

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CORPS AUTOBIOGRAPHIQUE ET CORPS TESTIMONIAL :
L'IMAGINAIRE DU CORPS COMME REFLET D'ENJEUX AUTOBIOGRAPHIQUES ET COLLECTIFS
DANS LES BANDES DESSINÉES *PERSEPOLIS* ET *BRODERIES* DE MARJANE SATRAPI

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

SOPHIE BOISSONNEAULT

JUIN 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord mon directeur Robert Dion qui a su me lire et me conseiller avec justesse. Sans la rigueur de ses lectures, ce mémoire ne serait pas ce qu'il est.

Merci à l'extraordinaire Aurélie Thériault-Bernard pour son amitié inconditionnelle et ses talents de correctrice. Un merci particulier à Mariane Dalpé et Marie-Maude Aubry pour leur travail de révision. Je salue également ma famille et mes amis pour leurs encouragements. Un merci tout particulier à Alex pour sa capacité à calmer mes petites angoisses.

Finalement, je voudrais rendre hommage à toutes ces protagonistes fières, rebelles, entêtées, sensibles, fortes et intelligentes qui ont marqué mon imaginaire, qui m'ont aidée à me définir et à refuser tout compromis quant à mes ambitions et à mes aspirations futures. Merci aux Elizabeth Bennet, Jane Eyre, Lyra Belacqua, Hermione Granger et, surtout, aux Marjane Satrapi de ce monde.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Liste des figures</i>	v
<i>Résumé</i>	vii
<i>Introduction</i>	1
<i>Chapitre 1 : Système narratif de la bande dessinée et imaginaire du corps : rapports autobiographiques et testimoniaux</i>	7
1.1 Construction narrative de la bande dessinée : évolution de la triade personnage-narrateur-monstrateur	7
1.1.1 Le narrateur	8
1.1.2 Le personnage	9
1.1.3 Le monstrateur	11
1.2 Le monstrateur et les fictions du réel	14
1.2.1 Le point de vue autobiographique	15
1.2.2 Le point de vue testimonial	19
1.3 L'imaginaire du corps en bande dessinée : axes d'analyse et thématiques récurrentes	24
1.3.1 Le corps social	25
1.3.2 Le corps autobiographique	27
<i>Chapitre 2 : Le corps autobiographique : construction et expression du « Je » dans Persepolis</i>	29
2.1 Le projet autobiographique	29
2.2 Le pacte autobiographique : mise en place de l'homonymie, de la rétrospection et de l'introspection	31
2.2.1 Enjeux entourant l'homonymie et le caractère rétrospectif	33
2.2.2 Manifestations de l'introspection : les différentes représentations du « je »	36
2.2.2.1 Focalisation externe	37
2.2.2.2 Focalisation expressive	43

2.3 Le cheminement identitaire du « je »	47
2.3.1 Le code vestimentaire et le corps	47
2.3.1.1 Le corps voilé	49
2.3.1.2 Dévoiler le corps	52
2.3.1.3 Libérer le corps.....	56
2.3.2 L'imaginaire occidental.....	57
2.3.2.1 Les modèles occidentaux.....	58
2.3.2.2 Le paradoxe de l'uniformité : le regard de l'autre	61
2.4 Le « je » testimonial	64
<i>Chapitre 3 : Le corps social : la construction et l'expression du discours testimonial dans Broderies et Persepolis.....</i>	66
3.1 L'acte de témoigner.....	66
3.2 Le pacte de référentialité	70
3.2.1 Récurrences graphiques et documents d'archives	70
3.2.2 Les arrière-plans	76
3.2.3 Le rôle de la polyphonie	82
3.3 Broderies : le corps féminin comme témoin.....	87
3.3.1 Le corps de l'œuvre : libérer la case, libérer la parole.....	88
3.3.2 Regard sur les rapports hommes-femmes en Iran : la tradition conjugale et le corps féminin	93
3.3.2.1 Histoires conjugales et emprise de la tradition	94
3.3.3 Les violences faites aux corps : symptômes et renversement des rapports de force....	99
3.4 Persepolis : le corps, miroir d'enjeux sociaux	104
3.4.1 Le corps social et l'évolution du statut d'observatrice	105
3.4.2 Le corps idéologique : l'emprise de la figure du martyr.....	112
3.4.3 Le corps féminin comme porte-parole.....	117
<i>Conclusion</i>	124
<i>Bibliographie.....</i>	132

LISTE DES FIGURES

Chapitre 1

Figure 1.1 <i>Persepolis</i> , tome 2, chapitre « La cigarette », planche 4, cases 4 à 8.....	10
Figure 1.2 Art Spiegelman, <i>Maus</i> , p. 201, cases 1 à 4.....	10
Figure 1.3 Art Spiegelman, <i>Maus</i> , p. 127, case 5.	13
Figure 1.4 <i>Persepolis</i> , tome 4, chapitre « Le mariage », planche 3, case 3.	16
Figure 1.5 <i>Broderies</i> , planche 61.	16
Figure 1.6 Joe Sacco, <i>Reportage</i> , chapitre « Gaza portfolio », p. 28.	21

Chapitre 2

Figure 2.1 <i>Persepolis</i> , tome 1, chapitre « Le foulard », planche 1.	32
Figure 2.2 <i>Persepolis</i> , tome 2, chapitre « Le shabbat », planche 8.	39
Figure 2.3 <i>Persepolis</i> , tome 3, chapitre « Le foulard », planche 13, case 4.	42
Figure 2.4 <i>Persepolis</i> , tome 1, chapitre « Le foulard », planche 4, case 1.	44
Figure 2.5 <i>Persepolis</i> , tome 3, chapitre « Love story », planche 5, case 1.	45
Figure 2.6 <i>Persepolis</i> , tomes 1 et 3, chapitres « Le foulard », entêtes.	48
Figure 2.7 <i>Persepolis</i> , tome 1, chapitre « Le foulard », planche 1, cases 1-2.	51
Figure 2.8 <i>Persepolis</i> , tome 3, chapitre « Le légume », planche 1.	53
Figure 2.9 <i>Persepolis</i> , tome 2, chapitre « Kim Wilde », planche 6, cases 1 à 4.....	59
Figure 2.10 <i>Persepolis</i> , tome 3, chapitre « Le légume », planche 5, case 1.	62

Chapitre 3

Figure 3.1 <i>Broderies</i> , planche 83.	71
Figure 3.2 <i>Persepolis</i> , tome 4, chapitre « Le maquillage », planche 7, case 4.	71
Figure 3.3 <i>Persepolis</i> , tome 1, chapitre « Le foulard », planche 3, cases 2 à 6.	73

Figure 3.4 <i>Broderies</i> , planche 114.	75
Figure 3.5 <i>Persepolis</i> , tome 4, chapitre « Le retour », planche 5, case 4.	78
Figure 3.6 <i>Persepolis</i> , tome 4, chapitre « Le retour », planche 7, cases 1-2.	83
Figure 3.7 <i>Broderies</i> , planches 48-49.	85
Figure 3.8 <i>Broderies</i> , planche 92.	90
Figure 3.9 <i>Broderies</i> , planche 66.	90
Figure 3.10 <i>Broderies</i> , planche 29.	96
Figure 3.11 <i>Broderies</i> , planche 33.	96
Figure 3.12 <i>Broderies</i> , planche 24.	98
Figure 3.13 <i>Broderies</i> , planche 13.	100
Figure 3.14 <i>Broderies</i> , planches 78-79.	103
Figure 3.15 <i>Persepolis</i> , tome 1, chapitre « La bicyclette », planche 2, cases 1-2.	107
Figure 3.16 <i>Persepolis</i> , tome 2, chapitre « Le voyage », planche 4, cases 1-2.	108
Figure 3.17 <i>Persepolis</i> , tome 4, chapitre « La convocation », planche 3, case 1.	110
Figure 3.18 <i>Persepolis</i> , tome 2, chapitre « La cigarette », planche 5, case 4.	113
Figure 3.19 <i>Persepolis</i> , tome 4, chapitre « Le retour », planche 6.	115
Figure 3.20 <i>Persepolis</i> , tome 4, chapitre « Les chaussettes », planche 7.	120

RÉSUMÉ

Depuis les années 1960, l'univers de la bande dessinée n'a cessé d'évoluer, se détachant petit à petit du traditionnel *comic* américain et du classique album de 48 pages, cartonné et réalisé en couleurs. Inspirée par le mouvement *underground* américain et ses figures de proue Will Eisner, Robert Crumb et Art Spiegelman, l'une des plus influentes maisons d'édition de bandes dessinées de France, *L'Association*, a elle aussi choisi, dans les années 1990, de refuser la ligne éditoriale classique pour se concentrer sur la publication d'œuvres plus intimistes et plus recherchées sur le plan du contenu, plus audacieuses et plus artistiques sur le plan formel. Héritières de l'évolution du médium et des ambitions de cette maison, les œuvres *Persepolis*, une quadrilogie, et *Broderies* de la bédéiste iranienne Marjane Satrapi, qui seront au centre de notre analyse, y furent publiées entre 2000 et 2003. Puisque les albums de Satrapi, et surtout la quadrilogie, ont été soumis déjà à plusieurs études thématiques, il s'agira d'aborder celles-ci à partir d'un élément fondamental de la construction narrative des œuvres du 9^e art, soit la monstration.

L'évolution du médium aura effectivement permis au narrateur graphique de s'affranchir de son rôle de simple traducteur visuel de l'action et de devenir un producteur de sens et donc, en ce qui a trait à nos objectifs d'analyse, un vecteur de l'imaginaire du corps et des multiples enjeux qu'il est susceptible d'incarner. Notre hypothèse est la suivante : par la monstration, Satrapi investit l'image et le texte pour développer un imaginaire où les corps deviennent d'importants reflets d'expériences autobiographiques et testimoniales. En plus de mettre en évidence le rôle de cet imaginaire dans la mise en place du pacte autobiographique de la quadrilogie, nous allons observer en quoi le corps de la jeune autobiographiée est au centre de son parcours évolutif, matérialisant sous forme de symptômes physiques les cicatrices invisibles des nombreuses remises en question et des traumatismes qui ont marqué son parcours. Dans un deuxième temps, il s'agira de dévoiler comment ce même imaginaire corporel se révèle le principal support du discours testimonial de la protagoniste. Conformément à nos objectifs, nous entendons dégager d'abord les éléments qui façonnent les pactes de référentialité de *Broderies* et de *Persepolis*, à la suite de quoi nous projetons d'établir des corrélations entre les principaux débats idéologiques qui ont marqué la société iranienne de la fin du XX^e siècle, alors soumise au contrôle répressif d'un régime aux valeurs traditionalistes, et la relation particulière qu'entretiennent les Iranien(ne)s avec le corps, qui devient souvent un lieu d'incompréhension, de contradictions, de violence, de sacrifice, de soumission, etc.

Mots clés : corps, autobiographie, témoignage, monstrateur, Iran, bande dessinée

INTRODUCTION

Ce que nous désignons aujourd'hui par « 9^e art » est le fruit d'une évolution mouvementée. Le médium a longtemps souffert d'une piètre image en raison des décisions éditoriales prises au cours de la première moitié du XX^e siècle par ses propres créateurs : le nombre exponentiel et chaotique de séries et de sous-séries, la pauvreté intellectuelle des contenus, la médiocre qualité du papier d'impression, les choix esthétiques discutables et les modes de production industriels du *comic* américain ont effectivement contribué au déclasserment de la bande dessinée en tant que produit d'une sous-littérature réservée aux enfants, bref, en tant que « genre mineur réservé à des mineurs¹ ».

Heureusement, à partir du milieu des années 1960, certains bédéistes américains, armés d'une vision novatrice et d'une volonté de faire valoir au maximum le potentiel et les richesses du mariage texte-image, ont permis à ce fascinant univers d'élargir ses horizons et de briser de vieux préjugés. Grâce à la contribution de bédéistes tels que Will Eisner, Robert Crumb et Art Spiegelman, tous issus du mouvement *underground* américain, la bande dessinée propose désormais des publications aux formats originaux, aux discours plus élaborés, signifiants, intimistes, et aux graphismes plus conceptuels ou métaphoriques. Ces propositions se détachent de l'univers des bandes dessinées classiques aux couleurs saturées, à la ligne claire et aux scénarios vides qui mettent souvent en vedette des superhéros sans profondeur et largement stéréotypés. Parmi les principales figures du mouvement *underground*, Art Spiegelman est sans doute celle qui a le plus contribué à sortir le médium de l'ombre. Son œuvre *Maus*², qui unit intelligemment l'univers de la bande dessinée et un discours à la fois autobiographique, historique et testimonial, lui a permis, en 1992, d'être le premier bédéiste à recevoir un prix Pulitzer. En plus d'offrir ses lettres de noblesse au médium, Spiegelman a frayé la voie à une nouvelle génération d'artistes désirant participer au rayonnement de la bande dessinée par l'entremise de leur lecture personnelle du monde.

¹ Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 9.

² Art Spiegelman, *Complete Maus : A Survivor's Tale*, New York, Pantheon, 1996, 296 p.

C'est d'ailleurs autour d'objectifs et d'aspirations semblables à celles du mouvement *underground* américain que fut créée, en 1990, la maison d'édition française de bandes dessinées l'Association. Fondée par des bédéistes de renom tels que David B., à qui l'on doit *L'ascension du Haut Mal* (1996-2003), Lewis Trondheim, auteur d'*Approximativement* (1994-1995), et Jean-Christophe Menu, signataire de plusieurs essais critiques dont *Plates-Bandes* (2005), l'Association s'est démarquée par son désir de transformer le milieu et la façon de faire de la bande dessinée dans une Europe francophone accoutumée aux albums classiques de 48 planches, cartonnés et réalisés en couleur. La maison a rejeté ce modèle au profit d'une ligne éditoriale qui, comme le précise Florie Boy, refuse les « contraintes commerciales [...] ». La bande dessinée s'affranchit ainsi de la contrainte de la série, du héros, du format imposé, d'un public présumé. Elle se démarque au contraire par l'affirmation de projets artistiques personnels³ ». Depuis, l'Association attire des créateurs préférant l'art au commerce et ayant choisi de faire valoir des récits se basant sur des réalités intimistes, biographiques, testimoniales, journalistiques, etc. Outre ses membres fondateurs, qui ont contribué à développer la bande dessinée autobiographique en France, l'Association publie également la Québécoise Julie Doucet, auteure des œuvres *Dirty Plotte* [1988-1990], *Ciboire de criss!* [1996] et *Changement d'adresse* [1998], ainsi qu'Emmanuel Guibert, créateur de la poignante trilogie portant sur les souvenirs d'un jeune soldat américain de la Seconde Guerre mondiale, *La guerre d'Alan* [2000, 2002, 2008]. La quadrilogie de la bédéiste iranienne naturalisée française Marjane Satrapi, *Persepolis*, figure aussi dans leur catalogue. En plus de s'accorder aux aspirations éditoriales soulignées plus haut, le travail de Satrapi se démarque par l'irrégularité des formats, par son choix de nuances dichromatiques, par ses dessins imparfaits mais expressifs et ses discours qui s'appuient majoritairement sur le point de vue original de la jeune Iranienne qu'elle fut. Ses œuvres se veulent des portraits vivants et personnels de ce que fut le quotidien des Iraniens des années 1980 et 1990 à la suite de

³ Boy, Florie, *Les femmes dans la bande dessinée d'auteur depuis les années 1970. Itinéraires croisés : Claire Brétécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi*, mémoire de maîtrise, Département des Sciences humaines et sociales, Université Lumière Lyon 2, 2009, f. 29. En ligne. < <http://dumas.cc.sci.cnrs.fr/dumas-00712333> > Consulté le 10 septembre 2013.

l'arrivée au pouvoir d'un gouvernement islamique. Le présent mémoire portera sur deux œuvres de cette bédéiste, soit *Persepolis*⁴ et *Broderies*⁵.

Dans sa quadrilogie publiée entre 2000 et 2003, Satrapi révèle les grandes lignes de son évolution et les faits marquants qui participèrent à l'élaboration de son identité, de sa vision du monde et de ses valeurs. Puisque le récit débute en 1979, soit à l'aube de la prise de pouvoir par les islamistes, la bédéiste y rend compte des répercussions qu'entraînèrent les transformations sociopolitiques de son pays à la fois sur son quotidien et sur celui de ses concitoyens. De son côté, bien que moins volumineuse que *Persepolis*, l'œuvre intitulée *Broderies* présente avec force les points de vue de neuf femmes iraniennes, dont Marjane, au cours de l'une de leurs séances de discussion ou, comme elles préfèrent les nommer, de « ventilation du cœur ». En marge des lois répressives et conservatrices qui régissent leurs vies, leurs voix et leurs corps dans le monde extérieur, celles-ci osent discuter à visage découvert et à voix haute de leur sexualité, du mariage et de leurs diverses expériences au sein de cette culture traditionaliste. À la différence de *Persepolis*, qui présente une structure graphique somme toute assez « classique », la totalité de l'histoire étant en effet confinée à l'intérieur des cases habituelles, *Broderies* a cette particularité de n'en compter aucune, ce qui teinte grandement le discours de l'œuvre.

