le dessin), mais le montré est lui-même un dit⁷⁹.

La bande dessinée est donc un genre narratif à dominante visuelle où il faut considérer la narration textuelle et la narration graphique à la fois comme distinctes, car l'information qu'elles livrent n'est pas de la même nature, et comme un tout, puisqu'elles sont complémentaires l'une de l'autre. Ainsi, les instances narratives au sein de la bande dessinée sont *a priori* plus nombreuses qu'en littérature du seul fait de sa dimension graphique. Puisque le lecteur a affaire à une narration clivée, une instance narrative est nécessaire pour chaque type de narration. Très peu d'auteurs se sont penchés sur le sujet, mais Thierry Groensteen, dans le cinquième chapitre de *Bande dessinée et narration*, arrive à la conclusion qu'il y a au minimum trois instances narratives régissant le récit. La première, le narrateur textuel, que Groensteen désigne par l'appellation « récitant », est responsable du texte des récitatifs⁸⁰. La seconde instance, le narrateur graphique, est nommée « monstateur » et est responsable de la mise en dessin de l'histoire. Philippe Marion, lui, évoque deux instances d'énonciation du dessin : un « monstateur », dont l'action serait « transitive, tournée vers la figuration⁸¹ », et un « graphiateur » responsable de la partie stylisée de l'écriture graphique. La conception de la narration graphique de Groensteen nous semble toutefois plus plausible, dans la mesure où « la monstration graphique n'est jamais neutre, tout dessin étant nécessairement frappé d'un fort coefficient de singularité⁸² ». Il est alors superflu de scinder la narration graphique en

⁷⁹Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, *op.cit.*, 2011, p. 89.

⁸⁰ Le récitatif ou cartouche narratif désigne le rectangle horizontal dans lequel se retrouve habituellement la voix du narrateur et sert souvent à l'intégration d'information de régie, de mise en contexte.

⁸¹ Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique et figuration narrative, essai sur la bande dessinée et son lecteur*, Bruxelles/Louvain-la-Neuve, Bruylant/Academia, 1993, 2 tomes.

⁸²Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, *op. cit.*, p. 92.

deux opérations distinctes. De la sorte, le récitant et le monstateur se chargent respectivement de l'élaboration du récit textuel et du récit visuel de la bande dessinée. Nous avons rappelé plus haut que les deux modes de narration interagissent à divers niveaux : ils sont corrélés dans le but de former le récit définitif. Groensteen réserve le terme « narrateur fondamental » à l'instance responsable du découpage, de la mise en page et du tressage, notion à laquelle nous reviendrons un peu plus bas :

[E]n termes plus généraux, [le narrateur fondamental est] comptable de la distribution et de l'organisation des informations dans l'ensemble du récit, distribution et organisation qui passent par la mise en œuvre de plusieurs opérations corrélées et complémentaires, relevant de l'arthrologie[soit la solidarité iconique].⁸³

Le narrateur fondamental, troisième instance narrative, est celui qui délègue une partie de ses prérogatives au monstateur et au récitant, il coordonne leur posture et c'est sa perspective qui sera transmise par leur intermédiaire.

1.3.2 Autonarration et bande dessinée

En ce qui concerne la narration lors de la réalisation des récits de soi en bande dessinée, le protagoniste représentant l'auteur est alors ce que Groensteen appelle un narrateur actorialisé autobiographique. Celui-ci prend en charge le rôle de récitant. Il est toujours sous les commandes du « narrateur fondamental » et « habite des images dans lesquelles il intervient comme *montré*⁸⁴ ». Le critère d'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal requis généralement par le pacte autobiographique ou autofictionnel en littérature se trouve néanmoins complexifié à deux niveaux : celui du narrateur et celui du personnage principal. D'abord, du point de vue de la narration, le seul fait que le récit en bande dessinée implique une narration clivée par deux instances narratives au lieu d'une seule (comme dans le

⁸³Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 105.

⁸⁴*Ibid.*, p. 109.

récit littéraire), sème le doute quant à la possible correspondance identitaire entre l'auteur et le narrateur. Le récitant ne crée pas de difficultés, car le personnage actorialisé correspond à l'auteur et endosse le rôle de narrateur textuel, superposition assez similaire à celle de l'autobiographie littéraire. Mais, dès que l'on s'attarde à vouloir reconnaître l'auteur chez le monstateur ou le narrateur fondamental, des complications semblent survenir. Dans son article « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites⁸⁵ », Jan Baetens avance l'idée qu'il est impossible d'établir en termes d'identité ou de non-identité les rapports entre le narrateur textuel et celui graphique :

Certes, on peut toujours essayer de dessiner comme on écrit, ou penser qu'on le fait, mais au niveau de la lecture il existe souvent un sentiment de décalage qui n'a rien à voir avec des questions d'état civil : même dans les cas où celui qui dessine et celui qui écrit sont la même personne, en l'occurrence celle de l'auteur, il n'est pas sûr que le lecteur perçoive de la même façon les informations fournies par la narration et celles fournies par la graphiation⁸⁶.

Pourtant, puisque le « je » déictique de la narration textuelle valide l'identité de l'auteur et que « l'image dessinée, en tant qu'elle est manufacturée, renvoie à la signature de celui qui l'a exécutée⁸⁷ », les deux instances narratives se réfèrent à la même personne et il est donc possible de les associer l'une à l'autre, même si elles sont régulièrement jugées hétérogènes. À ce sujet, Baetens affirme qu'en raison de son caractère composite, « l'instance narrative d'un roman graphique sera (presque) toujours lue de manière plus “polyphonique” que l'instance narrative d'un texte littéraire non visuel⁸⁸ ». Il faut pourtant remettre en question la pertinence de parler ici de polyphonie, puisque, dans un contexte autobiographique, le monstateur et le récitant partagent au fond la même identité, aussi hétérogène que soient leurs canaux

⁸⁵Jan Baetens, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie*, n° 16, mai 2009. Disponible en ligne : <http://narratologie.revues.org/974>. Dernier accès le 3 novembre 2013.

⁸⁶*Ibid.*

⁸⁷Voir Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁸Baetens, « Littérature et bande dessinée », *loc. cit.*, p. 6.

médiatiques d'énonciation. Il est donc peu probant de parler de polyphonie dans ces circonstances, alors qu'il ne s'agit pas de voix narratives distinctes, la bande dessinée n'ayant qu'un seul narrateur (le narrateur fondamental) qui emploie deux instances narratives différentes. Quant au narrateur fondamental de Groensteen, responsable du découpage, de la mise en page et de l'organisation des informations dans l'ensemble du récit, il est possible de l'identifier à l'auteur, étant donné qu'il est indissociable de ses instances narratives, le récitant et le monstrateur, lesquels peuvent être concrètement rattachés à l'auteur par le « je » déictique et la signature graphique.

Le second aspect commenté de manière récurrente lorsqu'il est question du pacte autobiographique en bande dessinée est la représentation de l'auteur en personnage, lequel est clivé entre son expression verbale (subjectivée par la narration au « je ») et son expression graphique (objectivée par la monstration) selon Groensteen. Ce qui retient l'attention des critiques est l'aspect graphique du personnage narrateur, mué en « marionnette de papier⁸⁹ » pour emprunter les mots de Groensteen. Pour se faire acteur, résume Catherine Mao dans son article « L'artiste de bande dessinée et son miroir : l'autoportrait détourné », « le dessinateur fixe un certain nombre de caractéristiques visuelles, ce qui ne laisse pas ou peu de place à des variations dans la manière de représenter⁹⁰ ». Cette conversion implique un décentrement, une mise à distance générée automatiquement par le geste de monstration, celui de la représentation par le dessin de l'auteur : « En effet, dans le flux de la lecture, le visage est d'abord pris dans un *processus* : il faut bien qu'il se ressemble d'une case à l'autre pour permettre au lecteur de l'identifier. L'autoportrait risque de se dissoudre au cours de cette

⁸⁹Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁰Catherine Mao, « L'artiste de bande dessinée et son miroir », *loc. cit.*, p. 2.

objectivation préalable [...]»⁹¹. » Dans son étude, Mao explique la distance en bande dessinée entre la représentation graphique de soi et l'autoportrait traditionnel. Selon la définition qu'en donne Jean-Luc Nancy et que cite Catherine Mao, l'autoportrait correspondrait à l'essence absolue du sujet, lequel serait dans une large mesure insaisissable. La critique en vient alors à percevoir le processus par lequel l'auteur de bande dessinée synthétise son image comme « une réification mortifère de soi »⁹², le 9^e art ne constituant pas un médium propice à l'affleurement de l'autoportrait étant donné le caractère sériel de l'autoreprésentation dans ce contexte. C'est pourquoi Mao avance l'hypothèse que le personnage actorialisé ne serait pas « fait de chair mais de *sens* : ce [ne serait] pas la mise en place d'une "anthropologie", mais bien plus celle d'une "grammaire" qui [serait] en jeu »⁹³. Dans cette perspective, l'idée d'un personnage-grammaire rejoint celle de Jean-Christophe Menu selon laquelle le personnage ne correspond pas exactement à l'auteur réel, mais plutôt à un « *autoarchétype*, qui permet d'avancer le récit sans se poser la question de la représentation »⁹⁴. Certes, il y a toujours une non-identité relative entre l'auteur et le personnage dès lors qu'on est dans le domaine de la création (incluant celui de l'autobiographique). Toutefois, par rapport aux livres illustrés autobiographiques de certains auteurs, où il y a par exemple de réels autoportraits photographiques, le personnage de bande dessinée est, lui, un code, une grammaire propre à son auteur, le terme « archétype » renvoyant à cette grammaire et « auto » à l'auteur. La plupart des critiques et des auteurs s'entendent pour affirmer que le principal danger dans ce processus est que le « je » se délaye en cours de route en « il », que l'auteur ne soit plus « au plus près de lui-même », comme l'explique Fabrice Neaud, et qu'il fasse de sa personne « un

⁹¹*Ibid.*, p. 10.

⁹²*Ibid.*, p. 2.

⁹³*Ibid.*, p. 2.

⁹⁴ Jean-Christophe Menu et Christian Rosset, *Correspondance*, Paris, L'Association, 2009, p. 10.

“héros” extérieur qui vit un certain nombre de péripéties⁹⁵ ». La « grammaire » ne serait alors plus conforme à l’identité de l’auteur, à l’instar de l’archétype « nerd » dont parle Jean-Christophe Menu dans « Autopsie de l’autobiographie⁹⁶ » ou des personnages des auteurs de blogues dont parle Julie Delporte dans son mémoire sur *La bédé-réalité*⁹⁷. Ainsi, qu’il soit propre à son auteur ou l’avatar d’un stéréotype quelconque, le moi-personnage pose problème, parce qu’il participe à un mouvement de décentrement en étant une représentation externe de l’auteur⁹⁸, ce qui rend la quête identitaire plurielle, mais aussi parce qu’il peut subir une forme de banalisation en cours de route qui rende caduque sa valeur d’autoarchétype. Bref, le « je » personnage ne concorde pas exactement avec l’identité du narrateur, mais il est tout de même l’objet par lequel l’auteur trouve le moyen de se raconter.

En résumé, pour affirmer avoir entre les mains une autobiographie, un récit autobiographique ou une autofiction en bande dessinée, il faut d’abord s’assurer que l’auteur et le narrateur, ainsi que les deux instances qui découlent de celui-ci (récitant et monstreur), partagent la même identité, ce qui saura être confirmé par la couverture de la bande dessinée ou le paratexte. Quant au personnage principal représentant l’auteur, il doit en outre être le résultat d’une recherche artistique menée selon une éthique de travail personnelle, comme l’a expliqué David Turgeon dans son article sur *Du9*⁹⁹. Plus ce moi-personnage ressemblera à l’auteur et constituera le fruit d’une introspection et une mise en danger au nom de l’authenticité, plus il sera un :

⁹⁵ Réponse de Fabrice Neaud dans le questionnaire sur l’autobiographie, *Neuvième Art*, n° 1, janvier 1996, p. 73.

⁹⁶ Jean-Christophe Menu, Fabrice Neaud, « Autopsie de l’autobiographie », *loc. cit.*, p. 457.

⁹⁷ Julie Delporte, *op. cit.*

⁹⁸ Il arrive parfois que les récits personnels en bande dessinée soient narrés dans une perspective interne (le lecteur regarde au travers les yeux d’un personnage) ou neutre (focalisation zéro), mais elles le sont généralement dans une perspective externe où le narrateur est justement visible graphiquement.

⁹⁹ David Turgeon, *loc. cit.*

je qui tente d'inclure, autant que possible, sa propre conscience réflexive à l'intérieur même du récit dont il est censé se faire le vecteur, de sorte qu'il n'est plus simplement un personnage au sens classique, mais à plus forte raison un *être*, dans tout ce que ce terme a de nom *et* de verbe¹⁰⁰.

Le degré d'adhésion du lecteur à l'histoire ne dépend pas du style de dessin utilisé. Un personnage réaliste, comme le personnage de Fabrice Neaud, ou fantaisiste, ayant une tête de souris comme celui d'Art Spiegelman dans *Maus*, peuvent atteindre la même efficacité¹⁰¹. Il doit néanmoins y avoir identification onomastique entre l'auteur et le personnage actorialisé, surtout si l'ensemble de ses traits ne permet pas de le rattacher à ce dernier.

1.3.3 Structure narratologique des récits de soi

Quant au pacte de sincérité qui nous permet de savoir si le récit stipule une lecture référentielle ou ambiguë, son analyse se fera de la même façon qu'en littérature. Une certaine importance sera alors accordée à la structuration du récit : la sélection des épisodes rapportés, l'ordre chronologique ou anti-chronologique de ces derniers ainsi que le temps de la narration choisi. Ce sont tous des « choix dramaturgiques et “stratégiques” que le narrateur et l'auteur paraissent assumer solidairement¹⁰² ». Au même titre que le font les récits relevant de l'espace autobiographique en littérature, des images documentaires, telles que la photographie, des articles de journaux ou encore une correspondance, seront généralement convoquées dans les bandes dessinées autobiographiques afin de renforcer le pacte autoréférentiel. Il faut en outre examiner distinctement, au sein de ces récits, l'implication du narrateur textuel et celle de la narration graphique, puis s'interroger sur les procédures de coopération et de relance entre ces

¹⁰⁰Voir *ibid.*

¹⁰¹ C'est ce qu'affirme Groensteen après s'être penché sur l'étude qu'Elisabeth El Refaïe a menée sur l'influence des modalisations en bande dessinée et qu'elle a résumée dans la communication « *Autobiographical comics and the concept of “visual modalité”* », prononcée dans le cadre du colloque *Academic Perspectives on Comics, Manga and Graphic Novels as intercultural & international phenomena*, Université de Växjö (Suède), 16-18 avril 2009.

¹⁰²Voir Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, *op. cit.*, p. 112.

deux instances car, comme le souligne Groensteen, « [m]ême[si elles]expriment une seule et même perspective (ce qui est logique, puisque la perspective est nécessairement celle du narrateur fondamental) [...] leurs modes d'intervention, et la manière dont [elles]remplissent leurs fonctions respectives, peuvent être interrogés séparément et confrontés¹⁰³ ». L'implication du récitant fluctuerait selon trois critères selon Groensteen : le degré d'intervention, le niveau de participation émotionnelle et le degré de fiabilité. Il peut soit être *en retrait* et laisser le flot d'images prendre en charge la narration, ou être *interventionniste*, c'est-à-dire qu'il se fait le narrateur principal d'une séquence entière, les images n'étant plus nécessaires à la compréhension de ce qui se produit. Il peut aussi tantôt être *neutre*, c'est-à-dire objectif, tantôt *impliqué*, dans la mesure où il exprime sa solidarité envers les personnages. Enfin, Groensteen explique que le récitant peut se montrer *loyal* comme *trompeur*, loyal s'il semble raconter rien qui soit susceptible d'être infirmé par la suite, et trompeur s'il feint la surprise ou exprime des doutes quant aux événements à suivre, puisque tout énoncé lui est imputable. Le monstateur peut occuper de son côté des postures semblables. Il sera presque toujours interventionniste, mais peut être en retrait lorsqu'une case ne contient que du texte ou qu'elle est complètement noire ou blanche (par exemple, lorsque le personnage perd connaissance ou s'endort). La neutralité et l'implication du monstateur dépendent de l'homogénéité ou de l'hétérogénéité du style graphique. Le style sera constant si le monstateur est neutre et se modulera en fonction des émotions ou de l'action s'il se révèle impliqué. À ce propos, il s'avère que la régularité du style graphique tend à faire oublier qu'il est un code arbitraire : « elle garantit la transitivity du dessin et produit ou renforce un effet de

¹⁰³ *Ibid.*, p. 103-104.

réel, qui accrédite l'histoire racontée¹⁰⁴». Par contre, toute rupture dans le code, selon Groensteen, rappelle au lecteur qu'il a affaire à du dessin, ce qui estompe l'illusion fictionnelle. Dans un contexte autobiographique, cependant, ces variations, lorsqu'elles relèvent de l'expression d'une subjectivité au travers du dessin, viennent renforcer l'impression d'authenticité des événements narrés, puisqu'ils marquent le peu de distance que le narrateur a envers ce qu'il raconte. Tout comme le récitant, le narrateur visuel peut en outre déroger à sa loyauté en nous bernant avec des images oniriques qu'il fait momentanément passer pour vraies.

1.4 Outils d'analyse pour l'étude d'une bande dessinée

À l'aide des notions que nous venons d'exposer, il s'agira de faire l'étude des différentes instances narratives au sein du récit de *L'Ascension du Haut Mal* et d'analyser de quelle façon le pacte autobiographique y est conclu par l'observation des éléments graphiques et visuels venant l'étayer. Toutefois, avant de détailler les notions qui expliqueront notre façon de procéder à l'analyse de cette bande dessinée, nous allons rapidement clarifier les appellations des diverses instances narratives auxquelles nous nous référons dans le cadre de cette étude. Ainsi, lorsque nous nous référerons uniquement à la narration dans les cartouches narratifs, nous utiliserons le terme « récitant ». Si elle concerne l'ensemble de la narration dans les cartouches et les phylactères, nous utiliserons « narrateur textuel » et pour la narration en dessin, nous parlerons de narrateur graphique ou de « monstrateur. En ce qui concerne le personnage de l'auteur, il sera surtout désigné par les termes « narrateur actorialisé » ou par le prénom « Pierre-François » ou « David », tout dépendant de l'époque à laquelle est le

¹⁰⁴Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 125.

personnage de David B. Il est certain qu'étant donné la nature autobiographique du récit analysé, nous ferons souvent référence aux choix de « l'auteur » et utiliserons la simple appellation de « narrateur » lorsqu'il sera question de l'ensemble de la narration séquentielle.

Bref, pour faire l'analyse des diverses caractéristiques autobiographiques du dispositif texte/image à l'étude, nous nous référerons en grande partie au *Système de la bande dessinée* de Groensteen. Le théoricien avance l'idée d'une néo-sémiologie de la bande dessinée, terme emprunté à l'un de ses prédécesseurs (Pierre Fresnault-Desruelles), notamment parce qu'il réussit dans son ouvrage à dépasser les incohérences théoriques des études sémiologiques des dernières décennies. Il évite ainsi plusieurs écueils, tel celui d'une attention trop soutenue portée aux plus petites unités élémentaires du médium, ce qui mène nécessairement à une impasse, et celui de l'ambiguïté du rapport texte/image. Groensteen affirme plutôt que la base d'une définition sur la bande dessinée doit se fonder sur la solidarité iconique. C'est par les notions d'« arthrologie » (l'équivalent du contenu scindé en blocs), terme que Groensteen emprunte à Jean Ricardou et qui désigne ici l'articulation des images l'une à l'autre, et de la spatio-topie (la structure), qui implique leur déploiement dans l'espace, soit la mise en page, que le théoricien définit la nature de la solidarité iconique. Il désigne en outre deux types d'arthrologie, une restreinte qui implique les relations iconiques directes dans une seule page, et une générale qui correspond à l'effet de tressage. Ce type d'arthrologie générale s'interprète comme la mise en relation de vignettes distantes par une lecture translinéaire : il « consiste en une structure additionnelle et remarquable qui, tenant compte du découpage et de la mise en page, définit des séries à l'intérieur d'une trame séquentielle¹⁰⁵ ». Ainsi, en plus d'observer les différentes interactions des instances narratives (leur degré d'intervention, de participation

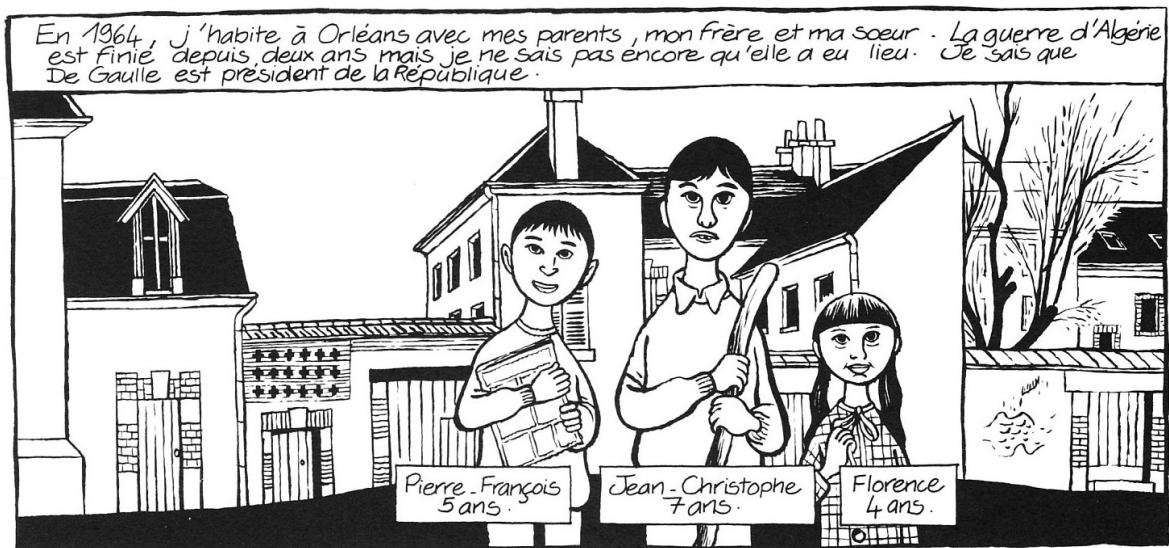
¹⁰⁵ Voir Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 173.

