

L'auctorialité dans *Marzi*, une bande dessinée autobiographique en collaboration

BENOIT GLAUDE

Résumé: Depuis douze ans, le personnage autobiographique Marzi grandit dans le journal de *Spirou*, au fil de brefs récits de bande dessinée réalisés en Belgique ou en France par un dessinateur français, Sylvain Savoia, et une scénariste polonaise, Marzena Sowa. Une telle autobiographie, réalisée en collaboration, constitue un cas limite pour les questions d'auctorialité, elle bouscule l'idée que l'autobiographie en BD doit être l'œuvre solitaire d'un « auteur complet ». Cet article envisage la réception de l'auctorialité de *Marzi* de points de vue externes et internes, en partant du contexte de publication de l'hebdomadaire *Spirou*, pour aboutir à des microlectures de l'œuvre autobiographique. En complexifiant l'équation autobiographique posée par le poéticien Philippe Lejeune, héros = narrateur = auteur, le cas de *Marzi* montre que les instances fictives du méga-narrateur et de l'auteur constituent avant tout des faits de réception activés par l'œuvre.

Notice du contributeur: Benoît Glaude est chargé de recherche du FNRS et chargé de cours invité à l'Université catholique de Louvain. Il poursuit ses recherches sur les novellisations de BD, à la suite de sa thèse sur les interactions verbales dans la bande dessinée (*La Bande dialoguée*, à paraître aux Presses universitaires François-Rabelais) et d'un essai consacré à une collection contemporaine de romans graphiques (*Aire libre, art libre?*, Academia, 2011). Il a publié des articles sur les relations intermédiatiques entre bande dessinée et littérature, bande dessinée et musique, ainsi que sur la circulation des histoires en images, dans *Image & Narrative, European Comic Art, Neuvième Art 2.0* et *European Journal of Popular Culture*.

Depuis douze ans, le personnage autobiographique Marzi grandit dans le journal de *Spirou*, au fil de brefs récits de bande dessinée réalisés en Belgique ou en France par un dessinateur français, Sylvain Savoia, et une scénariste polonaise, Marzena Sowa. Les cinq premiers albums, rassemblant les récits publiés de 2004 à 2009, couvrent l'enfance de l'auteure née en 1979 en Pologne, depuis l'état de droit consécutif à la période de la loi martiale (1981-1983), jusqu'aux pourparlers de la table ronde débouchant sur des élections parlementaires (1989). Une telle autobiographie, réalisée en collaboration, constitue un cas limite pour les questions d'auctorialité. Cette démarche d'auteurs « un rien scandaleuse » bouscule l'idée que l'autobiographie en BD doit être l'œuvre solitaire d'un « auteur complet », en dépit de « ce que le média peut avoir de “non-réconcilié” » (Baetens). La posture de l'« auteur complet », à laquelle Hergé restait attaché même lorsqu'il disposait de son studio, provient du champ littéraire, où « l'idée demeure qu'une œuvre digne de ce nom doit émaner d'une seule personne » (Lafon et Peeters 7,

Glaude, Benoit. "L'auctorialité dans *Marzi*, une bande dessinée autobiographique en collaboration." Authorship 6.2 (2017): <http://dx.doi.org/10.21825/aj.v6i2.7699>

Copyright Benoit Glaude. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

283). Pourtant, si la plupart des bandes dessinées autobiographiques sont l'œuvre d'une personne, il existe bien des exceptions (Chute 51-55 ; El Refaie 39-54). Dans *Le Photographe* de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert et Frédéric Lemercier, la « voix narrative à la première personne est censée être celle du photographe Lefèvre mais, en l'espèce, on ne peut certainement pas considérer l'auteur et le narrateur comme ne faisant qu'un » (El Refaie 54, je traduis).

En 2009, le cinéaste Laurent Boileau a tiré des BD de *Marzi* une série de clips d'animation, ainsi qu'un court métrage documentaire, *La Pologne de Marzi*, dont le DVD était offert avec le coffret réunissant les deux volumes de l'intégrale des bandes dessinées en français. Une scène montre Sylvain Savoia transcrivant au crayon, sur des cases vierges, la *voix-over* et les dialogues que Marzena Sowa lui dicte d'après un tapuscrit. Les auteurs s'interrompent de temps en temps pour discuter ensemble du texte en pleine écriture. Il s'agit évidemment d'une mise en scène¹, révélatrice de la construction d'une posture auctoriale. Selon le réalisateur, son documentaire « est davantage le portrait d'une jeune femme qui raconte son autobiographie que le *making of* d'un album de BD » (*Spirou* 3735 [11 novembre 2009] : 22). La posture construite par le couple d'auteurs correspond-elle à l'auctorialité perçue par les lecteurs de leur œuvre?

Cette première rétrospective délimite un corpus de quelques 242 pages en français parues de 2004 à 2009, qui permettra de poser ce problème d'auctorialité du point de vue de sa réception. La plupart de ces pages ont été prépubliées dans le journal de *Spirou*, où la série se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Dans cet article, la réception de l'auctorialité de *Marzi* sera envisagée de points de vue externes et internes, en partant du contexte de publication de l'hebdomadaire *Spirou*, pour aboutir à des microlectures de l'œuvre autobiographique.

Bienvenue chez Marzi, dans *Spirou*

La série *Marzi* naquit en décembre 2004 dans un numéro du journal *Spirou* consacré à Noël, *ici et partout ailleurs*. L'hebdomadaire sexagénaire vivait une crise consécutive au rachat de son éditeur, Dupuis, par le groupe Média Participations, désormais propriétaire de tous les éditeurs historiques de l'« âge d'or franco-belge », à l'exception de Casterman. Ce rachat modifia la culture d'entreprise, avec des répercussions au sein de la rédaction du journal. Le numéro de Noël était dédié à Thierry Tinlot, un rédacteur en chef charismatique, connu du public comme « le Boss », qui venait de démissionner

¹ Dans un entretien, le scénariste m'a décrit un processus de création moins fusionnel. Après avoir reçu le scénario par courriel, Sylvain Savoia se charge du découpage graphique, en échangeant à distance avec Marzena Sowa, puis il réalise seul le crayonné et l'encrage des planches. Il les envoie scannées à sa scénariste, qui en prépare la colorisation, qu'il finalise lui-même. Dans la suite de l'article, les références à cet entretien inédit avec l'auteure, enregistré à Bruxelles le 19 avril 2017, seront signalées par la mention [notre interview]. Je remercie Marzena Sowa d'avoir aimablement répondu à mes questions.

de ce poste qu'il occupait depuis 1993. Pendant les années qui nous intéressent (2004-2009), le journal connut une remise en question identitaire, avec trois changements de formule et un nouveau rédacteur en chef par an².

Le marché français de la presse pour la jeunesse arriva à saturation dans les années 2000, c'est pourquoi *Spirou* envisagea de diversifier son lectorat, grâce à ses nouvelles formules, en ciblant à la fois les adultes fans de longue date et les adolescents (10-17 ans), pour rompre avec la réputation d'un journal pour enfants³. Ambitionnant de toucher un public élargi, le journal promouvait, en particulier à travers ses numéros spéciaux, des thèmes fédérateurs, tels que la Noël, l'euro-péanisme, l'antiracisme ou l'égalité des sexes. Fidèle à son histoire, *Spirou* s'affichait comme un journal de divertissement, mais il pouvait à l'occasion instruire son lecteur. Au prix du paradoxe, son discours altruiste et éducatif retournait à son public traditionnel, les enfants, par exemple à l'occasion d'une campagne contre le racisme, promue par *Spirou* dans les écoles.

L'émergence de *Marzi* était directement liée à cette tentative laborieuse d'élargir l'audience de l'hebdomadaire. En participant à la campagne antiracisme, ainsi qu'à plusieurs numéros spéciaux, la nouvelle série s'adressait à presque tous les âges⁴. Tout en jouant le jeu du journal en mutation, elle avait de quoi désarçonner un lectorat de BD *mainstream*. Son thème, son genre et son format étaient inhabituels, à l'époque, dans *Spirou*, ils ne manquèrent pas d'interpeller les lecteurs. Pour cerner le problème posé par sa réception, je partirai de la place accordée à *Marzi* au cours de ses six premières années dans le journal.