De ce qui précède, il est possible de dégager les principaux angles d'analyse de notre mémoire. Ce sont effectivement les rapports des deux œuvres à l'univers de l'autobiographie et du témoignage qui seront interrogés et étudiés. Néanmoins, afin d'aborder ces genres de façon originale, mais surtout dans l'optique de faire résonner conjointement tant les discours et les thématiques des œuvres que les possibilités sémantiques et esthétiques offertes par leur système narratif, je m'attarderai sur ces questions à partir d'un imaginaire omniprésent dans les deux œuvres, soit celui du corps. Il s'agira de mettre en lumière, au sein de ces bandes dessinées, ce que Michel Dostie suggère par l'idée d'établir des « corrélations entre

⁴ Marjane Satrapi *Persepolis*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette 53 », 2007 [2000-2003]. Intégrale de 4 vol.

⁵ Marjane Satrapi, *Broderies*, Paris, L'Association, coll. « Côtelette », 2008 [2003].

l'apparition de symptômes corporels et les événements meublant l'histoire personnelle des individus⁶ ».

En associant son histoire personnelle à celle de l'Iran, Marjane Satrapi aborde un grand nombre de thèmes. Ainsi, en plus des sujets naturellement liés aux écritures du soi tels que l'identité, l'individualité, l'altérité, la sexualité, etc., celle-ci traite de questions entourant la réalité sociale de l'Iran : la religion, la condition féminine, la censure, l'oppression et l'absence d'individualité. Dans *Persepolis* comme dans *Broderies*, c'est entre autres à partir de l'imaginaire corporel que se matérialisent et sont questionnés ces éléments. Néanmoins, le fait d'étudier un imaginaire aussi polysémique que celui du corps au sein de bandes dessinées force inévitablement à revoir nos stratégies d'analyse. Il ne s'agit plus uniquement d'analyser les multiples sens que pourrait investir l'imaginaire corporel à travers un contenu textuel, mais aussi à travers les autres éléments qui constituent le système diégétique et narratif du médium. À ce sujet, dans son ouvrage *Bande dessinée et narration* — lequel représentera un outil théorique indispensable pour la suite des choses —, Thierry Groensteen déclare que « la difficulté d'une narratologie de la bande dessinée tient à son caractère polysémiotique⁷ ». Parmi les différentes voix narratives des bandes dessinées, la monstration est sans doute la première responsable de cette réorientation des stratégies de lecture. Dans le cas du travail graphique derrière *Persepolis* et *Broderies*, cette voix particulière, qui est « l'instance responsable de la *mise en dessin* de l'histoire » (p. 93), devient le moteur principal du sens, un important énonciateur des thématiques centrales qui y sont abordées et, surtout, le premier élément par lequel se reflètera l'imaginaire du corps.

À titre de premier objectif du mémoire, il faudra dévoiler le rôle de l'imaginaire corporel dans la construction du projet *autobiographique* de *Persepolis*. Dans un second temps, puisque Satrapi adopte le statut de témoin des bouleversements qui ont frappé son pays d'origine et qu'elle se fait l'intermédiaire du témoignage des autres, il s'agira de

⁶ Michel Dostie, *L'investissement politique du corps*, mémoire de maîtrise, Département de Sociologie, Université du Québec à Montréal, 1987, f. 34.

⁷ Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011, p. 89. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

montrer en quoi l'imaginaire du corps, tant dans *Persepolis* que dans *Broderies*, se présente comme le catalyseur d'une lecture *testimonial* des principaux conflits et discours qui ont constitué le quotidien des Iraniens. La problématique suivante orientera donc tout le mémoire : comment, par la monstration, Satrapi investit-elle l'image et le texte pour développer un imaginaire où les corps deviennent d'importants reflets d'expériences autobiographiques et testimoniales?

Le premier chapitre présentera et définira les principaux axes techniques et théoriques étudiés dans le cadre de ce mémoire. Ainsi, à l'aide d'exemples tirés de ces deux œuvres, mais également d'un corpus élargi, je présenterai les principales articulations narratives de la bande dessinée et l'impact de leur évolution sur le médium tel que nous le connaissons aujourd'hui. Par la suite, je me pencherai sur les multiples fonctions que peut remplir le monstreur au sein des bandes dessinées contemporaines qui adoptent un discours autobiographique et testimonial. Le second objectif de ce chapitre sera de dévoiler les principaux rapports entre corps et bande dessinée. Les différentes interrogations qu'engendre ce mariage me permettront d'aborder certains concepts et notions auxquels peut renvoyer l'imaginaire du corps dans les bandes dessinées comme celles de Satrapi, soit les rapports à l'identité et son rôle dans le domaine social.

En fonction des théories classiques de l'autobiographie et de celles qu'ont développées de leur côté les théoriciens de la bande dessinée, le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse de la construction autobiographique de *Persepolis*. Il s'agira, en premier lieu, de montrer comment, par les différents choix esthétiques et degrés de focalisation adoptés par le monstreur, l'imaginaire du corps permet au discours, au pacte et à la structure autobiographiques de l'œuvre de se mettre en place. Dans la seconde partie du chapitre, il faudra voir comment le corps devient le lieu d'une construction autobiographique sur le plan thématique. En parallèle à la question identitaire, laquelle est inhérente à l'imaginaire corporel, les thématiques reliées à la question du conformisme, du voile, de la liberté, de l'altérité et de l'imaginaire occidental, seront soumises à l'analyse. Nous tenterons alors d'observer en quoi le corps de la jeune autobiographiée sera au centre de son parcours évolutif, matérialisant en fin de compte, sous forme de symptômes physiques, les cicatrices

invisibles des nombreuses remises en question, des traumatismes et des violences qui ont marqué son cheminement vers l'acceptation et la compréhension de soi.

L'ultime chapitre sera consacré à l'étude du caractère testimonial de *Broderies* et de *Persepolis*. En partant du principe défendu par Groensteen selon lequel la monstration est « le résultat d'une lecture du monde » (p. 92), il s'agira de montrer en quoi l'imaginaire du corps devient aussi, dans le cas de ces deux œuvres, le reflet d'une lecture testimoniale. Si, dans un premier temps, on verra comment s'articulent tant les discours testimoniaux des deux œuvres que leurs pactes de référentialité, le second objectif sera de révéler comment, sous la loupe de Marjane, cet imaginaire corporel traduit les principaux débats idéologiques de cette société soumise au contrôle répressif de la République islamique. Dans *Broderies*, Satrapi propose une incursion au cœur des houleux rapports entre hommes et femmes à une époque où la sexualité et la condition matrimoniale des femmes étaient constamment en butte à la prédominance de valeurs patriarcales. L'objectif de cette section sera d'établir des corrélations entre l'emprise de la tradition sur l'intimité conjugale et sexuelle des femmes et leur vision du corps. Dans l'analyse de *Persepolis*, nous observerons les symptômes des politiques extrémistes et répressives sur le corps des compatriotes de Satrapi en fonction de leurs allégeances politiques. Nous nous attacherons également à la manière dont la bédéiste relie, par l'image et le texte, l'imaginaire du corps et la notion du sacrifice prônée par les défenseurs du régime islamique. Au terme de ce chapitre, l'un de nos objectifs sera également de dévoiler par quels moyens la bédéiste tente de faire tomber les nombreux stéréotypes qui voilent trop souvent le véritable visage de ce peuple résilient, authentique, à la fois tourné vers l'avenir et fièrement attaché à ses traditions.

CHAPITRE 1 : SYSTÈME NARRATIF DE LA BANDE DESSINÉE ET IMAGINAIRE DU CORPS : RAPPORTS AUTOBIOGRAPHIQUES ET TESTIMONIAUX

Tout artiste animé par le désir de partager sa vision du monde ou certains épisodes clés de son quotidien par l'intermédiaire de la bande dessinée doit inévitablement faire face à certaines difficultés. L'hybridité entre les arts graphique et littéraire à l'origine du médium pousse effectivement les bédéistes à multiplier les foyers d'énonciation afin que leur discours résonne tant à travers l'image qu'à travers le texte. À cause des nombreuses possibilités sémantiques susceptibles de découler de l'action conjointe du texte et de l'image, le lecteur se doit tout autant de revoir ses stratégies de lecture afin de mieux s'impliquer dans le processus d'analyse. La première partie de ce chapitre s'attardera à revoir les fonctions et l'évolution des principaux constituants du système narratif des bandes dessinées. En insistant particulièrement sur le rôle du monstateur et sur les divers enjeux de ses choix esthétiques et narratifs au sein de bandes dessinées autobiographiques et testimoniales, l'on pourra ensuite voir en quoi cette figure narrative est apte à participer à la construction d'un imaginaire où le corps devient, comme l'entendait plus tôt Michel Dostie, le miroir de symptômes reliés aux expériences individuelles et collectives des personnages.

1.1 Construction narrative de la bande dessinée : évolution de la triade personnage-narrateur-monstateur

Le schéma narratif de la bande dessinée se distingue de celui de l'art littéraire de par la pluralité des voix qui en émerge. Et c'est pourquoi, comme le déclarait Groensteen, la narration du médium se caractérise par sa polysémie. À la différence des œuvres littéraires qui n'en comptent qu'une, le système narratif du 9^e art a la particularité de diviser son foyer d'énonciation en trois voix bien précises qui, ensemble, mettent en place « le procès de communication qui s'accomplit [dans] une bande dessinée » (p. 104). Le médium compte donc trois énonciateurs, soit le narrateur sous sa forme écrite usuelle, le personnage et le monstateur.

1.1.1 Le narrateur

Le narrateur/récitant⁸ de bande dessinée agit sur le déroulement du récit par l'intermédiaire du texte. Il est en somme chargé de rendre compte du développement factuel et temporel du récit, bref, de mettre le lecteur en contexte. Puisque sa présence se manifeste traditionnellement sous la forme d'une écriture omnisciente, souvent inscrite dans une zone rectangulaire située dans le haut ou le bas des cases, le narrateur arbore un rôle très dénotatif. Comme le précise Roland Barthes dans « Rhétorique de l'image », la fonction primordiale du texte, lorsqu'il accompagne une image, comme c'est le cas du récitant en bande dessinée classique, est de diriger « le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fai[sant] éviter certains et en recevoir d'autres⁹ ».

Toutefois, de par l'éclatement des méthodes de création en bande dessinée depuis les années 1970, plusieurs bédéistes préfèrent attribuer une posture moins objective à leur récitant. Désormais, celui-ci peut choisir d'adopter un point de vue homodiégétique, de réagir — en feignant la surprise, par exemple —, de prendre position dans l'œuvre, de lancer le lecteur sur des pistes ou même de l'inviter à s'arrêter sur l'image pour mieux le faire réfléchir sur les propos que révèle celle-ci. Le récitant possède également le droit de se mettre en retrait, l'espace de plusieurs ou de quelques cases, afin de permettre à l'image de s'exprimer sans indice superflu. Selon Groensteen, ces choix de posture participent, de plus en plus, à mettre en place certaines dynamiques au sein du récit, que ce soit vis-à-vis du lecteur ou du contenu de l'œuvre :

Cette implication prend la forme d'une solidarité avec les personnages, dont le sort semble préoccuper le récitant personnellement, et/ou d'une solidarité avec le lecteur. [...] La manière dont le récitant remplit sa fonction, le fait d'être en retrait ou interventionniste, neutre ou impliqué, loyal ou trompeur, définit ce que j'appellerai une *posture* à l'égard du récit. (p. 100-101)

⁸ Thierry Groensteen donne aussi le nom de récitant à l'instance responsable de la narration textuelle, dans la mesure où il croit que le narrateur et le monstateur se partagent de façon égale le titre du narrateur. Nous utiliserons donc le terme « récitant » en guise de synonyme pour le narrateur textuel. Voir *Bande dessinée et narration, op. cit.*, p. 87-96.

⁹ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 44.

Or, en raison de la multiplication de projets privilégiant une posture autobiographique, journalistique ou testimoniale, le nombre d'œuvres adoptant une structure narrative semblable n'a cessé de croître. Cela s'explique surtout par le fait que la figure de l'auteur y est souvent indissociable de celles de son narrateur et de son personnage, ce qui lui permet de prendre de plus grandes libertés face à la diégèse. Néanmoins, la particularité du récitant, que ce soit dans les façons classiques ou modernes de réaliser une bande dessinée, réside d'abord et avant tout dans la relation qu'il construit avec le narrateur graphique. Groensteen insiste particulièrement sur cela lorsqu'il déclare qu'« il est essentiel de partir du postulat que l'un et l'autre participent pleinement à la narration » (p. 89). En ce sens, il est important de considérer le système narratif du médium comme une entité qui fait sens en vertu d'un régime de solidarité entre l'image et le texte.

1.1.2 Le personnage

Au sein de cette triade d'énonciateurs, le récitant est accompagné, sur le plan textuel, par la voix du personnage. Des trois foyers narratifs, le personnage est d'ailleurs le seul à bénéficier d'une présence à la fois graphique et textuelle, dans le dernier cas à travers ses dialogues inscrits dans les phylactères. Cependant, il est aussi important de souligner que son rôle, dans la bande dessinée classique, reste limité. Ces récits classiques ou « behavioristes » (p. 133), comme les nomme Groensteen, ont fait du personnage un être qui ne se définit que par les actions et les paroles que lui imposent au préalable ces deux autres voix. En somme, les opinions du personnage, son intériorité, ses valeurs, ses aspirations, si elles existent, ne nous sont jamais révélées, si ce n'est, en de rares occasions, par l'intermédiaire de la bulle à pensée.

En se fiant à cette description sommaire de la fonction du personnage et surtout à sa très faible participation à la construction diégétique, il serait presque faux de le percevoir comme une voix narrative en soi. Heureusement, l'évolution de la bande dessinée et l'émergence de récits prenant appui sur le réel ont permis au personnage de se libérer de son statut de simple acteur du récit et de participer à son évolution diégétique au même titre que les deux autres énonciateurs. C'est pourquoi nous tenons ici à faire de lui un participant actif à la structure narrative. Ainsi, dans certaines œuvres contemporaines, il lui est de plus en plus

permis de s'adresser librement et directement à ses lecteurs, que ce soit pour commenter les événements auxquels il assiste, mettre le lecteur en contexte ou justifier la raison de ses agissements, de ses choix. Il est d'ailleurs possible d'observer cette possibilité dans les cases suivantes issues de *Persepolis* et de *Maus*¹⁰ :



Figure 1.1



Figure 1.2

Marjane et Art Spiegelman, en tant que protagonistes, monstres et narrateurs de leur propre récit, s'accaparent, à certains moments de leur histoire, les pouvoirs de la narration et sortent du cadre du récit pour commenter le réel dans lequel ils vivent. Leurs personnages deviennent les moteurs du discours narratif et factuel et n'ont plus besoin de la fameuse bulle à pensée pour s'exprimer. Ici, en plus de renverser la suprématie qu'avaient le monstre et le narrateur sur eux, ils contournent même les conventions du fameux quatrième mur pour s'adresser directement au lecteur. Marjane, du haut de ses 14 ans, commente effectivement les événements sociohistoriques entourant la guerre entre l'Irak et l'Iran pour mieux mettre en relief les répercussions de ces événements sur son quotidien. De son côté, Art fait cet aparté pour apporter des précisions sur l'histoire de son père, mais aussi pour parler du succès

¹⁰ Dans ce mémoire, l'œuvre phare de Spiegelman sera régulièrement utilisée à titre d'exemple. Les nombreuses similitudes entre le travail de Satrapi et celui de Spiegelman, qu'elles relèvent de leurs thèmes, du style de leurs dessins et, évidemment, de la filiation générique de leurs œuvres, expliquent ce choix. À lire sur le sujet : Gillian Whitlock, « Autographics : The Seeing "I" of the Comic », *MFS : Modern Fiction Studies*, vol. 52, n° 4, hiver 2006, 965-979.

commercial de l'œuvre *Maus* elle-même. Les protagonistes brisent, de même, la distance entre le temps de l'écriture, le temps du récit et le temps de la lecture. Par là, ces deux cases laissent transparaître les nouvelles possibilités dont disposent les personnages et, plus particulièrement, ceux dont les récits découlent de l'autobiographie, du témoignage, de l'autofiction, etc.

1.1.3 Le monstreur

Finally, le narrateur graphique est l'élément caractéristique qui distingue la bande dessinée de l'art littéraire. Si son rôle premier au sein du système narratif est de mettre en image le récit et les actions des personnages, il y a cependant, selon Groensteen, « deux activités dont la restitution par le dessin ne va pas de soi : ces deux activités sont la parole et la pensée » (p. 105). Or, c'est précisément à cause de cette difficulté que peut éprouver l'image à traduire clairement l'abstraction de la pensée humaine que celle-ci fut longtemps considérée comme un simple moyen graphique de résumer les histoires. Barthes, dans son traité sur la fonction rhétorique de l'image, apporte à cet effet des précisions quant au rôle de cette dernière dans les bandes dessinées classiques :

Dans certaines bandes dessinées destinées à une lecture « hâtive », la diégèse est surtout confiée à la parole, l'image recueillant les informations attributives, d'ordre paradigmatique (statut stéréotypé des personnages) : on fait coïncider le message coûteux et le message discursif, de façon à éviter au lecteur pressé l'ennui des « descriptions » verbales confiées ici à l'image, c'est-à-dire à un système « laborieux »¹¹.

Cette description de ce qui semble être la bande dessinée behavioriste, telle qu'elle était produite avant les années 1970, nous permet de nouveau de comprendre sur quoi se fondèrent jadis les détracteurs du médium pour étoffer leurs critiques quant à la pauvreté intellectuelle de ses contenus. Comment une bande dessinée peut-elle formellement receler un certain potentiel intellectuel et poétique quand l'image n'a comme fonction que de traduire l'action de base du récit et, qui plus est, d'épargner au lecteur de s'investir dans le processus de compréhension et d'analyse?