émotionnelle et de fiabilité), nous ferons l'analyse des éléments graphiques ou textuels dont le tressage crée des réseaux de motifs dans *L'Ascension du Haut Mal*. Les différentes occurrences de ces motifs peuvent se trouver à plusieurs niveaux, c'est-à-dire dans la case (ou vignette), le cadre, le strip ou la planche. C'est en faisant l'étude détaillée de ces éléments, notamment de leurs degrés d'interférences variables sur une même planche, au sein de chacun des six volumes, que nous parviendrons à circonscrire l'esthétique de David B. dans *L'Ascension du Haut Mal*.

CHAPITRE 2

L'Ascension du Haut Mal : à la lisière de l'écriture autobiographique et de la fictionnalisation de soi

Dès les premières pages de *L'Ascension du Haut Mal*, le lecteur constate que le récit renvoie à l'histoire personnelle de l'auteur. La préface nous apprend que David B. est bien le narrateur du récit, notamment parce qu'il est possible de vérifier que son véritable nom a d'abord été Pierre-François Beauchard. Le fait que la narration textuelle soit à la première personne et qu'il n'y ait qu'un seul nom sur la couverture confirme que David B. est aussi responsable de la narration graphique. Le style de *L'Ascension* correspond d'ailleurs à celui que l'auteur utilise habituellement dans ses bandes dessinées. Le lecteur qui connaît le travail de David B. n'éprouvera donc aucune difficulté à l'identifier comme l'auteur graphique de *L'Ascension*. Bref, la modalisation de ce récit ne déroge pas de celle qui est traditionnellement utilisée dans la majorité des autobiographies en bande dessinée : elle est externe et l'auteur se trouve alors représenté en personnage. Il est possible d'identifier David B. à Pierre-François lorsqu'il est enfant par le parallèle créé au tout début du premier tome entre son personnage adulte et celui enfant. Le début du récit correspond à 1994 (rappelons que le premier tome a été publié en 1996) et représente l'auteur à l'âge adulte avant qu'il n'y ait une analepse nous faisant revenir 30 ans en arrière, à une époque où David B., accompagné de son frère et sa sœur, nous est présenté sous son premier nom à l'âge de cinq ans.



© 2011, David B. & L'Association

Figure 2.1, t. 1, p. 2

Dans cette bande horizontale est établie la correspondance entre le nom et l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage de Pierre-François. Le contexte dans lequel va survenir la maladie du frère est mis en place et l'importance de la famille d'ores et déjà soulignée : ce n'est pas seul que David se présente, mais avec sa sœur et son frère, lequel est mis en évidence par sa position centrale et sa taille. En mentionnant à la fois ce qu'il sait (à propos de De Gaulle) et ce qu'il ignore (au sujet de la Guerre d'Algérie), le narrateur évoque pour le lecteur l'état de conscience qu'il avait à cet âge et amplifie de la sorte l'effet de sincérité se dégageant de ses souvenirs d'enfant. En ce qui concerne le pacte autobiographique, il est d'emblée conclu dans la préface et renforcé par quelques commentaires métanarratifs dispersés dans la série. Lors de ces derniers, David se montre argumentant avec des membres de sa famille de la justesse d'un souvenir et de la légitimité de raconter certains événements marquants. Cette stratégie sous-tend que l'authenticité de son récit a déjà été validée lors de ses conversations avec sa sœur ou ses parents, et le lecteur peut donc reconnaître les efforts que l'auteur a déployés afin de retranscrire de manière justes les traces de son existence personnelle. David

B. prend aussi de cette manière pour témoins les membres de sa famille qui ont parfois remis en question certains aspects de son récit autobiographique en avouant qu'ils ont une perspective différente de ce qui a été vécu, comme nous pouvons le lire dans l'extrait suivant :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.2 Rétablir les faits, t. 4, p. 5

Dans ces cases, l'auteur raconte la surprise de son père lorsque celui-ci découvre, à la lecture du troisième tome, que son fils, toujours « gai » et « rieur », souffrait en réalité énormément de solitude et d'anxiété à l'âge de douze ans. Tout au long de la série, la narration au présent de l'indicatif, comme le démontre la première case de l'extrait précédent, permet à l'auteur d'adopter un mode commentatif et une position discursive d'où il s'adresse à son lecteur. De plus, la datation au début de chaque tome de *L'Ascension* situe les événements, ce qui vient renforcer le pacte de vérité.

Certes, l'homonymie auteur/narrateur/personnage et le pacte de vérité dans *L'Ascension du Haut Mal* stipulent une lecture référentielle. Pourtant, plusieurs éléments, que nous examinerons dans les trois sections suivantes, pourraient indiquer que le récit tend vers

un contrat de lecture ambigu, sans toutefois jamais le ranger du côté de la fictionnalisation de soi. Ainsi, nous observerons que *L'Ascension*, qui relève principalement du récit autobiographique, mais aussi de la chronique familiale et des Mémoires, s'éloigne, en raison de son hétérogénéité formelle, du contrat référentiel inhérent à l'autobiographie. De même, nous affirmons que le recours constant à des figures imaginaires et à l'insertion de récits de rêves dans la série de David B. imprègne cette dernière d'une atmosphère fantastique peu commune au genre autobiographique. Nous terminerons l'analyse des particularités du discours référentiel de l'auteur en abordant le foisonnement intertextuel et iconotextuel généré par l'exposition des différents portraits de gourous et de médecines alternatives parsemant *L'Ascension du Haut Mal*. Nous pourrions alors constater que ces références, qui semblent à chaque fois éloigner le discours autobiographique de David B., permettent en fait l'accès à l'imaginaire personnel de l'auteur.

2.1 Chronique familiale

2.1.1 Le frère

Philippe Gasparini mentionne dans son ouvrage *Est-il je?* que le pacte autobiographique « a pour corollaire le mode d'énonciation qui caractérise le genre : puisque le héros et le narrateur ne font qu'un, le récit est, en principe, raconté à la première personne ; puisque l'auteur se tourne vers son passé, son récit est, en principe, régi par une structure rétrospective¹⁰⁶ ». Le récit de *L'Ascension* est effectivement narré au « je » et régi par une structure rétrospective. Par contre, son personnage central est le frère aîné de David B., alors que le narrateur actorialisé reste le plus souvent en posture de témoin, du moins jusqu'au

¹⁰⁶ Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 19.

tome 4. Un simple examen des couvertures des six tomes indique l'importance du frère et de sa maladie pour l'auteur. Le lecteur peut suivre la progression de l'épilepsie dont souffre Jean-Christophe en observant l'évolution du conglomérat de monstres en arrière-plan, symboles de la maladie :



© 2011, David B. & L'Association

Figure 2.3 Couvertures de *L'Ascension du Haut Mal*

De tome en tome, cet arrière-plan devient de plus en plus important, et le sourire du jeune David s'efface tandis que son frère Jean-Christophe affiche toujours la même expression hébétée. Les monstres gagnent du terrain jusqu'à complètement saturer l'espace, ce qui crée une impression d'étouffement. De plus, ils ne laissent derrière eux qu'un grand aplat noir, comme s'ils avaient sali tout le jaune de la première couverture. De ce noir opaque et des cicatrices visibles sur le visage de Jean-Christophe sur la couverture du tome final se dégage

l'idée qu'un retour en arrière, un « avant » la maladie, est impossible, d'où le besoin de mettre en récit les traumatismes physiques et psychologiques qu'elle a engendrés chez le frère. Le lecteur pourra constater dès l'incipit que la maladie ayant fait de Jean-Christophe un être diminué est au cœur du récit de *L'Ascension du Haut Mal*. La première page du tome 1 souligne immédiatement les transformations physiques qu'une épilepsie sévère a fait subir au frère aîné :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.4 Le corps cicatrisé, t. 1, p. 1

La présentation du corps blessé et des séquelles qu'ont provoquées la médication et les multiples chutes de Jean-Christophe, en contraste avec la page suivante qui effectue un saut

temporel montrant ce dernier comme un enfant encore en santé¹⁰⁷, indique que la progression de la maladie du frère aîné et ses multiples conséquences seront le sujet de la série. Il est de la sorte possible d'affirmer que le personnage central de *L'Ascension du Haut Mal* est Jean-Christophe ou, plus précisément, sa maladie. Ainsi, personnage central et narrateur font deux, ou presque¹⁰⁸. La notion d'« *altrobiographie* » lancée par Renaud Pasquier dans son article « David B., le sommeil de la raison » semble de la sorte tout à fait juste : « Non pas *une* figure, mais *deux* : le préfixe de l'*autobiographie* est mis à mal¹⁰⁹. » L'altérité est, dans le cadre de ce récit, une notion cruciale, puisqu'elle permet d'appréhender tant le rapport fraternel, où il se crée progressivement une non-reconnaissance de l'autre, que la présence de la maladie, laquelle peut être interprétée comme celle d'un étranger, d'un intrus en soi. En fait, le pacte autobiographique est respecté surtout parce que David B. ne peut parler de sa personne, de la découverte de sa vocation d'auteur qu'en évoquant l'évolution de la maladie chez son frère. *L'Ascension* reste de cette façon à distance de la biographie ou des Mémoires du frère. Les cheminements évolutifs des deux frères, l'un entravé par la maladie et l'autre qui se réalise à travers la lutte contre cette dernière, rappellent d'ailleurs la forme du roman d'apprentissage. Il est inconcevable, pour David B., de penser son propre parcours de vie sans passer par celui de Jean-Christophe, puisque son identité s'est développée contre celle de son frère, en refusant catégoriquement de lui ressembler¹¹⁰. Ces deux « ascensions » sont indissociables l'une de l'autre, ce qui justifie la présence aussi importante du frère au sein du récit.

¹⁰⁷ Voir la figure 2.1 plus haut.

¹⁰⁸ Cette forme de récit autobiographie fait d'ailleurs penser à *Autobiography d'Alice B. Toklas* (1933) de Gertrude Stein qui inclut dans le titre le nom de sa conjointe à travers laquelle elle fait son autobiographie.

¹⁰⁹ Renaud Pasquier, « David B., le sommeil de la raison », *Labyrinthe*, vol. 25, n° 3, 2006. Disponible en ligne : <http://labyrinthe.revues.org/1437>, dernier accès décembre 2013.

¹¹⁰ Nous nous attarderons plus longuement sur l'ampleur de cette construction identitaire par le biais de l'altérité dans le troisième chapitre de cette étude.

2.1.2 La famille

Il n'est donc pas surprenant que l'*Ascension du Haut Mal* tienne parfois plus de la chronique familiale que du récit individuel rétrospectif, car David B. laisse une place considérable non seulement à son frère, mais aussi aux autres membres de sa famille, notamment en ce qui concerne leur réaction à la maladie. La préface en est un exemple significatif. Le « lieu privilégié où stipuler une fois pour toutes le pacte de l'écriture, qu'il soit référentiel ou fictionnel¹¹¹ », selon Gasparini, est signé par la sœur de David B. C'est à la demande de son frère que Florence rédige sous forme de lettre une préface qui précise la nature du pacte autobiographique : « Tu as reporté dans les cases de cet album les ombres de notre enfance. Je n'en ai pas comme toi des souvenirs aussi denses et aussi exacts¹¹² ».

¹¹¹Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 83.

¹¹² AHM, t. 1

Préface



Paris, 2 octobre 1996.

Cher David,

Tu m'as demandé, à moi la petite sœur, d'écrire cette préface. J'ai accepté sans hésiter, flattée et touchée. Et parce que j'aime profondément ce que tu as fait.

Tu as reporté dans les cases de cet album les ombres de notre enfance. Je n'en ai pas comme toi des souvenirs aussi denses et aussi exacts. Ma mémoire est comme un tout petit noyau compact et obscur qui renferme le seul savoir qui me soit évident. Ma seule certitude est la maladie de Jean-Christophe : l'épilepsie,

le "Haut Mal". C'est drôle, d'ailleurs, je me la suis toujours figurée comme un puissant petit noyau logé dans les méandres de son cerveau.

Toi, tu as toujours eu le souci du détail exact, de la restitution fidèle. Je me rappelle de toute la documentation historique que tu amassais dans ta chambre et qui te servait à reproduire dans tes dessins le costume d'un soldat, le caparaçon d'un cheval... Quand tu étais petit, tu voulais être "professeur d'histoires". C'est chose faite.

Parfois, quelqu'un me demande : "Comment va ton frère ?"

"Bien, il va bien...", et s'ensuit une série d'informations concernant tes travaux en cours, tes projets, tes amours. C'est à ce moment-là que mon esprit se dédouble. En moi-même, je réponds à cette question qui aurait pu porter sur mon AUTRE frère. Mais personne ne connaît mes deux frères, et ma deuxième voix s'étrangle entre cœur et gorge.

Je voudrais parler de nous. De nous trois.

Voici donc le seul souvenir cher à mon cœur : souviens-toi, lorsque nous étions à Bourges, chez Pépé et Mémé. Nous dormions tous les trois dans la même chambre. Jean-Christophe près de la porte, toi à sa gauche et moi dans le petit lit près de l'armoire. Tito, Fafou et Sicoton.

La lumière à peine éteinte, nous atterrissions ensemble sur la planète Mars et chacun décrivait aux deux autres ce qu'il y voyait : créatures extraordinaires, monstres que nous mettions en fuite... grands chasseurs que nous étions. Nous délirions en chœur fraternel et enfantin à pleins tuyaux. Nous finissions par de gigantesques festins de cuisses de dinosaures rôties et de pastèques géantes avant de sombrer un peu ivres dans un sommeil qui départageait cet unisson fugitif et cristallin.

Voilà. Depuis nos épopées, je suis devenue personnage de bande dessinée et maîtresse d'école. Parfois, je croise des enfants qui nous ressemblent.

Je t'embrasse très fort. Je t'aime.

Florence.

© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.5 Extrait de la préface, t. 1

Le « souci du détail exact » et de « la restitution fidèle » que Florence reconnaît à son frère confirme la volonté avec laquelle celui-ci s'est attaché à raconter leur histoire avec justesse. Nous pouvons également constater, dans cette préface, que la sœur de David B., malgré ses souvenirs d'enfance estompés, est toujours affectée par l'épilepsie de Jean-Christophe, à l'instar de l'auteur. C'est sa « seule certitude ». Sa perception du réel n'est pas la même que celle de David, puisque leurs souvenirs n'ont pas la même justesse ; toutefois, sa « deuxième voix » s'étranglant « entre gorge et cœur » est très proche de ce que l'auteur a longtemps ressenti avant de parvenir à écrire son histoire, c'est-à-dire l'incapacité à exprimer la drame de ce frère malade. Ainsi, la volonté de raconter précisément ce qui s'est produit dans son enfance¹¹³ ou de démontrer les conséquences de l'épilepsie sur l'ensemble de la famille¹¹⁴ autorise les quelques épisodes où le père, la sœur ou la mère partagent leurs points de vue sur ce qu'ils ont vécu. Chacun de ces trois membres de la famille se trouve en outre à être le sujet principal de souvenirs où David se pose simplement en observateur, ne faisant que rapporter des propos dont il se souvient ou qu'on lui a rappelés. Ces épisodes sont souvent suivis de commentaires métanarratifs où David B. est illustré interrogeant sa mère ou sa sœur, de façon à confirmer la véracité de l'événement venant d'être narré, comme dans l'exemple suivant.

¹¹³ Voir AHM, t. 3, p. 46-50.

¹¹⁴ Voir *ibid.*, p. 12-14.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.6, t. 3, p. 49

L'extrait ci-dessus confirme la détresse ressentie par la sœur de David à l'époque où Jean-Christophe entre dans un centre spécialisé. Peu de temps après sa tentative de suicide, Florence est envoyée par ses parents en vacances chez un couple formé d'un pasteur et d'une voyante. Cette dernière lui fait une révélation qui la traumatisera à jamais, à savoir qu'une bande de motards de l'au-delà grugent ses « énergies¹¹⁵ ». L'affirmation « Je ne suis jamais sortie de cette période-là! » combinée au regard vide de Florence met l'accent sur le caractère traumatique de ces rencontres avec des praticiens de l'ésotérisme et confirme la critique qu'en

¹¹⁵ AHM, t. 3, p. 48.

fait David B. Plus souvent que la sœur ou le père, la mère se trouve le sujet de ces moments métanarratifs censément contemporains de la rédaction de la bande dessinée. Au deuxième tome, par exemple, le récit que fait David B. de ses aïeux est interrompu par un passage où la mère s'oppose à ce qui vient d'être narré sous le prétexte que, émotionnellement, c'est trop difficile à lire.

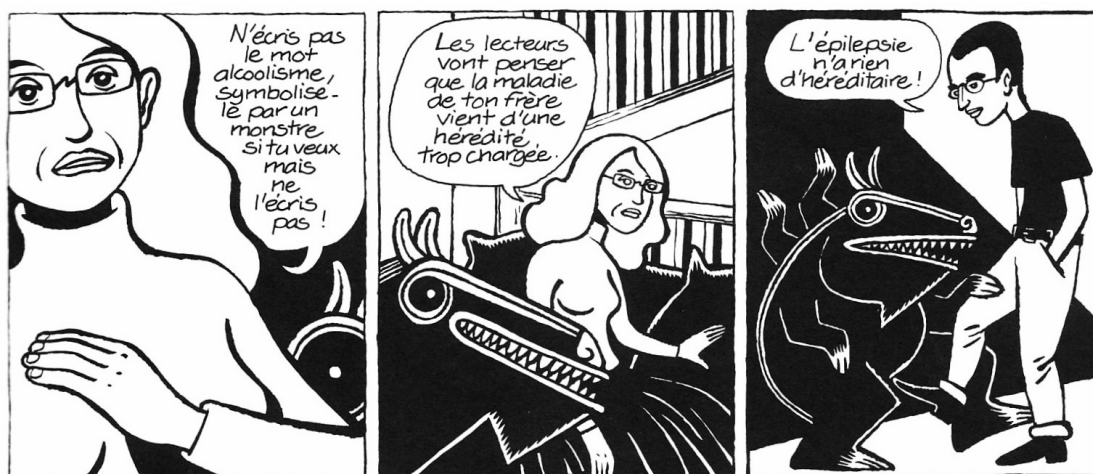


© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.7, t. 2, p. 43

Ce passage soulève la question du difficile équilibre entre censure et confession : « Mais ce que je raconte est vrai. Et encore je ne dis pas tout. » Le fait que l'auteur ait fait le choix stratégique d'intégrer le désaccord avec sa mère et qu'il la laisse exprimer sa perspective le temps d'une planche¹¹⁶ (ce qui est une illusion, bien sûr, puisque c'est bien David B. qui retranscrit ce que sa mère lui raconte) renforce étonnamment le pacte au lieu de le fragiliser. En effet, l'auteur reste aux rênes du récit, tout en donnant une place à sa mère ou à son père, sans pour autant s'empêcher de raconter quoi que ce soit sous prétexte qu'il pourrait les blesser. C'est d'ailleurs par respect pour sa mère que David prend soin de l'illustrer lorsqu'elle décrit le souvenir qu'elle garde de son arrière-grand-mère, ce qui rectifie l'image de cette

¹¹⁶ Voir t. 2, p. 45.

dernière : l'aïeule n'est plus uniquement une alcoolique débridée, elle nous est présentée comme une femme aimante prenant le temps de raconter des histoires folkloriques à sa petite-fille. En fait, c'est une forme de compromis : l'auteur ne se prive pas de dire ce qu'il pense, il ne fait qu'ajouter la perspective de sa mère. Le terme « alcoolisme » n'est pas rejeté, comme elle le demande, puisqu'il est bien lisible pour le lecteur. Il est néanmoins symbolisé par un monstre et la conversation qu'ils ont permet de mieux contextualiser la situation en lui conférant une densité qui résulte de la prise en compte de la perspective de chacun.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.8, t. 2, p. 43

Ainsi, même si la participation des membres de la famille à l'élaboration du récit est importante, elle n'empiète pas sur le discours référentiel de David B. De plus, puisque la maladie de Jean-Christophe a eu des répercussions considérables sur l'ensemble de la famille, l'intégration d'épisodes sur chaque membre se justifie par le besoin d'exprimer l'envergure de l'emprise de la maladie sur leur vie. D'abord, ce n'était que Jean-Christophe qui était malade et rejeté par ses camarades. Mais, en choisissant les médecines alternatives, c'est toute la famille qui passe du côté des marginaux et qui commence à se faire soigner. Sans que les

autres membres de la famille ne deviennent vraiment physiquement malades, les effets de la maladie se répercutent sur eux. Elle les tient en otage.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.9, t. 1, p. 45

Dans cette case, nous pouvons constater que le « Haut Mal » n'a plus seulement des répercussions sur Jean-Christophe, mais sur tous les Beauchard qui se font « soigner en famille par maître N. », même si un seul d'entre eux en a réellement besoin. C'est donc toute la famille qui entre en guerre contre cette maladie, et c'est d'ailleurs pour cette raison que David B. ressentira le besoin d'intégrer à son récit des renvois biographiques à ses ancêtres.