Le premier récit paraît dans un numéro spécial pour la Noël 2004 qui ne revendique pas d'inspiration chrétienne, mais plutôt un esprit cosmopolite. Fruit d'un projet en chantier depuis un an, jour pour jour⁵, il est suivi de douze autres récits, tout au long de l'année 2005. Il faut attendre l'été 2006 pour que *Spirou* remette la Pologne à l'honneur. À cette occasion, la toute première couverture de l'héroïne prend la forme d'une invitation, avec le slogan « Bienvenue chez Marzi ». Chaque numéro des vacances d'été 2006 fait escale dans une région du monde, en invitant un auteur originaire de cette région à animer un encart de vingt-quatre pages avec des auteurs compatriotes. Marzena Sowa coordonne le supplément intitulé *Sprytek : Czas na Polskę [Spirou : c'est le tour de la Pologne]*.

² Thierry Tinlot lance une nouvelle formule en 2004 (48 p. pour 1,6€), reprise en main par Patrick Pinchart dès 2005. L'année suivante, un nouveau rédacteur en chef, Olivier Van Vaerenbergh, tente sa formule (*Spirou heBDo*, 68 p. pour 2,3€), continuée par Serge Honorez, avant que leur successeur, Frédéric Niffle, ne fasse de même en 2008 (52 p. pour 2,3€).

³ Une analyse d'audience effectuée en mars 2009 pour le compte du journal révèle qu'« une petite moitié » de ses lecteurs « ont moins de 16 ans, un quart ont entre 17 et 25 ans et un grand quart ont plus de 26 ans et bien au-delà » (*Spirou* 3715 [24 juin 2009] : 21).

⁴ Le documentaire *La Pologne de Marzi* montre des élèves d'une école primaire visitant l'exposition *Marzi : Souvenirs de Pologne*, à Amiens en juin 2008, avant leur rencontre avec les auteurs de la bande dessinée.

⁵ Selon Sylvain Savoia, « [t]out est allé très vite puisque Marzena a commencé à écrire vers Noël [2003], que je parlais de ce projet fin janvier [2004] à Angoulême avec un directeur de collection de chez Dupuis, pour finir par envoyer en avril les deux premières histoires dessinées » (Bossier 56).

Si ce numéro de *Spirou* consacré à la Pologne fait date pour *Marzi*, ce n'est pas seulement par le volume de pages mises sous la responsabilité de sa scénariste, mais aussi car il apparaît, encore une fois, isolé dans le temps. Fin 2007, dans un numéro à nouveau dédié à la série, un éditorial reconnaît que sa promotion a souffert d'une « malédiction » (*Spirou* 3627 [17 octobre 2007] : 3). Le graphique suivant met en relation les nombres annuels de pages occupées par les bandes dessinées de *Marzi* (pour un total de 231 pages, plus 7 planches produites par ses auteurs en marge de la série) et les nombres annuels de pages qui la mentionnent à titre promotionnel (86 pages en six ans). Pour la promotion, on entend par « contenu rédactionnel » les pages exceptionnellement dédiées à *Marzi*, y compris les publicités et concours diffusant les albums ; par « contenu éditorial », on entend des rubriques récurrentes du journal telles que l'éditorial, le sommaire, l'annonce du prochain numéro. De tous ces espaces promotionnels, le courrier des lecteurs et les premières de couverture ont fait l'objet de comptages séparés. Dernier lieu stratégique, la quatrième de couverture n'accueille jamais *Marzi* au cours des années dépouillées.

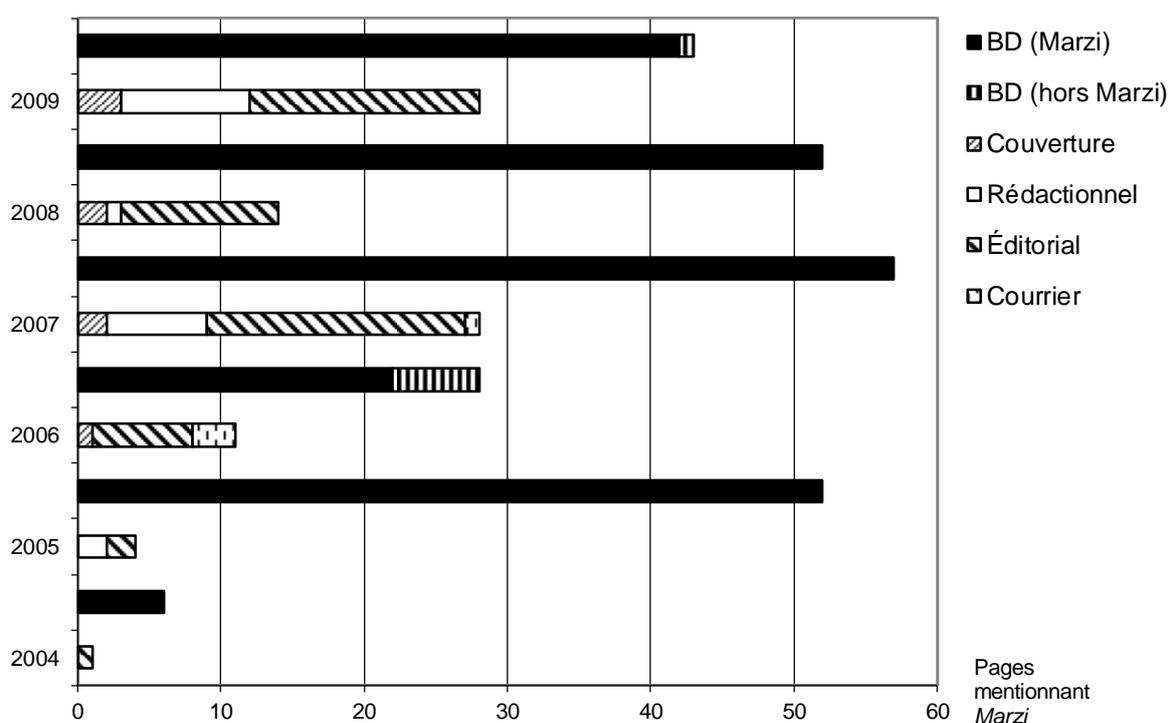


Fig. 1 : La place de *Marzi* dans *Spirou* (2004-2009) : nombres de pages du journal mentionnant la série à titre promotionnel et nombres de pages occupées par des bandes dessinées de ses auteurs.

Ce graphique montre l'absence de corrélation entre les nombres annuels de pages de BD et de promotion de *Marzi* dans *Spirou*, et il confirme que la série souffre d'un manque de promotion qui ne se résorbe qu'après 2006. Dans la suite de l'article, je me pencherai sur les raisons de l'effort promotionnel de 2007, à la fois l'année la plus

productive en planches (57 pages du journal) et où la promotion (28 p.) fut la plus diversifiée⁶.

Le tableau suivant dénombre les formats de *Marzi* au sein de *Spirou* : la BD s'y décline en un mini-récit, en quelques *strips* et en de nombreux récits complets, longs d'une à onze planches. Une telle diversité paraît exceptionnelle, sur la période 2004-2009, pour une série du journal qui n'est ni humoristique ni « à suivre » en feuilletons dans l'hebdomadaire. Les récits complets en série, dans *Spirou*, sont majoritairement humoristiques⁷, ce qui n'est pas le cas de *Marzi*. En outre, elle se centre sur un personnage qui vieillit, contrairement à la plupart des grandes séries paraissant en feuilletons. Tout ceci souligne le caractère atypique du chapitrage de *Marzi* dans son contexte de prépublication. L'hétérogénéité des formats est particulièrement marquée en 2007, qui constitue à la fois une année de diversification de la promotion et d'expérimentations en bande dessinée. La prédilection pour les récits complets courts de pagination impaire, qui se succèdent sans transition, semble découler d'une intention auctoriale : « les histoires sont découpées en courts chapitres, cela rappelle les unités de temps, les fractions de notre passé que l'on a en mémoire » (Tillon 14). Ceci dit, le tableau montre une tendance au développement de récits plus longs (plus de six pages) à partir de 2007, tendance qui remonte en réalité à l'année précédente. Il faut, en effet, ajouter à ce tableau deux chapitres de l'album *Sur la terre comme au ciel* (avril 2006) qui n'ont pas connu de prépublication⁸.