¹¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 45.

Depuis ce temps, l'émergence d'idées et de projets novateurs a permis à la fonction de monstreur de s'affranchir de ce rôle réducteur. Groensteen souligne à cet effet que la « conquête de la bande dessinée moderne facilite, de toute évidence, l'implication du monstreur » (p.102). L'évolution du médium s'est donc surtout basée sur la volonté des bédéistes du mouvement *underground*, lesquels lancèrent le bal, de valoriser la fonction de la monstration afin d'en faire émerger tout le potentiel, de la rendre aussi éloquente que le texte en soi. Cette valorisation de la composante graphique a permis aux bédéistes de donner à l'image cette aptitude à traduire des pensées, des paroles, des émotions, lui conférant de la sorte une fonction plus « poétique » (p.30). Désormais, l'image produite par le monstreur des bandes dessinées contemporaines ne découle plus simplement de la mise en dessin simplifiée de ce que rapporte le texte ; l'image devient porteuse de sens, que ce soit seule ou en collaboration avec le texte qui l'accompagne, et elle ne devient plus seulement « un énonçable, mais aussi un descriptible et un interprétable¹² ».

Mais que veut réellement dire Groensteen par « poétique »? En fait, l'évolution artistique de la bande dessinée vers une approche poétique privilégie les récits où

ce qui est montré ne ressort plus nécessairement au seul niveau de l'action, mais peut faire intervenir deux catégories nouvelles : la subjectivité des protagonistes, dans toutes ses variantes (rêve, émotion, fantasme, hallucination, projection, etc.), d'une part, et/ou, d'autre part, le recours, par l'auteur, à des figures de style telles que l'analogie, la métaphore ou l'allégorie, voire à des jeux graphiques, rythmiques, plastiques, débordant des visées strictement narratives. (p. 39)

Encore une fois, il est à noter que la plupart des œuvres qui valorisent cette perspective se révèlent souvent être des discours plus personnels, fondés sur des réalités intimes ou sur des réalités sociopolitiques rencontrées directement par leur bédéiste ou indirectement par l'intermédiaire du témoignage d'un tiers.

Afin de mettre en lumière la fonction poétique de l'image, arrêtons-nous sur le travail de Spiegelman et, plus particulièrement, sur une case en particulier de *Maus*. Ici nous sont dévoilées les remises en question de Vladek et d'Anja, les parents de l'auteur, qui, depuis

¹² Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, p. 143.

quelques pages, tentent de fuir les autorités nazies en raison du danger que pose leur confession judaïque. Ceux-ci se retrouvent alors sans ressource, ignorant où aller et vers qui se tourner :



Figure 1.3

Alors que la narration signale le désespoir de deux êtres, le chemin qu'ils empruntent prend la forme d'une croix gammée. Cette image présente indubitablement une métaphore de l'impasse, de l'impossibilité d'échapper à son destin, mais également au destin sanglant que prépare l'Histoire dans cette Pologne étouffée par le régime nazi. Le narrateur complète, certes, l'image par des indices textuels de cette impasse, mais le travail du monstreur y reste pourtant producteur d'un sens que l'on ne peut ignorer. De plus, le style graphique du dessin, que nous avons déjà pu observer dans une figure précédente, participe manifestement à cette ambiance poétique, en vertu de son esthétisme qui rappelle celle de l'esquisse ou de la gravure expressionniste. Cette option graphique se manifeste entre autres par l'utilisation d'une palette dichromatique, par le caractère « chargé » du dessin et par la présence de lignes irrégulières. Nous retrouvons ici un bel exemple du potentiel de la monstration dans la bande dessinée contemporaine, où le dessin peut être plus expressif sur le plan sémantique que réellement travaillé sur le plan esthétique. Sous ce rapport, et nous le verrons dans les prochains chapitres, le travail de Satrapi valorise tout autant cette recherche graphique — ce

que confirme Florie Boy lorsqu'elle précise que Satrapi, au même titre que Spiegelman, « cultive moins la beauté et la lisibilité du dessin que son expressivité et sa richesse symbolique¹³ ».

1.2 Le monstateur et les fictions du réel

Nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, la structure narrative des œuvres dont le discours prend appui sur le réel semble davantage permettre aux bédéistes de briser certaines conventions établies par les auteurs de bandes dessinées classiques. Après tout, le principal objectif des instigateurs du mouvement *underground* fut, comme le présente Christian Pichet dans son mémoire, de déconstruire les « normes et codes avec lesquels l'industrie des *comics* composait depuis trop longtemps¹⁴ », pour permettre l'émergence de créations plus personnelles et uniques. Néanmoins, le nombre croissant de bandes dessinées se basant sur des réalités intimes ou sociohistoriques fait ressortir, de plus en plus, certaines questions quant au rôle du monstateur dans la mise en place du réel et à la façon dont il authentifie ce réel. Après tout, choisir d'écrire sur soi ou sur des événements historiques implique que l'auteur fournisse des preuves de la véracité de son propos : dates précises, noms, photographies, témoignages extérieurs, références à des événements historiques, etc. Mais quel rôle joue l'image dans l'élaboration de ce pacte de référentialité? Peut-elle le mettre en péril ou contribue-t-elle au contraire à le renforcer? À cet égard, David Turgeon, dans son article sur la bande dessinée autobiographique, affirme avec pertinence que la présence d'un tel pacte « n'est pas seulement un contrat entre l'auteur et son lecteur : il est aussi *un pacte entre la fiction et la réalité*, qu'on le veuille ou non, les outils de la première restent indispensables à la mise en scène de la seconde¹⁵ ». Il s'agit donc, ici, de présenter les principaux outils et procédés fictionnels par lesquels la monstration construit à sa façon le réel, le questionne et, ultimement, fait du corps un de ses principaux traducteurs.

¹³ Florie Boy, *op. cit.*, f. 44.

¹⁴ Christian Pichet, *Un journal intime en bande dessinée : le cas du « journal » de Fabrice Neaud*, mémoire de maîtrise, Département d'Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, f. 12.

¹⁵ David Turgeon, « Crise de l'autobiographie », *du9. L'autre bande dessinée*. En ligne. < <http://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie> > Consulté le 5 octobre 2014.

1.2.1 Le point de vue autobiographique

À la base de tout discours autobiographique se trouve un « contrat » : le pacte autobiographique ou, comme le définit Philippe Lejeune, « l'engagement que prend un auteur de raconter sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité¹⁶ ». Si cette définition proposée par Lejeune semble plutôt large, celle-ci englobe néanmoins plusieurs autres éléments nécessaires à sa construction. Le pacte autobiographique ne peut effectivement être complet sans l'ajout des notions suivantes : l'introspection, soit l'idée d'un « je » qui se raconte, qui extériorise son évolution ; le caractère rétrospectif ; l'homonymie entre narrateur, auteur et personnage¹⁷. Ensemble, ces éléments façonnent les bases d'une construction autobiographique classique. Évidemment, ces mêmes critères doivent s'appliquer à une bande dessinée voulant adopter cette perspective. Dans son mémoire sur la question autobiographique, Stéphanie Lamothe rappelle pourtant que « la cohabitation de deux registres expressifs dans la bande dessinée [...] entraîne une réinterprétation des contraintes du pacte autobiographique¹⁸ ». Dans la mesure où, plus tôt, nous avons établi que le réel ne pouvait se manifester sans les outils de la fiction, quels sont ceux dont dispose le monstre pour mettre en place un point de vue autobiographique et, ultimement, pour le valider?

Dans son mémoire, Laurence Croix s'attarde justement à décrire en quoi le narrateur graphique permet à la bande dessinée de se distinguer lorsqu'elle adopte un discours se basant sur le réel :

La bande dessinée autobiographique est un genre à part entière alliant la recherche graphique et le travail d'écriture. Si elle n'a pas l'immédiateté d'une prise de vue vidéo, elle possède la faculté d'autoreprésentation. L'auteur effectue un véritable travail sur la manière de se représenter et offre d'emblée son point de vue. C'est cela qu'il faut distinguer de

¹⁶ Lejeune, Philippe, *Signes de vie - le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 31.

¹⁷ Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 19.

¹⁸ Stéphanie Lamothe, *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, mémoire de maîtrise, Département d'Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 2.

l'autobiographie littéraire. Les thèmes abordés sont similaires, mais elle a la particularité d'offrir « l'image » — au sens propre — de l'auteur et du monde dans lequel il évolue¹⁹.

La figure du monstateur semble manifestement offrir une plus grande proximité avec la réalité pour la simple et bonne raison que le dessin nous offre la possibilité de l'observer. La validité des divers aspects du pacte autobiographique dépend néanmoins des choix esthétiques du monstateur lorsque vient le temps de se représenter, puisque, après tout, s'il est un élément sur lequel les nombreux théoriciens qui se sont penchés sur cette question s'accordent, c'est bien sur l'idée que « le propre de l'autobiographie en bande dessinée est de représenter graphiquement le personnage²⁰ ». En nous arrêtant sur les deux autoportraits suivants réalisés par Satrapi, issus de *Persepolis* et de *Broderies* respectivement, il nous sera possible de repérer certains éléments essentiels à l'élaboration du pacte :



Figure 1.4



Figure 1.5

D'abord, ces deux figures nous offrent de bonnes indications quant à l'existence de l'homonymie entre auteur et personnage (et qui dit auteur dans une bande dessinée autobiographique, dit aussi narrateur et monstateur), puisqu'il est toujours possible, comme le rappelle Lejeune, de « faire intervenir la connaissance d'éléments extérieurs au texte²¹ »

¹⁹ Laurence Croix, *Le Je des bulles*, Diplôme d'études approfondies, Département des Arts plastiques, Université Rennes 2-Haute Bretagne, 1999, f. 10.

²⁰ Stéphanie Lamothe, *op. cit.*, f. 126.

²¹ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 24.

afin de valider une information essentielle du pacte. Or, la beauté de la bande dessinée repose justement sur sa faculté de faire voir le personnage et non seulement de le décrire textuellement. Dans ce cas, si l'éventualité que nous puissions consulter une photographie de Satrapi se présentait, il nous serait possible de confirmer l'existence de correspondances entre la façon dont elle se représente dans ces dessins et son apparence réelle. La couleur des cheveux de son personnage, le grain de beauté à côté de son nez, la forme du visage et des yeux correspondent indubitablement aux traits physiques réels de Satrapi. Toutefois, le choix de dévoiler deux portraits plutôt qu'un seul, lequel serait largement suffisant pour entériner les informations ci-dessus, n'est pas un hasard. Le fait qu'il soit impossible pour tout lecteur de distinguer de quelle œuvre proviennent ces deux dessins sans avoir ces dernières en main peut en dire long sur la volonté de l'auteure d'être reconnue d'une œuvre à l'autre. S'il n'y avait aucune récurrence graphique dans la façon dont elle se dessine dans ses œuvres, il serait logique que les lecteurs en viennent à mettre en doute la parole de l'auteure, son identité et, par ricochet, son discours autobiographique. À la lumière de ces éléments, on ne peut douter que les choix esthétiques du monstateur puissent influencer la façon dont est représenté le réel.

Cependant, cette dynamique n'est pas sans faille et Laurence Croix met bien en évidence cette idée lorsqu'elle précise que l'autoreprésentation peut offrir « au sens propre » une image du réel, mais qu'elle relève surtout de l'imaginaire de la représentation. Et la définition même du mot « représentation », selon *Le Petit Robert*, se charge bien de nous rappeler qu'il s'agit au fond de « rendre sensible (un objet ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe²² ». En ce sens, le monstateur autobiographique ne peut que nous proposer des représentations subjectivées et déformées de lui-même, de son physique, de son point de vue et du monde qui l'entoure. Dans le même ordre d'idée que Lejeune lorsqu'il parle « d'esprit de vérité », Groensteen apporte aussi une nuance quant au travail d'autoreprésentation, en précisant que « se dessiner c'est forcément se mettre à distance. [...] De sorte que l'identité entre auteur et personnage est très relative. L'un représente l'autre, si l'on veut, mais la monstration le réifie en tant "qu'acteur" doué d'une identité

²² *Le Petit Robert 2015*, [En ligne], Consulté le 20 octobre 2014.

propre » (p. 108). Si Groensteen et Lejeune relativisent largement la dynamique entre fiction et réel, les mots de Turgeon nous rappellent tout de même qu'au fond le réel ne peut se déployer de façon concrète dans une œuvre, qu'elle soit de bande dessinée ou non, en raison de l'impossibilité de se manifester sans avoir recours aux mécanismes de la fiction. Et, après tout, n'est-ce pas là le réel enjeu de l'autobiographie qui, par définition, est un processus d'écriture et, dans le cas présent, un processus de mise en dessin de soi visant à mettre en perspective sa propre évolution, sa propre identité, sa propre mémoire?

Et c'est pour cette même raison que la notion de perspective en bande dessinée autobiographique, sujet abordé par Stéphanie Lamothe dans son mémoire, nous paraît particulièrement importante. La démarche de Lamothe, que nous emploierons pour la suite de l'analyse, repose sur l'étude des divers emplois, par le monstreur, des types de focalisations (externe, interne, zéro et expressive), en fonction du positionnement et de la présence du personnage dans la case. Grâce à cette méthode, elle parvient à définir les rôles de ces points de vue sur l'évolution du récit de soi et de sa construction. En somme, ces fameuses perspectives seraient des échos du « regard que l'auteur pose sur lui-même, mais aussi sur les autres. [...] Cet enjeu, central à l'autobiographie, est lié à la position qu'adopte l'auteur puisque les perspectives employées fondent sa représentation²³ ». L'image peut donc fournir des indices supplémentaires en ce qui a trait à la compréhension du réel, parce qu'elle possède les ressources nécessaires pour traduire la réalité intérieure des personnages, ce que, bien souvent, l'espace de l'écriture n'arrive pas à décrire avec autant de précision.

Cette idée du regard que l'auteur pose sur lui-même témoigne du potentiel expressif de l'image et justifie d'autant plus l'importance de l'imaginaire du corps dans de pareilles œuvres. Après tout, en se dessinant, l'auteur finit toujours par révéler la perception corporelle qu'il a de lui-même. Les théories du sociologue Paul Schilder, en ce sens, se marient bien aux conclusions de Stéphanie Lamothe au sujet du lien entre perspective de l'auteur et discours autobiographique, lorsqu'il précise que l'image que nous avons de nous-mêmes est au fond

²³ Stéphanie Lamothe, *op. cit.*, f. 31-32.

une « image de notre propre corps que nous formons dans nos esprits²⁴ ». Puisque les récits de soi nécessitent de représenter graphiquement le personnage, il n'est pas rare que les différentes approches et décisions stylistiques du monstre autobiographique mettent en évidence, de façon consciente ou non, le corps. Laurence Croix abonde dans ce sens lorsqu'elle rappelle que « le fait de se “coucher” sur le papier implique une inévitable prise de conscience de soi. Très souvent, les questions existentielles, les complexes, les névroses, les crises d'identité se révèlent au moment où l'on se décide à parler de soi²⁵ ». Plus souvent qu'autrement, c'est donc au corps que sera attribuée la tâche de traduire les défauts, les perceptions, les pensées ou les remises en question du bédéiste qui s'actorialise.

1.2.2 Le point de vue testimonial

Comme nous l'avons vu avec l'autobiographie, il semble que l'écriture soit le lieu de prédilection pour nombre d'auteurs désirant partager certains souvenirs troubles ou expériences marquantes de leur propre vie, de celle de leur entourage ou encore de celle de témoins importants de l'Histoire. De sorte que l'écriture permet d'extérioriser et surtout de questionner le rôle de ces mêmes événements sur l'élaboration identitaire de certains individus ou des sociétés qui furent engagées dans des guerres ou dans des conflits de tout genre. En somme, comme le note Marie Bornand, « la fonction de la prise de parole testimoniale en littérature consiste à mettre en œuvre [d]es enjeux²⁶ ». Mais, évidemment, puisqu'il s'agit d'un processus de traduction d'un réel particulier, ces œuvres doivent s'appuyer sur un pacte de vérité. Il semble alors que le témoignage en bande dessinée porte en lui des problématiques semblables à celles de l'autobiographie dessinée, mais la force de l'image semble aussi lui fournir les mêmes atouts. Cela nous est d'ailleurs confirmé par le théoricien du genre Pierre Alban Delannoy dans son ouvrage portant sur l'œuvre de Spiegelman. Delannoy soutient l'idée que la grande force de la bande dessinée testimoniale

²⁴ Schilder, Paul, *L'image du corps — étude des forces constructrices de la psyché*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1968 [1950], p. 35.

²⁵ Laurence Croix, *op. cit.*, f. 59.

²⁶ Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 47.

repose sur sa capacité à montrer le réel²⁷. De ce fait, le potentiel polysémique de l'image explique pourquoi des bédéistes comme Emmanuel Guibert, Art Spiegelman, Joe Sacco, Guy Delisle et Marjane Satrapi ont choisi la bande dessinée pour partager leur vision d'événements entourant, par exemple, la Seconde Guerre mondiale (Spiegelman, Guibert), le conflit israélo-palestinien (Sacco, Delisle) ou, comme nous le verrons avec Satrapi, le quotidien des Iraniens après la révolution de 1979. Mais, au fond, qu'est-ce qui permet à ces bédéistes de façonner leur point de vue testimonial? quels problèmes spécifiques soulève cette volonté d'attester une réalité *via* un médium résultant de l'hybridation de deux arts si subjectifs?