2.1.3 Combat collectif

Les trois cent soixante et une pages de *L'Ascension* contiennent cinq épisodes de la vie des grands-parents ou des ancêtres de David B. Ceux-ci s'étendent parfois sur six à sept pages et il est bien difficile, à la première lecture, de juger de la pertinence de ces parenthèses généalogiques. En quoi les origines paysannes de l'arrière-grand-père maternel de l'auteur

peuvent-elles révéler quelque chose de la construction identitaire de ce dernier ? En fait, ce qui passe d'abord pour une digression est un maillon important de la stratégie référentielle de David B. La majorité des événements relatés en lien avec ses ancêtres mettent en scène les épreuves qu'ils ont traversées en vivant la guerre et la pauvreté. Les guerres, plus particulièrement celles auxquelles ses aïeux et ses ancêtres ont participé, occupent une place importante dans l'imaginaire de David B. Elles sont ce qui lui permet très jeune d'expliquer par le biais d'images les émotions qu'il ressent sous la tyrannie de la maladie fraternelle. La rage avec laquelle il reproduit des batailles est directement associée aux crises de son frère :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.10, t. 1, p. 19

Le parallèle entre la prolifération de batailles et la quantité interminable de crises de Jean-Christophe peut aisément être tracé. À sa mère, qui ne comprend pas son besoin de raconter la vie de ses ancêtres puisqu'elle ne voit pas le lien entre ceux-ci et la maladie de Jean-Christophe, David B. répond : « C'est important ! Ils se sont battus sans arrêt pour sortir de la misère. Vous avez mené un combat semblable pour guérir Jean-Christophe. »



© 2011, David B. & L'Association

Figure 2.11, t. 2, p. 44

Par ce rapprochement, l'auteur ne fait plus de son combat une expérience individuelle, il parvient à lui donner une dimension collective, celle de « la lutte contre la maladie et la mort ».

Ainsi, le fait que Jean-Christophe soit le personnage central de *L'Ascension du Haut Mal*, que l'auteur ait voulu laisser les autres membres de sa famille prendre parole pour exprimer leur vécu et que plusieurs pages soient consacrées à rétablir les moments les plus difficiles de ses ancêtres, permet à l'auteur de justifier l'étendue des conséquences de ce bouleversement sur sa construction identitaire. Il est certain qu'étant donné le décentrement de son narrateur actorialisé, cette série autobiographique est une « œuvre carrefour », comme le propose Jacques Samson, qui « tient tout à la fois du roman d'apprentissage, du roman d'éducation et du roman familial¹¹⁷ ». En cela, *L'Ascension du Haut Mal*, sur le plan narratif, correspond au récit autobiographique tel qu'on le pratique depuis le XX^e siècle. Elle n'en reste

¹¹⁷ Jacques Samson, « Le rêve : un embrayeur pictural », *9e Art*, n° 11 (dossier « David B. »), octobre 2004, p. 80-81.

pas moins référentielle et le pacte qui y est posé, bien qu'il donne parfois l'impression de se dissiper dans la chronique familiale, se maintient.

2.2 L'indispensable fantasmagorie

L'Ascension du Haut Mal semble, en outre, à la lisière de l'écriture autobiographique et autofictionnelle, en raison de l'importance qu'elle accorde à l'univers fantasmagorique de l'auteur. Elle met en scène des monstres et elle contient des extraits de rêves et des personnages de récits fantastiques qui, à la première lecture, paraissent relater des péripéties imaginaires. Ainsi, comme le souligne Erwin Dejasse, « [l]a dimension onirique, l'usage de l'allégorie ou de la métaphore, qui caractérisent le reste de [la] production[de David B.], demeurent ici, plus que jamais, omniprésents¹¹⁸ ». Cette dimension fantasmagorique, complètement assumée, insère des faits qui ne sont plus patents ni vérifiables pour le lecteur, mais nous permet toutefois de nous rapprocher de l'imaginaire personnel de l'auteur, un élément fondamental de son évolution artistique.

2.2.1 La naissance de l'inquiétude

L'élément principal venant justifier le recours à un univers fantastique est la naissance du sentiment d'inquiétante étrangeté éprouvé par l'auteur lorsqu'à la suite de la première crise de son frère, une perte de repères généralisée se fait ressentir. Le concept de l'*Unheimliche* introduit par Freud et désignant « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières¹¹⁹ », c'est-à-dire « [une] angoisse spécifique qui

¹¹⁸ Erwin Dejasse, « L'ami des ombres », *9e Art*, n°11, dossier « David B. », octobre 2004, p. 92.

¹¹⁹ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) », traduction française de Marie Bonaparte et Mme E. Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Idées », 1971 (1933), p. 165.

envahit le sujet lorsqu'il se trouve confronté à l'irruption de l'inconnu dans le familial¹²⁰ », semble concorder parfaitement avec le sentiment d'angoisse ressenti par l'auteur d'abord lors de la crise initiale, puis de manière toujours plus marquée, par la suite, jusqu'à ce que la figure fraternelle en devienne complètement antagoniste. L'apparition de la maladie du frère pousse le jeune Pierre-François à associer l'épilepsie à la mort et le jour à une période dangereuse. D'abord, en voyant son frère réagir de manière étrange, Pierre-François a immédiatement le réflexe de lui demander s'il joue au mort. L'épilepsie est ainsi directement associée à une force mortifère, image centrale qui reviendra à plusieurs reprises au fil du récit pour expliquer le caractère traumatisant et destructeur de chaque crise, comme le démontre l'extrait suivant :

¹²⁰ Voir Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard/ Les Éditions du temps, 2004, p. 1374.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.12, t. 4, p. 11

Puis, l'ampleur du bouleversement qu'a créé chez lui cette première crise est suggérée en représentant Pierre-François le soir même du premier épisode épileptique, dans son lit, se disant : « Il a été enlevé par un typhon c'est sûr! Mais c'est bizarre, je pensais pas qu'il y avait des typhons le jour! Il va falloir que je fasse drôlement attention¹²¹! » Ainsi, les typhons, pouvant être interprétés comme des épisodes de somnambulisme par le lecteur, mais qui

¹²¹AHM, t.1, p. 9.

semblent véritables pour le jeune Pierre-François se sentant transporté dans la nuit, peuvent même se produire le jour. Cette période, par conséquent, paraît trouble. *De facto*, Pierre-François associe la crise de son frère à quelque chose de surnaturel, d'abord à un typhon invisible, ensuite à une ombre fantomatique, puis, dès la fin de premier tome, à un dragon. Le fait que les médecins ne parviennent ni à trouver la source des crises d'épilepsie de Jean-Christophe ni à les maîtriser vient conforter l'idée que le mal qui ronge Jean-Christophe n'est pas de ce monde. De plus, en apparence, les crises de celui-ci sont saisissantes : yeux révoltés, posture étrange et regard lointain, accompagnées de l'impression qu'il quitte son corps.



© 2011, David B. & L'Association

Figure 2.13 Aspect saisissant du corps en crise, t. 1, p. 32

Ces moments de crise donnent au lecteur l'impression d'être en présence d'un récit relevant du fantastique de l'indétermination¹²², dans la mesure où le narrateur perçoit quelque chose de surnaturel dans les épisodes épileptiques de son frère : « On dirait qu'il hésite à la lisière entre deux mondes. Puis il replonge de nouveau¹²³. » Les torsions et grognements de Jean-Christophe, coincé entre l'ici-bas et l'au-delà indéfinissable lors de ces épisodes épileptiques, confèrent un caractère fantomatique à son corps comme possédé par l'esprit de sa maladie. D'ailleurs, à Olivet, pendant une courte période de rémission des crises, David B. illustre son frère poursuivi par le spectre de sa maladie :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.14, t. 2, p. 12

Les mains crispées et la silhouette courbée de l'ombre de Jean-Christophe dans les deux cases précédentes renvoient à l'épilepsie qui le guette, personnifiée en fantôme. Le choix de représenter « le fantôme de [l]a maladie » en ombre permet en outre d'exprimer judicieusement la perception des gens selon laquelle Jean-Christophe et son épilepsie sont indissociables. Ainsi, les crises sont une source d'angoisse pour Pierre-François, qui s'exprime

¹²²Voir Denis Mellier, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 161.

¹²³AHM, t. 1, p. 32.

dans le registre surnaturel, comme on peut le constater par les questions qu'il se pose de manière récurrente quant à l'endroit où se rend Jean-Christophe pendant ses crises : « Moi je vais dormir, mais lui où est-il¹²⁴ ? » « Est-ce qu'il quitte son corps pour aller quelque part¹²⁵ ? » « Est-ce qu'il va dans la quatrième dimension ? / Ou est-ce qu'il visite d'autres mondes obéissant à des lois géométriques inconnues sur terre comme dans les romans de Lovecraft¹²⁶ ? » Le fait qu'il ne soit pas en mesure de répondre à ces questions et que la maladie de Jean-Christophe reste mystérieuse renvoie directement au vide référentiel dont parle Denis Mellier dans *L'écriture de l'excès* :

L'objet fantastique n'a pas de référence et n'ouvre aucune analogie stricte avec les objets du monde actuel. [...] C'est ce vide de la référence qui en appelle directement à l'investissement imaginaire et à l'interrogation. Il permet, selon les stratégies que déploie le lecteur, d'attirer telle figuration fantastique vers l'ambivalence de la forme terrifiante ou vers son objectivation¹²⁷.

La maladie mise en récit dans *L'Ascension* sera symbolisée par la figure graphique du dragon, que nous aborderons plus loin, mais l'angoisse qu'elle génère se trouve, elle, suggérée par la narration textuelle à la façon de celle d'un roman fantastique de l'indétermination. Cependant, la narration atteste toujours, que ce soit par l'image ou le texte, qu'il s'agit bien de stratégies permettant d'exprimer l'angoisse de la maladie et non la présence réelle d'un être fantastique tourmentant le frère, de façon à maintenir le discours dans l'espace autobiographique. Ainsi, dans *L'Ascension du Haut Mal*, il est possible d'affirmer que « [l]a maladie est un inépuisable terreau métaphorique où formuler l'angoisse de l'autre et la peur de ce qui, en dépit des progrès thérapeutiques, demeure une zone sombre de pure négativité¹²⁸ ».

¹²⁴*Ibid.*, t.4, p. 15.

¹²⁵*Ibid.*, t. 5, p. 9.

¹²⁶*Ibid.*, t. 5, p. 10.

¹²⁷ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès*, *op. cit.*, p. 359-360.

¹²⁸Voir *Ibid.*, p. 117.

2.2.2 La perte de repères

Le sentiment d'inquiétante étrangeté est décuplé par une perte de repères vécue principalement par les parents de David B., mais ayant des répercussions sur l'ensemble des membres de la famille. Ceux-ci sont, en effet, confrontés à une situation mettant en cause leurs valeurs et croyances :



© 2011, David B. & L'Association
 Figure 2.15 Perte de repères, t. 4, p. 37

La réalité telle que la connaissait le narrateur s'effrite lorsque la médecine traditionnelle ne parvient pas à proposer des solutions efficaces aux problèmes de Jean-Christophe. Devant

l'incompréhension de tous les spécialistes rencontrés et la possibilité de la mort de Jean-Christophe s'il se fait opérer par un grand chirurgien semblant plus soucieux de son prestige que du bien-être de ses patients, les parents acceptent à la demande de leur fils malade de se tourner vers la zen-macrobiotique. Les solutions de la médecine traditionnelle sont si terrifiantes que les parents préfèrent se réfugier dans les médecines alternatives, où ils se sentent pendant un certain temps moins jugés. Cette décision sous-entend aussi, par désespoir, que si la médecine traditionnelle ne peut rien faire contre la maladie de Jean-Christophe, c'est peut-être parce que la source de cette dernière n'est pas comprise par ce type de médecine et ne peut l'être que par celles alternatives. Même avec leur aspect ésotérique, ces dernières semblent plus raisonnables que la véritable science. Les parents vont tout de même continuer de faire soigner Jean-Christophe par des médecins traditionnels, surtout lorsqu'il fait des crises interminables ne pouvant se calmer qu'avec des médicaments. Mais ils vont toujours poursuivre leur recherche du côté des médecines alternatives, comme s'il était aussi plausible que ces traitements surnaturels soignent leur fils mieux que les solutions offertes par les médecins reconnus. La rencontre de divers guérisseurs, voyants, acupuncteurs, magnétiseurs, prêtresse vaudou, etc., les conforte dans l'idée qu'il y a, au-delà des apparences, des forces invisibles qui régissent le monde. Ainsi, la maladie de Jean-Christophe crée des changements si importants qu'aucun retour en arrière ne semble possible aux membres de la famille :



© 2011, David B. & L'Association
 Figure 2.16 L'impossible retour, t. 4, p. 4

Cette transformation de leur perspective sur le monde est très proche de celle qui s'opère dans un récit fantastique :

Un monde de la fiction qui est le monde réel des personnages de cette fiction – analogiquement qui constitue leur monde actuel – se trouve irréalisé par la présence fantastique. La présence fantastique redouble ce monde en une nouvelle version. Celle-ci comprend désormais ce que la version précédente ne pouvait contenir. Le monde des personnages n'est pas rendu faux ou impossible, mais constitue pour eux une alternative que la présence fantastique rend insupportable. L'écart réside entre les deux versions et c'est alors ce que goûtent – pour leur effroi ou leur curiosité – les personnages de cette fiction première¹²⁹.

La perte de repères des parents et celle progressive de la confiance de David B. envers la société sont semblables à la remise en question de la réalité dont les personnages de fiction fantastique font l'expérience, d'où le besoin de recourir à cet univers pour raconter l'angoisse générée par la maladie.

2.2.3 Le frère, cet étranger

L'intégration d'éléments fantastiques est donc un moyen efficace par lequel exprimer l'angoisse et les bouleversements produits par l'épilepsie du frère, d'autant plus que les

¹²⁹ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès*, op. cit., p. 367.

changements qu'elle opère sur le corps et le comportement de Jean-Christophe ont pour résultat de complètement le transformer en étranger aux yeux de David B. Dès le premier tome, les deux frères, qui étaient très proches l'un de l'autre, s'éloignent progressivement à cause de leur façon différente d'expérimenter la maladie ostracisant Jean-Christophe. Ainsi, le jeune Pierre-François se reconnaît dans la multiplicité que constitue une foule de cavaliers mongols, alors que Jean-Christophe, étant donné son impuissance, ressent le besoin de s'identifier à des chefs suprêmes, peu importe qu'ils soient responsables d'atrocités, comme Hitler¹³⁰. Puis, la confiance entre eux se rompt ; Jean-Christophe, devenant jaloux de son frère en santé, sabote le travail de ce dernier et met fin de la sorte à leur complicité :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.17 Fin de la complicité, t. 1, p. 33

¹³⁰ AHM, t. 1, p. 20.

La solitude évoquée par la perte de ce grand frère et la place vacante qu'il laisse est rappelée par le commentaire de Pierre-François. Le sentiment d'appartenance fraternel continue de s'étioler avec l'entrée de Jean-Christophe à l'hôpital où, par son association aux autres malades, sont renforcées son altérité et l'appartenance de sa condition au monde fantastique:



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.18, t. 1, p. 41

Les malades sont explicitement associés à des « fantômes » par Pierre-François, qui vient de la sorte teinter d'une atmosphère fantastique cette première visite rendue à son frère hospitalisé. Les silhouettes saturées de noir, les têtes et les yeux flottant dans le vide en arrière-plan, tout

concourt à faire de l'hôpital le lieu des malades, celui d'un « autre monde », comme le rappelle la troisième case. Mellier, dans son ouvrage *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*, rappelle que le fantastique se perçoit aisément comme une maladie : « Violence de la contagion, présence insidieuse et endémique des infections en certaines régions et lieux chargés d'une terrifiante hérédité, monstres contaminants, corps et esprits malades¹³¹ ». Il n'est donc pas étonnant que Pierre-François associe immédiatement les malades, qui semblent n'être plus que l'ombre d'eux-mêmes, à des fantômes. C'est dans cette suite logique que s'inscrit la transformation du frère en monstre.

2.2.4 La figure du dragon

La représentation de l'épilepsie par la figure fantastique du dragon permet à l'auteur d'exprimer un ressenti qu'il a longtemps conçu comme indicible. Dans ce contexte où l'angoisse de l'autre est formulée par l'imaginaire fantastique, Mellier conclut, à partir des analyses de Susan Sontag (qui a longuement étudié les métaphores de la maladie) « qu'il ne s'agit pas seulement de dire par la métaphore un fait pathologique dont la réalité ou l'expérience se déroberaient à l'expression[, le] choix des figures élabore la relation où le malade et sa maladie restent pensables pour la collectivité¹³² ». Nous l'avons vu un peu plus haut, le jeune Pierre-François a tout naturellement perçu la maladie de son frère comme une manifestation fantastique, étant donné l'aspect particulier de son frère lors de ses crises. Il la perçoit ensuite comme un monstre secouant ce dernier et le traversant de toutes parts. Sébastien Lemale voit d'ailleurs dans l'utilisation de l'image du dragon niché dans le corps de

¹³¹ Denis Mellier, *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*, Paris, Éditions KIME, coll. « Détours littéraires », 2001, p. 118-119.

¹³² *Ibid.*, p. 117.

Jean-Christophe la réactualisation de « la vision protomédicale de l'épilepsie, telle que rapportée au XVI^e siècle par Ambroise Paré¹³³ ».



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.19 La violence du dragon, t. 2, p. 25

Concevoir la complexité d'une maladie à l'âge de neuf ans n'est pas aisé, alors que la figure du monstre (notamment du dragon qui est très présent dans les contes, les récits chevaleresques, etc.), elle, reste très « pensable » pour un enfant. Par l'intermédiaire de la lecture de la revue *Planète*, l'auteur nous fait découvrir les différentes « maladies »

¹³³ Sébastien Lemale, *op. cit.*, p. 310.

symbolisées par des monstres lors d'un retour sur l'article expliquant la pratique macrobiotique.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.20 L'origine du dragon, t. 1, p. 46

Ces explications se font par le personnage de David B. à l'âge adulte, semblant se situer dans la même temporalité que celle du récitant (narrateur textuel). De cette façon, il justifie *a posteriori* l'origine de l'allégorisation de l'épilepsie de son frère en dragon. Puisque la première médecine alternative que les Beauchard tentent d'utiliser pour soigner Jean-

Christophe représente les maladies en monstres, il est assez raisonnable que le jeune Pierre-François conçoive l'entité qui semble prendre possession de son frère comme un terrible dragon. En tant que lecteur, il nous est impossible de savoir si la représentation de l'épilepsie de Jean-Christophe comme telle date de cette époque ou si elle est contemporaine à la création de la série autobiographique. Chose certaine, le jeune David avoue explicitement qu'il a perçu la maladie de son frère comme un monstre pendant une longue période de sa vie :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.21 La demeure du monstre, t. 5, p. 8

De plus, l'idée de représenter la maladie sous la forme esthétique du dragon oriental ne répond pas seulement au besoin de David B. d'appréhender la maladie par un imaginaire fantastique, comme l'explique Pasquier. Ce type de dragon est, en outre, « par ses courbes apparemment infinies, la solution graphique la plus exacte pour figurer le corps de Jean-Christophe secoué par la crise¹³⁴ ».

¹³⁴ Renaud Pasquier, « David B., le sommeil de la raison », *loc. cit.*, p. 3.