	<i>Strips</i>	Récits complets							Mini-récit	Pages de <i>Spirou</i> (231)
		1 p.	2 p.	3 p.	4 p.	5 p.	6 p.	7-11 p.		
2004							1			6
2005		3	2				6	1		52
2006			4				1	1		22
2007	4	1	3	4	3	1	1	2		57
2008		1			4		2	2	1	52
2009			2		2			3		42
Récits parus dans <i>Spirou</i> (55)	4	5	11	4	9	1	11	9	1	

Fig. 2 : Diversité des formats de la série *Marzi* dans le journal *Spirou* (2004-2009).

Les auteurs de *Marzi* ont prépublié l'autobiographie en une multitude de récits autonomes, sans liaison, qui constituent *de facto* des chapitres librement combinables

⁶ En 2007, vingt-huit pages de *Spirou* mentionnent *Marzi* à titre promotionnel : deux premières de couverture, deux éditoriaux, quinze sommaires, cinq textes rédactionnels, deux publicités/concours, une page de courrier des lecteurs et une annonce au prochain numéro.

⁷ Cela n'empêche pas certains récits complets non sériels d'être « sérieux ».

⁸ Il s'agit de « Smok Wawelski » (7 p.), relatant un séjour de *Marzi* à Cracovie, et « Respirer peut gravement nuire à la santé » (5 p.), qui raconte son quotidien aux lendemains de la catastrophe de Tchernobyl. À l'inverse, plusieurs récits de *Spirou* n'ont pas reparu dans la série d'albums initiale, certains pour des raisons de format (*strips* et mini-récit), deux autres pour des raisons inexplicables : « Cygan » (4 p. parues le 17 octobre 2007), participant à une campagne du journal contre le racisme, et « Wigilia » (4 p. parues le 17 décembre 2008), s'inscrivant dans un numéro de Noël. Ces deux récits sont réédités dans le second tome de l'intégrale en français et dans sa traduction italienne, mais ni dans la version polonaise ni dans le *graphic novel* américain.

dans les divers formats d'album. La plupart de ces récits ont été recueillis en albums standards (cartonné, quarante-huit pages, en quadrichromie), dans des collections⁹ destinées à un public familial ; avant d'être recomposés, en deux intégrales, dans un format presque carré (broché, de plus de deux cent pages, en bichromie), pour un public adulte. En compilant les planches originales dans ces intégrales à l'allure de romans graphiques, Sylvain Savoia en a modifié la colorisation et la composition, passant de six à quatre cases par page, mais sans changer autrement leur contenu. Avec ce nouveau format, le dessinateur visait un lectorat « plus adulte », selon lui, car « beaucoup n'avaient pas lu notre livre, croyant avoir à faire à une histoire pour enfants, du fait des couleurs vives et du format Dupuis » (Bossier 58).

Les variations des éditions en langues étrangères indiquent elles aussi des stratégies éditoriales visant des publics d'âges différents. Depuis 2007, la version polonaise suit fidèlement la première série d'albums en français, qu'elle réunit deux par deux, en volumes d'une centaine de pages, en couleurs, à destination de la jeunesse. La recomposition française des cinq premiers albums en romans graphiques a permis à l'œuvre de s'exporter, dans les années 2010, en visant un public adulte : ces versions – en italien, en espagnol, en anglais et en allemand – étant quant à elles en bichromie. La promotion faite par le journal en 2009 acte les retombées de capital symbolique qui suivent la parution de la première intégrale, *Marzi 1984-1987 : La Pologne vue par les yeux d'une enfant* (septembre 2008), élue par un grand quotidien belge (*Le Soir* [30 décembre 2008] : 24) parmi les dix meilleures bandes dessinées de l'année, nominée dans la sélection officielle du festival d'Angoulême (janvier 2009). Reconditionnée en roman graphique, elle attire l'attention des éditeurs étrangers, avant celle des chercheurs. La plupart des articles universitaires consacrés à *Marzi* (Deszcz-Tryhubczak ; Kuczyńska ; Kupczynska ; Mihailescu ; Stańczyk) ne remontent pas à plus de cinq ans, postérieurement à la traduction en anglais, *Marzi : A Memoir* (2011).

Une autobiographie parmi des bandes dessinées *mainstream*

Un défaut de promotion de *Marzi* dans *Spirou* se serait donc signalé, jusqu'à 2006, avant d'être compensé par un nombre accru de mentions sur les couvertures et dans les pages éditoriales ou rédactionnelles, à partir de 2007, indépendamment du succès critique, deux ans plus tard, de la réédition sous forme de roman graphique. Quelles peuvent être les raisons formelles d'un tel revirement de la part du journal ?

La forme particulière des planches de *Marzi* se caractérise par une composition immuable, « en gaufrier » de six cases par planche, et par une abondante *voix-over* exprimée « en je ». Définie théoriquement (Boillat 76), la *voix-over* renvoie à un locuteur

⁹ La série d'albums de format standard a contribué au lancement d'une éphémère collection, « Expresso », dédiée aux jeunes talents, avant d'être reversée dans « Tous publics », « la collection d'avant l'invention des collections » dans le catalogue Dupuis (*Spirou* 3640 [16 janvier 2008] : 52).

absent de la diégèse au moment de l'énonciation ; elle se distingue d'une *voix-off*, littéralement une voix hors-champ, tandis que la *voix-in* (retranscrite au discours direct, généralement dans des bulles) provient d'un locuteur représenté à l'image. Dans *Marzi*, la narration scripturale n'est certainement pas la *voix-off* d'un locuteur diégétique, mais son statut oscille entre celui d'une voix autodiégétique introspective et celui d'un commentaire extradiégétique rétrospectif. Il s'agit du récit autodiégétique d'un souvenir, relaté au présent, qui renvoie à la fois à la « Marzi enfant » représentée et à la « Marzi adulte » non représentée. Ce dédoublement énonciatif permet de parler d'une *voix-over* comme renvoi à un locuteur absent de la diégèse au moment de l'énonciation.

D'usage courant dans la bande dessinée autobiographique, la narration scripturale autodiégétique n'est cependant pas un indice suffisant pour que le lecteur identifie ce genre. La narratrice des récits de notre corpus ne pose pas d'entrée de jeu un contrat de lecture où elle fixerait son rapport à l'Histoire (fiction ou non-fiction), même si, en employant la première personne, elle choisit explicitement son plan d'énonciation (discours vs histoire¹⁰).

Selon la définition classique du linguiste Émile Benveniste (1966 : 238), le plan énonciatif du discours correspond à une prise en compte des circonstances dans lesquelles le narrateur raconte – qui est-il, où, quand, à qui narre-t-il? – ou, en termes plus précis, à une narration embrayée sur sa situation d'énonciation. Le choix de ce plan d'énonciation est assumé dès les couvertures, où « Marzi apparaît comme l'héroïne de son propre récit et comme la principale source de narration du livre » (Deszcz-Tryhubczak 145, je traduis). Rarement usité dans le journal de *Spirou*, ce plan énonciatif du discours s'oppose au plan d'énonciation de l'histoire, qui correspond à une occultation de la situation d'énonciation dans laquelle se trouve le narrateur. Le récit semble alors se faire à travers les événements représentés, dépeints de façon *behavioriste* (Mikkonen 308), c'est-à-dire en action et en focalisation externe, comme dans la plupart des BD franco-belges *mainstream*. Ces récits sans commentaire narratif reposent sur les conversations des personnages, comme si « les événements sembl[ai]ent se raconter d'eux-mêmes » (Benveniste 241), sans jugement explicite des actes et des discours des personnages. En somme, cette énonciation accentue l'effet d'objectivité de tout « récit de fiction hétérodiégétique [qui] est une *mimésis* de formes factuelles comme l'Histoire » (Genette 90). Bien sûr, on ne peut pas confondre les deux distinctions (fiction vs non-fiction et discours vs histoire) : il existe des fictions narrées à la première personne et en focalisation interne, relevant donc du plan énonciatif du discours, dont le « je » ne renvoie pas à l'auteur (récits homodiégétiques vs récits autodiégétiques) (*Ibid.* 80).