Afin de ne pas devancer l'analyse des œuvres de Satrapi, arrêtons-nous quelques instants sur le travail de Joe Sacco, qui, malgré son caractère journalistique, comporte tout de même de nombreuses similitudes avec celui de la bédéiste iranienne. Sa bande dessinée *Reportages*²⁸, qui rassemble plusieurs de ses couvertures journalistiques, se présente effectivement comme un parfait exemple de la perspective testimoniale, de sa construction, mais également des enjeux que présupposent la présence de l'image à titre de principal support d'un discours qui se veut documentaire. En s'attardant sur la planche suivante, qui est la page titre du reportage qu'il réalisa pour le *New York Times Magazine* sur les conflits dans les souterrains à Gaza en 2003, il sera justement possible de dégager ces éléments :

²⁷ Pierre Alban Delannoy, *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 16.

²⁸ Joe Sacco, *Reportages*, Paris, Futuropolis, 2010, 424p.

La guerre souterraine à Gaza

Tandis que le processus de paix avance (et recule) par à-coups, des villes comme Rafah sont encore en guerre. Un journaliste témoigne en BD de la bataille des bulldozers israéliens contre les tunnels palestiniens.

Par Joe Sacco



Figure 1.6

Parmi les principales caractéristiques qui permettent à cette planche de traduire un réel testimonial, la notion de perspective est sans doute celle qui traduit le plus les intentions de l'auteur à l'endroit de ce même réel. De sorte que, dans un souci de réalisme, beaucoup de bédéistes adoptant ce type de discours choisissent de se représenter dans leurs œuvres, d'y participer en tant qu'observateur et acteur des événements. Mais que nous révèle justement la présence de l'auteur-narrateur dans la planche quant à la légitimité du réel dont il est question? Certains, comme Aurélien Le Foulgoc, voient cette incursion comme une preuve de l'authenticité du discours et de l'investissement de l'auteur :

Un narrateur intradiégétique occupe une fonction testimoniale [puisque] la présence à l'image [est] un moyen visuel de rappeler au lecteur qu'il s'agit de faits vécus et directement rapportés.

Parallèlement, c'est un signe fort d'engagement, puisque proche des événements qu'il raconte, le dessinateur se rapproche des individus qu'il rencontre²⁹.

Cette description s'applique parfaitement au cas de Joe Sacco et à celui de Satrapi, puisqu'ils ne font pas qu'observer les événements sans la moindre intervention; ils vivent également ces conflits en temps réel. Selon Stéphanie Lamothe, la perspective externe employée ici « met à distance la personne représentée et crée une sorte de "il" propre à l'autobiographie en bande dessinée. [...] Le lecteur se laisse alors plus facilement happer par le récit, dont il est témoin. Cette perspective est aussi un moyen d'exprimer un certain recul par rapport aux événements³⁰ ». Cependant, il est possible de mettre en doute l'objectivité du personnage-observateur vu l'absence d'une distance entre lui et les événements. On peut se demander comment un journaliste arrive effectivement à rendre compte des événements avec la neutralité nécessaire s'il les vit littéralement et se met en danger, s'impliquant ainsi sur les plans physique et émotionnel.

Il est important toutefois d'observer que, même lorsque l'observateur est absent physiquement de la case (comme c'est le cas de Sacco lors de la scène d'émeute), la subjectivité reste présente. Et cela s'explique entre autres par l'emploi de la perspective interne, laquelle tend à être privilégiée par les monstateurs de récits testimoniaux. La première case de la figure ci-haut semble manifestement adopter ce point de vue qui, selon Lamothe, « signifie que le spectateur adopte le regard de l'un des personnages : sa vision se limite, par conséquent, à la connaissance de ce dernier³¹ ». Parce que le lecteur voit avec les yeux du journaliste qui observe et commente les événements, il ne peut oublier la subjectivité qui s'en dégage implicitement, même si le focalisateur est absent physiquement de la case. Après tout, par l'entremise de la focalisation interne et donc du filtre de son regard, l'auteur représente le monde qui l'entoure. Dans le même ordre d'idée, il serait justifié d'affirmer que cette même trace de subjectivité, bien que l'auteur soit absent, peut affecter la véracité des

²⁹ Aurélien Le Foulgoc, « Étienne Davodeau, un observateur du réel pris entre journalisme et militantisme solidaires », *La BD un miroir du lien social*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 48.

³⁰ Stéphanie Lamothe, *op. cit.*, f. 32.

³¹ *Ibid.*, f. 32.

discours des autres personnages de cette planche, même si le fait de dessiner les actions, les réactions et les témoignages de ces inconnus relève d'une volonté de traduire leur peur, leur révolte, leur réalité.

Afin de contrecarrer la subjectivité de son trait, de son point de vue et d'affirmer la présence du réel, le monstateur peut aussi envisager l'option d'employer des images d'archives dans son récit. À ce sujet, Thierry Groensteen précise que « le récit fondé sur un pacte de référentialité se distingue du récit purement fictionnel en ceci qu'il convoque certain nombre d'images documentaires, telles que des photographies. Le monstateur dispose de plusieurs options esthétiques quant au traitement qu'il réserve à ces images déjà existantes » (p. 109). Dans le cas de Sacco, nous retrouvons une trace du documentaire par le biais de la carte géographique du conflit qui, malgré son réalisme et son contenu éclairant, est néanmoins reproduite en continuité avec le style graphique de l'auteur. Est-il dès lors plausible de mettre en doute l'objectivité de l'auteur parce qu'il s'agit d'un dessin et non d'un document d'archives? Joe Sacco, dans la préface de son ouvrage, aborde justement toutes les remises en questions dont nous venons de traiter et, qui plus est, précise l'objectif de son propre travail :

Il existera toujours, lorsqu'on présente du journalisme en bande dessinée, une tension entre ce qui peut être vérifié (une citation enregistrée sur un support, par exemple) et ce qui échappe à toute vérification (un dessin qui prétend représenter un épisode en particulier). Les dessins sont des interprétations, même quand ils sont des reproductions serviles de photographie. [...] Un dessinateur de BD « capture » son dessin au moment qu'il ou elle choisit. C'est ce choix qui fait de la bande dessinée un médium subjectif par nature³².

Il est plutôt difficile, que ce soit pour l'autobiographie ou pour le témoignage en bande dessinée, de ne pas buter sur la dualité réel/fiction, puisque le fait même de se dessiner ou de dessiner le réel met inévitablement en échec toute tentative d'objectivation. Néanmoins, après tous ces exemples, nous en venons à la conclusion qu'il ne semble pas être de la volonté de ces bédéistes d'être fidèles au réel. Ceux-ci utilisent plutôt le médium pour traduire leur vision des expériences ou des réalités marquantes qu'ils ont vécues et pour les rendre sensibles aux yeux du lecteur. Pierre Alban Delannoy affirme d'ailleurs qu'au fond « la

³² Joe Sacco, *op. cit.*, p. 2.

réalité n'est pas qu'une suite de faits qui se déroulent hors de nous et dont nous serions les témoins extérieurs, elle s'éprouve aussi et participe presque d'une visée du dedans³³ ». Nous le verrons dans la troisième partie du mémoire, les œuvres de Satrapi partagent avec celle de Sacco toutes ces remises en question, justement à cause de la proximité de la bédéiste avec les événements et surtout à cause de son investissement émotionnel dans le déroulement de ceux-ci. Cela n'empêche pas ces œuvres d'être de redoutables interprètes du réel — réel que Satrapi analyse entre autres en observant ses concitoyens et en analysant les diverses façons par lesquelles les symptômes du système oppressif qui règne sur leur quotidien investissent leur corps.

1.3 L'imaginaire du corps en bande dessinée : axes d'analyse et thématiques récurrentes

Nous l'avons déjà mentionné, les auteurs de bandes dessinées classiques ont longtemps considéré leurs personnages comme de simples produits de consommation, comme de simples « pantins constitutionnellement privés d'épaisseur qui s'épuisaient dans l'action, le mouvement et le bruit » (p. 142). Or, de tous les personnages classiques qui furent élaborés pendant la première moitié du XX^e siècle, la figure du superhéros est sans doute l'exemple le plus probant de cette idéologie commerciale, esthétique et narrative qu'adoptèrent les bédéistes de l'époque. Il nous semble logique de nous demander pourquoi ces êtres surhumains dotés d'un sens moral irréprochable furent, et sont encore d'une certaine façon, des modèles pour de nombreux lecteurs de bandes dessinées. C'est ce qu'explique Umberto Eco, dans son article sur la figure de Superman, lorsqu'il affirme que ces entités mythiques représentent en fait « la somme d'aspirations collectives déterminées, et doi[ven]t donc nécessairement s'immobiliser dans une fixité emblématique qui le[s] rend[ent] facilement reconnaissable[s]³⁴ ». Eco montre également pourquoi l'inébranlable perfection morale des superhéros s'est reflétée sur leur physique. Leur corps est en effet devenu l'expression d'un idéal à atteindre, bien qu'inaccessible, et le porteur d'un large éventail de stéréotypes. Pendant longtemps, la perfection musculaire de Superman et sa moralité exemplaire ne nous

³³ Pierre Alban Delannoy, « BD de la réalité, réalité de la BD », dans Pierre Alban Delannoy [dir.], *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Circav n° 19 », 2007, p. 105.

³⁴ Umberto Eco, « Le mythe de Superman », *Communications*, n° 24, 1976, p. 26.

ont pourtant pas donné accès à la complexité de son identité ou de son intériorité — tout comme les récits qui le concernent n'ont pas toujours permis aux lecteurs de développer un discours critique sur le monde ni de réfléchir sur leur propre intériorité.

Cette absence de profondeur chez ces êtres à la pensée manichéenne et au corps déifié justifie sans doute l'urgence, pour les bédéistes du mouvement *underground*, de déconstruire cette esthétique à partir des années 1970. Se détournant de l'aspect strictement commercial, ceux-ci ont conçu des bandes dessinées portant sur la vie de personnages humains fondamentalement imparfaits et vivant dans des sociétés qui ne le sont pas moins. Cela explique l'éclosion des genres autobiographique et testimonial en bande dessinée. Qui plus est, il n'est pas rare que ces mêmes œuvres valorisent le potentiel symbolique de la représentation corporelle pour mettre en place des enjeux autobiographiques tels que les petites laideurs du corps, la sexualité, la puberté, l'altérité, les angoisses, etc., mais aussi des enjeux sociaux qui découlent des systèmes d'oppression, des lois, des guerres, des traumas. Cette tendance s'est développée particulièrement chez Robert Crumb, surtout avec son *The Confession of Robert Crumb* (1987), chez Chester Brown, Julie Doucet, Art Spiegelman et Charles Burns, dont le célèbre *Black Hole* (1995-2005) présente un traité métaphorique et psychédélique des tourments de la puberté et des ravages fantasmatiques causés par le SIDA sur les corps d'un groupe d'adolescents américains. Puisque les prochains chapitres s'attarderont sur le travail de Marjane Satrapi, il s'agit ici de dévoiler les différentes possibilités sémantiques et thématiques qu'y investira l'imaginaire du corps.

1.3.1 Le corps social

Groensteen le déclarait plus tôt, le fait de mettre en image des pensées, des émotions et des idées reçues, voire des préjugés, n'est pas chose facile. Qu'en est-il alors lorsqu'il s'agit de mettre en image des systèmes sociaux et leurs valeurs? Comme nous le verrons, le cas de Satrapi est justement des plus intéressants, parce que, en marge du discours autobiographique, elle s'attarde à observer la réalité iranienne passée sous l'égide d'un gouvernement ayant mis en place de sévères lois afin de contrôler la morale et le sens critique du peuple. Or ces lois, cet obscurantisme et ces interdits touchent d'abord et avant tout l'individualité et, de ce fait, le corps. Les questions entourant la religion, le voile, la sexualité,

le regard occidental, y deviennent des éléments très présents, qui participent à la définition de la dynamique entre corps et système sociaux, ce qui, comme le suggère Christine Détrez, « implique de penser ainsi le corps comme l'objet, l'enjeu et le produit de la socialisation qui ferait du corps à la fois le lieu de la représentation et de la reproduction non seulement des individus, mais aussi des identités sexuées et sociales³⁵ ».

Afin d'observer un exemple de cette dynamique, le cas de Spiegelman nous paraît de nouveau très intéressant à étudier. Après tout, la grande originalité de *Maus* relève de la décision du monstateur d'attribuer une apparence animale à ses personnages. Ce choix esthétique et narratif, qui aurait facilement pu apparaître comme un projet d'infantilisation du sujet qu'est l'Holocauste, est néanmoins des plus pertinents parce qu'il reproduit efficacement le système social dans lequel baignent les personnages, mais surtout le système de préjugés qui l'accompagne. En résumé, les Juifs y deviennent des souris, les nazis des chats, les Américains des chiens, etc. L'enveloppe corporelle, dès lors, y devient à la fois porteuse d'une identité et reflet d'une condition sociohistorique. Comme le précise Christine Détrez, « le corps, tant dans son apparence physique, sa ritualisation, que dans le gouvernement quotidien de la vie, s'inscrit dans les réseaux de relations et de pouvoirs³⁶. » Et, dans le cas de *Maus*, rien ne peut mieux exprimer les relations de pouvoir que l'imaginaire du chat et de la souris.

Qui plus est, puisque *Maus* nous permet de jouer sur les deux dimensions que constituent l'autobiographie et le témoignage, il est pertinent de dégager certaines corrélations entre corps et identité sociale. Il existe une distinction entre la façon dont l'auteur s'autoreprésente en tant que personnage du récit et la façon dont il se représente à titre d'auteur du récit, ainsi que nous avons pu le voir dans la figure 1.2. Lorsqu'il est un personnage du récit, Spiegelman a un physique de souris, tandis que lorsqu'il s'autoreprésente comme bédéiste il porte plutôt un *masque* de souris. Ce choix esthétique permet de mettre en relief la double fonction de Spiegelman dans le récit (personnage et

³⁵ Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. « Point-essais/sciences humaines », 2002, p. 18.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

auteur), de traduire son origine juive et de signaler à quel point cette histoire collective le concerne *personnellement*. Il est donc possible de faire le lien avec les propos de Michel Dostie cités en introduction, avec cette idée qu'en fonction des choix du monstre le corps, en bande dessinée, possède cette faculté de traduire les expériences à la fois collectives et individuelles des personnages.

1.3.2 Le corps autobiographique

Après avoir mis en lumière certains des principaux points de vue autobiographiques, il nous semble évident que l'imaginaire du corps convoque un grand nombre de questions et de thématiques relatives à la notion d'identité. Cela est confirmé par Paul Ricœur, qui note que corps et construction identitaire sont en fait indissociables : « Dans la mesure où le corps propre est une médiation du soi, les variations imaginatives *autour* de la condition corporelle sont des variations sur le soi et son ipsité³⁷. » Il va sans dire qu'aucun élément constitutif de la bande dessinée autobiographique ne peut mieux mettre en scène ces fameuses variations imaginaires que le monstre. Après tout, nous l'avons vu, le narrateur graphique dispose d'une multitude de possibilités pour faire du corps de ses protagonistes à la fois le lieu d'affirmation du pacte autobiographique et le lieu de traduction de l'évolution identitaire de ces derniers.

Parmi les nombreux discours autobiographiques de la bande dessinée, les récits écrits par des femmes telles que Marjane Satrapi, Claire Bretécher, Chantal Montellier ou Julie Doucet seraient, selon certains théoriciens, les principaux instigateurs de cette tendance à valoriser l'imaginaire du corps. Le cas de Julie Doucet est un exemple probant, entre autres parce que les différents choix esthétiques qu'elle adopte dans ses œuvres mettent de l'avant ces fameuses variations imaginaires du corps, qui y devient plus qu'une simple enveloppe physique, un bel objet, mais bien un miroir des diverses facettes de l'identité de son personnage. *Dirty Plotte* [1988-1990] en est un parfait exemple, le titre même faisant référence au corps féminin et, qui plus est, à ses imperfections. Plusieurs critiques, dont Ann Miller, font même référence à Doucet et à son utilisation fantasmatique du corps afin de

³⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Point-essais », 1996 [1990], p. 178.

définir le travail des femmes bédéistes : « Doucet's work may be characterized as an example of "dessiner femme", [...] because it given access to a rich, often hilarious and sometimes disturbing, female imaginary which is never severed from her bodily presence³⁸. » Dans cette définition du « dessiner femme », non seulement il nous est possible de reconnaître le travail de Satrapi, mais il est aussi intéressant de relever à quel point celle-ci, comme les autres femmes nommées ci-dessus, ne se soucie que très peu de l'esthétique de l'image qu'elle projette d'elle-même, allant même parfois, dans un souci de vérité, jusqu'à s'enlaidir : « Paradoxalement, les confessions féminines sont plus souvent libérées, alors que la norme sociale voudrait qu'une femme se tienne plus en retrait et soit plus effacée qu'un homme. L'autobiographie féminine peut alors paraître moins pudique et dévoiler plus crûment son intimité³⁹. » Si certaines théoriciennes, comme Florie Boy, y voient un exercice caricatural, Stéphanie Lamothe formule plutôt l'idée que les auteures, en grossissant ou en modifiant leurs traits physiques, adoptent une perspective expressive qui a tendance à révéler « le plus clairement le point de vue de l'auteur. Elle offre un accès direct à son intériorité puisque c'est le trait même qui est affecté⁴⁰ ». Encore une fois, le corps devient le centre de ces transformations *via* l'autoreprésentation et lie ces « variations imaginatives » aux expériences troubles, aux sentiments, aux émotions du personnage, bref, à son identité.