2.2.5 Le frère, ce monstre

Toutefois, à un certain moment, la figure du dragon n'est plus opératoire; elle ne peut plus représenter la maladie de Jean-Christophe puisque celle-ci devient partie prenante de son identité. L'épilepsie devient si sévère, elle affecte tant la vie de Jean-Christophe que le narrateur actorialisé considère qu'elle et son frère ne font plus qu'un.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.22 Intégration du monstre, t. 4, p. 26

À partir du quatrième tome, Jean-Christophe se confond ainsi avec sa maladie¹³⁵. Lorsque les séquelles de l'épilepsie se font ressentir, le visage et le corps du frère se couvrent de taches noires qui semblent y superposer une sorte de masque de squelette. Selon Hans Belting, le masque « est une métonymie de la métamorphose [du] corps dans une image¹³⁶ », ce qui s'applique bien à la mutation que subit Jean-Christophe. La maladie, à l'image de la mort posée ainsi sur son visage, confirme sa fusion avec l'identité de ce dernier. Cette fusion est

¹³⁵ Tous ces extraits correspondent aux moments où Jean-Christophe est représenté en monstre dans le quatrième tome de L'AHM: p. 28, 38-39, 44, 48-50.

¹³⁶ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004, p. 49.

aussi une métaphore de la perception que Jean-Christophe a de lui-même : il abdique, il ne se bat plus contre sa maladie, il prend son mal en patience. Ce qui était d'abord externe au frère l'habite maintenant, comme le souligne Dejasse : « Si la maladie a d'abord été envisagée comme un principe extérieur, qui s'introduit sournoisement, elle se mue progressivement en un principe endogène¹³⁷ ». Relevant d'un « jeu d'un dedans et d'un dehors¹³⁸ », les métaphores spatiales sont courantes pour exprimer les avancées de la maladie, le corps étant un espace scindé se faisant lentement envahir. Puisque l'épilepsie est représentée par un monstre assaillant, puis faisant « corps » avec Jean-Christophe et que ses influences négatives sur toute la famille sont illustrées, nous pouvons affirmer que le récit de *L'Ascension* recoupe les deux « logiques métaphoriques » de la maladie comprises dans l'imaginaire et l'esthétique fantastique, selon Mellier. Le premier système, qui relève du fantastique de l'indétermination, implique l'exposition d'un protagoniste dont « l'intériorité et la singularité sont envahies puis abolies¹³⁹ ». Le jeu de métaphores consiste alors à rendre compte du mouvement d'intériorisation du sujet fantastique extérieur, mouvement qui correspond à l'invasion du corps par la maladie, ce qui se produit chez Jean-Christophe par la métaphore du dragon qui finit par complètement l'habiter. Sa métamorphose en figure monstrueuse, dont l'aspect fantastique est toujours tempéré par le récit textuel sobre et ainsi ramenée au discours référentiel de l'auteur, permet à David de complètement se dissocier de son frère. D'ailleurs, à partir du moment où Jean-Christophe et le dragon fusionnent, David, qui luttait autrefois contre la représentation métaphorique de la maladie (t. 2, p. 31-32), attaque alors directement son frère. À ce stade, la maladie ne se rapporte plus seulement à l'épilepsie, elle englobe tous

¹³⁷ Erwin Dejasse, « L'ami des ombres », *loc. cit.*, p. 95.

¹³⁸ Voir Denis Mellier, *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*, *op. cit.*, p. 121.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 121.

les changements psychologiques et physiques qu'elle a entraînés chez Jean-Christophe, ses déficiences mentales¹⁴⁰ comme ses blessures physiques¹⁴¹. Aux tomes 5 et 6, Jean-Christophe est illustré en monstre dès qu'il est en proie à une crise de colère ou d'épilepsie :

¹⁴⁰ David B., *op. cit.*, t. 4, p. 28.

¹⁴¹ *Ibid.*, t. 5, p. 52 et t. 6, p. 65.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.23 La crise, t. 5, p. 45

Son corps devient alors bariolé sous l'effet de l'émotion, et il retrouve son masque de mort lorsqu'il est sous l'emprise d'une crise. Sa taille est en outre disproportionnée, l'auteur

adaptant souvent les dimensions de ses personnages en fonction de leur signification symbolique et psychologique, comme le font généralement les enfants. En portant une attention particulière à l'utilisation des champs, contre-champs, et des perspectives en plongée et contre-plongée de l'extrait précédent, le côté monstrueux de Jean-Christophe, qui occupe déjà presque tout l'espace des cases, est accentué. Le lecteur aura l'impression que tout, dans chaque case, contribue à une impression de mouvement circulaire qui amplifie la violence du combat. Le fait que le récitant soit complètement absent de ces cases où le frère est mu par une pulsion meurtrière paraît révélateur de l'intensité des émotions ressenties. L'auteur a décidé de laisser exclusivement le dessin exprimer le choc éprouvé lors de cette confrontation et de taire la narration textuelle qui se veut généralement objective. L'impression de violence qui en découle n'en est que plus forte, sous-entendant que les sentiments ont alors été trop intenses pour être objectivables, les scènes les plus insoutenables n'étant « pas verbalisables mais en quelque sorte "imageables"¹⁴² » comme l'interprète Lemale. L'expression de la maladie par le motif d'encerclement est récurrente dans la série, comme l'ont déjà remarqué Jan Baetens et Hilde Van Geler dans leur article s'intéressant à « la nouvelle ligne claire » de David B. En fait, parce que la case à motif d'encerclement est, en elle-même, une structure dépourvue d'organisation vectorisée, expliquent Baetens et Van Geler, elle s'inscrit dans une logique de non-progression et de circularité sans fin qui constitue exactement « le noyau tragique de *L'Ascension du Haut Mal*¹⁴³ ». Le code graphique utilisé pour représenter la prise de possession complète du corps de Jean-Christophe par la maladie s'étend toutefois jusqu'aux

¹⁴² Sébastien Lemale, *op. cit.*, p. 317.

¹⁴³ Jan Baetens et Hilde Van Gelder, « Permanences de la ligne claire. Pour une esthétique des trois unités dans *L'Ascension du Haut-Mal* de David B », dans *Poétiques de la bande dessinée*, Pierre Fresnault-Deruelle et Jacques Samson (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Media et Information », n° 26, 2007, p. 193.

autres membres de la famille. Ainsi, lorsque David au quatrième tome s'enrage contre la passivité de son frère envers sa maladie, il est illustré arborant le même type de zébrures au visage qui marquent celui de son frère lorsqu'il perd la maîtrise de soi :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.24, t. 5, p. 12

Or, cette mutation correspond au deuxième système métaphorique décrit par Mellier. Relevant du fantastique de la représentation, de l'hyperbole et de l'excès, la deuxième logique métaphorique « renverse [le] mouvement centripète [du premier] pour projeter le fantastique

du dedans vers l'extérieur¹⁴⁴ ». Ainsi, au quatrième tome, où la maladie de Jean-Christophe est presque à son paroxysme, le narrateur affirme : « Nous sommes solidaires de Jean-Christophe. Nous sommes malades de sa maladie¹⁴⁵. » Il y a donc une forme de contagion chez les Beauchard :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.25 Contagion, t. 4, p. 28

Le frère malade justifie les deux types de système métaphorique habituellement présents dans les récits fantastiques. La narration textuelle, celle des cartouches narratifs plus souvent que celle des phylactères, vient cependant rappeler au lecteur que la figure du dragon est une métaphore (Figures 2.20, 2.21) et que les changements physiques observés chez Jean-Christophe ou les autres membres de la famille symbolisent les émotions ou l'état psychologique de ces derniers. En laissant la narration graphique exprimer la majeure partie de ce qui a trait à la subjectivité de l'auteur (Figures 2.21 à 2.24), la narration textuelle – plus

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁵ David B., *L'Ascension du haut mal*, op. cit., t. 4, p. 28.

objective – fait le pont entre les éléments relevant du fantastique et la dimension référentielle du récit.

2.2.6 Monstres et compagnons

L'utilisation d'éléments fantastiques par David B. afin de faire apparaître la progression de la maladie de Jean-Christophe et sa venue à la vocation d'artiste de bande dessinée est en outre justifiée par le fait que l'univers fantasmagorique de cet auteur est ce qui lui a permis, en quelque sorte, de se protéger de la détresse familiale, puis de s'épanouir. Aux êtres surnaturels reviennent plusieurs fonctions dans *L'Ascension*. Parfois, ce ne sont que des personnages humains représentés sous des dehors animaux ou monstrueux. Par exemple, la représentation du maître N. en chat vient souligner l'écart entre la médecine traditionnelle et la macrobiotique ; elle renforce l'impression de surnaturel qu'a eue Pierre-François lors de cette transition d'une médecine à l'autre.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.26 Maître N., t. 1, p. 44

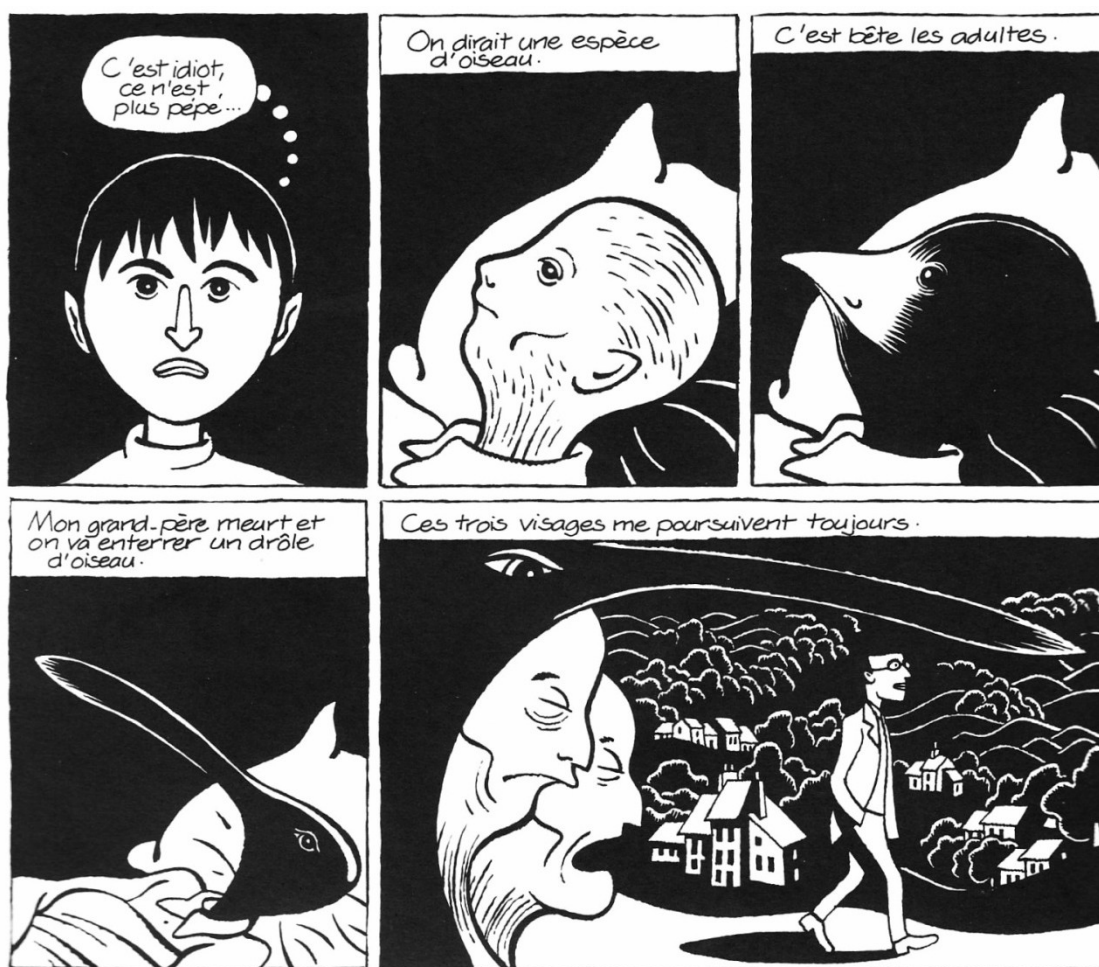
D'autres fois, ce sont des concepts, des maux et des maladies, tels que la faim, l'alcoolisme ou le dédain pour de la nourriture, qui sont symbolisés par des monstres en tous genres. Ces métaphores ou allégories n'enlèvent rien à la crédibilité du récit autobiographique, notamment parce qu'elles sont d'abord le résultat de l'imagination salvatrice d'un enfant, et parce que la narration textuelle se porte toujours garante de leur signification. Les figures fantastiques les plus importantes du récit de David B., après le dragon, sont celles qui lui serviront de protecteurs et de compagnons. Avant les premières manifestations de l'épilepsie, la présence de personnages historiques ou littéraires n'est qu'un jeu d'enfant, comme c'est le cas lorsque le jeune Pierre-François s'imagine comme un des compagnons de Gengis Khan. Cela deviendra néanmoins bien rapidement une manière de se défendre du dragon épilepsie, les guerriers qu'il dessinait frénétiquement venant lui prêter main forte contre la représentation métaphorique de la maladie :



© 2011, David B. & L'Association
 Figure 2.27 Guerriers mongols, t. 2, p. 30

Ces guerriers sortent tout droit de *L'Empire des steppes*, le premier livre d'histoire pour adulte que le jeune Pierre-François s'achète à Paris. Il est de la sorte assez facile pour le lecteur d'accepter la présence de ces gardiens issus de l'imagination d'un enfant qui tente ainsi de gérer l'angoisse de son quotidien. C'est effectivement à un moment plutôt critique, lorsque les crises de Jean-Christophe ont lieu trois fois par jour, que surviennent les guerriers. L'inquiétude de Pierre-François devient d'une telle intensité qu'il se construit une armure réelle faite de tubes de médicament et de boîtes de conserve et il ajoute à la porte de sa chambre un chevalier en carton pour se protéger, quand ses amis imaginaires ne suffisent plus. La présence de personnages imaginaires reste néanmoins assez constante et leur origine est

toujours justifiée : soit ils proviennent d'un livre, soit ils sont l'image que David B. a choisi de substituer à l'apparence réelle de personnes bien vivantes ; ou encore ils ne font que représenter un concept que le narrateur tente d'expliquer. Le choix de métamorphoser son grand-père maternel est par exemple légitime, puisque le narrateur explique qu'une fois mort, le vieil homme ne semble plus être celui qu'il connaissait, mais un oiseau, étant donné qu'on lui a mis une pince dans la bouche pour la tenir fermée.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.28 Décès du grand-père maternel, t. 2, p. 24

La transformation est explicite et validée par les commentaires textuels. Le long bec de l'oiseau représentant le grand-père n'est pas sans rappeler la faux de la mort, ce qui peut

renvoyer au besoin d’apprivoiser du décès de son grand-père maternel. Une fois transformé, celui-ci va rejoindre les rangs des « fantômes » de David jusqu’à ce qu’il en fasse le deuil (t. 3, p. 31). D’ailleurs, lorsque David vieillit et que le recours aux êtres fantastiques devient étrange, ils’adresse à son grand-père mort pour lui expliquer – à la fois dans le but d’exposer l’ampleur de sa solitude et de rassurer le lecteur – qu’il est conscient du caractère fictif des êtres qui l’entourent.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.29, t. 3, p. 22

Les diverses figures imaginaires qui l'accompagnent sont d'autant plus importantes qu'elles lui servent de confidents, comme c'était le cas pour son grand-père vivant. Dès lors que la situation de Jean-Christophe lui devient insupportable, elles endossent le rôle d'amis pour David. Le narrateur tient toutefois à rappeler qu'il n'y avait pas de confusion pour lui lors de cette période où il fréquentait plus d'êtres imaginaires que d'humains.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.30, t. 5, p. 5

Ce n'est qu'à la toute fin du cinquième tome, avant son départ pour étudier les Arts appliqués à Paris, qu'il coupera les ponts avec ses compagnons fantastiques. Au trio inspiré des *Derniers contes de Canterbury* (1944) de Jean Ray qui lui demande s'il veut être accompagné à Paris, David répond : « J'ai besoin d'être seul¹⁴⁶. » Il entre de la sorte dans un espace de transition où il devient progressivement prêt à se confronter à la réalité.

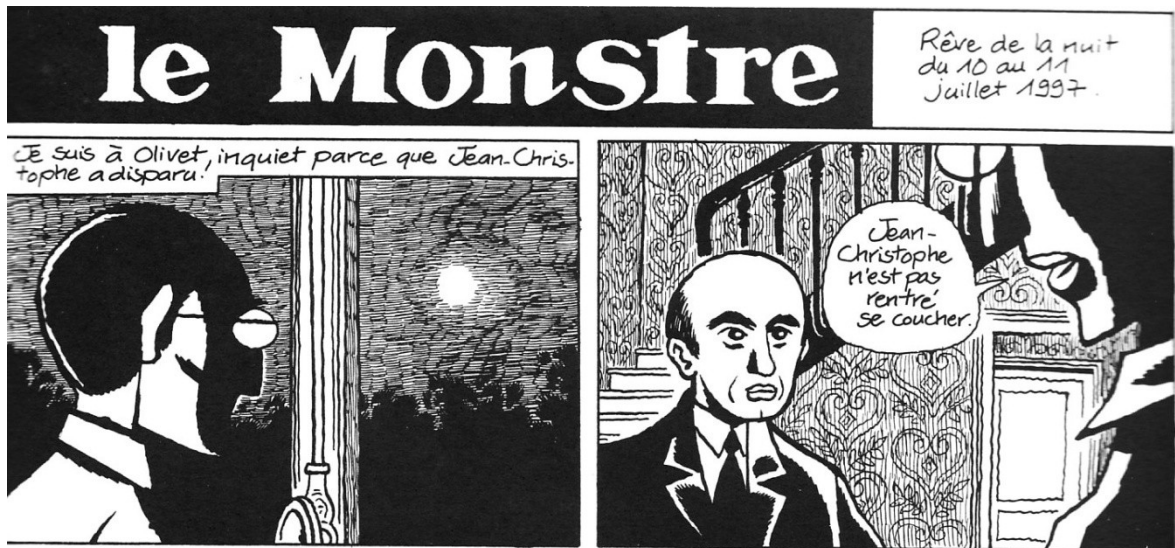
¹⁴⁶ David B., *L'Ascension du haut mal*, op. cit., t. 5, p. 60.

2.2.7 Rêves

Le dernier élément témoignant de l'importance de l'univers fantasmatisé dans *L'Ascension du Haut Mal* est l'insertion de rêves¹⁴⁷, desquels David B. tire parfois ses images les plus fortes. La présence d'épisodes oniriques débute à partir du quatrième tome de la série. Ces rêves, dont l'auteur garde souvent des souvenirs précis puisqu'il les note ou les retranscrits directement en dessin, s'inscrivent dans une continuité logique qui est celle de la fuite de la réalité, tout comme le font les personnages fantastiques présents dès les premières crises du frère. Les rêves sont en outre représentatifs des peurs et des angoisses qui habitaient l'auteur et leur présence au sein de *L'Ascension* renforce l'idée d'appartenance que ressent David pour ce monde onirique. Comme pour les contes, rappelle Jacques Samson, « les rêves offrent un “réservoir fantasmatisé” où il est loisible de puiser un matériau d'une fécondité sans limites¹⁴⁸ », et qui, tel celui du territoire fantastique, permet à David B. de parvenir à s'exprimer. David B. se limite d'ailleurs à en faire tout simplement la narration. Il ne suggère aucune interprétation de ses rêves et laisse le lecteur s'imprégner de ses obsessions sans le guider dans l'interprétation qu'on peut en donner. Les rêves sont toujours clairement identifiés comme tels et accompagnés de la date ou de la période où ils se sont produits, chacun ayant été noté dans un carnet, ce qui paraît confirmer leur authenticité.

¹⁴⁷ Six rêves de longueur variable ponctuent *L'Ascension du haut mal* : t. 4, p. 16-17, t. 6, p. 7-10, 53-56, 64-65, 69-71 et 79-78.

¹⁴⁸ Jacques Samson, « Le rêve : un embrayeur pictural », *9e Art*, n° 11, dossier David B., octobre 2004, p. 79-80.



© 2011, David B. & L'Association

Figure 2.31 Rêve de la nuit du 10 au 11 juillet 1997 : Le monstre, t. 6, p. 69

La narration visuelle ne trompe en outre jamais le lecteur quant à l'origine des images qu'il regarde ; elle reste loyale et permet de la sorte au discours référentiel de se maintenir. Ces fragments oniriques, qui tiennent parfois plus du cauchemar que du rêve, soulignent l'importance que David B. accorde à son imaginaire et à l'inconscient. Gasparini explique que « la vraisemblance n'exclut pas le rêve, voire le fantastique, à condition que le lecteur soit à même de distinguer nettement le décrochage onirique du fond référentiel¹⁴⁹ ». Ainsi, les rêves qui parsèment *L'Ascension* à partir du quatrième tome ne sont pas en contradiction avec la visée autobiographique du récit, étant donné qu'ils n'entretiennent jamais de confusion entre le « décrochage onirique » et le « fond référentiel ».

¹⁴⁹ Philippe Gasparini, *Est-il je ? op. cit.*, p. 19.