En ce qui concerne le rapport à l'Histoire, la responsabilité du choix entre fiction et non-fiction incombe au lecteur de *Marzi*, or elle porte à conséquences : s'il opte pour un contrat de type romanesque, à ses yeux ce contrat accrédiitera le récit comme vrai (tout

¹⁰ Pour limiter le risque de confusion soulevé par la polysémie du mot « histoire », choisi par Émile Benveniste, je spécifierai simplement toute la locution « plan énonciatif de l'histoire » chaque fois que j'utiliserai ce concept.

ce que le narrateur relate est vrai dans le monde fictionnel) ; s'il opte pour un contrat de type autobiographique, non seulement le récit mais aussi les faits biographiques seront vrais pour lui (tout ce que le narrateur relate est vrai, dans le monde fictionnel autant qu'il l'a été dans le monde réel).

Un risque de malentendu apparaît quant au contrat de lecture de *Marzi*, que les paratextes des éditions francophones s'évertuent à contrer. La scénariste dédie le premier album aux proches qu'elle a mis en scène : « À mes parents et mes voisins de palier des années 80 qui continuent à vivre leurs propres aventures en Pologne ou ailleurs. M. » (Savoia et Sowa 2005 : 2). Le paratexte du cinquième album lève toute ambiguïté : « Sylvain Savoia compose avec élégance et tendresse les récits d'enfance de Marzena Sowa. » (Savoia et Sowa 2009a : quatrième de couverture). Le volumineux paratexte des intégrales semble entièrement dédié à cette justification générique. Marzena Sowa y établit un contrat de lecture explicite, en assumant le double choix de la non-fiction et du plan énonciatif du discours : « Je suis Marzi, je raconte Marzi, mais *Marzi* n'est pas que mon histoire. Néanmoins, je n'incarne pas la Pologne, ni l'histoire de la Pologne, je raconte juste ma version, mes souvenirs, tout est subjectif » (Savoia et Sowa 2009b : 233).

L'espace promotionnel accordé à *Marzi* dans le journal de *Spirou* a longtemps été insuffisant pour remplir cette fonction, typiquement paratextuelle, d'identification générique. Il y a bien eu cette présentation du personnage au début de la prépublication :

En fait, mon vrai nom, c'est Marzena mais comme ça sonne un peu allemand et qu'ici, personne n'aime ça, on m'appelle Marzi. Je ne suis ni grande ni petite, j'ai sept ans et je suis née en 1979. [...] Si vous le voulez, je peux vous raconter plein de petites histoires sur la vie en Pologne, mes copains, des trucs qui me sont arrivés, tout ça... (*Spirou* 3482 [5 janvier 2005] : 21)

Non seulement ce texte rédactionnel est isolé, puisqu'il n'aura pas d'équivalent dans *Spirou* avant un an et demi, mais en plus il présente l'ambiguïté d'être énoncé par le personnage. Les lecteurs qui n'ont pas eu la curiosité de vérifier l'identité, non mentionnée sur cette page, d'une scénariste encore inconnue, n'ont pas pu spontanément relier Marzi et Marzena Sowa. Toujours début 2005, un commentaire sous un bandeau-titre de la série livre cette confidence elliptique : « Ne le dites à personne, mais Marzi existe vraiment ! » (*Spirou* 3485 [26 janvier 2005] : 39) ; la différence saute aux yeux avec un commentaire du même type, en 2007, totalement explicite : « Les histoires de Marzi, Marzena Sowa les a vécues quand elle vivait en Pologne. » (*Spirou* 3600 [11 avril 2007] : 53). Entre les deux, le malentendu a éclaté dans le courrier des lecteurs, de la mi-juin à la mi-juillet 2006, à l'occasion d'une polémique qui prouve que certains n'avaient pas encore identifié le genre autobiographique.



Fig. 3: Une vignette polémique : fiction ou souvenir? (Sylvain Savoia et Marzena Sowa. *Marzi*, t. 2 : *Sur la terre comme au ciel*. Marcinelle : Dupuis, 2006. 12, v. 6. © Dupuis-Savoia-Sowa).

Au cœur du débat, le récit complet « Dieu m'aime » relate la petite communion de Marzi et comporte une vignette polémique. Il s'agit d'une scène dans une boucherie, à laquelle Marzi n'assiste pas, étant restée à l'appartement pendant les emplettes de sa maman. Cette absence crée déjà un effet de distanciation du narrateur-personnage par rapport à l'événement. La vignette joue de multiples effets d'ironie : autodérision de la maman (« D'ailleurs, je me demande ce que je fais dans ce magasin. »), contrepoint de l'image par rapport à la *voix-over* (la bouchère éclate de rire, alors qu'il est dit que « Les dames sourient et compatissent en même temps. »), valeur de litote de la conclusion confirmée visuellement par l'attitude des deux dames à l'avant-plan. Dans cette phrase conclusive, l'expression litotique « peut-être que certaines » vaut évidemment pour « toutes les dames », qui se demandent comment une mère aussi corpulente peut élever l'enfant étique qu'elle décrit, sinon en mangeant sa « part », strictement déterminée par les tickets de rationnement. Il est clair que ce personnage maternel, perpétuellement dans le registre de l'outrance, n'est pas toujours pris (et à prendre) au premier degré.

De nombreux lecteurs, n'ayant saisi ni l'ironie ni le pacte autobiographique, ont été scandalisés par l'expression de la mère, traduisant la maigreur de son enfant : « elle est fichue comme un chien juif ! »¹¹ La scénariste a choisi de répondre personnellement à « beaucoup de courrier condamnant l'utilisation de l'expression "chien juif"¹² par la maman de "Marzi" » :

¹¹ Un lecteur sous pseudonyme engage une autre polémique sur le même récit complet (rappelons que « Dieu m'aime » relate une première communion catholique), en se fourvoyant lui aussi sur le rapport à l'Histoire dans *Marzi* : selon lui « *Spirou* n'a pas à offrir une telle tribune aux religions, il dévie ainsi gravement de sa mission première : faire rire les gens » (*Spirou* 3557 [14 juin 2006] : 65).

¹² L'expression *żydowski pies* [chien juif] existe en polonais, puisqu'elle a fourni un titre de livre à Władysław Machejek dans les années 1980, mais elle n'était peut-être plus d'usage courant au moment de la traduction polonaise de *Marzi*. Le terme choisi par Marzena Sowa, *dziadowski pies* [chien galeux] (Savoia et Sowa 2007a :

Je l'ai mise simplement pour donner au lecteur une idée de l'ambiance dans laquelle j'ai grandi. J'espère que vous me comprenez car « je parle comme une vache espagnole », « je parle petit nègre » et bien sûr, ce qui va de soi, « je suis saoulé comme un... ». Les expressions courantes ont une répercussion parfois malheureuse et les gens qui les prononcent quotidiennement ne se rendent pas forcément compte de la portée de ces mots. « Marzi » est un témoignage. (*Spirou*, 3557 (14 juin 2006) : 65)¹³

À peine six numéros plus tard, le « spécial Pologne » déjà évoqué produit une lettre manuscrite de Marzena Sowa, adressée à ses lecteurs et encadrée d'archives familiales photographiques, qui se termine par le souhait « j'espère que vous ne douterez plus de mon existence » :

Si vous êtes fidèles à *Spirou*, vous me connaissez certainement. Mais saviez-vous que j'existe pour de vrai? Que je ne suis pas seulement un personnage de BD? Eh oui, je m'appelle Marzena (Marzi est mon diminutif affectif). Je scénarise « Marzi », dessiné par Sylvain Savoia. Saviez-vous que tout ce qui est décrit là-dedans a vraiment eu lieu? « Marzi » parle de la Pologne des années 80. J'y raconte mon enfance, et les personnes et les lieux représentés existent réellement ! Pour vous le prouver, je vous invite à regarder ces photos. (*Spirou* 3563 [26 juillet 2006] : 25)

À travers la promotion ultérieure, dans *Spirou*, on constate une éducation du regard du lecteur sur *Marzi*, dont un aboutissement est le récit intitulé « Cygan ». Paru fin 2007, ce récit sur le racisme maladif de la mère de Marzi envers les Tziganes entre dans le cadre d'une campagne menée par l'hebdomadaire contre la xénophobie. La mère y emploie une autre formule raciste – « Si tu n'es pas sage, les Tziganes viendront te chercher » (*Spirou* 3627 [17 octobre 2007] : 50, v. 4 ; repris dans Savoia et Sowa 2009b : 154, v. 4) –, mais celle-ci n'a pas fait de remous dans le courrier des lecteurs. Il faut dire que la vignette contenant le propos xénophobe était bordée par un bandeau portant le slogan « Même pas peur ! » de la campagne antiracisme. L'effort paratextuel semble avoir porté ses fruits, mais cela ne nous dit pas ce qui le justifiait, sur un plan formel.