En plus de proposer un rapide portrait de l'évolution du médium et des composantes essentielles de son système narratif, le présent chapitre aura permis de présenter les principaux objectifs et axes d'analyse qui seront mis de l'avant au cours de notre étude des œuvres de Satrapi. Déjà, le prochain chapitre permettra de mettre à profit nos observations quant au rapport entre corps et expérience autobiographique. Il s'agira de montrer concrètement comment l'imaginaire du corps participe à la construction du pacte de vérité et à l'évolution du discours autobiographique dans *Persepolis*.

³⁸ Ann Miller, *Reading bande dessinée : Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Chicago, IL., Intellect Books, 2007, p. 235.

³⁹ Laurence Croix, *op. cit.*, f. 56.

⁴⁰ Stéphanie Lamothe, *op. cit.*, f. 33.

CHAPITRE 2 : LE CORPS AUTOBIOGRAPHIQUE : CONSTRUCTION ET EXPRESSION DU « JE » DANS *PERSEPOLIS*

Ne réduisez jamais, en aucune circonstance, une œuvre de fiction à une copie de la réalité ; ce que nous recherchons dans ces livres n'est pas tant la réalité que l'apparition soudaine de la vérité⁴¹.

2.1 Le projet autobiographique

Marjane Satrapi est née en 1969 dans la province de Gilan, au nord-ouest de Téhéran, et a grandi au sein d'une famille aisée, progressiste et cultivée. Elle a passé la majeure partie de son enfance dans la capitale et une partie de son adolescence en Autriche, où elle a été envoyée par ses parents pour poursuivre son éducation à l'abri de la violente guerre entre l'Iran et l'Irak. Après un bref retour à Téhéran à la toute fin de l'adolescence, elle émigre de façon définitive en France en 1994 et termine ses études à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. Elle intègre plus tard l'Atelier des Vosges, installé place des Vosges à Paris, qui rassemble alors certains des plus influents bédéistes français. Enrichie par son passé et par les profondes perturbations qui marquèrent son parcours, Marjane est rapidement encouragée à raconter son histoire par ses collègues, dont le bédéiste David B. Celui-ci l'incite vivement à user de ses talents artistiques pour se raconter par le biais de la bande dessinée, bien que le milieu et les rouages du médium lui soient peu familiers. Cette incursion dans le monde du 9^e art donne naissance à *Persepolis*.

Encore aujourd'hui, la quadrilogie de Satrapi est l'une des publications les plus influentes de l'Association. Depuis sa parution, son riche contenu, son discours original et ses thématiques universelles n'ont cessé de charmer un nombre important et toujours grandissant de lecteurs. En 2007, l'engouement créé par la quadrilogie ouvre même la voie à un projet d'adaptation cinématographique. En plus de permettre à un plus large auditoire de connaître le récit de Satrapi, le film se voit couronné par de nombreux prix et nominations, comme le

⁴¹ Azar Nafisi, *Lire Lolita à Téhéran*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2005 [2003], p. 16.

prix du jury au Festival de Cannes de 2007, un César en 2008 dans la catégorie du meilleur premier film et une nomination aux Oscars la même année pour le meilleur film d'animation.

Mais qu'est-ce qui explique le succès de *Persepolis*? Après tout, la période de publication des quatre tomes coïncide également avec celle d'un grand nombre d'œuvres écrites par des femmes iraniennes ayant choisi d'émigrer en Occident. L'on pense entre autres à Tara Bahrapour et à son *To See and See Again : A life in Iran and America* (2000), au célèbre *Reading Lolita in Teheran : A Memoir in Books* d'Azar Nafisi (2003) ou à *Journey from the Land of No : A Girlhood Caught in Revolutionnary Iran* (2004) de Roya Hakakian. Comme pour *Persepolis*, le succès de ces œuvres résulte de la surprenante prise de parole de ces femmes iraniennes qui, dans le sillage de la révolution, ont été forcées de se voiler, ont été éloignées des institutions universitaires et enchaînées à un système obscurantiste et patriarcal. En plus d'offrir l'occasion à certaines d'entre elles de renverser divers stéréotypes nourris par l'Occident envers la population iranienne et surtout ses femmes, l'écriture est devenue un moyen de célébrer la liberté que leur offre leur nouvelle terre d'accueil, un moyen de se reconstruire, d'affirmer leur identité et de se donner un corps. Cette même hypothèse est par ailleurs le sujet de thèse de Nazila Sedghi qui voit le corps comme un

haut-lieu de « l'écriture-femme », où se dessinent l'identité et la différence, où la femme iranienne dresse en tout temps son seul et unique étendard, sa plume [...], afin d'amputer la main abusive des pères, des frères, des fils, des tuteurs, qui tiennent en otage son corps historique, social, familial et politique. [...] L'acte d'écrire offre ainsi à la femme la clef des champs, la possibilité de sortir de son enfermement et de sillonner la voie qui pourfend la ségrégation⁴².

Il est intéressant de constater que le concept d'« écriture-femme », énoncé ici par Sedghi, renvoie largement aux propos d'Ann Miller concernant le « dessiner-femme » : dans les deux cas, le corps devient le centre d'un imaginaire qui permet à la femme de se revendiquer et de traduire ses crises, ses remises en question, ses désirs, etc.

Certes, *Persepolis* partage de nombreuses similitudes avec le travail de ces auteures : la filiation autobiographique, le discours testimonial et certaines thématiques, dont la question

⁴² Nazila Sedghi, *Dans l'ombre des platanes. Femme iranienne et écriture : Fiction et essai*, thèse de doctorat, Département des Lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, 1999, f. 190.

identitaire et l'imaginaire du corps. Toutefois, Satrapi se distingue à cause de son choix de se raconter par l'intermédiaire du 9^e art. Il lui est possible de mettre en place un cadre de référence visuel de manière à traiter du réel sans s'encombrer de longues descriptions textuelles. Cela dit, la bédéiste utilise également l'image à des fins plus poétiques dans le but d'exprimer la complexité de sa vision et l'influence d'une telle réalité sociale sur son évolution identitaire et sur celle de tout un peuple. Nous croyons en fait que les dessins produits par Satrapi sont de parfaits exemples du lien qu'observe Ricœur entre les « variations imaginatives » du corps et la question identitaire. Jennifer Worth ajoute quelques précisions quant à la fonction du corps dans *Persepolis* lorsqu'elle écrit qu'« it is not just through her repeated self-portraiture that Satrapi indicates an interest in the body, but also in her manner of relating her physical experiences to mental and emotional transformations⁴³ ». En vertu de ce que nous avons observé au chapitre précédent, nous croyons que le monstre influence nettement la construction autobiographique de la quadrilogie de Marjane Satrapi. Le présent chapitre s'attardera à dévoiler comment le narrateur graphique met en scène le pacte, la structure et les thèmes de son discours autobiographique, en plus de mettre en évidence la relation entre cette même construction et l'imaginaire du corps.

2.2 *Le pacte autobiographique : mise en place de l'homonymie, de la rétrospection et de l'introspection*

L'adhésion du lecteur relève nécessairement du degré d'investissement de son auteur vis-à-vis du réel dont il traite. Pour ce faire, nous le rappelons, il est possible pour un autobiographe d'inscrire son discours dans le réel grâce à la présence des éléments suivants : le lien identitaire univoque entre l'auteur, le narrateur textuel — et graphique pour la bande dessinée — et le personnage ; une diégèse rétrospective ; la présence d'un point de vue introspectif. À partir de cette base, il nous semble réalisable de dégager tous ces éléments dans *Persepolis*.

Il est plus que pertinent d'entreprendre cette analyse du discours autobiographique de la quadrilogie en nous arrêtant sur l'incipit et la première planche de la quadrilogie. En plus

⁴³ Jennifer Worth, « Unveiling : *Persepolis* as Embodied Performance », *Theatre Research International*, vol. 32, n° 2, été 2007, p. 146.

de s'y présenter, Satrapi annonce dès le départ les principaux angles, thématiques et objectifs de son projet d'écriture : elle désire revenir sur les grands axes de son parcours et soulever les enjeux qui marquèrent ce dernier (en l'occurrence, les politiques répressives du nouveau régime) ; elle souligne également son statut de témoin de la réalité sociopolitique dans laquelle elle a grandi. En quelque sorte, cette première planche révèle au lecteur la double filiation générique de l'œuvre. Puisque nous reviendrons sur ces questions à la fin du chapitre, contentons-nous pour l'instant de faire ressortir les principaux indices de la présence du pacte autobiographique dans cette fameuse planche d'ouverture :

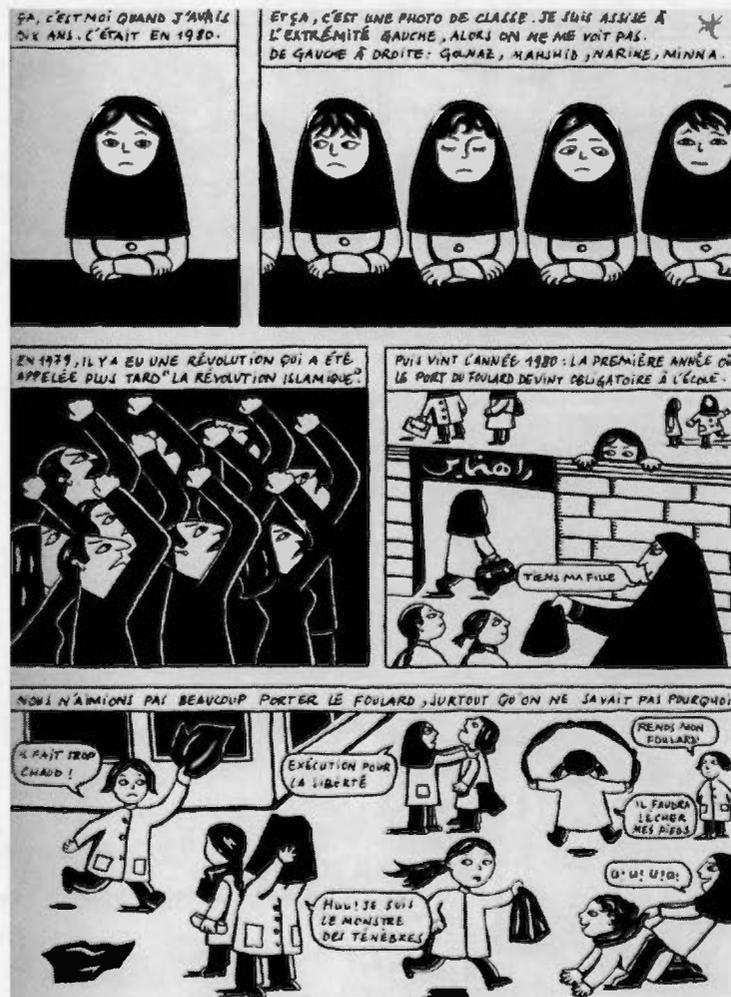


Figure 2.1

Dès l'incipit, Satrapi met clairement en place son pacte autobiographique par sa brève présentation : « Ça, c'est moi quand j'avais dix ans. C'était en 1980. » Les principaux constituants du pacte se matérialisent d'un coup : le caractère rétrospectif, la composante introspective et la correspondance identitaire entre l'auteur et son personnage sont respectivement authentifiés par l'utilisation de l'imparfait et par l'emploi des diverses variantes de la première personne, « moi » et « je ». Qui plus est, la précision de l'âge de Marjane, 10 ans, en vertu de la date, 1980, renforce la vraisemblance autobiographique, même si l'homonymie, soit l'association nominale entre l'auteure et le personnage, ne nous est confirmée que dans des planches postérieures. Toutes ces informations nous permettent de valider la présence d'un réel autobiographique. Néanmoins, la quadrilogie de Marjane ne se veut pas uniquement littéraire.

Cette planche est effectivement à la source d'une importante contradiction : bien que la narration textuelle soit éloquente quant à la mise en place du contrat de vérité, aucun indice ne rend possible sa validation sur le plan graphique. D'une certaine façon, le choix de Satrapi de mettre en place son pacte par l'intermédiaire du texte peut traduire sa volonté de se débarrasser d'emblée des formalités de ce contrat pour entrer dans le vif du sujet. Malheureusement, puisqu'il s'agit d'une bande dessinée, nous sommes également en droit, en tant que lecteurs pointilleux, d'attendre de ce fameux pacte qu'il se matérialise par le biais de l'image. Il s'agit à présent d'observer comment l'image prend en charge les principales composantes du pacte. De plus, nous tenterons de signaler les remises en question que fait naître, dans la quadrilogie, la présence de l'image en tant que potentielle traductrice d'un réel autobiographique.

2.2.1 Enjeux entourant l'homonymie et le caractère rétrospectif

En bande dessinée, l'homonymie est la composante du pacte la plus importante ou, du moins, la plus éloquente. Après tout, cette dernière est étroitement liée à la notion d'autoreprésentation, ce qui, selon Laurence Croix, fait d'elle l'élément du pacte le plus facilement vérifiable⁴⁴. Certes, il existe bien des correspondances entre la façon dont se

⁴⁴ Laurence Croix, *op. cit.*, f. 32.

représente Marjane à l'âge adulte dans ses œuvres et certaines de ses photographies. Cependant, en se fiant uniquement à la planche 2.1 et, de façon plus générale, à toutes celles où Satrapi se représente en tant qu'enfant, il nous paraît difficile de valider la présence de l'homonymie sur le plan visuel. La théorie de Lejeune concernant l'aide de sources extérieures à l'œuvre semble ici atteindre ses limites, pour la simple raison que nous ne pouvons toujours avoir accès aux documents personnels des autobiographiés pour établir des correspondances avec le réel dont ils traitent.

De fait, dans la première case de cette planche, la bédéiste fait un choix intéressant qui crée une ambiguïté homonymique. Une certaine discordance émerge entre le caractère homodiégétique de la narration, qui sous-entend clairement qu'il s'agit de la bédéiste, et la façon dont elle se représente graphiquement, ici vêtue de son voile. Ce choix, qui est loin d'être banal, ne nous permet pas de déceler les traits physiques distinctifs du personnage, si ce n'est par les quelques mèches de cheveux qui dépassent de son *hijab*. Même la forme et les traits de son visage ne sont pas singuliers. C'est aussi pourquoi il nous est impossible de la distinguer dans les cases représentant plusieurs jeunes filles. La forme du visage des fillettes dans la seconde et dans la dernière case et leur physionomie générale sont uniformes, qu'elles portent ou non leur voile. En ce qui a trait à la seconde case, le texte seul nous informe de l'absence de Marjane dans l'image. Du coup, il apparaît logique d'interroger la pertinence de l'insertion de cette photographie de classe si le personnage ne s'y trouve pas. Après tout, ne s'agit-il pas d'un récit autobiographique? Or, si nous répondrons à ces questions plus tard, il nous est d'emblée possible d'affirmer que cette planche d'introduction rend difficile la validation de l'homonymie sur le plan visuel. Évidemment, si les planches qui suivent l'introduction — dont la figure 1.1 analysée au chapitre précédent — nous fournissent des indices supplémentaires qui nous permettent de différencier Marjane du reste du groupe (par la longueur de ses cheveux, par exemple), le choix d'ouvrir sa quadrilogie avec une pareille source d'ambiguïté témoigne déjà des principaux objectifs narratifs de la bédéiste. Deux possibilités émergent en effet de cette stratégie esthétique et diégétique : premièrement, nous pouvons concevoir l'uniformisation graphique des jeunes filles comme une méthode pour faire valoir les enjeux identitaires dont traite l'œuvre, entre autres à partir de la question du code vestimentaire imposé par le régime islamique ; mais nous pouvons

aussi, en second lieu, attribuer cette imprécision graphique aux aléas de la rétrospection, laquelle est une composante essentielle du projet autobiographique.

La fonction rétrospective, comme le mentionne Laurence Croix, « a une grande importance dans le principe autobiographique, [parce qu'elle] induit une notion de temporalité, une distinction entre passé et présent⁴⁵ ». Étonnamment, de tous les éléments essentiels à la formation du pacte, le caractère rétrospectif est sans doute celui qui se manifeste le plus clairement dans *Persepolis*, dans la mesure où il se déploie tant sur les plans diégétique et narratif que sur le plan graphique. En témoignent la construction chronologique du récit, l'utilisation de temps de verbe au passé et certains des choix esthétiques de la monnatrice. La présence du caractère rétrospectif explique effectivement certains écarts dans la précision graphique avec laquelle Satrapi s'autoreprésente en tant qu'enfant. Si l'on compare sa physionomie entre les figures 1.4 et 1.5, d'une part, et 1.1 et 2.1, de l'autre, on note que les détails de son apparence sont moins précis dans l'enfance qu'à l'âge adulte. Ce phénomène serait associé à ce que Philippe Lejeune décrit comme un effet naturel de la distanciation entre le présent de l'auteur qui s'écrit et le temps passé depuis son enfance :

Dans le récit autobiographique classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. C'est là bien naturel : l'enfance n'apparaît qu'à travers la mémoire de l'adulte. [...] Pour reconstituer la parole de l'enfant, et éventuellement lui déléguer la fonction de narration, il faut abandonner le code de vraisemblance (du « naturel ») autobiographique, et entrer dans l'espace de la fiction⁴⁶.