2.3 Retour aux sources

Le pacte autobiographique posé par David B. est à la fois distendu et maintenu au fil du récit de *L'Ascension* par la présence foisonnante de références intertextuelles. Des portraits de gourous, de différentes sectes, de religions ou de médecines parallèles, de même que des dessins d'enfance et de bandes dessinées créées durant son adolescence rythment son récit autobiographique. Cette intertextualité, présente tant sous la forme de la citation directe que celle de l'allusion, selon les définitions qu'en donne Gérard Genette dans *Palimpsestes*¹⁵⁰, donne une apparence hétéroclite au récit personnel de l'auteur. Mentionner les différents traitements qui ont été essayés pour soigner Jean-Christophe est légitime. Pourtant, l'auteur fait plus qu'expliquer leur expérience de ces médecines non traditionnelles, il expose de manière presque systématique sur plusieurs pages la trajectoire des gourous à l'origine des sciences occultes que les parents ont pratiquées dans le but de guérir leur fils, ce qui peut sembler zélé, voire inopportun¹⁵¹. D'ailleurs, ces portraits de gourous occupent souvent une grande partie des pages, parfois l'entièreté d'une planche, comme le démontre la figure suivante :

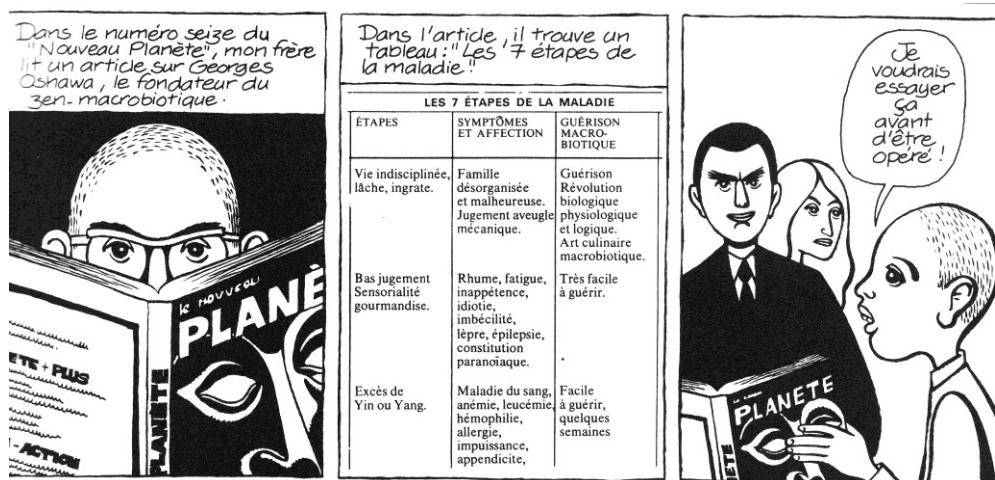
¹⁵⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

¹⁵¹ *L'Ascension* comporte 13 occurrences de « portrait » de pratiques ésotériques ou de gourous : T. 1, p. 43-44, 46-49. T. 3, p. 23-27, 31-32, 43-44, 50-51. T. 4, p. 28-29, 34-36, 39-41. T. 5, p. 1-3, 25-27, 33-35, 58.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.32 L'évidence, t. 3, p. 43

Le corps immense de Swedenborg confirme l'importance qu'accorde l'auteur à la mise en évidence de ces marginaux et de leur doctrine. L'accumulation de ces portraits remplit plusieurs fonctions dans le récit. Ceux-ci permettent, dans un premier temps, d'authentifier l'excentricité qui se dégage du monde dans lequel David a été projeté alors tout jeune et d'amplifier, de la sorte, l'effet de sincérité recherché par l'auteur. D'une façon similaire, les dessins d'enfants qu'intègre David B. à son récit et l'allusion aux histoires écrites et dessinées avec frénésie à Paris, lors de ses études en arts, font office d'images documentaires convoquées dans le but de témoigner, par exemple, de son angoisse et de ses obsessions (voir la première case de la figure 2.10). Les tableaux de médecines alternatives qui semblent avoir été reproduits de manière réaliste participent aussi à renforcer l'authenticité du récit en confirmant l'existence d'articles sérieux parus dans des revues que David B. aurait lues. C'est le cas du tableau dans la revue du *Nouveau Planète* :



© 2011, David B. & L'Association

Figure 2.33 L'influence de la revue *Planète*, t. 1, p. 43

Cette démarche documentaire permet à David B. de faire la critique de ces médecines ésotériques. De plus, l'attention portée à certaines lectures et à la mise en contexte de diverses

religions oblige le lecteur à reconnaître l'influence esthétique qu'elles ont eue sur l'imagination de l'auteur. Inévitablement, elles expliquent, selon Erwin Dejasse, les sources de l'univers fantasmatique de David B. et son évolution :

L'imagination débordante de David, exacerbée par le mal qui ronge son frère, ne se développe toutefois pas *ex nihilo*. Elle se nourrit de l'écoute des histoires racontées par ses parents et d'innombrables lectures, lesquelles alimentent une sorte de dictionnaire mythologique éminemment personnel où les sources les plus diverses se côtoient et s'entremêlent : mystique juive, récits bibliques, tradition orale d'Afrique noire, mythes babyloniens, japonais, mayas...¹⁵²

C'est en mettant en lumière les facteurs déterminants de ses choix artistiques que David B. parvient à se raconter. Ainsi, il est possible de mesurer l'influence qu'ont eue des ouvrages comme *L'Empire des Steppes* sur le jeune Pierre-François :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 2.34 *L'Empire des Steppes*, t. 2, p. 29,31

¹⁵² Erwin Dejasse, « L'ami des ombres », *loc. cit.*, p. 92.

Cet extrait, comparable à plusieurs scènes chevaleresques de combat projetées par l'imagination de David B. lors de confrontations avec son frère, permet de reconnaître l'origine du thème de la quête. Cette thématique imprègne le récit de *L'Ascension*, comme le souligne son titre qui évoque l'épopée. Ce recours à l'intertextualité participe au mouvement de « désindividualisation partielle¹⁵³ » du narrateur actorialisé, auquel nous reviendrons dans le prochain chapitre, de même qu'il contribue à « l'élaboration de l'univers fantasmagorique structuré et fondateur¹⁵⁴ » de l'auteur, comme le suggère Jean-Marc Pontier. Les sources d'inspirations mentionnées dans *L'Ascension* sont multiples et hétéroclites. Sont cités, outre *L'Empire des Steppes* et la revue *Planète*, les livres de la collection « Marabout fantastique »¹⁵⁵, *Le Golem* de Gustave Meyrink¹⁵⁶, ainsi que plusieurs autres livres, expositions et films qui relèvent parfois du fantastique, de l'absurde, du surréalisme ou de l'ésotérisme¹⁵⁷. En mettant en scène les textes de son enfance et ces personnages historiques, l'auteur trouve moyen d'assumer pleinement la part d'héritage (historique, fantastique, picturale) qu'ils lui ont léguée. Enfin, dans ces six tomes, le recours à l'intertextualité permet avant tout de découvrir de quelle manière la sensibilité de l'auteur pour le « paranormal », tel que l'a déjà mentionné Dejasse, « s'est forgée à partir d'expérience vécues¹⁵⁸ ».

Ainsi, même s'il est vrai que *L'Ascension* comporte une part importante de monstres de toutes sortes et de rêves, il ne s'y crée jamais de confusion entre le fond référentiel et ce qui

¹⁵³ Jean-Marc Pontier, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁴ Voir *Ibid.*

¹⁵⁵ AHM, t. 4, p. 21.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁷ L'auteur mentionne aussi *Le matin des magiciens* de Louis Pauwels et Jacques Bergier (t. 4, p. 23), la collection « L'aventure mystérieuse » parue chez les Éditions J'ai lu (t. 4, p. 23), le recueil de contes *Sortilège* de Michel Ghelderode (t. 4, p. 24) et les films *Les mille et une nuits* de Pier Paolo Pasolini et *Little Big Man* d'Arthur Penn (t. 4, p. 34).

¹⁵⁸ Erwin Dejasse, « L'ami des ombres », *loc. cit.*, p. 92.

relève de la fiction : chaque élément fantastique est compris comme issu de l'imagination du personnage de David B. Ce traitement qui peut sembler paradoxal est tout de même ce qui permet au lecteur de comprendre le drame vécu par la famille Beauchard à travers la perspective de l'auteur. Le récit de *L'Ascension*, centré sur l'évolution de Jean-Christophe et de sa maladie, laissant place à l'opinion du reste de la famille et entrecoupé d'épisodes évoquant les malheurs et les bonheurs d'ancêtres, n'en raconte pas moins une tranche de vie de l'auteur. Par le truchement de cette quête narrant la découverte de sa vocation et le sentiment d'impuissance vis-à-vis de la maladie, David B. évoque des thèmes relatifs à la filiation, à la mémoire collective et au deuil qui inscrivent son récit autobiographique dans la grande famille des écritures du moi contemporaines.

CHAPITRE 3

Pouvoir de résilience et sceau cicatriciel

Si notre deuxième chapitre a identifié les particularités de la posture autobiographique de l'auteur dans *L'Ascension du Haut Mal*, le présent chapitre s'intéressera aux spécificités de la construction identitaire de David B. et à leurs répercussions dans son écriture graphique. Du premier au sixième tome, de la naissance de son inquiétude d'enfant au triste constat qu'il fait de son passé une fois devenu artiste à l'âge adulte, David raconte de quelle façon son identité s'est développée successivement à l'encontre de son frère, de la société dont il critique les normes, puis de la réalité qu'il a fuie grâce à la lecture et à l'écriture. Ce récit autobiographique explicite aussi le besoin de David de se reconnaître dans des modèles de groupes et la force des figures de la multiplicité. Ainsi, nous pouvons observer dans *L'Ascension* que la logique identitaire de cet auteur emprunte deux principales voies : d'une part, l'affirmation de soi par la négation (du frère, de la société, de la réalité), de l'autre, la fonction protectrice des figures et des histoires proliférantes qui peuplent l'imagination de David depuis l'enfance.

3.1 La négation du frère

Il a déjà été établi que l'auteur de *L'Ascension du Haut Mal* doit raconter les mésaventures de son frère aîné pour que son propre récit autobiographique puisse advenir. Ayant assisté, impuissant, à la transformation de Jean-Christophe en étranger, David développe progressivement le besoin de se dissocier de « ce frère-miroir, à la fois si loin et si proche¹⁵⁹ ». Cet éloignement qui passe en grande partie par une perte de confiance provient

¹⁵⁹ Jean-Marc Pontier, *op. cit.*, p. 33.

aussi du clivage net entre les différentes aspirations identitaires des deux frères : Jean-Christophe veut se reconnaître dans la figure du dictateur, alors que Pierre-François a des fantômes guerriers. L'obsession du frère aîné pour les grands dirigeants est symptomatique de son désir de reprendre le contrôle de son corps, comme l'illustrent les cases suivantes :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.1, t. 6, p. 34

Le chaos dans lequel le projettent ses crises est figuré dans la case centrale où corps et lettres sont en chute libre, aspirés en mouvement spiraloïdal vers un centre invisible. L'intérêt de Jean-Christophe pour Hitler et *Mein Kampf* n'est pourtant pas représentatif de sa pensée, comme le souligne David B. au sixième tome: « Il n'y a pas grand-chose de nazi dans cette lecture, simplement beaucoup de provocation vis-à-vis de nous et pour lui comme un aveu d'impuissance¹⁶⁰. » Ainsi, le regain d'intérêt pour le nazisme qui le pousse à faire l'achat de cet ouvrage à Paris correspond, certes, à son besoin de maîtrise de soi, mais aussi à une volonté de retour à l'enfance. Jean-Christophe avait déjà exprimé sa fascination pour Hitler dans les premières années du développement de sa maladie, où il s'était attachée à la figure du

¹⁶⁰AHM, t. 6, p. 32.

dictateur sans même savoir ce qu'était le nazisme et la communauté juive¹⁶¹. Son obsession, revenant périodiquement, est d'ailleurs ce qui oblige David à constater que la maladie a fait diminuer les capacités intellectuelles de Jean-Christophe au point où il n'est plus capable de dessiner une simple croix gammée¹⁶². Alors que Jean-Christophe n'a aucun moyen de concrétiser son fantasme de dictature, Pierre-François, quant à lui, parvient à sublimer ses émotions en dessinant. À l'opposé de son frère, ses sentiments le poussent à chercher un moyen de vaincre la figure de dirigeant, que représente la maladie de Jean-Christophe, mais aussi certains gourous despotes des communautés macrobiotiques que la famille Beauchard a fréquentées. Les quelques débordements que la pratique du dessin ne parvient pas à endiguer prennent la forme de violences physiques inoffensives, comme le montre la deuxième et troisième case ci-dessous :



© 2011, David B. & L'Association

Figure 3.2, t. 3, p. 22

Toutefois, regarder son frère s'abandonner à la maladie, alors que lui a tant besoin de se battre, comme l'indiquent les figures de guerriers qui le passionnent, le met dans une posture où la

¹⁶¹ AHM, t. 1, p. 20

¹⁶² AHM, t. 4, p. 27-28

rage qu'il projetait surtout dans son imaginaire contre l'allégorie de l'épilepsie se trouve malgré lui redirigée uniquement contre son frère. Parce que ce dernier se montre passif devant sa maladie et qu'il fait preuve d'agressivité envers sa famille à plusieurs reprises¹⁶³, la colère de David contre Jean-Christophe est telle qu'il désire parfois que son frère meure¹⁶⁴. À la fin du quatrième tome, lui et son frère deviennent de véritables rivaux. David ne le considère plus seulement comme un étranger, il fera tout pour se dissocier de lui.

¹⁶³ En plus de ses crises de révolte à l'adolescence (t. 3, p. 1-3), Jean-Christophe devient, à partir du cinquième tome, psychologiquement instable et violent à l'égard de sa famille (t. 5, p. 22, 38-51,55). Il fait même plusieurs crises de paranoïa à cause d'un médicament qui supprimait son épilepsie, mais qu'il a dû cesser de prendre (t. 6, p. 62-63).

¹⁶⁴ AHM, t. 3, p. 20, t. 5, p. 50-51.



© 2011, David B. & L'Association
 Figure 3.3, t. 4, p. 50¹⁶⁵

¹⁶⁵Il est aussi possible de voir dans la vignette où Jean-Christophe est illustré se noyant, le motif de l'étouffement qui incarne la peur de la mort de David B. et auquel nous reviendrons en conclusion de ce chapitre.

Dès lors, Jean-Christophe est perçu comme un contre-modèle sur lequel David, pour ne pas sombrer, « surnage » ; celui-ci parvient à ne pas s’effondrer psychologiquement parce qu’il s’attache à se définir par la négative de son aîné. Cette volonté de ne « pas être » comme ce dernier, se traduisant par une logique d’opposition ou de confrontation, devient alors un principe régissant le cheminement de David.

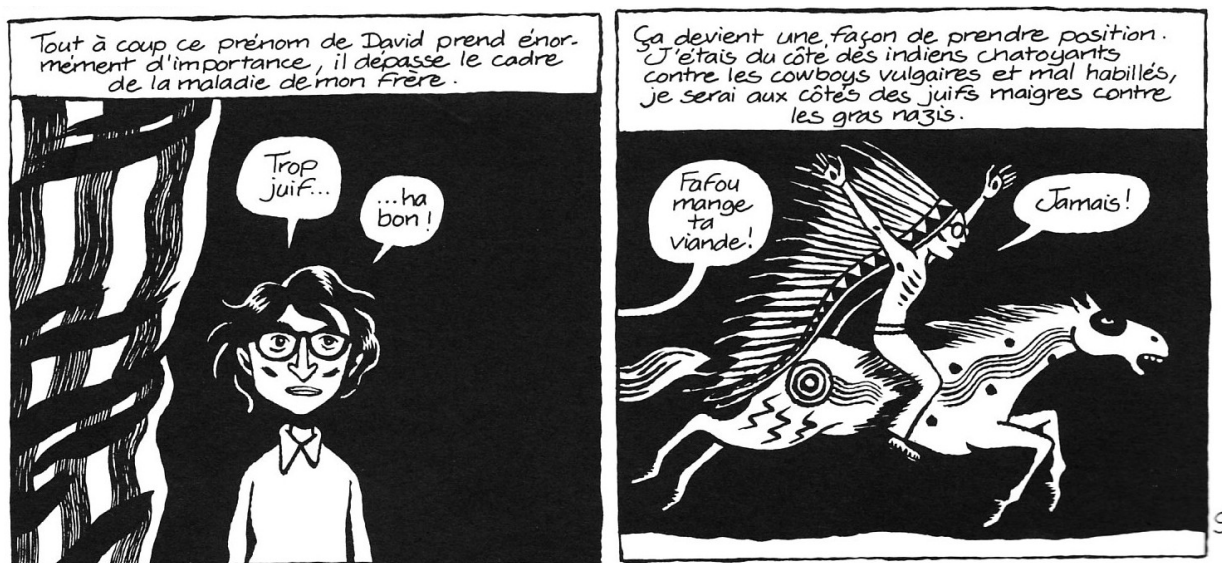
De la tension initiale entre les deux frères ressort en outre l’opposition entre la force individuelle et l’unité (représentées par Hitler), d’un côté, et foule dévastatrice et la multiplicité (illustrées par les cavaliers mongols), de l’autre. Le fait que Pierre-François prenne pour modèle un ensemble de guerriers paraît d’abord fortuit, étant donné qu’il se passionne pour *L’Empire des steppes*, mais cette propension à se reconnaître dans des identités multiples deviendra rapidement un motif révélateur de son besoin d’évasion et de protection. Nous avons précédemment expliqué de quelle façon Pierre-François s’inspire de ces guerriers mongols pour se construire une armure réelle lui permettant psychologiquement de tenir à distance le dragon épilepsie. De manière métonymique, cette armure représente tous ses guerriers protecteurs. Au quatrième tome, Pierre-François arrive à reprendre confiance en lui au point où il affirme avoir vaincu l’épilepsie qu’il pensait développer à son tour¹⁶⁶. Il prend alors la décision de changer de nom en s’inspirant d’un autre groupe de guerriers.

¹⁶⁶ Le narrateur actorialisé explique qu’il croyait alors que ses maux de tête, extrêmement aigus, mais ne durant que quelques secondes (il les appelle des « explosions »), étaient de l’épilepsie qu’il parvenait à repousser grâce à sa force. (t. 4, p. 2)



© 2011, David B. & L'Association
 Figure 3.4, Victoire contre l'épilepsie, t. 4, p. 1

L'image de David en guerrier terrassant le dragon épilepsie est illustrée de façon explicite et l'armée de squelettes se tenant derrière lui symbolise la puissance qu'il retire de l'univers fantasmagique qu'il s'est élaboré. L'idée de se rebaptiser lui-même est inspirée d'un livre sur les Indiens d'Amérique : « À chaque étape importante de leur vie les sioux prenaient un nouveau nom¹⁶⁷. » C'est donc encore le modèle de vie d'une tribu guerrière qui lui permettra de continuer le combat.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.5, t. 4, p. 9.

Puisque « [c]e nouveau nom proclame la volonté d'affirmation de soi [de l'auteur] à l'intérieur de la cellule familiale¹⁶⁸ », qu'il vient d'une des traditions d'un peuple ayant été injustement décimé et qu'il est choisi en l'honneur de la communauté juive dont le droit à la vie a été bafoué par le nazisme, lequel condamnait tous les marginaux (handicapés, malades mentaux, homosexuels, etc.), cet acte symbolique permet à David de « prendre position » contre l'injustice des normes sociétales. Établir un lien entre la volonté avec laquelle les nazis ont voulu exterminer les Juifs et les incessantes crises de Jean-Christophe devient alors nécessaire,

¹⁶⁷ AHM, t. 4, p. 5.

¹⁶⁸ Jean-Marc Pontier, *op. cit.*, p. 22.

comme le précise David B. dans cet entretien publié dans la revue *9^e Art* : « À le voir “mourir” quotidiennement, on finit par avoir l’impression d’avoir assisté à un grand nombre de morts, donc à une sorte de massacre... Dans cet acharnement de la maladie, il y a quelque chose comme une volonté de détruire...¹⁶⁹ ». La métaphore du peuple opprimé contre les dictateurs sanguinaires est chère à David B. ; elle lui permet d’exprimer son incapacité à sauver son frère des griffes de l’intransigeante maladie mentale. Se rattacher ainsi constamment à des groupes plutôt qu’à de simples individus est une façon de briser la solitude qui lui pèse et suggère le besoin de ressentir une certaine appartenance à une collectivité, ce qui ne se produit jamais, même dans les sectes de marginaux que sa famille fréquente. Jean-Marc Pontier avance qu’à travers ce type d’identification s’exprime le besoin de « globalisation existentielle » de David, c’est-à-dire celui d’une « désindividualisation partielle, résultant certainement de l’envahissement progressif de la maladie¹⁷⁰ » : Pierre-François veut être « un groupe, une armée¹⁷¹ », « une foule anonyme de cavaliers mongols¹⁷² ». Paradoxalement, ce recours à des identités plurielles pourrait aussi sous-tendre le désir qu’éprouve l’enfant de bénéficier de l’anonymat protecteur de la foule, tout en illustrant son sentiment de solitude : David se considère seul, bien qu’il soit constamment entouré de sa famille. Au quatrième tome, alors qu’il se réfugie complètement dans la lecture et l’écriture de récits fantastiques pour échapper à la lourdeur de la vie familiale, ce n’est pas une tribu de guerriers mais la trinité des *Derniers contes de Canterbury*(1963) de Jean Ray¹⁷³ que David « adopte » :

¹⁶⁹ « Un certain David B. », entretien avec Gilles Ciment et Thierry Groensteen, *9e Art*, n°11, dossier David B., CNBDI et Éditions de l’An 2, janvier 2005, p. 58.