58, v. 6), apparaît aussi « neutre » idéologiquement que l'expression « as skinny as a beanpole » [aussi maigre qu'une grande perche] dans la version américaine (Savoia et Sowa 2011 : 56, v. 6).

¹³ Un mois plus tard, les auteurs de *Marzi* publient dans *Spirou* un récit complet (hors série) revenant sur l'origine de l'expression française « saoulé comme un Polonais », évoquée dans la première lettre de Marzena Sowa à ses lecteurs.

La voix retrouvée de l'enfance

Le film *La Pologne de Marzi* (2009) montre Marzena Sowa tantôt dans une posture de scénariste, c'est-à-dire dans une situation proche de l'écrivain interviewé, tantôt dans un rôle d'auteure-narratrice, lorsqu'elle interprète la *voix-over* de clips d'animation adaptant des planches de *Marzi*. Ce documentaire nous rappelle donc des distinctions théoriques – le narrateur d'un récit se distingue de l'auteur des écrits, qui se distingue lui-même de l'écrivain mis en scène publiquement – que l'autobiographie remet en question.

La façon dont les auteurs de *Marzi* sont crédités sur leurs œuvres varie d'un format à l'autre. Le plus souvent, dans le journal de *Spirou* de 2004 à 2008, le rôle de scénariste est attribué au duo d'auteurs, nommés dans l'ordre alphabétique. Ainsi, le bandeau-titre le plus courant – chapeautant 38 récits sur 48 – est « Scénario : Sylvain Savoia et Marzena Sowa / Dessin et couleur¹⁴ : Sylvain Savoia ». Il faut attendre 2009 pour que le journal crédite le rôle de la scénariste à elle seule. Tous les albums en français attribuent les « dessins » à Sylvain Savoia et les « textes » à Marzena Sowa. La différence paraît subtile, ou peut-être historiquement datée, mais l'écriture de textes, mention dont le pluriel annonce une abondance textuelle, n'équivaut pas à l'écriture de scénario, qui est par ailleurs la mention habituelle sur les albums Dupuis « tous publics » des années 2000. Quant à la couverture de l'édition américaine, elle signale en grandes lettres Marzena Sowa comme l'auteure du « *memoir* », avant de préciser en plus petit « *with art by Sylvain Savoia* », une mention qui caractérise habituellement un beau livre « illustré avec des œuvres de ». Depuis 2009, le succès critique a fait connaître le genre autobiographique de *Marzi*, parfois au détriment de son dessinateur, comme en témoigne Marzena Sowa :

Ce qui est drôle, c'est que souvent, quand je rencontre des lecteurs, ils oublient complètement Sylvain. Ça n'arrive pas dans les séances de dédicaces, mais ailleurs les gens disent souvent « Ah, c'est vous qui avez fait *Marzi*, j'adore votre dessin ! » Je dois expliquer que ce n'est pas moi qui dessine [notre interview].

Le poéticien Philippe Lejeune a construit le concept de « pacte autobiographique » —un contrat de lecture attestant une égalité d'identité entre l'auteur, le narrateur et le héros du récit – sur l'unicité de la matière d'expression (à savoir le langage verbal). À travers l'écrit, le lecteur peut s'imaginer entendre la voix de l'auteur livrant un reflet de sa vision du monde (Lejeune 1980 : 235). Tout en soulignant l'essence littéraire du

¹⁴ La répartition des tâches est d'autant moins tranchée que Marzena Sowa se charge également de préparer la colorisation : « je fais la première version des couleurs, je travaille avec des aplats, sur Photoshop. Après, Sylvain change ce qui ne lui plaît pas, il ajoute des ombres, parce que, ça, je ne peux pas le faire » [notre interview].

genre, Lejeune a confronté son modèle théorique au cas limite de l'« autobiographie en collaboration », écrite ou filmée.

En isolant relativement les rôles, l'autobiographie en collaboration remet en question la croyance en une unité qui sous-tend, dans le genre autobiographique, la notion d'auteur et celle de personne. On ne peut ainsi diviser le travail que parce que en fait il est toujours ainsi divisé, même si ceux qui écrivent le méconnaissent. (*Ibid.* : 236)

Le concept littéraire de « pacte autobiographique » supporte donc une certaine souplesse intermédiaire qui le rend compatible avec certaines œuvres à auteurs multiples.

Le sujet autobiographique est intrinsèquement lié à certaines propriétés du langage, en particulier à la possibilité qu'il donne de fondre dans un signifiant unique, « je », l'énonciateur et l'énoncé. [...] Mais de même que le cinéma peut, en filmant le présent ou en utilisant des photos, atteindre une valeur de vérité, il peut remédier à sa relative incapacité de dire « je » en utilisant la *voix off*. (Lejeune 1987 : 9-10)

Malgré la narration autodiégétique en *voix-over* – un terme qui apparaît, tel qu'il a été défini plus haut, plus approprié que celui de « *voix off* » employé par Philippe Lejeune – présente dans *Marzi*, la question du pacte autobiographique s'y pose de façon plus complexe que pour un texte littéraire, à cause de la dimension visuelle, non seulement textuelle / scripturale, mais aussi iconique / plastique, du média artistique. Selon Philippe Marion, « la trace graphique [qui] représente donc une sorte d'empreinte psychique où le sujet reconnaît quelque chose de lui [...] semble trouver une manifestation privilégiée dans le trait », qui se trouve doublement mobilisé par la bande dessinée, à la fois dans le dessin autographe et dans le lettrage manuscrit : cette « continuité formelle dans le trait constitue une sorte d'intonation, de "grain de la voix graphique" » (Marion 1993a : 23, 33). La tentation est grande d'ajouter cette subjectivité énonciative, le « graphiateur », en quatrième terme de l'équation autobiographique de Philippe Lejeune : auteur = narrateur = héros. D'ailleurs, les « auteurs complets », travaillant seuls, ont tendance à accentuer les « effets de trace graphique » dans leur autobiographie en BD, en préférant par exemple l'esquisse et l'écriture cursive, pour « placer le lecteur en relation de contiguïté expressive, voire d'identification, avec un sujet-graphiateur dont le geste est presque encore perceptible » (*Ibid.* : 44). En revanche, le style graphique de *Marzi* – lettrage « neutre », dessin « semi-réaliste », composition standardisée « en gaufrier », dans un format censé évoquer un album de Polaroid – produit un effet d'objectivité qui facilite l'immersion du lecteur-spectateur dans la

diégèse¹⁵. Peut-on en conclure que l'identité entre Marzena Sowa et son héroïne n'est pas assumée au niveau de l'énonciation dans *Marzi*, ce qui en fait un « roman autobiographique », au sens de Philippe Lejeune (1980 : 240), plutôt qu'une autobiographie au sens strict? Ce serait négliger tout le paratexte de l'œuvre.

Celui-ci défend l'intérêt heuristique du témoignage historique d'enfant, tout en prenant ses distances autant avec la bande dessinée historique qu'avec les mémoires littéraires. Dans la littérature française, le genre des mémoires se distingue de celui de l'autobiographie (l'histoire d'une personnalité) par la portée collective du récit (l'Histoire), qui peut d'ailleurs justifier l'aide d'un secrétaire. Bien qu'elle réalise son autobiographie à plusieurs mains, Marzena Sowa se distancie des « mémoires » au sens français, lorsqu'elle prend le contrepied d'un compliment que lui adressait son oncle – « Tu es la mémoire de la famille, de notre histoire » (Savoia et Sowa 2009b : 236) –, en revendiquant la subjectivité de son récit.