Dans le cas présent, on peut croire que Satrapi, à cause de la distance temporelle qui la sépare du temps de son enfance et qui affecte forcément sa mémoire, abandonne les codes de la vraisemblance pour se mettre en scène tant graphiquement que textuellement. Puisqu'il s'agit d'une bande dessinée, cette mise à distance touche donc au trait du dessin et, surtout, à la précision des traits physiques de l'enfant, corps et visage. Encore une fois, ce phénomène rappelle les propos de Groensteen, selon lequel l'autoreprésentation, même dans ses

⁴⁵ *Ibid.*, f. 4.

⁴⁶ Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 10.

exemples les plus fidèles, découlerait inévitablement d'un effet de mise à distance entre l'auteur et son personnage. Ce recul et ses effets sur le réalisme du portrait viennent-ils néanmoins mettre en péril le réel autobiographique et la triade auteur-narrateur-personnage? Il importe sans doute de revenir ici aux propos de David Turgeon au sujet de l'inévitable présence de la fiction dans tous les discours autobiographiques. Un récit autobiographique reste toujours le résultat d'un projet de reconstruction d'une mémoire révolue, d'une image de soi périmée et d'une évolution en cours ; il paraît donc logique que cette évolution affecte le dessin, le monstateur cherchant justement à créer des effets de stylisation du réel dans le but de traduire toute la complexité de l'intériorité de ses personnages. Sur ce même sujet, Groensteen ajoute que, « quelle que soit la foi dans son récit que le narrateur attend du lecteur, tous les styles de dessin dont peut user le monstateur sont également valides » (p. 123). En ce sens, bien qu'il soit utile à la formation du pacte, le réalisme du dessin n'est pas l'élément qui nous intéresse dans le cadre de notre étude du travail de Marjane Satrapi. Le dessin schématique de la bédéiste et le choix d'utiliser une palette restreinte au noir et au blanc, sans dégradé de gris ou ombrage, donne une netteté à l'image, ce qui lui permet d'exprimer clairement ses idées. Ses choix plus poétiques, caricaturaux, ses jeux de répétitions et de contrastes sont ainsi plus frappants et parviennent fidèlement à traduire tant son monde intérieur qu'extérieur. Proche de ce que Groensteen et Stéphanie Lamothe nomment respectivement la fonction poétique et expressive de l'image, le style de Satrapi peut se passer du réalisme, parce qu'il permet déjà de révéler les vérités profondes et intérieures du personnage central et de sa réalité. C'est d'ailleurs pour ces raisons que le pacte autobiographique n'en serait pas un sans la notion d'introspection, laquelle nous semble être la plus éloquente en ce qui a trait à la révélation des vérités identitaires de Satrapi.

2.2.2 Manifestations de l'introspection : les différentes représentations du « je »

La plupart du temps, dans le cadre d'une autobiographie, le projet d'introspection va de pair avec la narration homodiégétique, soit l'idée d'un « je » qui se raconte. Dans *Persepolis*, il n'y a pas de doute quant à la présence du point de vue homodiégétique, ici pris en charge par le récitant, et à son emploi constant des variantes de la première personne du singulier. Néanmoins, la présence d'un discours intimiste en bande dessinée n'est pas synonyme, sur le

plan graphique, de l'utilisation d'une perspective interne, c'est-à-dire d'un point de vue qui permet au lecteur de se glisser derrière les yeux du personnage et d'assister aux événements à partir du filtre de son regard. Comme Stéphanie Lamothe l'a souligné, il existe plusieurs choix de perspectives qui permettent au monstateur de « présenter visuellement le “je”⁴⁷ » et les différentes facettes de son intériorité : la perspective externe, expressive, zéro et interne. Si tous ces degrés de focalisation ne s'appliquent pas nécessairement à chaque bande dessinée autobiographique, leur emploi parvient à créer des effets esthétiques et sémantiques précis qui nous laissent découvrir toute la complexité de l'intériorité des personnages, ce que suggère Laurent Mattiussi lorsqu'il déclare que « l'invention du soi suppose la capacité du moi à se fragmenter, voire à se dissoudre, pour laisser briller le Soi dans les interstices⁴⁸ ». Puisqu'il semble que chez Satrapi la perspective interne soit surtout utilisée dans le cadre de son discours testimonial, observons donc les vérités autobiographiques que parviennent à nous révéler la perspective externe et la focalisation expressive de *Persepolis*.

2.2.2.1 Focalisation externe

La perspective externe permet au narrateur graphique de créer une distance entre lui et son personnage pour mieux en faire un acteur qui assiste et qui réagit en même temps que le lecteur aux événements et au déroulement du récit (sans toutefois qu'il devienne un simple pantin). En somme, la focalisation externe privilégie généralement l'action et l'enchaînement fluide des événements. Néanmoins, comme le montre Stéphanie Lamothe, il est faux de croire que cette perspective est employée uniquement dans le but de créer un régime d'objectivité et de linéarité, puisque « les perspectives de l'extérieur, même si elles représentent un personnage stable, provoquent parfois une introspection. La représentation [...] met plutôt l'accent sur les sentiments du protagoniste et ne marque aucun moment d'arrêt dans l'action⁴⁹ ». La mise à distance que lui procure ce type de focalisation offre à l'auteur l'occasion de s'observer afin de mieux commenter son évolution par le dessin. Cette

⁴⁷ Stéphanie Lamothe, *op. cit.*, f. 31.

⁴⁸ Laurent Mattiussi, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Librairie Droz, 2002, p. 79.

⁴⁹ Stéphanie Lamothe, *op. cit.*, f. 127.

perspective est sans conteste prédominante dans l'œuvre de Satrapi, répondant manifestement au désir de cette dernière de faire de son récit une histoire en soi et non pas seulement une autobiographie *flirtant* avec le documentaire, ce qu'elle confirme dans une entrevue avec Robert Root : « It is a story ; this is not a documentary. Of course you have to make fiction, you have to cheat, you have to make some angles around there, because the story has to turn, so that is the reconstruction of what we do⁵⁰. » Puisque les cases où elle s'autoreprésente sont majoritaires et qu'elles nous font voir, par des jeux graphiques, les diverses facettes de son personnage, la bédéiste semble faire de son corps, de sa physionomie, de son visage, les reflets de son parcours autobiographique.

À titre d'exemple, observons le jeu de la monnatrice externe dans cette planche issue du deuxième tome. Cet épisode, qui suit l'annonce de l'entrée en guerre de l'Iran contre l'Irak, montre l'arrivée de Marjane sur les lieux d'un bombardement ayant frappé le quadrilatère où elle vit, faisant des victimes parmi certains proches amis de la famille :

⁵⁰ Robert L. Root et Marjane Satrapi, « Interview with Marjane Satrapi », *Fourth genre : Exploration in Nonfiction*, vol. 9, n°2, automne 2007, p. 150.



Figure 2.2

La planche présente est un bel exemple des possibilités introspectives que permet de révéler la focalisation externe. Alors que la première et la seconde case nous présentent les dégâts causés par l'explosion, la « caméra » se détourne soudainement de l'évènement en soi pour se concentrer sur les réactions de la protagoniste. Il est d'ailleurs important de souligner que Satrapi, lorsqu'elle se penche sur son parcours autobiographique, s'attarde très peu à représenter les arrières-plans, qui demeurent majoritairement épurés. Nous croyons que ce choix traduit le désir de la bédéiste de mettre en évidence la perspective et les réactions de son personnage aux évènements qui la bouleversent. Cette hypothèse se confirme lorsqu'on s'attarde aux planches relatives aux discours testimoniaux de l'auteure où les arrières-plans sont souvent plus détaillés.

Dans la planche que nous venons de voir, il est clair que la narratrice graphique, en se rapprochant graduellement du personnage et de son visage, choisit de nous faire vivre ces tragiques événements en fonction de la perspective de Marjane. Le lecteur assiste aux événements importants à travers elle sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours à la perspective interne et sans que soit brisée la linéarité du récit. Nous observons alors la « dégradation » du visage de Marjane qui, petit à petit, est submergé par diverses émotions. Dans les troisième et quatrième cases, c'est la gestuelle de Marjane qui s'exprime pour elle. La préadolescente se couvre la bouche pour étouffer son cri de douleur et voile ses yeux pour se dérober à l'horreur. Le corps et sa gestuelle se font les traducteurs d'une incompréhension et de symptômes que les mots ne peuvent décrire avec précision, d'où les points de suspension à la fin des cases centrales et le silence narratif dans la quatrième case. La métaphore de l'innommable est au surplus accentuée par la dernière case voilée de noir. Dans le cas présent, cette case obscurcie offre quelques possibilités d'analyse. L'on pourrait entre autres dire de la caméra qu'elle adopte la perspective interne, puisque cette case peut être vue comme le noir que créent les mains de Marjane devant ses yeux. Cependant, il est aussi possible d'interpréter cette case comme une impossibilité de la part de la monnatrice externe de mettre des images sur le sentiment d'horreur et de colère que ressent le personnage, la narratrice visuelle se solidarisant avec la narratrice textuelle en s'interrompant à son tour. Le point de vue externe nous laisse donc décomposer la réaction de Marjane et observer de quelle façon la douleur du personnage prend à témoin à la fois son corps et le corps de la planche — la case noire. Par ailleurs, cette planche fait partie des tournants majeurs de l'œuvre, puisque cette expérience en particulier participe, avec la mort de l'oncle de Marjane, à préciser ses positions à l'égard des politiques du régime en place.

Aussi, dans son analyse des divers usages de la perspective externe, Stéphanie Lamothe questionne la place de la figure du double qui, comme en littérature, semble se manifester de façon récurrente dans de nombreuses œuvres de bande dessinée autobiographique. Pour cette raison, il paraît intéressant de nous arrêter sur les théories freudiennes concernant cette figure qui, dans l'article fondateur « L'inquiétante étrangeté », est l'une des principales instigatrices du sentiment d'insécurité, de malaise, bref d'inquiétante étrangeté, ressenti par le personnage et le lecteur. Selon Freud, l'une des premières

conséquences de la présence de la figure du double serait la naissance, chez les protagonistes, d'une impression de menace visant leur identité. Néanmoins, force est de constater que le théoricien perçoit également la figure du double comme une traductrice importante de l'intériorité et des crises de ces mêmes personnages, se dévoilant comme « une instance particulière [...] qui sert à s'observer et à se critiquer soi-même⁵¹. » À la lumière des théories freudiennes, l'emploi d'une telle thématique ou figure au sein d'une bande dessinée autobiographique paraît logique. Après tout, par son emploi de la perspective externe, le monstreur actorialisé se renvoie une image révolue et critique de lui-même qui lui permet de mettre son évolution, sa quête identitaire et ses erreurs en perspective. Plusieurs options esthétiques sont donc mises à la disposition du monstreur adoptant cette perspective pour faire ressortir la question du double, dont l'utilisation du miroir. Toujours suivant le régime de linéarité propre à la focalisation externe, la présence physique ou simplement métaphorique du miroir participe, comme le suggère Stéphanie Lamothe, à la mise en scène de l'introspection, puisque celui-ci « est souvent utilisé pour rendre une réflexion du personnage sur lui-même, pour indiquer une introspection⁵² ». La planche suivante, qui est la dernière du troisième tome de la quadrilogie, semble révéler de façon concrète les effets de son emploi :

⁵¹ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », NRF n° 263, 1933 [1919], p. 20.

⁵² Stéphanie Lamothe, *op. cit.*, f. 49.



Figure 2.3

La monnatrice nous offre ici un bel exemple de la subjectivité qui peut se dégager d'une perspective à première vue objectivante. Sans artifices ni déformations graphiques, le miroir parvient à extérioriser l'intériorité du personnage, parce qu'elle encadre le visage de Marjane pour mieux mettre en évidence sa tristesse et les dualités qui le déforment. Après tout, cette case, qui met un terme au difficile récit d'adolescence de Marjane, résume son passage en Autriche et les raisons de son retour en Iran. À cet égard, outre la présence physique du miroir, plusieurs jeux de réflexion révèlent les émotions contradictoires qui déchirent Marjane : d'un côté, Marjane, en souhaitant retourner en Iran, fait face au triste sort qui l'attend, d'où le fait qu'elle accomplit l'acte symbolique de mettre son voile avant même d'avoir quitté Vienne ; d'un autre côté, ses traits attristés et étirés dévoilent son angoisse liée à l'incompréhension des Occidentaux à l'égard de ses origines, symbolisées ici par le voile, ainsi que sa culpabilité à l'idée d'être en sécurité alors que sa famille souffre des horreurs de la guerre. Dans le même ordre d'idées, il n'est pas indifférent que la Marjane qui s'observe nous soit montrée de dos : on peut en effet inférer que la monnatrice joue avec la position du personnage afin d'offrir une représentation métaphorique du sacrifice des libertés qu'elle

laisse derrière elle en se soumettant au port du voile qui, de son côté, la libère de sa culpabilité.

Le miroir a également pour effet de créer un effet de mise en abyme. Le visage de Marjane n'est visible qu'à travers son reflet. Son image de Marjane est donc soumise au filtre du regard de la monnatrice, mais également à celui du miroir. Au total, la Marjane « réelle », en tant que monnatrice et auteure, observe, par le filtre de son dessin, une Marjane qui s'observe également. Ce jeu graphique traduit en quelque sorte le projet ultime du récit autobiographique que déploie l'auteure et qui est, un peu comme le déclarait Freud, de s'observer et de se critiquer pour mieux se comprendre. Il est désormais clair que la perspective externe offre, sans interrompre la linéarité du récit et par de multiples stratégies graphiques prenant le corps à témoin, diverses façons d'exprimer l'intériorité des personnages autobiographiés. Or, certaines cases du récit permettent d'aller encore plus loin dans cette zone de subjectivité qui, comme nous le suggérons au chapitre précédent à la suite de Groensteen, glisse souvent dans le « poétique ».

2.2.2.2 Focalisation expressive

En lien avec la définition de Lamothe citée au chapitre précédent, la perspective expressive est sans aucun doute celle qui se rapproche le plus de la fonction poétique de l'image. Dans la mesure où elle ne constitue pas en soi un point focal, puisqu'elle peut prendre appui tant sur les perspectives externe qu'interne pour se déployer, la perspective expressive se révèle davantage comme une sorte de filtre qui déforme l'image dans un but précis. Celle-ci tente en fait de traduire des pensées, des états, des remises en question, des crises, etc., en jouant avec les traits du dessin et avec leur régularité, bref en les déformant. Ce type de focalisation se démarque ainsi par la brisure apparente qu'il crée au niveau de la linéarité graphique et diégétique et par la transposition dans le dessin de figures de style. En définitive, cette focalisation permet d'avoir accès à l'intériorité du personnage-auteur par une approche plus poétique de l'image et, dans le cas de *Persepolis*, du corps. À cet égard, il n'y a pas de case plus claire, quant au caractère introspectif de la focalisation expressive et au lien entre identité et corps, que celle-ci :

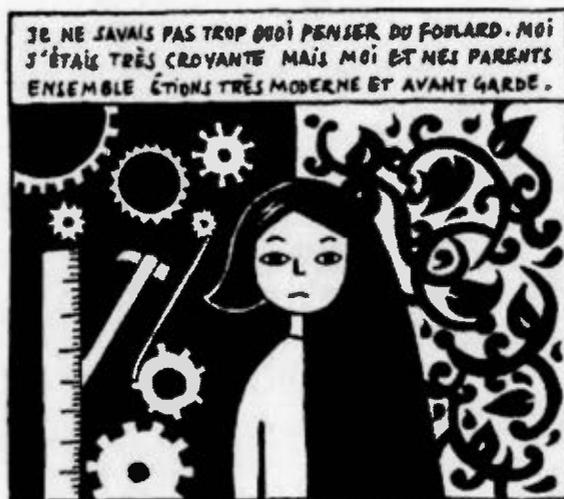


Figure 2.4

Marjane Satrapi met littéralement en image l'idée de Laurent Mattiussi concernant l'écriture du soi comme projet de fragmentation visant à mieux se définir. Brisant manifestement la continuité graphique du récit, la bédéiste prend le temps d'inscrire métaphoriquement son malaise à l'idée d'avoir à choisir entre deux idéologies qui la divisent elle-même et qui divisent une bonne partie de ses concitoyens. De nouveau, la monstratrice se fait productrice de sens en jouant sur les contrastes pour mieux mettre en scène les dualités qui habitent la jeune fille. Ici, s'opposent le voile et le corps, la liberté et l'entrave, la modernité, avec les motifs d'engrenage, et la tradition, représentée par les motifs floraux persans. Cette case représente littéralement la déchirure identitaire de Marjane entre ses convictions religieuses, qui lui tiennent à cœur mais qui risquent de la freiner, et sa volonté à elle et à ses parents de demeurer libres de leurs choix et de leur avenir. Certainement pas réalisée dans le but de reproduire fidèlement le réel, cette image met plutôt en scène une vérité autobiographique de façon symbolique. Le corps du personnage devient métaphoriquement l'interprète de cette déchirure ressentie au plus profond de lui-même. Et, à cet effet, l'utilisation du voile, en plus d'annoncer au lecteur la nature de son influence sur le parcours autobiographique de la protagoniste, révèle aussi son véritable rôle symbolique dans l'œuvre, soit la représentation d'un système politique. Comme le mentionne Manuela Constantino, la récurrence des scènes représentant les effets du voile sur la vie de Marjane et sur celle de ses concitoyennes,

« highlights the uniformity that the veil imposes on the girl's bodies and speaks both to the fundamentalists' desire to erase the female body⁵³ ». Bien que l'occasion de revenir sur la question du voile se représentera à plusieurs occasions dans ce chapitre et le suivant, cette case, de par l'expressivité de la perspective employée, introduit magnifiquement aux enjeux que constituera le code vestimentaire dans le récit.