¹⁷⁰ Jean-Marc Pontier, *Lectures de David B.*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 19

¹⁷² AHM, t. 1, p. 20.

¹⁷³ Jean Ray, *Les Derniers Contes de Canterbury*, Marabout, 1963, 316 p.



© 2011, David B. & L'Association

Figure 3.6, t. 4, p. 22

Le fait que David choisisse pour compagnons imaginaires ce trio sortant tout droit d'un récit fantastique n'est pas anodin, car il souligne le sentiment d'appartenance à cet univers et l'intérêt de David pour la figure d'écrivain. *Le chat Murr* (1832)¹⁷⁴, roman inachevé d'E.T.A. Hoffmann, est l'autobiographie fictive d'un chat poète qui a appris à écrire et dans laquelle se retrouvent aussi des fragments de la biographie de son maître. Il est donc facile de comprendre l'attachement de David pour ce personnage que Jean Ray emprunte à l'un des grands

¹⁷⁴ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Le Chat Murr*, traduit par Madeleine Laval, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2004 [1832].

représentants du romantisme allemand. De plus, selon Dejasse, le diable correspondrait à l'auteur Geoffrey Chaucer¹⁷⁵, ce que suggère la préface des *Derniers Contes de Canterbury*¹⁷⁶. Dejasse avance aussi l'idée intéressante que la trinité incarnerait « trois principes envisagés comme indéfectiblement liés, trois composantes d'un même phénomène¹⁷⁷ » pour David B. : la Mort, la Création et le Mal¹⁷⁸. La présence du trio, à un certain moment, devient si importante pour l'équilibre mental du garçon de douze ans que ses compagnons imaginaires le suivent partout. La narration graphique suggère même parfois que les trois personnages fantastiques se confondent avec David :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.7, t. 4, p. 32-33

Bien que David soit caché derrière son trio, dans la première case, l'image est trompeuse et laisse croire que c'est le personnage du chat qui répond pour lui, et ce, à la première personne, comme s'il était David. Dans la seconde case, les quatre personnages illustrés forment une

¹⁷⁵ Chaucer Geoffroy est l'auteur des *Contes de Canterbury* auxquels Jean Ray a imaginé une suite.

¹⁷⁶ La dédicace est la suivante : « à la mémoire de Chaucer,/ en hommage au Chat Murr,/ et à Celui du côté des Ténèbres. » E.T.A. Hoffmann, *op. cit.*

¹⁷⁷ Erwin Dejasse, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁸ AHM, t. 4, p. 22.

sorte d'hydre, étant donné le noir profond de leurs vêtements qui les unit l'un à l'autre¹⁷⁹. Les personnages du trio peuvent être considérés comme les avatars de David et forment ensemble un tout capable d'agir contre le sentiment d'impuissance et de solitude de l'auteur. Cette fragmentation identitaire va même de pair avec le mouvement de prolifération accompagnant le besoin effréné de lire et de dessiner de l'auteur.

3.2 En marge de la marge

L'identité de David s'est aussi affirmée par la négative parce que sa famille et lui se sont perpétuellement retrouvés en marge de la société ou des communautés qu'ils ont côtoyées. Le rejet de Jean-Christophe par leur entourage débute au moment où ses crises ont lieu plus fréquemment à l'extérieur de la maison. Il se fait tantôt accuser de folie par ses camarades croyant qu'il essaie de les tuer, alors qu'il tente de s'agripper à eux pour ne pas tomber. Un des garçons de la bande dit de Jean-Christophe: « Il est violent. Quand il a un malaise il veut tuer les gens qui sont autour de lui./ Et puis il a les mains comme ça, comme s'il voulait étrangler quelqu'un¹⁸⁰ ! » Tantôt, ce sont les voisins qui se plaignent qu'il faudrait le garder enfermé :

¹⁷⁹ Ce phénomène où le noir englobe tous les corps pour n'en former qu'un se produit en outre lorsque tous les membres de la famille Beauchard reviennent découragés de chez le magnétiseur qui a tenté de les escroquer. Le fait qu'ils semblent fusionnés souligne le malheur qu'ils ressentent tous d'un commun accord (t. 4, p. 30).

¹⁸⁰ AHM, t. 1, p. 34



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.8, t. 2, p. 11

Dans la première case, le corps de Jean-Christophe, sur le sol et en crise, symbolise bien le mouvement de réclusion qu'il initie : il est ce qui sépare les parents des voisins, et donc par extension, de la société. La discorde qui s'installe entre Jean-Christophe et ses anciens camarades ainsi que les commentaires désobligeants du voisinage convainquent les parents de déménager dans un lieu isolé. L'éloignement géographique constitue le premier effet néfaste du Haut Mal sur l'ensemble de la famille. Cette retraite n'empêche toutefois pas les passants de jeter des regards haineux, apeurés ou curieux à Jean-Christophe lorsqu'il fait une crise hors de la demeure familiale, en chemin pour un de ses traitements ou tout simplement pendant un voyage :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.9, t. 2, p. 19

Les deux vignettes ci-dessus illustrent un exemple de réactions que provoque la crise dans un lieu public : la présence de la maladie n'étant pas tolérée. Le désespoir avec lequel les Beauchard se tournent vers la macrobiotique pour ne pas risquer la vie de Jean-Christophe en le faisant opérer indique aussi leur aspiration à plus de tolérance de la part de leur entourage et du personnel soignant. Comme les gens normaux n'ont de cesse de juger Jean-Christophe, les parents ont espoir de trouver plus de compréhension au sein des communautés dites plus marginales, telle celle du zen-macrobiotique. Ces tentatives restent néanmoins tristement infructueuses, comme le prouvent les membres de la deuxième communauté macrobiotique qui recréent au bout d'un certain temps une structure identique à celle de la société. Ils rejettent avec la même hostilité Jean-Christophe et les gens qu'ils considèrent différents d'eux :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.10, t. 2, p. 51, 55

Ainsi, même chez les marginaux, les Beauchard ne parviennent pas à trouver leur place. L'idée que Jean-Christophe soit « fou », qu'il faille « l'enfermer » et qu'il n'ait « rien à faire ici » ou ailleurs revient toujours le hanter, comme l'atteste la case précédente. Par ailleurs, le motif de l'encerclement créé par la disposition des membres du corps de Jean-Christophe autour du cadre de la vignette accentue le caractère redondant des reproches qui lui avaient déjà été adressés avant leur déménagement à Olivet. L'antipathie qu'éprouvent les partisans de la macrobiotique principalement à l'endroit de Jean-Christophe, et par extensions à l'égard de toute la famille Beauchard, génère un sentiment d'exclusion amplifié en outre par les reproches des médecins. En effet, le rejet que la famille ressent n'est pas uniquement provoqué par la peur et l'incompréhension des gens vis-à-vis les épouvantables crises de Jean-Christophe, il découle aussi de l'opinion erronée ou de la frustration des médecins et des guérisseurs incapables de les faire cesser. En évoquant pour leurs échecs des raisons toutes plus farfelues les unes que les autres, ils insinuent que c'est la faute de Jean-Christophe s'il souffre de sa maladie : que ce soit parce qu'il ose manger des framboises pendant leur séjour à

la communauté macrobiotique (« J'essaye de te guérir et toi tu manges des fruits¹⁸¹ ! »), parce qu'il aurait antérieurement connu une vie de criminel pour laquelle il doit se racheter dans celle-ci (« Ma mère découvre qu'il est malade car dans sa vie précédente il a été officier de l'armée napoléonienne et qu'il a commis des atrocités sans nombre¹⁸² ») ou encore pour rien du tout (« Madame votre fils est méchant¹⁸³ ! »). Jeter le blâme sur le malade, comme l'explique Susan Sontag lorsqu'elle décrit l'influence des théories psychologiques de la maladie, permet surtout d'« ancrer en lui l'idée qu'il l'a méritée¹⁸⁴ ». L'explication psychologique, rappelle-t-elle, est persuasive parce qu'elle encourage les malades à croire « qu'ils peuvent guérir d'eux-mêmes s'ils mobilisent leur volonté¹⁸⁵ ». Or, s'ils restent malades, c'est qu'ils le veulent bien, même si c'est inconsciemment. À chaque fois, les diagnostics insidieux qui rejettent la faute sur Jean-Christophe suscitent la colère de David. Celui-ci n'hésite pas à critiquer l'incompétence des médecins ou les formes d'abus de certains praticiens de sciences occultes en exprimant des commentaires ironiques ou haineux¹⁸⁶ :

¹⁸¹ Ne mangeant pas suffisamment dans la communauté macrobiotique, les enfants, y compris Jean-Christophe, s'empiffrent de framboises des champs. AHM, t. 2, p. 52

¹⁸² AHM, t. 3, p. 33

¹⁸³ Un neuropsychiatre parisien affirme que Jean-Christophe fait des crises parce qu'il est « méchant », ce à quoi répond amèrement David B. dans un cartouche narratif surplombant la case : « Son diagnostic est à la hauteur de ses honoraires. » AHM, t. 1, p. 10

¹⁸⁴ Susan Sontag, *La maladie comme métaphore : essai*, Paris, Seuil, 1979, p. 77.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁸⁶ AHM, t. 2, p. 27-29, t. 4, p. 30



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.11, t. 2, p. 55

David, souriant, est représenté vêtu de son armure de guerrier, ce qui confirme sa posture défensive. La mise à plat des cadavres sur l'ensemble de la bande, ce qui les met en évidence, souligne l'ampleur de la colère ressentie par le narrateur actorialisé. Le jeu chromatique entre le noir et le blanc (taches de sang noir sur corps blancs sur fond noir) crée un contraste qui met en évidence les cadavres. Cet effet accentue à son tour la dimension fantasmagorique de la situation déjà produite par les corps qui paraissent suspendus. Leur emplacement rappelle l'absence de perspective dans la disposition spatiale des sujets dans les tapisseries du Moyen Âge. Bref, la haine que David ressent envers ces personnes qui jugent son frère est exprimée par la violence se dégageant de ce massacre fantasmé. La mise en évidence constante du manque de discernement ou d'empathie de la société dans *L'Ascension* sous-tend une critique généralisée de la norme par l'auteur. Selon Pasquier, « [i]l ne s'agit donc pas [pour David B.] [...] d'en appeler naïvement à la tolérance de la part des garants de la norme, mais bien de contester l'idée même de norme, et de révéler que toute norme est elle-même

monstrueuse¹⁸⁷. » La tyrannie des chefs de communautés et la propension des gens à juger Jean-Christophe en viennent à complètement miner la confiance du jeune Pierre-François envers la société. Celui-ci prendra de plus en plus ses distances à l'égard des solutions miracles qui leur seront proposées pour se débarrasser du mal habitant Jean-Christophe. C'est en grande partie à cause de l'attitude des gens à l'égard de la maladie de Jean-Christophe que celui-ci en est venu peu à peu à se considérer comme un réel handicapé. Bien qu'il ait sa part de responsabilité, la société l'aurait en quelque sorte poussé à abandonner toute lutte contre la maladie en le stigmatisant socialement. L'ultime exclusion se produit à l'école, microsociété par excellence, où les crises imprévisibles de Jean-Christophe « bouleversent la classe » et rendent de la sorte l'enseignement impossible :

¹⁸⁷ Renaud Pasquier, *op. cit.*, p. 6.



© 2011, David B. & L'Association

Figure 3.12, t. 3, p. 28

Dès lors, Jean-Christophe doit entrer dans un centre pour handicapés, seul endroit où on est prêt à l'accueillir, et son identification à sa maladie s'accélère. De cette expérience de rejets successifs par différents groupes, David retient qu'il n'y a nulle place pour des gens comme eux en société. Peu importe le cercle social, il considère que sa famille et lui se trouvent toujours à être « les autres ». Puisqu'il se situe constamment en marge de la marge, David choisit de se reconnaître chez les « monstres », figures repoussoirs par excellence que la société produit mais dont elle refuse souvent l'existence.



© 2011, David B. & L'Association

Figure 3.13, t. 4, p. 33

Ainsi, après que David refuse de répondre aux questions d'un psychiatre homéopathe que la famille va consulter, la mère insiste pour qu'ils participent à la séance en partageant leur vécu, la réussite de la thérapie dépendant de la participation de chacun. Il est cependant trop tard pour David, comme le démontre la troisième vignette. Sur fond blanc se découpent les silhouettes de ses trois compagnons fantasmatiques et la sienne, tournant dos à la mère, et soutenant que leur famille appartient à celle « des monstres ». Par son refus de faire partie des groupes marginaux, tout aussi injustes et malhonnêtes que les gens « normaux », et son affiliation pour ce qui ne relève pas de l'humain – deux gestes se rapportant à la mise en question de la société et de ses normes –, David se découvre. C'est à cette période qu'il commence à fuir la réalité, ne trouvant sa place finalement nulle part ailleurs que dans son imaginaire par le biais de ses compagnons, de ses lectures, de ses dessins et de ses rêves.

3.3 Refuge dans l'étrange

David se plonge dans ses lectures pour fuir la réalité, mais également pour trouver le moyen de contrecarrer son sentiment d'inquiétude perpétuelle. Tout naturellement, la nuit, le rêve et le monde surnaturel deviennent son refuge, David ayant appris très jeune à les considérer comme des lieux de protection. C'est d'abord avec la première crise de son frère qu'il comprend que les dangers de la nuit peuvent aussi se produire le jour. Puis, il réalise qu'en fait, les événements nocturnes ne sont pas dangereux parce qu'ils n'ont pas de prise sur la réalité, à l'opposé de ceux du jour, comme les changements générés par les crises de son frère, qui, eux, restent. À la page 16 du premier tome, alors qu'il rêve d'Anubis, le jeune Pierre-François se réveille et parvient à distinguer que l'ombre qui s'avance vers lui et qu'il croyait être celle du dieu des morts sortant de son rêve n'est en fait que celle d'une armoire. Les deux cases suivant cet épisode mettent en évidence sa prise de conscience en marquant l'opposition entre les événements du jour et ceux de la nuit :



© 2011, David B. & L' Association
Figure 3.14 t. 1, p. 16

La première case exprime la « peur des gens, de la vie » que ressent Pierre-François à cause du flot angoissant d'une foule de clones géants du contremaître qui l'avait méchamment puni alors qu'il avait 5 ans¹⁸⁸. La seconde case, quant à elle, montre le personnage-narrateur au centre d'un cercle d'êtres surnaturels, l'une des rares fois où le motif de l'encerclement exprime la protection. Bref, le fait de considérer très jeune les êtres de la nuit comme inoffensifs a eu une influence considérable sur les moyens que David a choisis pour se confronter à la vie. Si, dans la maison, pour se protéger, il a construit une armure et accroché un grand personnage de chevalier en carton à la porte de sa chambre, l'unique endroit où il parvient à se sentir en sécurité est le jardin, mais exclusivement pendant la nuit :



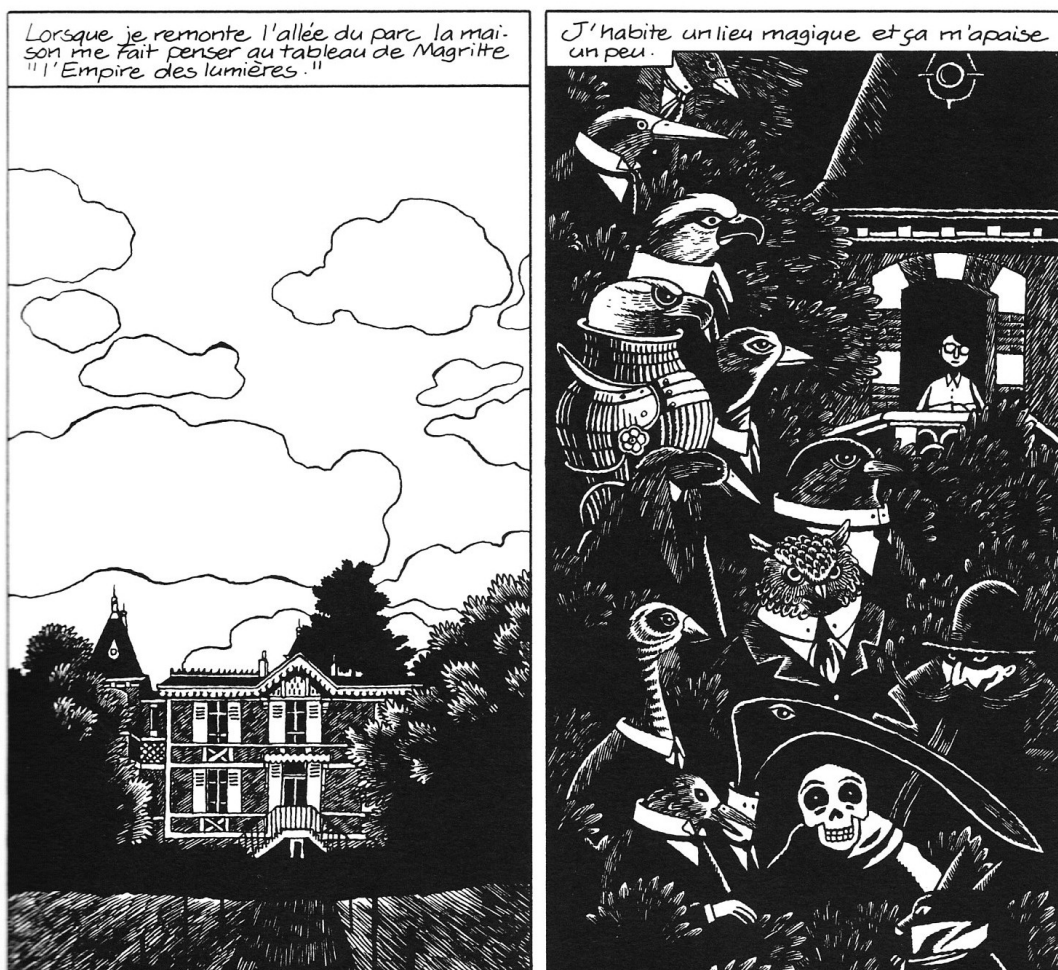
¹⁸⁸ Jean-Christophe et Pierre-François ont eu la malheureuse idée d'aller jouer un jour dans un entrepôt dont l'entrée leur était interdite. Pierre-François, qui n'a pas été assez rapide pour s'échapper lorsque le contremaître les a découverts, s'est fait enfermer dans une pièce où, pris de panique, il a cassé un carreau pour s'évader par la fenêtre. Au lieu d'y parvenir, il s'est blessé et est resté fortement marqué par cet événement. AHM, t. 1, p. 5-8.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.15, t. 2, p. 32-33

On peut tracer un parallèle intéressant entre la descente de Pierre-François le long de la façade pour parvenir à un moment « magique » et celle qu'effectue progressivement le personnage vers le monde des rêves et l'inconscient. L'entrée dans cet endroit sombre et magique est mise en évidence par l'encerclement de la quatrième case. Ainsi, à la tombée de la nuit, le jardin où il se réfugie devient un lieu fantastique qui s'interprète comme l'expression de l'imaginaire de Pierre-François. Selon Sébastien Lemale, « [c]et espace chimérique est comme une métaphore de retrait de l'auteur dans un espace psychique secret : celui du dessin assidûment pratiqué depuis son enfance¹⁸⁹. » C'est là que s'élabore un monde habité de personnages fantastiques et d'ombres et qui a longtemps constitué une source de réconfort pour l'auteur :

¹⁸⁹ Sébastien Lemale, *op. cit.*, p. 351.



Lorsque je remonte l'allée du parc, la maison me fait penser au tableau de Magritte "L'Empire des lumières."

J'habite un lieu magique et ça m'apaise un peu.

© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.16, t. 5, p. 17

La référence à *L'Empire des Lumières* confirme le caractère fantastique que le lieu a acquis pour lui au fil des années, tant parce que la demeure a été le théâtre de toutes sortes d'expériences ésotériques¹⁹⁰, que pour la présence du jardin que la pénombre rend merveilleux. Or, la nuit, dans *L'Ascension*, devient bientôt plus qu'un temps de repos, l'obscurité constituant une nouvelle armure pour le personnage :

¹⁹⁰ « La maison est comme un chapiteau de cirque... Des artistes de l'irrationnel viennent y faire leurs numéros. » AHM, t. 5, p. 32



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.17, t. 4, p. 52

À l'instar d'un uniforme, l'armure de David permet d'identifier le groupe auquel il appartient et, une fois de plus, il choisit de se définir en opposition avec ce qui l'angoisse : le jour, territoire du dragon épilepsie et des gens dits normaux. Ces trois cases soulignent en outre l'usage cathartique de la lecture et de l'écriture pour lui. La mère de David a très bien compris que les personnages qu'il dessine sont des protecteurs auxquels il s'identifie et qu'un changement chez ceux-ci explique une transformation chez lui. Les trois personnages, le mort, le chat et le diable, dont les ombres sont absentes à la première case, comme pour rappeler

qu'ils ne font qu'un avec David, ont l'apparence de gardes du corps. Vêtus de leur costume noir, ils sont à la fois l'incarnation de la nuit protectrice et de la littérature salvatrice qui tient elle aussi le rôle de refuge. C'est d'elle que le jeune Pierre-François va d'abord tirer ses armes pour contrer l'angoisse, s'inspirant des histoires que lui lisent ses parents, celles de la Bible, de la conquête du Mexique ou encore celles écrites par Jules Verne¹⁹¹, pour donner corps aux batailles sans fin qui exorcisent son angoisse de l'épilepsie (voir la figure 2.10). Ce n'est toutefois que vers l'âge de 12 ans, lorsqu'il fait la réelle découverte des récits fantastiques et ésotériques, que David s'immerge dans un autre monde où il trouve asile, ainsi que le précise Dejasse : « La difficulté de cohabiter quotidiennement avec la maladie de son frère a naturellement poussé David à se construire un monde imaginaire susceptible de se substituer à un monde réel souvent difficile à soutenir¹⁹². » Ce refus intermittent de la réalité où, en temps difficile, David se réfugie, correspond au motif de la négation du Haut Mal. Comme l'explique Jacques Samson, « [c]hez[David B.], le monde onirique, fantastique ou fantasmatique n'est pas qu'un univers parmi d'autres, il est en quelque sorte "le" monde¹⁹³ ». L'intensité avec laquelle il a besoin de s'évader se traduit par la « production kilométrique¹⁹⁴ » d'histoires qu'il écrit :

¹⁹¹ AHM, t. 1, p. 3.

¹⁹² Erwin Dejasse, « L'ami des ombres », *loc. cit.*, p. 94.

¹⁹³ Samson, « Le rêve : un embrayeur pictural », *op. cit.*, p. 80.

¹⁹⁴ AHM, t. 4, p. 15.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.18, t. 4, p. 51.

Dans cet extrait, David est illustré à la première case de profil, toujours entouré de ses compagnons, travaillant pour se construire, s'émanciper, mais surtout pour ne pas ressembler à

son frère, ce qui est sous-entendu par l'impératif de ne « pas dormir » et la page précédente (voir la figure 3.3). Les cadres des cases suivantes partiellement effacés entraînent le regard du lecteur sur la ribambelle zigzagante de personnages issus des récits qu'avait alors écrits l'artiste en devenir. Se dégage de cette accumulation le motif de la prolifération identitaire, lequel sera constamment évoqué par la narration graphique pour illustrer la fièvre du travail de David B., « cette frénétique cavalcade d'écriture et de dessin¹⁹⁵ ». En mentionnant ses sources d'inspiration, tels les collages de Max Ernst, le roman *Le Golem* du Gustave Merrick ou l'histoire de *La Belle et la Bête*, le narrateur souligne la phase d'adaptation par laquelle il passe en travaillant de manière compulsive. La vitesse excessive à laquelle David lit et rédige ne laisse pas le temps au matériel dont il s'inspire de se décanter, comme l'explique Groensteen en faisant l'analyse de la planche ci-dessous :

¹⁹⁵ AHM, t. 6, p. 11.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.19, t. 6, p. 1

Mais, justement, l'image suggère que les deux activités n'en font qu'une (« *Je reste dans ma chambre à noircir du papier et à dévorer des livres* »), ou du moins que la matière dont David se nourrit en « dévorant » les livres amoncelés en désordre derrière lui est aussitôt restituée – je dirais presque « recrachée » – sur les feuilles qu'il couvre fiévreusement de dessins (auxquels, quand il les regarde rétrospectivement, il avoue qu'il ne « *comprend absolument plus rien* »). Comme sous l'emprise d'une force qui le dépasse, le corps de David B. est, semble-t-il, le lieu d'un processus de « grapho-synthèse », d'une transmutation¹⁹⁶.

Le corps perdu dans une mer de dessins, pris par la frénésie de créer pour ne pas que « la maladie de [s]on frère l'atteigne », David semble alors dans un état de transe où sa volonté d'être ailleurs se concrétise. Le fait qu'il n'y comprenne plus rien lorsqu'il relit certaines histoires de cette époque rappelle que le geste d'écriture importait alors plus que le contenu, mais aussi qu'il était symptomatique d'une perte progressive de la parole. En fait, plus David se plonge dans ses lectures et son écriture, plus il se replie sur lui-même, semblant perdre toute faculté à communiquer ses sentiments. Ses moyens de défense, qui lui ont permis de maintenir à distance l'inquiétude perpétuelle générée par la maladie de son frère, ont aussi eu pour effet de l'isoler : « C'est comme si j'avais donné ma langue pour mieux me battre contre l'épilepsie. / Je n'arrive plus à parler. Impossible d'expliquer ce que je ressens. Je garde tout pour moi¹⁹⁷. » Cette perte de la parole va de pair avec le motif de l'étouffement. Celui-ci, dont les occurrences sont surtout textuelles, s'exprime aussi souvent graphiquement par le motif de l'encerclement ou de la prolifération identitaire. Or, il se rapporte invariablement à l'angoisse de la mort, thème très important dans *L'Ascension du Haut Mal*.

¹⁹⁶ Thierry Groensteen, « Les sortilèges de l'imprimé », *9^e Art*, n°11, dossier David B., CNBDI et Éditions de l'An 2, octobre 2004, p. 89.

¹⁹⁷ AHM, t. 4, p. 3.



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.20, t. 5, p. 15, t. 6, p. 52 - Prolifération et étouffement

L'origine du motif de l'étouffement pourrait remonter aux accusations de strangulation formulées par les anciens camarades de Jean-Christophe, mais l'une de ses premières véritables apparitions se trouve au troisième tome, lorsque David lit dans les journaux que l'homme qui avait essayé de prendre le contrôle de la première communauté macrobiotique où ils avaient été en vacances familiales est retrouvé mort avec son fils, tous deux asphyxiés dans une voiture. Les parents de David croient alors à un suicide :



© 2011, David B. & L'Association

Figure 3.21, t. 3, p. 8

La formulation à la dernière case n'est pas anodine : porter à sa mort tel un masque « le visage d'un enfant asphyxié », décédé prématurément puisqu'assassiné par son père suicidaire, confirme l'ampleur du drame personnel de l'auteur. Il semble de la sorte confier au lecteur qu'il est déjà cet enfant mort, étouffé par un membre de sa famille : le père suicidaire étant Jean-Christophe qui refuse de continuer à se battre et lui, l'enfant asphyxié, dommage collatéral d'un mal incurable. Bien que l'auteur, par désespoir, pense parfois mettre fin à ses jours ou tuer son frère, la pratique du dessin lui permet lentement « d'affirmer son

idiosyncrasie au sein de la famille, sur le terrain même des parents, professeurs d'arts plastiques¹⁹⁸ », et de découvrir sa vocation. Pour lui, raconter des histoires, « c'est une façon de conjurer le malheur¹⁹⁹ ». C'est par le travail qu'il parvient à la maîtrise de ses peurs et à affirmer son identité. Nous pouvons affirmer que c'est par l'écriture de son récit autobiographique que l'auteur, grâce au « geste d'appropriation de soi²⁰⁰ » en devenant le sujet de son énonciation, retrouve la parole. *L'Ascension du Haut Mal*, pour laquelle David a attendu « vingt ans²⁰¹ » avant de trouver les mots et les images pour le relater, exprime ce qui le laissait sans voix. En ce sens, le récit de soi accomplit ce que Jean-Bernard Pontalis identifie comme but de toute autobiographie, c'est-à-dire « restituer un Je à celui qui l'a perdu²⁰² ». Et en faisant de son récit une « altrobiographie²⁰³ », il est possible de croire que David B. a aussi tenté de redonner une place à son frère, soucieux de « restituer une parole absente, de retrouver la voix perdue²⁰⁴ » de son frère en plus de la sienne.

3.4 L'écriture comme sceau cicatriciel

De plusieurs façons, les principes de développement identitaire de David transparaissent dans la conception textuelle et visuelle de *L'Ascension du Haut Mal* pour venir y créer des réseaux de signification, ce que nous avons identifié au premier chapitre comme tressage. Puisque l'écriture et le dessin sont les ultimes moyens lui ayant permis de maintenir à distance son désespoir, il est logique que la démarche de David B., qui s'est formée à travers un combat contre la maladie, en porte les traces, telles des blessures que la rédaction de

¹⁹⁸ Voir Jean-Marc Pontier, *Lectures de David B.*, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁹⁹ AHM, t. 6, p. 14.

²⁰⁰ Jean-Bernard Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1999 (1988), p. 339.

²⁰¹ AHM, t. 6, p. 15.

²⁰² Jean-Bernard Pontalis, *op. cit.*, p. 338.

²⁰³ Renaud Pasquier, « David B., le sommeil de la raison », *loc. cit.*, p. 2.

²⁰⁴ Jean-Bernard Pontalis, *op. cit.*, p. 335.

L'Ascension aurait permis de cicatriser. L'aspect le plus évident des répercussions du drame familial sur le style de l'auteur est la prépondérance du noir sur le blanc. Sur le plan technique, ce choix esthétique permet à David de « retrouv[er] en fait la valeur constructive du noir, qui cesse d'être redondant par rapport à la division des plages colorées²⁰⁵ ». Il redéfinit de la sorte « les relations chromatiques entre blanc et noir, dont le partage ne coïncide plus mécaniquement avec l'opposition entre forme et contour²⁰⁶ ». C'est, entre autres, grâce à cette revalorisation du noir que certains spécialistes de la bande dessinée qualifient le style de David B. de nouvelle forme de ligne claire²⁰⁷, un style dont on doit l'invention à Hergé et où l'efficacité du récit repose sur un certain minimalisme, c'est-à-dire « une diversité maximale dans une cohésion aussi franche que possible²⁰⁸ ». Sur le plan herméneutique, la bichromie du récit sous-tend l'identification à l'altérité. La prépondérance du noir, structurant la composition des cases et associée à la nuit, aux monstres et au monde dans lequel se réfugie David, rappelle visuellement, tel le négatif d'un cliché photographique, le motif de la négation du Haut Mal. Les monstres sur les couvertures des albums (voir la figure 2.3) en sont un bel exemple. Leur passage représente, certes, la progression de la maladie de Jean-Christophe, comme nous l'avons expliqué au début de ce mémoire, mais en provoquant la transition du jaune éclatant de l'arrière plan (jour) au noir d'encre (nuit), ces êtres surnaturels évoquent aussi l'immersion de David dans leur monde. Ainsi, bien que l'utilisation graphique du noir n'ait pas de signification symbolique précise, qu'il faille la considérer dans la cohérence de la

²⁰⁵ Jan Baetens et Hilde Van Gelder, « Permanences de la ligne claire. Pour une esthétique des trois unités dans *L'ascension du Haut-Mal* de David B. », dans *Poétique de la bande dessinée*, Paris, L'Harmattan, coll. « Media et Information », n° 26, 2007, p. 183.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 183.

²⁰⁷ La ligne claire est, selon Baetens et Van Gelde, « moins une technique de dessin – définie par la domination du contour sur la couleur et par le souci d'une reconnaissance immédiate des figures – que l'union – jamais atteinte avec la même efficacité dans l'histoire du genre – des trois composantes majeures de toute bande dessinée que Benoît Peeters a nommées « case », « planche » et « récit ». *Ibid.*, p. 183.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 186.

case même analysée et selon la valeur psychologique qui lui est alors attribuée, elle renvoie souvent par son esthétique au besoin de se distancer du frère (figure 3.3), de se fondre dans la nuit protectrice (figure 3.6, 3.15) ou d'exprimer la gravité d'une crise :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.22, t. 5, p. 10

Le visage bariolé de Jean-Christophe ainsi que l'ombre grandissante masquant de plus en plus son profil amplifient l'impression d'angoisse véhiculée par les questions que se pose le narrateur. L'importance du noir envahissant ces cases semble aussi faire écho à cet endroit inconnu où Jean-Christophe est projeté le temps de la crise. Bref, l'utilisation du noir est

multiple, elle peut aussi bien symboliser l'étouffement, la mort, que la force de la nuit. La rhétorique de la tension du blanc et du noir à l'œuvre dans les cases de *L'Ascension*, lesquelles « semblent moins guidées par un souci de cadrage que par des critères de composition²⁰⁹ », sert le récit autobiographique en ressassant efficacement le motif de la négation du Haut Mal.

En ce qui concerne le motif graphique de la prolifération, fortement associé aux lectures et à l'écriture de David B. et aux groupes auxquels il se rattache, sa présence dénote, dans la plupart des cas, un sentiment de puissance ou, à l'opposé, d'oppression par la démultiplication de figures ou d'objets envahissant la totalité de la case.

²⁰⁹ Voir *Ibid.*, p. 189.



© 2011, David B. & L'Association
 Figure 3.23, t. 3, p. 19

La composition des vignettes ci-dessus marie plusieurs motifs spécifiques à l'esthétique de David B. dans *L'Ascension du Haut Mal*. Par exemple, aux cases deux et quatre, les badauds convoquent à la fois le motif de la prolifération identitaire et celui de l'encerclement par leur représentation sous l'apparence monstrueuse d'une masse informe dotée d'une pluralité d'yeux et de bouches. Le fait que les trois policiers semblent être des répliques identiques, si ce n'était de leur nez de taille différente, crée à la fois un effet de puissance (multiplicité) et d'étrangeté (le dédoublement) qui exprime le caractère anxiogène de leur intervention pour David : « Après, c'est la bagarre pour leur arracher mon frère. Ils ne veulent pas être venus

pour rien. » La troisième case semble en outre contenir le motif de l'étouffement créé par la disposition du corps de Jean-Christophe, sa tête étant coupée à la hauteur du nez, comme s'il était submergé et parvenait à peine à respirer. La prolifération graphique d'objets ou de personnages n'est toutefois pas toujours associée à un sentiment d'anxiété. Parfois, il sert tout simplement à symboliser la force d'un désir, comme c'est le cas dans l'extrait suivant, où les casseroles représentent tout simplement le pouvoir dont C. cherche à s'emparer :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.24, t. 2, p. 6

L'importance du motif de la prolifération identitaire s'explique par le traumatisme des multiples crises de Jean-Christophe ou encore par la « désindividuation partielle » de David B., qui est en quelque sorte une réponse à ces dernières. Toutefois, le recours à la

démultiplication d'images est aussi représentatif des influences picturales de l'auteur, comme l'explique Pontier :

David B. affectionne les excroissances, les proliférations, les grouillements. En cela, son dessin tient autant de Bosch et de Brueghel de par la multiplication des personnages sur une même surface, que de Magritte dans le traitement onirique d'une humanité toujours en transition entre mythe et réalité. Les scènes de guerre sont, à ce titre, révélatrices de ce goût baroque des accumulations²¹⁰.

En ce sens, le motif de la prolifération identitaire peut être perçu à la fois comme un signe distinctif de l'écriture de David B., marque de ses influences littéraires et picturales, et comme une cicatrice sous forme graphique, provenant des traumatismes des crises répétées du frère. Ce qui va de pair avec l'accumulation de monstres de toutes sortes dans le récit de David B. Il a déjà été assez longuement question, au chapitre précédent, des monstres tapissant les arrière-plans de *L'Ascension*, mais il faut toutefois rappeler qu'ils occupent souvent le rôle de symboles, s'ils ne sont pas les compagnons imaginaires de David. Ces êtres qui tapissent le fond des cases remplissent une fonction esthétisante en plus d'être un continuel rappel du sentiment de protection que David puise en eux. La plasticité de l'univers graphique de cet auteur où « chaque élément est susceptible de se transformer²¹¹ » va d'ailleurs de pair avec la prolifération de monstres. L'omniprésence de la métamorphose puise nécessairement ses fondements dans la littérature fantastique et des transformations de Jean-Christophe – en « étranger » lors de ses crises et en handicapé au fil des années.

Si le bestiaire de monstres constitue une des forces expressives²¹² particulièrement « grouillantes » de *L'Ascension*, la disposition de planches en « tableaux » produit cependant un effet de statisme. À ce sujet, Christian Rosset parle d'une « dialectique du développement

²¹⁰Jean-Marc Pontier, *op. cit.*, p. 19.

²¹¹Erwin Dejasse, « L'ami des ombres », *loc. cit.*, p. 93.

²¹²*Ibid.*, p. 29.

séquentiel (récit “courant” sur plusieurs pages) et de la cristallisation (condensation du récit sur une seule image)²¹³ ». C’est que *L’Ascension* contient plusieurs planches parfois sans cases, avec des personnages présentés de manière frontale et une perspective évoquant davantage les codes de la peinture que ceux du cinéma ou de la bande dessinée traditionnelle. Dès lors, leur composition évoque celle du tableau, comme il est possible de l’observer aux figures 2.31, 3.4 et 3.19. Ces planches, s’inspirant de plusieurs époques et écoles, évoquent en règle générale « les miniatures orientales et les tableaux de batailles²¹⁴ » qui ont tant fasciné David B. pendant sa jeunesse. La lecture tabulaire prescrite par la composition de ces planches crée un effet de ralentissement de la narration séquentielle puisqu’il faut à chaque fois les parcourir comme on analyse un tableau : l’œil les appréhende frontalement. Renaud Pasquier, qui s’est plus spécifiquement attardé au motif du monstre dans son article « David B., le sommeil de la raison », affirme qu’il y a quelque chose de la « galerie » et de la série de portraits dans cette manière de faire « le passage en revue de tous les cas possibles d’une même pathologie, photos à l’appui²¹⁵ », et la présentation des personnages excentriques qui rythme *L’Ascension*. L’« autarcie visuelle et compositionnelle²¹⁶ » qui se dégage de ces planches se retrouve aussi, à une plus petite échelle, dans plusieurs vignettes du récit autobiographique. Leur autonomie graphique provient, à l’instar des planches tabulaires, de leur composition, mais aussi de leurs dimensions. Les bandes verticales ou horizontales qui réduisent le nombre de cases (voir la figure 3.16), comme l’agrandissement de certaines vignettes selon l’intensité de l’expérience qu’elles portent, viennent « souligner les lois de la

²¹³ Christian Rosset, « L’ascension de la Bande dessinée », *9e Art*, n°11, dossier David B., CNBDI et Éditions de l’An 2, octobre 2004, p. 84.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 84.

²¹⁵ Renaud Pasquier, « David B., le sommeil de la raison », *loc. cit.*, p. 4.

²¹⁶ Voir Jan Baetens et Hilde Van Gelder, *loc. cit.*, p. 190.

composition de chaque vignette, dont le rôle se voit accentué aux dépens de l'enchaînement visuel²¹⁷ ». Par ces deux procédés, la mise en bande et l'agrandissement, ces cases font de la sorte glisser le récit de la séquence à la vignette.

²¹⁷ Voir *Ibid.*, p. 190.



Il retournait sans cesse dans sa chambre, puis revenait à la charge pour nous provoquer et m'attaquer. Nous nous sommes réfugiés dans le jardin où il continuait à nous insulter, nous menacer. J'avais le sentiment de revenir en arrière, de revêtir à nouveau mon armure pour combattre le dragon.