Marzi, c'est autobiographique, un peu historique, mais je ne dirais jamais que c'est du reportage. La *voix-off* c'est déjà une petite fille qui raconte, donc ce n'est pas quelqu'un qui répond... Ce n'est pas qu'on ne peut pas se fier à elle, mais c'est très particulier, quand même, c'est une enfance [*sic*]. Ce ne sont pas des interviews, ce sont des souvenirs... et quelques coups de téléphone à mes proches [notre interview].

Le titre en anglais, *Marzi: A Memoir*, introduit la mention générique des « mémoires graphiques » (*graphic memoir*), sous-genre éditorial de l'« autobiographie en BD » (*autobiographical comics*). En anglais, la chercheuse Elisabeth El Refaie emploie délibérément « les termes autobiographie, mémoires et récit de vie à peu près indifféremment » (El Refaie 4, je traduis), ce qui tend à assigner au *graphic memoir genre* le statut d'une étiquette éditoriale. Celui-ci a été récemment institué en tant que proche parent du « roman graphique » (*graphic novel*), dont il réclame des œuvres prestigieuses (re)définies comme des autobiographies, telles que *Maus* (lauréat d'un prix Pulitzer en 1992) d'Art Spiegelman ou *Persepolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi (Chute 251 ; El Refaie 41). La nouvelle catégorie générique se définit par son format « de roman », ainsi que par la subjectivité et l'idiosyncrasie de ses œuvres « d'auteur ».

Dans l'extrait d'interview que je viens de citer, Marzena Sowa considère la narration scripturale de *Marzi* comme une « *voix-off* » qu'elle attribue à « une petite fille qui raconte ». Je l'ai plutôt analysée comme une *voix-over* à cause de sa nature rétrospective (même si elle s'énonce au présent de la narration) et en raison du dédoublement énonciatif qu'elle produit entre un style oralisé enfantin, attribuable à la « *Marzi* enfant » représentée à l'image, et un style introspectif adulte, qui renvoie à une

¹⁵ Il est vrai que le mouvement empathique de compréhension interculturelle du lecteur « est aussi interrompu sans cesse par un effet de défamiliarisation, entraînant un détachement identificatoire, particulièrement évident dans les descriptions détaillées des carences, des besoins et des restrictions de la vie quotidienne [de *Marzi*] » (Deszcz-Tryhubczak 144, je traduis).

instance extradiégétique, une « Marzi adulte » non figurée. Le présent et les tournures parfois enfantines de la *voix-over* conférant une certaine autonomie au narrateur, par rapport à l'auteur, pourraient faire douter du caractère factuel du récit : « narrée à distance dans le temps, filtrée par la perception d'une petite fille, *Marzi* livre un témoignage sur des événements qui marquent directement son enfance, mais qu'elle ne comprend pas » (Kuczyńska 132, je traduis). Nul doute que l'auteur, la « Marzi adulte », assume pleinement la véracité des faits racontés et qu'elle prend au sérieux le discours enfantin de son héroïne, la « Marzi enfant ». Selon Kalina Kupczynska, s'il y a bien une dissonance esthétique dans *Marzi* – dans le contraste entre le graphisme parfois enfantin, notamment les yeux surdimensionnés de l'héroïne, et le style, tantôt enfantin et tantôt recherché, de la *voix-over* –, en revanche

on ne trouve pas la dissonance ou l'ambivalence entre les faits et la fiction, qu'on aurait pu attendre d'une réflexion autobiographique [...]. Dans cette mesure, la série de bande dessinée autobiographique la plus célèbre et la plus célébrée de Pologne est ironiquement la moins auto-bio-graphique dans le sens d'une interrogation critique et intermédiaire sur les potentialités et les limites de la transmission de son propre récit de vie. (Kupczynska 426-427, je traduis)

Cette « esthétique de la dissonance » (Mao 144) entre le textuel et le visuel renvoie la *voix-over* à un énonciateur situé en dehors de la diégèse au moment de l'énonciation : Marzi adulte se souvenant de Marzi enfant. Selon Marzena Sowa, le procédé de la *voix-over* provient des premiers avant-textes littéraires de *Marzi*, qui constituaient « une sorte de journal intime, qui parle du passé, mais au présent » :

C'est Marzi enfant qui parle [dans la bande dessinée]. Elle découvre le monde au moment où elle dit ce qu'elle pense. C'est d'ailleurs écrit au temps présent, depuis le début, c'est comme ça que j'ai commencé à travailler là-dessus. J'écrivais des souvenirs au présent, pour que Sylvain les lise, pour ne pas oublier ces souvenirs-là. C'est ça qui lui a justement plu, de se dire qu'on plonge vraiment dans le quotidien de quelqu'un, on n'est pas dans son passé, on est dans sa vie de tous les jours. Elle est là, maintenant, et elle raconte [notre interview].

Sylvain Savoia explique que « Marzena a écrit le premier album sous forme d'un roman de 50 pages, [qu'il a] découpé et mis en images » (Tillon 14). Dès le tome 2, la scénariste maîtrisait son nouveau métier. Les premiers avant-textes présentaient donc une forme littéraire, qui ne pouvait qu'accentuer la distinction des tâches d'écriture et de réalisation, même si la collaboration s'est progressivement décloisonnée.

Ainsi, même si la juxtaposition des vignettes évoque une collection de Polaroid, l'interprétation selon laquelle le format de *Marzi* « suit celui d'un album de photos familial entrecoupé de notes caractéristiques d'un journal intime » (Mihalescu 51, je traduis) néglige le fait que cet album est feuilleté en direct par la scénariste-narratrice. Sylvain Savoia souligne cette dimension performancielle : « on n'est plus vraiment dans la bande dessinée, on n'est pas non plus dans l'illustration, on est un peu entre les deux, c'est du journal *intime*, c'est des souvenirs photos, c'est un peu du théâtre » (Boileau 7:40). La narratrice présente les « photographies » à son narrataire comme si elle les sélectionnait et les commentait « en direct », donc sans recourir à l'artifice du manuscrit trouvé. Par ailleurs, elle détermine la monstration en choisissant les photos. Elle influence la durée de chaque scène, indiquant par là son importance relativement aux autres, non seulement par la quantité de commentaires textuels, mais aussi en démultipliant cette scène en autant de photos qu'elle le souhaite.

Le choix définitif de recourir à la *voix-over* était posé dès les premiers épisodes de *Marzi*, découpés à partir d'un avant-texte romanesque. Toutefois, ce choix trouve son origine dans l'intermédialité autant qu'il découle d'une influence littéraire. Pour Marzena Sowa, qui disposait au départ d'une culture BD extrêmement limitée, *Marzi* a constitué un banc d'essai pour le métier de scénariste. Cet apprentissage « sur le tas » s'est fondé sur une intertextualité / intermédialité explicite¹⁶, nourrie par des lectures de jeunesse et par le contact avec la culture graphique de Sylvain Savoia. Pour la scénariste, la *voix-over* constitue aussi un auxiliaire précieux pour la lecture de la bande dessinée, qui ne fait pas partie de la culture médiatique de la famille Sowa :

Dans ma famille, qui ne lit pas du tout de bande dessinée, tout le monde a lu *Marzi*. Je me suis rendue compte que sa narration est très simple : on passe d'une case à une autre, il n'y a pas de surprise. Pour d'autres BD, dans ma famille, c'était parfois difficile. S'il n'y a pas de texte off, ils doivent se concentrer sur ce qui se passe dans le dessin, puis lire des dialogues. Si les cases sont irrégulières, c'est perturbant. Quand il y a de la voix-off, c'est beaucoup plus simple : l'œil voit le dessin, mais il ne s'arrête pas là-dessus [notre interview].

L'œuvre fournit encore une explication biographique à ce recours à une *voix-over*. Même si elle a toujours eu une vie sociale et familiale intense, Marzena Sowa présente *Marzi* comme une enfant taciturne en présence des adultes. La *voix-over* permet à la fois d'évoquer des souvenirs autobiographiques et de reconstituer la voix intérieure proluxe d'un personnage avare de paroles. Une formule d'Ewa Stańczyk décrit la démarche de

¹⁶ La série *Marzi* active une intertextualité / intermédialité qui reste à explorer, autant du côté de la bande dessinée (*Tarzan wśród małp* de Mirosław Malcharek, *Pilules bleues* de Frederik Peeters), que de la littérature (Tadeusz Różewicz, Julian Tuwim), de l'album pour enfant (*Ondraszek, Koziółek Matolek*) ou encore de la télévision (*Mali mieszkańcy wielkich gór* [Bouba le petit ourson], *Niewolnica Isaura* [Esclave Isaura]).