La perspective expressive se présente aussi comme un parfait véhicule de l'imaginaire du miroir qui refait surface dans la planche qui suit (figure 2.5) où nous retrouvons une Marjane en fin d'adolescence, peu de temps avant son retour en Iran. Troublée par son profond sentiment de culpabilité et résolue à l'oublier, Marjane en vient à vivre une vie marquée par de nombreuses fêtes et par une consommation abusive d'alcool et de drogues. Après une scène de délires psychédéliques, on trouve la case suivante :



Figure 2.5

Dans le cas présent, il s'agit du regard que la monnatrice actorialisée pose sur elle-même à travers une perspective expressive. Le visage de Marjane est ainsi représenté comme son reflet déformé. La bédéiste établit d'ailleurs un lien judicieux entre ce reflet et le fameux *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Dans son récit, Wilde évoque effectivement la déchéance d'un homme dont le portrait possède la faculté de vieillir à sa place et d'absorber

⁵³ Manuela Constantino, « Marji : Popular Comix Heroine Breathing Life into the Writing of History », *Canadian Review of American Studies*, vol. 38, n° 3, printemps 2008, p. 439.

les effets physiques de ses excès. C'est en quelque sorte le cas de Marjane ici qui ne devient plus qu'un reflet d'elle-même à travers ses propres excès, eux-mêmes suscités par son profond sentiment de culpabilité à l'égard de sa famille à la merci de la guerre en Iran. Les abus de Marjane, comme ceux de Gray, rappellent leur refus du réel : refus de vieillir et de se responsabiliser pour Gray, refus de reconnaître son sentiment de culpabilité et d'affirmer ses origines iraniennes pour Marjane, origines qu'elle cache en raison de la dureté du regard des Occidentaux sur l'Iran. L'irrégularité des lignes, propre ici à la focalisation expressive, sert entre autres à mettre en place l'imaginaire du miroir dévorant — déformant — et révèle surtout les états d'âme du personnage. Dès lors, un peu comme le portrait de Dorian Gray, cette représentation distordue du visage de Marjane lui révèle son âme⁵⁴. Cette case et son rapport à l'œuvre d'Oscar Wilde rappellent finalement la définition du double selon Freud : par la mise en place d'un jeu de réflexion, l'auteur peut effectivement se critiquer. Et c'est sans doute ce que fait Satrapi dans cette planche, puisqu'elle se dévalue en se souvenant des raisons discutables qui l'ont conduite à vivre de la sorte. Le reflet de Satrapi lui révèle une douleur qui reste en elle malgré ses efforts pour l'oublier, une douleur face à l'idée que la liberté dont elle jouit en Occident est un leurre. Par ailleurs, le contour déformé et noir du visage de Marjane rappelle le drapé du voile et peut être lu comme une métaphore des désavantages de la liberté, une liberté qui, au même titre que le voile, l'isole et la ronge identitairement. Le visage de Marjane devient le traducteur de ses remises en question et d'une vérité autobiographique manifeste.

Ces derniers exemples attestent les diverses possibilités que peut receler le travail du monstre. En principe, l'autoreprésentation et les différents points de vue sont tout à fait aptes à révéler les facettes multiples de l'intériorité du personnage et les crises qui le troublent. C'est certainement le cas pour Satrapi, qui laisse son corps, et surtout son visage, exprimer ce que cache son intériorité. Or, dans l'étude thématique de l'œuvre qui suivra, les choix de la monstresse vis-à-vis de l'imaginaire du corps contribueront encore à la construction du réel autobiographique.

⁵⁴ Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Pocket, coll. « Pocket classique », 1998 [1890], p. 142.

2.3 Le cheminement identitaire du « je »

La notion de vérité ressort particulièrement dans le discours d'un grand nombre de théoriciens de l'autobiographie. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Lejeune, au même titre que ses homologues théoriciens de bandes dessinées autobiographiques Turgeon, Groensteen et Lamothe, croit que

le paradoxe de l'autobiographie, c'est que l'autobiographe doit exécuter ce projet d'une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction. Il doit croire qu'il y a une différence fondamentale entre l'autobiographie et la fiction, même si en fait, pour dire la vérité sur lui-même, il emploie tous les procédés romanesques de son temps⁵⁵.

Or, nous croyons que c'est précisément à travers le projet de sincérité que se démarque le travail des bédéistes autobiographes. Dans la mesure où ceux-ci connaissent et assument déjà les limites que leur impose le dessin lorsqu'ils « travaillent » le réel, ils ne cherchent pas à le reproduire avec exactitude mais bien à trouver des façons originales de traduire ses vérités. En ce qui a trait à *Persepolis*, nous sommes d'accord avec Florie Boy : il est indéniable que l'esthétique graphique de la quadrilogie n'est pas réaliste, mais, comme elle, nous croyons que c'est grâce à l'expressivité de son style graphique et au traitement qu'elle réserve à certaines thématiques en les liant étroitement à l'imaginaire du corps qu'émergent les vérités propres à l'évolution identitaire du personnage. À cet effet, la question du code vestimentaire islamiste et ses répercussions sur le développement de l'image corporelle du personnage, celle de l'imaginaire occidental et, finalement, la notion d'altérité semblent parfaitement incarner toute la sinuosité du parcours de ce personnage, marquant à leur façon chaque période de son évolution.

2.3.1 Le code vestimentaire et le corps

Comme l'attestent, depuis le début du chapitre, les nombreuses évocations du voile, celui-ci est une figure omniprésente dans la quadrilogie. De toutes les mesures implantées par le régime pour contrôler moralement et physiquement le peuple iranien, c'est lui qui a le plus de répercussions sur le personnage à tous les stades de son évolution, mais surtout sur le rapport qu'elle entretiendra avec son propre corps et son individualité. Ce n'est d'ailleurs pas un

⁵⁵ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 28.

hasard si les problèmes qu'il engendre sont introduits dès la première planche de l'œuvre, laquelle inaugure d'ailleurs le chapitre intitulé « Le foulard » :



Figure 2.6

Avant de s'arrêter sur le contenu et les valeurs sémantiques de cet en-tête, il est important de mentionner que ce dernier ouvre non seulement le tout premier chapitre de l'œuvre, mais également le dernier chapitre du troisième tome. En inaugurant ainsi la quadrilogie avec cette figure et en la répétant, l'auteure souligne l'importance du voile et son influence sur le développement du récit, sur la vie de son personnage et sur le quotidien de ses concitoyennes.

Cet en-tête, parce qu'il est la première image de l'œuvre, invite d'autant plus le lecteur à accepter l'une des principales conventions narratives et esthétiques de cette dernière : sa palette dichromatique. Si le choix de Satrapi de se restreindre au noir et au blanc participe sans doute de sa volonté d'épurer son œuvre pour que ce soit son discours et son récit qui prédominent, cette décision esthétique donne également des indices sur le type de lecture du réel iranien réalisée ici par l'auteure. Sur le rôle de la palette chromatique en bande dessinée, le théoricien de la bande dessinée Bernard Duc déclare que « de plus en plus fréquemment, la couleur est considérée comme un moyen d'expression à part entière, susceptible de créer ou de renforcer l'ambiance générale du récit⁵⁶ ». Il est indéniable que l'auteure de la quadrilogie se base fréquemment sur les jeux de contrastes que lui offre sa palette pour traduire ses propres déchirures et pour refléter ses prises de position — et la case 2.4 en est un exemple probant. Le jeu d'opposition se perpétue ainsi dans cette vignette d'ouverture, annonçant au lecteur les différents enjeux idéologiques qu'incarneront d'une part le noir, souvent le représentant des valeurs traditionalistes du régime, et de l'autre le blanc, qui prend souvent le parti de la modernité.

⁵⁶ Bernard Duc, *L'art de la BD : du scénario à la réalisation*, Paris, Glénat, 1982, p. 176.

Dans le cas présent, l'opposition chromatique révèle la présence d'une femme voilée dont seul l'œil est visible. Par rapport à l'espace que prend le noir du voile, la place faite au corps de la femme est ici restreinte; sinon absente. L'on peut donc affirmer que la problématique du corps entravé des Iraniennes, tel un miroir de leur individualité, ouvre le récit. Par cette présentation explicite de la figure du voile, la narratrice graphique annonce sans détour ce qui se cache derrière le code vestimentaire, soit un projet de domination établi par un régime politique sous le couvert de lois religieuses — par exemple, « les cheveux des femmes contiennent des rayons qui excitent les hommes⁵⁷ ». C'est d'ailleurs pour ces raisons qu'il nous est impossible d'identifier la personne qui se cache sous le voile. Est-ce Marjane, une inconnue ou une représentante de toutes les femmes iraniennes? Parce qu'au fond, ce qui se cache sous ces lois, c'est l'aspiration à uniformiser un peuple, et surtout ses femmes, à les dépersonnaliser et, comme le précise Sedghi, à les « déshumaniser derrière le voile du silence, de la soumission et de l'immobilisme⁵⁸ ». Puisque ce dernier aspect fera entre autres l'objet du troisième chapitre, bornons-nous pour l'instant à analyser son influence sur la jeune fille que fut Marjane Satrapi.

2.3.1.1 Le corps voilé

Nous avons déjà pu observer certains des effets créés par le voile sur l'évolution de Marjane, ne serait-ce que dans la case 2.4 où la protagoniste est littéralement scindée. Cette case résume en quelque sorte le premier rapport de Marjane à ce symbole, qui est d'abord considéré comme le lieu de l'incompréhension et de la division. Bien qu'elle se proclame croyante alors qu'elle est enfant, ce que confirment ses quelques discussions avec « Dieu »⁵⁹, plusieurs indices laissent entendre qu'elle ne semble pas comprendre en quoi le voile peut lui permettre d'exprimer sa foi. Dans la quatrième case de la figure 2.1, Marjane signale d'emblée cette incompréhension, ainsi que celle des fillettes qui l'entourent : « Nous

⁵⁷ *Persepolis*, tome 2, chapitre « Le voyage », planche 3, case 7.

⁵⁸ Nazila Sedghi, *op. cit.*, f. 250.

⁵⁹ *Persepolis*, tome 1, chapitre « La bicyclette », planche 4, cases 4-5.

n'aimions pas beaucoup porter le foulard, surtout qu'on ne savait pas pourquoi⁶⁰. » Cette case en particulier témoigne, certes de façon naïve, de la fonction strictement idéologique du code vestimentaire et non de son rôle culturel. L'ignorance des jeunes filles, dont Marjane, vient du fait que le port du voile ne revêt pas pour elles un sens religieux : il leur a été imposé par le régime comme on imposerait une nouvelle culture à un peuple possédant déjà ses rites, ses traditions, etc. La protagoniste est après tout une héritière des femmes des générations précédentes qui, en 1935, bénéficièrent de l'interdiction par Réza Chah du port du voile dans le but de moderniser l'Iran⁶¹. Leur incompréhension se manifeste dans cette case à travers leur choix d'instituer un jeu à partir de cet élément du code vestimentaire. Le voile devient plutôt un masque de « monstre des ténèbres », une corde à danser, un harnais, etc. Florie Boy, dans son commentaire sur cette case, signale qu'« à travers les jeux d'enfant, le foulard reprend [une] valeur d'objet et perd sa portée symbolique. [...] L'absurdité des violences faites en son nom est ainsi démontrée⁶² ». Le terme « violence » utilisé ici par Boy ne semble pas hyperbolique, puisqu'en imposant le voile aux femmes le régime politique iranien tente d'effacer leur corps.

Le terme « violence » est d'autant plus justifié que le port du voile a des incidences visibles sur le processus d'individuation de la jeune fille. Pour s'en convaincre, revenons aux deux premières cases de l'introduction :

⁶⁰ *Persepolis*, tome 1, Chapitre « Le foulard », planche 1, case 5.

⁶¹ Nazila Sedghi, *op. cit.*, f. 240.

⁶² Florie Boy, *op. cit.*, f. 52.



Figure 2.7

Plus tôt, nous nous demandions pourquoi Marjane a choisi d'insérer, tout juste après l'annonce de son projet autobiographique, une photographie de classe où elle ne figure pas. Si plusieurs réponses sont envisageables, attardons-nous pour l'instant aux enjeux identitaires, puisque l'on peut interpréter ce choix narratif comme une tentative de mettre en lumière les effets qu'engendre le caractère uniformisant du voile. Paul Ricœur décrit d'ailleurs bien cette dynamique lorsqu'il déclare que « dans la mesure où le corps constitue une des composantes de la mienneté, la confrontation la plus radicale doit mettre en présence les deux perspectives sur le corps, le corps comme mien et le corps comme un corps parmi les corps⁶³ ». Or, cette case illustre tout à fait le propos de Ricœur parce qu'elle met en scène les effets que crée le port obligatoire du voile, soit l'effacement du corps individuel au profit du corps collectif. Ici, à part le texte, rien ne nous permet de croire que Marjane ne figure pas dans la photographie. Ainsi, même absente, elle reste présente dans cette case puisqu'il est possible de la confondre avec toutes les autres jeunes filles. En somme, la protagoniste devient un corps parmi les corps parce que le voile efface ce qui la distingue. L'effet d'uniformité est d'ailleurs confirmé par les nombreuses insertions dans l'œuvre de planches ou de cases représentant des photographies de fillettes uniformément voilées. Il s'agit d'un moyen trouvé par la bédéiste pour exprimer en quoi son corps et son individualité furent menacés par le code vestimentaire. Cette impression d'effacement l'amènera donc à se chercher des échappatoires pour se distinguer, à commettre des actes de rébellion tels que porter un macaron de Michael Jackson ou des chaussettes apparentes ; nous y reviendrons.

⁶³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 159.

Néanmoins, il est fascinant d'observer à quel point, même lorsqu'elle sera « débarrassée » du voile lors de son passage en Occident, les traces symptomatiques de cette emprise idéologique vont se révéler pernicieuses.

2.3.1.2 Dévoiler le corps

Plus que les autres, le récit d'adolescence de Marjane, au tome 3, explicite bien le lien entre la construction de soi et le rapport au corps. Bien qu'elle s'achève sur le retour quelque peu dramatique de Marjane en Iran, cette époque est des plus formatrices pour la jeune fille qui, libérée des entraves du voile et des interdits moraux, y trouve une occasion pour explorer ses limites, mais également pour établir un lien avec son propre corps et se découvrir. Néanmoins, malgré sa curiosité naturelle et son penchant pour la rébellion, la jeune femme constate rapidement que sa conscience de soi, de même que son ouverture sont largement circonscrits par un réflexe de censure. Or, dans notre chapitre d'introduction, Michel Dostie mentionnait qu'il existe des corrélations entre l'apparition de certains symptômes corporels et certaines expériences particulièrement marquantes vécues par un individu. L'épisode concernant l'adolescence du personnage expose largement le propos de Michel Dostie, puisque cette Marjane, accompagnée de son lourd et traditionnel bagage culturel, se retrouve soudainement laissée à elle-même dans un monde où aucune loi ne la prive de la parole, ne la voile ou ne lui impose une religion. Néanmoins, les symptômes de sa vie iranienne refont rapidement surface, influençant soudainement et inconsciemment sa façon de percevoir certaines valeurs occidentales mais surtout son propre corps qui est soudainement happé par la puberté. La case qui suivra montre bien le type de symptômes développé par Marjane sous l'influence pernicieuse des valeurs traditionalistes. Il s'agit ici d'une traduction visuelle de l'expérience on ne peut plus viscérale de la puberté de la jeune iranienne :



Figure 2.8

L'emploi de la perspective expressive illustre ici magnifiquement ce qu'entendait Lamothe au sujet des vérités autobiographiques que ce choix focal est susceptible de transmettre : en grossissant le trait de son dessin, Satrapi témoigne avec une grande sincérité de son expérience physique, certes, mais surtout de l'épreuve émotionnelle qu'a été pour elle la puberté. L'importance accordée par la protagoniste aux enjeux qui accompagnent ces transformations affecte d'ailleurs la composition même de cette planche dans la mesure où la linéarité du récit en est perturbée : il s'agit effectivement de la seule planche qui comporte autant de vignettes — 15, alors que la norme de l'œuvre est de 6 à 9. L'on peut entre autres lire le choix de la monnatrice de multiplier les cases comme une façon d'insister sur le

morcellement symbolique du corps de cette jeune fille qui, n'ayant connu que la censure, est violemment surprise par chacun des symptômes de sa puberté. Faute d'une vision globale du corps, chacune de ses mutations corporelles, de ses « métamorphoses » comme Satrapi les appelle, du grossissement de son œil à l'allongement de son menton, est nécessairement ressentie dans ses moindres détails, et de façon hyperbolique. Florie Boy explique d'ailleurs que Satrapi fait usage de la caricature dans ses œuvres — que l'on peut rapprocher de la focalisation expressive — pour créer un « effet satirique [qui] lui permet ponctuellement d'aborder tel ou tel aspect de la politique du régime islamique⁶⁴ ». Dans le cas présent, la réalité sociopolitique de l'Iran rattrape indubitablement Marjane : son emprise continue de s'exercer sur l'image que la jeune adolescente a de son propre corps, de sa propre individualité, c'est-à-dire sur une image jusque-là absente. L'incompréhension de son propre corps, du fait de la violente censure imposée par le régime iranien, ne peut que rendre de telles transformations, pourtant naturelles, scandaleuses aux yeux d'une jeune fille. Dans son analyse de la fonction sociale du corps, Christine Détrez suggère d'ailleurs que « la violence culturelle ne peut masquer la violence physique⁶⁵ » ; cela est manifestement perceptible dans cette représentation de la puberté vécue par Marjane. Après tout, elle a grandi dans un pays où les « cheveux des femmes » possédaient des propriétés toxiques et où le corps est jugé comme impur et dangereux. Le fait qu'elle se dessine à la manière de Hulk dans la première case témoigne justement de la brutalité que représente pour elle cette phase de transformation : celle-ci est ressentie telle une mutation monstrueuse où la jeune fille ne possède aucun contrôle sur son corps et, évidemment, sur l'éveil sexuel qui suit tout naturellement la puberté.