© 2011, David B. & L' Association
Figure 3.25, t. 5, p. 55

L'effet de surplace de la dernière case de la planche ci-dessus est créé par plusieurs éléments graphiques : la disposition des personnages, rappelant les scènes héroïques de tableaux chevaleresques, le motif d'encerclement (effet de spirale créé par la profondeur de champ et le jeu chromatique) et la superficie de la vignette par rapport aux autres. La lecture tabulaire de la dernière vignette n'est pas fortuite puisqu'elle renvoie à l'ensemble du récit en cristallisant dans cette scène de combat ce que David et sa famille s'acharnent à faire depuis le tout début du récit : lutter contre l'ascension du Haut Mal, métaphore à la fois de l'envahissement progressif de la maladie et des épreuves que la famille doit surmonter pour échapper au désespoir. Le corps de Jean-Christophe, métamorphosé en serpent sous l'emprise d'une crise de rage particulièrement violente, emprisonne David et sa mère, réactivant ainsi le motif de l'encerclement associé à la répétition des crises et celui de l'étouffement dont l'occurrence est toujours associée à l'impuissance, l'angoisse de la mort. Si une case peut contenir plusieurs motifs, il arrive en outre qu'une planche et les cases qu'elle regroupe suggèrent toutes deux une lecture tabulaire. C'est le cas dans la planche suivante où une multitude de cases réunies forment une plus grande image à la dimension de la planche :



© 2011, David B. & L'Association
Figure 3.26, t. 6, p. 41

La planche induit une double lecture tabulaire : la première suit la narration de chaque case, où sont illustrées, dans une variation de plans (de l'insert au gros plan), les différentes parties d'un visage, comme une suite de « macroportraits ». Les cases 7 et 9 permettent de comprendre que les cases sont de très gros plans des figures des deux frères. La seconde lecture tabulaire est celle de la mosaïque que crée la mise en page de ces cases en gaufrier. Le lecteur y découvre le visage hybride de Jean-Christophe et de David, identité d'ailleurs mise en abyme par les silhouettes au centre du nez de chacun des trois visages. La lecture de la planche redouble le repli de chaque vignette sur elle-même et accentue ainsi l'effet de répétition déjà bien présent par le découpage des visages. C'est de l'impuissance de David à se différencier complètement de son frère, malgré toutes ses tentatives pour y arriver, qu'il est question dans cette planche. Leurs visages fusionnés en un très gros plan rappellent l'incapacité de David à prendre suffisamment de recul. La présence du corps de l'un dans celui de l'autre, suggérée par l'ombre au centre de leur nez, et le fait que David reconnaisse son désespoir et sa propre solitude dans les écrits de son frère, confirment la détresse qu'il ressent à constater toujours sa monstrueuse ressemblance avec son frère. La prégnance de cette angoisse est attestée par l'aspect difforme de l'immense visage. D'ailleurs, les tressages formés par le motif de l'encerclement et celui de la prolifération identitaire dans *L'Ascension du Haut Mal* relie étroitement David à son frère. Leur observation révèle qu'ils sont soit des forces d'oppression (la maladie, Jean-Christophe), soit des outils de révolte ou de protection (les moyens de défense de David). Puisque le motif d'encerclement accompagne tant les événements générateurs d'angoisse, comme les psychoses de Jean-Christophe, que ceux où David se sent en sécurité, par exemple lors de ses escapades dans le jardin d'Olivet la nuit, le caractère indissociable du développement identitaire de l'auteur et de l'évolution de la maladie

de son frère est souligné. À la prolifération des crises de Jean-Christophe, David répond par sa frénésie d'écrire : il combat le feu par le feu. Ainsi, même si David aura pendant un certain temps tout fait pour se différencier de Jean-Christophe, lui et son frère sont voués à être les deux faces de la même médaille.

Enfin, comme le souligne Sébastien Lemale, « David B. n'a jamais renoncé aux défenses infantiles qu'il a élevées, il les a juste esthétisées et nourries de lectures afin qu'elles se poursuivent dans un monde adulte [...] »²¹⁸ ». Le résultat en est la revalorisation du noir sur le blanc, un amour pour toutes formes de prolifération, l'élaboration d'un bestiaire de monstres et une propension pour la mise en page tabulaire. Ce processus d'esthétisation se perfectionne d'ailleurs au cours de la rédaction de *L'Ascension du Haut Mal*. Avec « une écriture en gestation, à la traque d'elle-même »²¹⁹, David parvient à transmettre avec force son expérience, à mettre en mots et en images ses traumatismes qui ont longtemps relevé de l'innommable. Au terme de la création de cette série autobiographique, la signature de David B. arrive donc à une certaine maturité, les particularités de son esthétique s'étant consolidées au terme de cette catharsis. C'est en ce sens, et parce que *L'Ascension du Haut Mal* est le résultat d'un travail qui trouve ses origines dans la volonté d'échapper à l'emprise de la maladie du frère, que la double démarche – entre l'écriture et le dessin – peut faire office de sceau cicatriciel.

²¹⁸ Sébastien Lemale, « Enjeux psychiques de l'auto-mise en scène », *op. cit.*, p. 344.

²¹⁹ Voir Christian Rosset, « L'ascension de la Bande dessinée », *loc. cit.*, p. 87.

Conclusion

Notre étude avait pour but de démontrer la force du récit autobiographique de *L'Ascension du Haut mal* en nous penchant sur la complexité de la posture autobiographique de son auteur, David B., ainsi que sur les spécificités de son style, dans lequel nous avons vu l'équivalent des cicatrices laissées par la lutte menée contre le Haut Mal, c'est-à-dire l'épilepsie. Nous nous sommes d'abord attardée au survol historique des points culminants de l'évolution des récits de soi en bande dessinée dans la francophonie européenne, lequel nous a permis d'inscrire *L'Ascension du Haut Mal*, publiée chez L'Association, dans le mouvement de contestation esthétique et thématique mené par les maisons d'édition alternatives du début des années 1990. Nous avons ensuite cherché à distinguer les catégories génériques principales auxquelles se rattache *L'Ascension*, récit autobiographique hybride dont l'analyse a révélé, par la correspondance des différentes instances narratives, que l'ouvrage de David B. est le lieu d'un pacte de sincérité. La dimension testimoniale de cette série, portée par le caractère universel qu'acquiert le combat contre la maladie et le sentiment d'impuissance qu'il génère lorsqu'il y a constat d'échec, a été soulignée par l'analyse de divers aspects : l'hybridité générique de *L'Ascension du Haut Mal*, le recours aux codes du récit fantastique et l'utilisation de portraits de gourous et de charlatans caractéristiques d'une époque tournée vers les pratiques ésotériques. Nous avons constaté que la multitude de références intertextuelles (*L'Empire de Steppes*, *Les Derniers Contes de Canterbury*, *Le Golem*, la revue *Planète*, etc.) et iconotextuelles (*L'Empire des Lumières*, la reproduction des dessins de bataille, les tableaux chevaleresques et les grilles macrobiotiques) structurant le

récit de David B. a pour fonction de partager avec le lecteur l'imaginaire bigarré de l'auteur et, surtout, d'en souligner le rôle à la fois protecteur, face à la maladie du frère, et catalyseur, dans le parcours créatif de l'artiste de bande dessinée. Toutefois, pour rendre justice aux filiations artistiques de l'auteur, un chapitre entier aurait dû leur être consacré. Puisque nous voulions centrer le sujet de notre mémoire sur la question de la posture autobiographique de l'auteur, nous avons expliqué l'influence des références textuelles et esthétiques sur cette dernières, mais sans faire le travail exhaustif qu'aurait demandé une étude explicitement consacrée à l'analyse des sources de David B., ce qui nous aurait fait digresser. L'influence chez David B. de l'esthétique surréaliste, par exemple, aurait nécessité des développements supplémentaires, étant donné l'importance que l'auteur accorde aux symboles et aux récits de rêve. Groensteen mentionne d'ailleurs dans son article « La bibliothèque de David B. » que les lectures de ce dernier comportent plusieurs dictionnaires des symboles²²⁰. L'influence surréaliste la plus explicite est celle des hommes à la tête d'oiseau de Max Ernst, d'autant qu'*Une semaine de bonté*, roman « narré au moyen de collages de vieilles gravures²²¹ », occupe une place dans la « bibliothèque » de David B. Puisque cet auteur privilégie l'emprunt de livres (« Les romans, je ne les achète pas, je les emprunte²²² » affirme-t-il), ceux qui trônent dans sa bibliothèque doivent être d'une importance considérable. Il est en outre possible de se demander si David B. n'a pas fait la découverte, au cours de son adolescence, de l'artiste Unica Zürn, dont les monstres dessinés durant sa maladie (dépression et schizophrénie) semblent parfois avoir inspiré ceux de *L'Ascension*²²³. Il est d'ailleurs intéressant que l'un des

²²⁰ Thierry Groensteen, « La bibliothèque de David B. », *9e Art*, n° 11 (dossier « David B. »), octobre 2004, p. 88-91.

²²¹ *Ibid.*, p. 88.

²²² *Ibid.*, p. 89.

²²³ Voir les *Œuvres complètes d'Unica Zürn*, 1988-1999, Berlin, Brinkman et Bose, en 8 volumes.

personnages que David crée, dans la période où Jean-Christophe commence à être violent (au cinquième tome), se nomme « Jasmin²²⁴ ». Habillé d'un complet noir, celui-ci nous est présenté entouré des hommes-oiseaux de David B. Est-ce une référence implicite au célèbre roman de l'artiste allemande *L'Homme-Jasmin*²²⁵, où Unica Zürn raconte sa maladie? Dans une étude ultérieure, nous nous proposons de revenir sur les deux œuvres afin de comparer l'utilisation des récits de rêves et du dessin fantasmagorique comme moyens de dire la maladie, mais aussi comme remparts contre les effets de l'angoisse due à la menace de la maladie mentale.

Si le cadre de notre étude ne laissait pas place à un questionnement approfondi sur les influences artistiques de David B., il nous a cependant permis de comprendre l'origine littéraire et picturale de la résilience de l'auteur et d'en souligner la richesse expressive. Par l'analyse de l'évolution du personnage de David B., nous avons démontré que le développement de la personnalité de ce dernier dans *L'Ascension* est mis en scène dans une logique d'opposition à tout ce qui a trait à la maladie du frère. Nous avons ensuite observé les répercussions du motif de la négation du Haut Mal et de la prolifération identitaire dans chacune des particularités graphiques et thématiques de la poétique de David B. qui a été recensée par cette étude. Le fait que David B. parvienne finalement à trouver le moyen de se raconter nous permet d'affirmer que ce récit autobiographique témoigne d'« un geste de réappropriation de soi²²⁶ ». L'auteur y retrouve sa voix et laisse attendre, par le fait même,

²²⁴ AHM, p. 37

²²⁵ Rappelons que le récit auto(bio)graphique le plus connu d'Unica Zürn est consacré à *L'Homme-Jasmin : Impression d'une maladie mentale*, trad. par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1999, 280 p.

²²⁶ Jean-Bernard, Pontalis, *Perdre de vue, op. cit.*, p.339.

celle de son frère : il arrive à « opérer la mue de l'objet perdu en espace créé²²⁷ ». C'est d'ailleurs probablement avec cette même volonté, celle de redonner parole à un être l'ayant perdue, qu'Art Spiegelman a créé *Maus*. L'auteur américain et David B. ont éprouvé la nécessité de raconter la vie d'un membre de leur famille pour parvenir à faire le récit de la leur. C'est par ce double travail d'écriture, explique Victoria A. Elmwood, que Spiegelman réussit à prendre place au sein de sa famille :

The illustrator's biography of his father's experiences in Auschwitz seeks to narrow the psychological rift between himself and each one of his family members, whether deceased or still alive. Spiegelman is most successful in creating a place for himself in the family by soliciting, shaping, and representing his father's story²²⁸.

Il s'agit, dans *L'Ascension* comme dans *Maus*, de rejoindre la dimension collective et historique, celle de plusieurs générations, par le biais du singulier, le récit de soi.

Bien que la création de ce récit ait permis à David B. d'aboutir à une catharsis et à sa signature de s'affirmer, *L'Ascension du Haut Mal* n'a pas suffi pour que s'accomplisse le travail de deuil lié à la maladie du frère qui s'est progressivement aggravée, comme l'attestent les séries *Babel* et *Les Incidents de la nuit*. La première, mise en chantier immédiatement après la fin du sixième tome de *L'Ascension*, consiste en deux tomes fragmentaires et inventorie les principales influences de David B (rêves, mythologies, souvenirs, récit historiques). L'auteur y effectue un bref retour aux premières crises de Jean-Christophe, lesquelles sont illustrées dans un style semblable à celui de *L'Ascension*, si ce n'est du traitement chromatique différent (l'une des rares fois où l'auteur utilise la couleur). Jean-Christophe et la famille ne sont pas les sujets de cette série, mais le besoin de redessiner la

²²⁷ Voir *ibid.*, p. 360.

²²⁸ Victoria A. Elmwood, « "Happy, Happy, Ever After": The Transformation of Trauma between the Generations in Art Spiegelman's *Maus*: A Survivor's Tale », *Biography*, vol. 27, n° 4, hiver 2004, p. 691.

crise initiale est révélateur de la difficulté à laisser aller ce souvenir. La deuxième série, *Les Incidents de la nuit*, est un récit fictif teinté de détails autobiographiques où se déploie, dans une atmosphère borgésienne, un récit d'enquête et d'aventures mystérieuses. Ce qui est particulièrement intéressant en regard de la question du deuil de ce frère perdu est que l'auteur qui se met en scène dans le premier tome en personnage principal attribue ce rôle à son frère dans le tome suivant. En lui octroyant le statut de héros, il semble vouloir lui redonner le contrôle de son corps et la liberté qui lui a manqué. Il lui redonne en quelque sorte vie.

Ce serait donc par le biais de l'autofiction que l'auteur aurait trouvé le moyen de se libérer de la culpabilité de ne pas avoir réussi à sauver son frère aîné. Ainsi, si David B. n'a plus écrit de récit autobiographique après *L'Ascension du Haut Mal*, il continue de nous parler de ses passions et de ses angoisses dans les récits d'autofiction, faisant encore résonner le rappel du frère perdu à tout jamais.

Bibliographie

1. Corpus à l'étude

B., David, *L'Ascension du Haut Mal*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1993 à 2003, 6 tomes.

2. Sur *L'Ascension du Haut Mal* :

Baetens, Jan et Hilde Van Geler, « Permanences de la ligne claire. Pour une esthétique des trois unités dans *L'ascension du Haut-Mal* De David B », dans *Poétique de la bande dessinée*, L'Harmattan, coll. « Media Et Information », n° 26, 2007, p. 183-193.

Dejasse, Erwin, « L'ami des ombres », *9e Art*, n°11, dossier David B., CNBDI et Éditions de l'An 2, octobre 2004, p. 92-95.

Groensteen, Thierry, « Les sortilèges de l'imprimé », *9e Art*, n°11, dossier David B., CNBDI et Éditions de l'An 2, octobre 2004, p. 88-91.

Lemale, Sébastien, *Enjeux psychiques de l'auto-mise en scène : Christian Boltanski, Annette Messager, David B.*, thèse, Esthétique et sciences de l'art, sous la direction de Murielle Gagnebin, Paris 3, 2007, 2 vol., 594 p.

Moody, Rick, « Disorder in the House », *New York Times*, 23 janvier 2005.

Pasquier, Renaud, « David B., le sommeil de la raison », *Labyrinthe*, vol. 25, n° 3, 2006. Disponible en ligne : <http://labyrinthe.revues.org/1437>, dernier accès décembre 2013.

Pontier, Jean-Marc, *Lectures de David B.*, Montrouge, PLG, 2010, 160 p.

Rosset, Christian, « L'ascension de la Bande dessinée », *9e Art*, n°11, dossier David B., CNBDI et Éditions de l'An 2, octobre 2004, p. 82-87.

Samson, Jacques, « Le rêve : un embrayeur pictural », *9e Art*, n° 11 (dossier « David B. »), octobre 2004, p. 80-81.

« Un certain David B. », entretien avec Gilles Ciment et Thierry Groensteen, *9e Art*, n°11, dossier David B., CNBDI et Éditions de l'An 2, janvier 2005, p. 58-97.

3. Sur l'autobiographie en bande dessinée

Baetens, Jan, « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphegor*, vol. 4, n° 1, novembre 2004. Disponible en ligne : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html. Dernier accès le 3 décembre 2013

Baudouin, Edmond, Max Cabanes, Julie Doucet, Will Eisner, Jean-Christophe Menu, Fabrice Neaud, Joe Pinelli, Art Spiegelman et Lewis Trondheim, « Réponses à huit questions sur l'autobiographie » *Neuvième Art*, n° 1, janvier 1996, p. 70-83.

Beatty, Bart, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

Berthou, Benoit, « L'autobiographie : pour une nouvelle bande dessinée? », dans Marie-Hélène Popelard (dir.), *Art, éducation et politique*, Paris, Éditions du Sandre, coll. « Sandre Actes », 2011, p.195-206.

Bessin, Samuel, *Fables du « moi » dans la Bande Dessinée contemporaine*, Rouen, Université de Rouen, 2010, p. 181.

Croix, Laurence, *Le Je des bulles*, mémoire de DEA en arts plastiques, Rennes, Université de Rennes 2-Haute Bretagne, 1999, p. 27.

Delannoy, Pierre Alban, « Avant-propos », dans Pierre Alban Delannoy (dir.), *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Lille et Paris, Publications du CIRCAV et L'Harmattan, 2007, p. 9.

Delporte, Julie, *La bédé-réalité : la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, Montréal, Université de Montréal, juillet 2011, 107 p.

Elmwood, Victoria A., « "Happy, Happy, Ever After" : The Transformation of Trauma between the Generations in Art Spiegelman's *Maus: A Survivor's Tale* », *Biography*, vol. 27, n° 4, hiver 2004, p. 691-720.

Groensteen, Thierry, « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée » : *Les cahiers du musée de la bande dessinée*, n° 1, janvier 1996, p. 58-69.

Lamothe, Stéphanie, *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 143 p.

Mao, Catherine, « L'artiste de bande dessinée et son miroir : l'autoportrait détourné », *Comicalités, Études de culture graphique, Représenter l'auteur de bandes dessinées*, 28 septembre 2013, 19 p. Disponible en ligne : <http://comicalites.revues.org/1702>. Dernier accès le 29 juillet 2014.

Menu, Jean-Christophe, Fabrice Neaud, « Autopsie de l'autobiographie », *L'Éprouvette* n° 3, janvier 2007, p. 453-473.

Menu, Jean-Christophe et Christian Rosset, *Correspondance*, Paris, L'Association, 2009, 40 p.

Pichet, Christian, *Un journal intime en bande dessinée, le cas du journal de Fabrice Neaud*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 296 p.

Turgeon, David, « Crise de l'autobiographie », *Du9*, 10 septembre 2010. Disponible en ligne : <http://www.du9.org/Crisede-I-autobiographie>, dernier accès le 16 septembre 2013.

4. Sur la bande dessinée

Baetens, Jan, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie*, n° 16, mai 2009. Disponible en ligne : <http://narratologie.revues.org/974>. Dernier accès le 3 novembre 2013.

Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 173.

- *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 208 p.
- *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, coll. « Essais », 2006, 206 p.

Marion, Philippe, *Traces en cases. Travail graphique et figuration narrative, essai sur la bande dessinée et son lecteur*, Bruxelles/Louvain-la-Neuve, Bruylant/Academia, 1993, 2 tomes.

Menu, Jean-Christophe, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, 2005, 76 p.

5. Sur l'autobiographie et l'autofiction

Gasparini, Philippe, *Autofiction : Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, 339 p.

- *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 393 p.
- « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? ». En ligne. Publié en 2010. <<http://www.autofiction.org/index.php?post/201%1/02/De-quoi-I-autofiction-estelle-Ie-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. Consulté le 14 août 2013.

Hubier, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Éditions A. Collin, coll. « U. Lettres », 2003, 154 p.

Leiris, Michel, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, en guise de préface à *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, [1946] 1973. p. 9-22.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.

Pontalis, Jean-Bernard, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1999 (1988), 394 p.

6. Théories littéraires

Barthes, Roland, « La mort de l'Auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

Freud, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) », traduction française de Marie Bonaparte et Mme E. Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Idées », 1971 (1933), p. 163 à 210.

Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 467 p.

Godin, Christian, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard/ Les Éditions du temps, 2004, 1534 p.

Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004, 346 p.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

Mellier, Denis, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, 479 p.

— *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*, Paris, Éditions KIME, coll. « Détours littéraires », 2001, 181 p.

Rifaterre, Michel, « L'illusion référentielle », dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982 [1978], 118 p.

Ray, Jean, *Les Derniers Contes de Canterbury*, Marabout, 1963, 316 p.

Sarraute, Nathalie, *L'ère du Soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, 155 p.

Sontag, Susan, *La maladie comme métaphore : essai*, Paris, Seuil, 1979, 105 p.

7. Divers

B., David, *Babel*, Paris, Vertige Graphic, coll. « Ignatz », 2004 à 2006, t. 1 et 2.

— *Les Incidents de la Nuit*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2012 à 2013 (1999 à 2002), t. 1 et 2.

— *Journal d'Italie*, Paris, Delcourt, coll. « Shampooing », t. 1, 152 p.

Crumb, Robert, « The Confession of Robert Crumb », dans *The People's Comics*, Golden Gate, 1972, p. 3-6.

Eisner, Will, *To the Heart of the Storm*, Princeton, Kitchen Sink Press, 1991, 207 p.

Green, Justin, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, San Francisco, Last Gasp Eco Funnies, 1972, 44 p.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Le Chat Murr*, traduit par Madeleine Laval, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2004 [1832].

Œuvres complètes d'Unica Zürn, 1988-1999, Berlin, Brinkman et Bose, en 8 volumes.

Spiegelman, Art, « Prisoner on the Hell Planet », Short Order Comix, autoédité par Art Spiegelman, no 1, 1973, 4 p.

— *Maus : Un survivant raconte*, Paris, Flammarion, 1992 [1987], 2 t.

Zürn, Unica, *L'Homme-Jasmin : Impression d'une maladie mentale*, trad. par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1999, 280 p.