Marzena Sowa, « donnant une voix au moi autobiographique de sa jeunesse » (Stańczyk 192, je traduis).

Le récit justifiant le titre du premier album, *Petite carpe*, relate la tradition polonaise qui consiste à tuer une carpe pour le réveillon de Noël, ce qui heurte la sensibilité de Marzi : « Une fois par an, mon HLM se transforme en un énorme abattoir empli de cris muets. » (Savoia et Sowa 2005 : 8, v. 2). Dans ce récit inaugural, l'enfant est emblématisé par cet animal connu pour être, selon l'expression française, « muet comme une carpe ». Dans un épisode ultérieur, où Marzi suit des cours de danse classique à la maison de la culture de Stalowa Wola, la professeure réduit ainsi le cadre participatif du dialogue avec ses jeunes élèves : « Les enfants, comme les poissons, n'ont pas de voix ! Alors taisez-vous et à la barre !! » (Savoia et Sowa 2007b : 38, v. 6). Cette réplique a semblé suffisamment importante à l'éditeur polonais pour figurer en titre du premier tome de la traduction : *Dzieci i ryby głosu nie mają*. Il s'agit d'une expression populaire – littéralement « les enfants et les poissons n'ont pas de voix » – que les Polonais adressent aux enfants bavards. Cette idée est répétée à plusieurs reprises par la narratrice : « J'ai beau m'opposer, on m'entend pas... / Un poisson dans un champ de fraises, me voilà ! » (Savoia et Sowa 2008b : 32, v. 6).

Ce mutisme de Marzi se constitue surtout dans sa relation avec les adultes, comme l'explique le paratexte du premier album : « En Pologne, on dit que les enfants comme les poissons n'ont pas de voix. En attendant de me faire entendre, j'essaie de prouver aux autres mon existence. Mais le plus souvent on ne me voit que lorsque je fais une bêtise... » (Savoia et Sowa 2005 : quatrième de couverture). Dans le récit intitulé « Brouillées », où la mère gifle sa fille qui refuse de manger des œufs brouillés, on observe un passage inédit de la troisième à la deuxième personne. La narratrice ne s'adresse à ce personnage – de façon virtuelle, étant donné la différence de niveau de récit – que le temps d'une planche (la troisième du récit).

Je ne comprends rien aux histoires de ma mère. C'est pour ça que je ne réponds pas habituellement, surtout quand mon père n'est pas là. [...] Si je fronce les sourcils, ce n'est pas pour t'agacer encore plus, Maman. Si je me mords les lèvres, ce n'est pas pour me moquer de toi. / C'est juste que j'ai peur de ta colère. (Savoia et Sowa 2008b : 24, v. 1-2)

Ce passage montre un dédoublement de la première personne dans la narration autodiégétique, dès lors que « la voix et la vue du "je" racontant peuvent se rejoindre dans une vignette, alors qu'elles peuvent à nouveau se séparer par la suite » (Mikkonen 313, je traduis). Cette différence de personne fait écho aux passages du « tu » au « elle » quand la mère se fâche sur sa fille, dans les deux planches précédentes. Par exemple, sa réplique « Tu vas manger, oui? C'est pas bon qu'elle me dit !! » (Savoia et Sowa 2008b :

22, v. 4) s'adresse aussi bien à l'enfant, avec le mépris produit par l'usage de la non-personne¹⁷, qu'au père qui est supposé tout entendre depuis la pièce voisine.

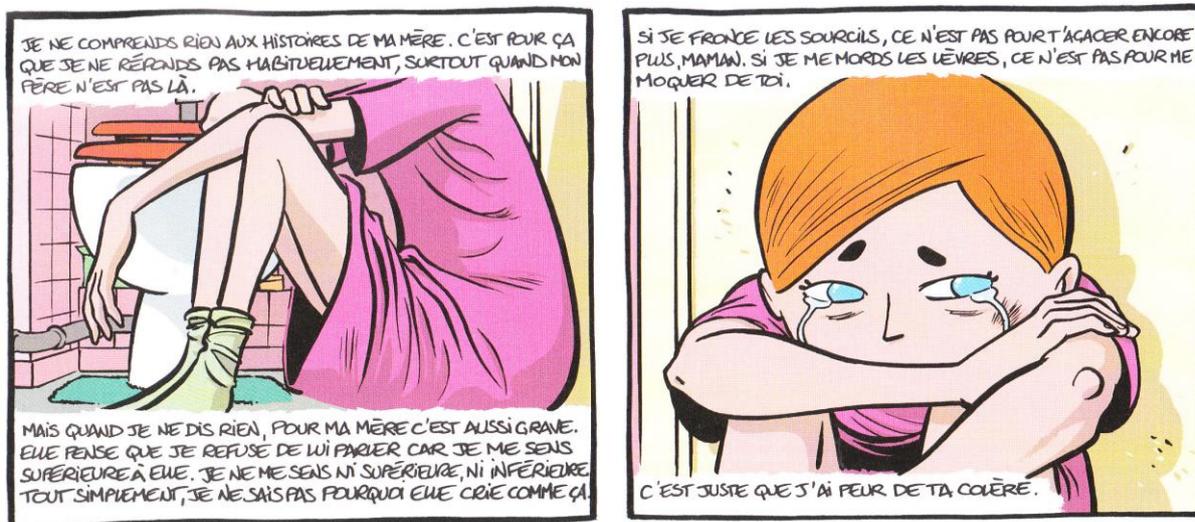


Fig. 4 : Un dédoublement du « moi » autodiégétique (Sylvain Savoia et Marzena Sowa. *Marzi*, t. 4 : *Le Bruit des villes*. Marcinelle : Dupuis, 2008. 24, v. 1-2). © Dupuis-Savoia-Sowa.

Une autobiographie en collaboration

Une autobiographie en collaboration telle que *Marzi* pose à ses lecteurs des questions d'auctorialité. Ce cas n'est pas spécifique aux médias où l'intervention de collaborateurs est monnaie courante, tels que le cinéma ou la bande dessinée. Ainsi, mêmes les études littéraires se sont intéressées à « l'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas » (Lejeune 1980 : 229), depuis la vogue des récits de vie ethnographiques, recueillis au magnétophone, par des biographes qui en assument entièrement la mise en œuvre littéraire. Une perspective proche a été adoptée dans les études de bande dessinée, à propos de « l'autobiographie de ceux qui ne dessinent pas » (Mitaine 171). Dans un rôle d'(allo)biographe (Fresnault-Deruelle 17 ; Genette 80), un auteur de bande dessinée crée un récit qu'il tient d'un autobiographe, dont il « cite » le récit autodiégétique en *voix-over* à travers son œuvre. C'est le cas, par exemple, de *La Guerre d'Alan*, d'Emmanuel Guibert, ou de *Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag IIB*, de Jacques Tardi, ou même des *Champs d'honneur*, de Denis Deprez et Jean Rouaud¹⁸. Selon la méthode ethnographique, ce processus de création implique une médiation de l'artiste, qui s'établit en différé, après (et d'après) les informations obtenues du sujet autobiographique. Toutes ces études d'« autobiographies en collaboration » se rendent à

¹⁷ Dans la théorie de l'énonciation, depuis Benveniste, la troisième personne constitue une « non-personne », dans la mesure où elle n'appartient pas aux personnes de l'interlocution, à savoir le « je/nous » et le « tu/vous ».

¹⁸ Jean Rouaud suivait, en contrepoint, l'adaptation de son œuvre autobiographique menée par le dessinateur : « Denis Deprez lui envoyait au fur et à mesure ses planches, sur lesquelles il rajoutait un peu de texte » (Mao 154).

l'évidence – depuis longtemps soulignée par la sociologie interactionniste de l'art – que toute création est collaborative (Lejeune 1980 : 236 ; Lafon et Peeters 9-10).

Le cas de *Marzi* donne un contre-exemple à ces « bandes dessinées d'auteurs », en développant un processus de création proche de celui d'*American Splendor* d'Harvey Pekar, où l'autobiographe assume un rôle de co-créateur, en l'occurrence celui du scénariste. Le processus créatif de *Marzi* complexifie l'établissement de l'équation autobiographique, « héros = narrateur = auteur », puisque ses deux derniers termes se trouvent dédoublés : « héroïne = méga-narrateur (narrateurs autodiégétiques + graphiateur) = auteur (dessinateur + scénariste) ». La question de l'auctorialité apparaît indissociable d'un problème de repérage générique et d'un enjeu narratologique, qui étaient tous deux inhabituels dans le contexte *mainstream* du journal de *Spirou*. Dans le cas d'une première œuvre d'une scénariste inconnue du public francophone, l'accumulation paratextuelle de documents et de témoignages atteste la véracité des faits relatés, en dispensant les récits de BD de le faire. Cela ne s'est pas fait sans difficultés. La réception de *Marzi* dans le journal de *Spirou* a montré qu'on peut lire un même récit en régime documentaire, aussi bien qu'en régime fictionnel. Selon Gérard Genette, « le plus souvent, et peut-être de plus en plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des marques paratextuelles, qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise » (Genette 89). Dans le cas de l'autobiographie, cette fonction de repérage générique incombe au paratexte, car il est difficile d'identifier des marqueurs narratologiques de (non) fictionnalité.

Du point de vue de la réception interne, quel que soit le nombre des auteurs, la lecture d'une BD établit « la nécessaire – et très logique – solidarité entre les sous-instances d'énonciation virtuellement réunies par le lecteur-spectateur [...] : graphiation, monstration, découpage, narration y manifestent leur inextricable solidarité » (Marion 1993a : 252), mais cela se fait indépendamment de l'établissement d'un pacte autobiographique. Au contraire, la « double signature » dessinateur-scénariste peut trahir « une distinction des tâches, cette élaboration en tandem indique aussi une inévitable fissure entre le scénario et sa "traduction" dessinée » (Marion 1993b : 82). Quand il lit une bande dessinée, le lecteur construit une instance énonciative, peu importe qu'on l'appelle le « méga-narrateur » ou le « grand imagier », qui est de nature fictive. Si ce « narrateur de la BD » est un fait de réception, il n'en va pas autrement de « l'auteur de la BD ». Cet « auteur complet » n'a jamais qu'une existence fictive, tout comme « le cinéaste » pour un film, il repose sur une définition romantique du génie créateur solitaire. En effet, la création d'une bande dessinée comme celle d'un roman ou d'un film implique la coopération de divers intervenants. Ainsi, le méga-narrateur et l'auteur de la bande dessinée sont deux faits de réception activés par l'œuvre, mais l'un repose sur des données internes, tandis que l'autre convoque des données externes, paratextuelles et intertextuelles.

Ouvrages cités

Baetens, Jan. « Autobiographies et bandes dessinées. » *Belphégor* 4.1 (2004) : non paginé.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, t. I. Paris : Gallimard, 1966.

Boileau, Laurent. *La Pologne de Marzi*. Rennes : Vivement lundi ! – Mosaïque films – TV Rennes 35 – Araneo, 2009.

Boillat, Alain. « Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédial : Essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma. » *Les Cases à l'écran : Bande dessinée et cinéma en dialogue*. Dir. Alain Boillat. Chêne-Bourg : Georg, 2010. 25-121.

Bosser, Frédéric. « Sowa/Savoia, témoignage poignant. » *[dBD]* 27 (2008) : 54-58.

Chute, Hillary. *Graphic Women : Life Narrative and Contemporary Comics*. New York : Columbia University Press, 2010.

Clavarini Azzi, Lorenzo. « La bande dessinée à l'épreuve du monde. » *Le Magazine littéraire* 482 (2009) : 8-13.

Deszcz-Tryhubczak, Justyna. « “Kids and fish have no voice”? Recent children's literature about the People's Republic of Poland as a platform for participatory historical culture. » *Children's Literature on the Move : Nations, Translations, Migrations*. Dir. Nora Maguire et Beth Rodgers. Dublin : Four Courts Press, 2013. 134-150.

El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical Comics : Life Writing in Pictures*. Jackson : University Press of Mississippi, 2012.

Fresnault-Deruelle, Pierre. « Le vif des choses sauvegardé : *La Guerre d'Alan* d'Emmanuel Guibert. » *La Bande dessinée à l'épreuve du réel*. Dir. Pierre Alban Delannoy. Paris : L'Harmattan, 2007. 13-26.

Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.

Kuczyńska Kinga. « Comiczeichnerinnen in Polen, Feminismus und das “Jahr des weiblichen Comics”. » *Comic in Polen, Polen im Comic*. Dir. Kalina Kupczynska et Renata Makarska. Berlin : Christian Bachmann, 2016. 123-138.

Kupczynska, Kalina. « Kommen alle Strichmännchen aus dem Westen? Konfigurationen der Selbstdarstellung in polnischen und deutschen Comic-Autobiographien. » *Zwischen Erinnerung und Fremdheit : Entwicklungen der deutschen und polnischen Literatur nach 1989*. Dir. Carsten Gansel, Markus Joch et Monika Wolting. Göttingen : V&R Unipress, 2015. 419-437.

Lafon, Michel et Benoît Peeters. *Nous est un autre : Enquête sur les duos d'écrivains*. Paris : Flammarion, 2006.

Lejeune, Philippe. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.

Lejeune, Philippe. « Cinéma et autobiographie : problèmes de vocabulaire. » *Revue belge du cinéma* 19 (1987) : 7-12.

Mao, Catherine. « Poursuivre l'œuvre du roman à la bande dessinée : co-écriture, expérimentation et inachèvement dans *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud et Denis Deprez. » *La Langue de Jean Rouaud*. Dir. Cécile Narjoux et Geneviève Salvan. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2015. 141-156.

Marion, Philippe. *Traces en cases : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur : Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve : Academia, 1993a.

Marion, Philippe. « Scénario de bande dessinée : La différence par le média. » *Études littéraires* 26.2 (1993b) : 77-89.

Mihailescu, Dana. « The legacy of communism through a child's lens : the thrusts of emotional knowledge out of Marzi's Poland. » *Literary and Visual Dimensions of Contemporary Graphic Narratives*. Dir. Mária Kiššová et Simona Hevešiová. Nitra : Constantine The Philosopher University Press, 2012. 45-75.

Mikkonen, Kai. « Presenting minds in graphic narratives. » *Partial Answers* 6.2 (2008) : 301-321.

Mitaine, Benoît. « Au nom du père ou les "autobiographies" de ceux qui ne dessinent pas (Altarriba, Gallardo, Spiegelman, Tardi). » *Autobiographismes : Bande dessinée et représentation de soi*. Dir. Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine. Genève : Georg, 2015. 171-194.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa. *Marzi, t. 1 : Petite carpe*. Marcinelle : Dupuis, 2005.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa. *Marzi, t. 2 : Sur la terre comme au ciel*. Marcinelle : Dupuis, 2006.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa. *Marzi, t. 1 : Dzieci i ryby głosu nie mają*. Trad. Marzena Sowa. Varsovie : Egmont, 2007a.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa. *Marzi, t. 3 : Rezystor*. Marcinelle : Dupuis, 2007b.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa. *Marzi 1984-1987 : La Pologne vue par les yeux d'une enfant*. Marcinelle : Dupuis, 2008a.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa. *Marzi, t. 4 : Le bruit des villes*. Marcinelle : Dupuis, 2008b.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa. *Marzi, t. 5 : Pas de liberté sans solidarité*. Marcinelle : Dupuis, 2009a.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa. *Marzi 1989... Solidarność*. Marcinelle : Dupuis, 2009b.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa. *Marzi : A Memoir*. Trad. Anjali Singh. New York : Vertigo, 2011.

Stańczyk, Ewa. « "Long live Poland !" Representing the past in Polish comic books. » *The Modern Language Review* 109.1 (2014) : 178-198.

Tillon, Fabien. « Marzi sur la planète rouge. » *BoDoï* 95 (2006) : 14.