La présence de corrélations entre l'expérience hyperbolique de la puberté et les mœurs conservatrices qui altèrent la vision de Marjane est rendue encore plus évidente si l'on mentionne que cette planche suit immédiatement le chapitre où l'héroïne est témoin de la liberté sexuelle de ses amis autrichiens. En plus de la scène où elle assiste à une fête au cours de laquelle sexualité, alcool et drogues sont consommés sans pudeur ni modération, l'extrait

⁶⁴ Florie Boy, *op. cit.*, f. 74.

⁶⁵ Christine Détrez, *op. cit.*, p. 182.

où elle discute avec son amie Julie de la sexualité et des nombreux partenaires de cette dernière est particulièrement notable⁶⁶. Cette planche met en scène le malaise de Marjane à l'endroit du comportement de son amie, certes, mais surtout du corps sexué en soi. En témoigne par exemple son indignation lorsqu'elle apprend que son amie est active sexuellement et qu'elle prend la pilule pour éviter d'avoir à utiliser des préservatifs. Néanmoins, croire que Marjane s'oppose farouchement aux agissements de son amie serait faux. Tout comme sa peur de la puberté, son non-rapport à la sexualité résulte plutôt de l'absence, chez elle, d'une conscience corporelle de ses beautés, de ses laideurs et de ses besoins naturels. Marc-Alain Descamps, dans sa description des principales composantes de ce qu'il nomme « l'image du corps », définit le « *schéma corporal* [comme] la synthèse de l'ensemble des impressions venant de notre corps, conçues comme faisant un tout et étant moi-même. La base du moi est cette perpétuelle conscience du corps⁶⁷ ». Or, puisque Marjane ne semble pas posséder cette conscience du corps, du sien comme de celui des autres, elle ne peut comprendre toute la liberté et l'ouverture de ses amies face au leur. Cette absence de conscience se révèle d'ailleurs dans le même extrait par la réaction de la protagoniste lorsque son amie prononce sans pudeur le mot « vagin ». La protagoniste, les yeux exorbités et l'air interrogatif, n'arrive alors pas à répéter le terme, ni à concevoir le fait que le corps féminin puisse à la fois éprouver et être à l'origine du plaisir sexuel. Marjane évacue le terme par un réflexe de censure naturellement inscrit en elle. L'on comprend que l'idéologie prônée par le régime islamique a su faire son chemin dans l'esprit pourtant rebelle de la jeune fille. L'on peut affirmer que le jumelage de la planche des transformations physiques à celle de l'expérience que fait Satrapi des mœurs sexuelles occidentales met en relief les répercussions de la réalité iranienne sur l'identité et l'intériorité de Marjane. Qui plus est, le travail du narrateur-graphique fait ici écho, par l'emploi d'images poétiques, voire caricaturales, à ce qu'écrit Nazila Sedghi au sujet de l'écriture de la femme iranienne qui « reflète ce que le corps de la femme identifie comme vrai. La première vérité consiste en un vif sentiment d'infériorité attaché à son sexe, et la seconde lui offre un lieu-miroir qui, une fois rempli de

⁶⁶ *Persepolis*, tome 3, Chapitre « La pilule », planche 3.

⁶⁷ Marc-Alain Descamps, *L'invention du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1986, p. 48.

mots, dessine le contour de son corps incognito⁶⁸ ». Après tout, *Persepolis* traite de plusieurs évolutions : celle, autobiographique, de Marjane, certes, mais également celle de son rapport au corps.

2.3.1.3 Libérer le corps

Selon Christine Détrez, le corps serait à la fois le lieu de la « mémoire, [de l']incorporation, [de l']incarnation du code ; d'autre part, il est signe. D'une part il est langue, de l'autre, il est parole⁶⁹ ». Si la bédéiste s'attarde beaucoup à présenter les multiples conséquences du port du voile sur le développement de son individualité, plusieurs épisodes du récit dévoilent également les diverses techniques et stratégies employées par cette dernière et par ses concitoyennes pour faire valoir leur position malgré les politiques de répression. C'est précisément leur corps qui deviendra le centre de leur prise de parole. Ainsi, bien que cela puisse paraître anodin, c'est le fait de porter des bas de couleur, de se maquiller, de laisser dépasser des mèches de cheveux du voile ou de porter des accessoires qui leur permettra de s'élever contre les idées patriarcales et obscurantistes du régime. Comme beaucoup d'Iraniennes, Marjane adopte ces comportements, mais elle franchit pourtant une étape supplémentaire dans ses efforts pour se donner un corps et le revendiquer : elle joint ces actes de rébellion à sa parole.

Enrichie tant par ses rencontres, son enfance passée à se questionner, son expérience de l'Occident que par son difficile retour en Iran et son entrée dans le monde adulte, Marjane a su petit à petit se construire une identité et une image d'elle-même qui lui soient propres. Or, cette affirmation lui permettra de faire face aux représentants de l'autorité universitaire. Comme le montre cet épisode, la convocation a pour objectif de rappeler aux femmes l'importance du code vestimentaire ; on leur demande de ne plus se maquiller, de porter des pantalons plus larges et un voile plus long. Réagissant à ces demandes et à l'absence de reproches faits aux hommes, aussi présents dans la salle, qui pourtant prennent aussi des libertés vestimentaires, Marjane ose se lever pour défendre ses collègues femmes :

⁶⁸ Nazila Sedghi, *op. cit.*, f. 193.

⁶⁹ Christine Détrez, *op. cit.*, p. 128.

« Comment se fait-il que moi, en tant que femme, je ne puisse rien éprouver en regardant ces messieurs moulés de partout mais qu’eux, en tant qu’hommes puissent s’exciter sur mes cinq centimètres de cagoule en moins? [...] OHHH!⁷⁰ » La revendication de la jeune femme dépasse largement la question du code vestimentaire : sa parole lui permet de se dévoiler symboliquement tout en défendant la sexualité féminine. Marjane aborde effectivement de front un tabou des plus risqués, celui du désir féminin, qu’elle ose nommer et qu’elle revendique pour elle comme pour ses collègues. Par son discours, elle rappelle également que le voile, bien qu’il efface efficacement le corps féminin, ne pourra jamais l’empêcher elle, en tant que femme, d’éprouver du désir, ce désir n’étant ni malsain ni néfaste, comme le pensent les représentants du régime. Jeannelle Laillou Savona a raison de noter que l’effacement du corps féminin a pour motivation le fait que « la sexualité leur paraît dangereuse et incontrôlable, [...] devient pour eux objet de méfiance et même de haine⁷¹ ». L’épisode que nous venons d’évoquer témoigne ainsi de ce qu’une réelle affirmation de soi dépasse manifestement le code vestimentaire et qu’elle passe avant tout par le corps, que ce soit par son acceptation, par sa compréhension et par sa nomination comme « siège des sentiments, des sensations, de la sensualité⁷² ». Néanmoins, et nous l’avons souligné, pour construire son image corporelle, pour en venir à se l’approprier et à dépasser les peurs qu’il convoque, elle a dû d’abord l’apprivoiser. De fait, l’imaginaire occidental est sans doute celui qui lui a le plus donné d’outils pour se comprendre et se revendiquer.

2.3.2 L’imaginaire occidental

Ces effets du code vestimentaire sur l’individualité de la jeune Marjane, de même que certaines expériences traumatisantes telles que la mort de son oncle ou l’entrée en guerre de l’Iran contre l’Irak, justifient le choix de cette dernière, à l’aube de son adolescence, de se tourner vers l’imaginaire occidental. En plus de lui faire oublier les bouleversements de son quotidien, celui-ci lui offre des contre-modèles, lui sert d’outil de rébellion, lui donne

⁷⁰ *Persepolis*, tome 4, chapitre « La convocation », planche 6, case 6.

⁷¹ Jeannelle Laillou Savona, « Et l’homme créa la femme. Altérité et différence sexuelle », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n^{os} 23-24, 1998, p. 204.

⁷² *Le Petit Robert 2015*, [En ligne], Consulté le 8 avril 2015.

l'occasion de se définir en marge de l'étouffante et aliénante réalité. Néanmoins, ce recours à l'Occident comprend son lot de paradoxes : l'Occident est-il vraiment le lieu d'une inconditionnelle liberté ? Celle-ci a-t-elle un prix ? Afin de mieux comprendre l'influence de l'imaginaire occidental sur le cheminement de Marjane, observons en quoi la question des modèles, des vêtements et du regard des autres traduisent à la fois les échecs et les apprentissages de Marjane en ce qui concerne son rapport au corps et son cheminement identitaire.

2.3.2.1 Les modèles occidentaux

Dans son petit traité à la fois anthropologique et philosophique, Nancy Huston étudie l'être humain et sa nature fondamentale d'« espèce fabulatrice ». Elle s'attarde à dévoiler les principales constituantes de l'identité humaine à travers les grands axes qui composent le quotidien de notre espèce, axes qui justifient nos actions et nos choix. Cela l'amène à traiter de notre rapport à la religion, à l'Histoire, à nos traditions et à l'Autre, ce dernier étant la plupart du temps considéré de façon péjorative. Pour l'auteure, cette figure devient pourtant la base de la construction identitaire humaine : « L'identité est construite grâce à l'identification. Le soi est tissé d'autres⁷³ ». Dans le cas de Marjane, cela est particulièrement juste, puisque son cheminement est marqué par l'apparition de nombreuses influences extérieures, personnages, idées, comportements, qui l'aideront à se forger un esprit critique, à rejeter certaines doctrines et à se constituer une identité propre. Ces figures apparaissent d'ailleurs dès les premières cases de l'œuvre sous l'espèce des membres de sa famille. Pour remédier à son incompréhension des bouleversements politiques qui frappent son pays, Marjane fait souvent le choix de les consulter ou encore de s'éduquer par la lecture de plusieurs philosophes, savants et politiciens occidentaux. Au fil du récit, elle fait la rencontre de diverses personnalités occidentales auxquelles elle lie sa destinée, du moins pour un temps : Fidel Castro, Che Guevara, Karl Marx, Bakounine, Simone de Beauvoir ou Marie Curie, entre autres.

⁷³ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Arles / Montréal, Actes Sud / Leméac, 2008, p. 158.

Il faut souligner que le réel rapprochement de Marjane avec la réalité et les modèles occidentaux commence après la mort de son principal modèle, son oncle Anouche, un révolutionnaire iranien longtemps exilé en Russie qui l'a instruite de la réalité de son pays, de l'importance de défendre les valeurs qui lui tiennent à cœur et de l'importance de dénoncer les injustices malgré les menaces qui planent. Son assassinat par le nouveau régime permet à la jeune fille d'affirmer une fois pour toutes son opposition au camp islamique. Pour ce faire, elle se tourne, comme tout adolescent, vers l'interdit. Cette ère de rébellion, marquée par l'écoute de musique occidentale, coïncide aussi avec l'intérêt grandissant de Marjane pour certains modèles dont elle s'inspire naïvement pour tenter de se démarquer des autres et contrer l'effet uniformisant du voile. Sous l'influence de Michael Jackson, de Kim Wilde et d'Iron Maiden, tous perçus par les autorités comme des symboles de la décadence occidentale⁷⁴, le corps de Marjane prend « parole », comme le suggérait plus haut Détrez, en devenant un instrument de sa quête de liberté et un outil de marginalisation, comme l'atteste cet extrait :



Figure 2.9

⁷⁴ *Persepolis*, tome 2, chapitre « Kim Wilde », planche 8, case 5.

Il est intéressant d'observer que le vêtement prend ici le contrepied du foulard. Parce qu'il représente l'interdit, il permet au personnage d'affirmer l'individualité qu'on lui refuse. Marjane amalgame ainsi des symboles importants de l'imaginaire occidental que sont les chaussures de sport, la veste de denim, la posture et l'attitude sexy de Kim Wilde et, pour finir, le macaron du « roi de la pop ». Paul Schilder déclare, au sujet du lien entre corps et vêtement, que ces derniers « deviennent tout aussi signifiants que les autres parties du corps et peuvent avoir les mêmes significations symboliques⁷⁵ ». Pour Marjane, le fait de se promener avec une veste de jeans a la même signification symbolique que celui de montrer ses cheveux, chose d'ailleurs confirmée par les ennuis que lui cause son accoutrement dans une planche ultérieure. Cela dit, la veste en denim détonne sur elle, non seulement parce qu'elle la porte par-dessus son uniforme, mais surtout parce qu'elle fait ressortir les contrastes entre deux cultures et deux rapports à l'identification de soi, ce que Rocio G. Davis suggère également :

Her sense of transculturality is graphically represented by the manner in which she literally wears the symbols of the position she has chosen for herself. At this point, Marji is no longer a child caught between two world-views : she has carved a place for herself. The denim jacket and Michael Jackson button identify her as a typical 1980s teenager [...]. The use of verbal and graphic signals the tension inherent to transcultural self-identification, and illustrates the vexes discourses of imposed forms and chosen manner of self-representation⁷⁶.

Pour cette même raison, et bien que ce choix vestimentaire lui permette, pour un moment, de revendiquer son individualité en Iran, l'imaginaire occidental qui lui est associé se présentera comme un couteau à double tranchant. Après tout, ces mêmes vêtements, qu'elle affiche ici fièrement en guise de signe de rébellion, constituent, jusqu'à un certain point, des marques de conformisme en Occident. C'est à ce paradoxe que Marjane sera bientôt confrontée lors de son passage en Autriche.

⁷⁵ Paul Schilder, *op cit.*, p. 220.

⁷⁶ Rocio G. Davis., « A Graphic Self », *Prose Studies : History, Theory, Criticism*, vol. 27, n° 3, été 2006, p. 272.

2.3.2.2 Le paradoxe de l'uniformité : le regard de l'autre

Au tout début du troisième tome, Marjane part seule en Autriche et redécouvre ainsi, au départ avec joie, des conditions de vie et des droits depuis longtemps proscrits en Iran. Au premier abord, la réalité occidentale lui offre donc l'espace nécessaire au développement de son identité et de sa conscience de soi. Néanmoins, il devient aussi, et rapidement, la source de nombreuses contradictions. Marjane est rapidement soumise au regard des autres à cause de ses origines iraniennes et des préjugés qu'elles inspirent aux Occidentaux. Pour échapper à la stigmatisation, elle se sent alors forcée de s'intégrer en *voilant* son identité, en se faisant passer pour une Française par exemple, en se joignant à un groupe d'adolescents dont elle adopte les comportements autodestructeurs et en modifiant son apparence et son style vestimentaire de façon à répondre aux modes.

Dans son mémoire, Michel Dostie exprime l'idée que les systèmes de valeurs, peu importe leur provenance et quelles que soient les allégeances politiques qui les sous-tendent, conditionnent les gens qui les adoptent à revendiquer une forme d'uniformité. Selon lui, « le corps vécu semble bel et bien façonné par le corps perçu, regardé et jugé socialement. Telle est la condition de son intégration, de son incorporation : qu'il devienne signe et manifeste sa conformité aux codes⁷⁷. » N'est-ce pas ironique d'observer qu'après avoir connu les effets uniformisants du voile en Iran, Marjane se laisse de nouveau piéger par un système de valeurs? Elle choisit volontairement de faire violence à son corps et à son individualité pour se fondre dans les conventions sociales et culturelles de l'Autriche et, plus particulièrement, pour être acceptée par son groupe d'amis, eux-mêmes grandement influencés par la sous-culture punk autrichienne. Par « violence », nous entendons le fait de voiler son *iranité* par la prise de drogues ou par des transformations physiques :

⁷⁷ Michel Dostie, *op. cit.*, f. 55.



Figure 2.10

Bien que ces efforts d'intégration paraissent anodins, ils constituent bel et bien une déformation identitaire suscitée par le désir de la jeune fille de s'intégrer, voire de se fondre, à la culture occidentale. La particularité de la case précédente ne tient pourtant pas à la transformation physique de Marjane, à son look d'inspiration « punk », mais plutôt à la mise en place du caractère autodestructeur de ses efforts d'intégration. D'ailleurs, même s'il est fait mention que Marjane adopte le style vestimentaire de ses collègues autrichiens, ce dessin ne nous révèle aucun vêtement répondant à une mode quelconque. Marjane est plutôt vêtue d'une tunique noire qui la couvre de la tête aux pieds et qui, au même titre que la tunique privilégiée par l'état islamique, ne laisse transparaître aucune courbe naturelle, aucun trait spécifique. Cet extrait établit en quelque sorte métaphoriquement un lien entre les systèmes de valeurs de la culture occidentale et de la culture iranienne qui, sur plusieurs points, défendent tout deux un imaginaire de l'uniformité. Toujours en lien avec ses théories sur le rapport entre corps et vêtement, Paul Schilder rappelle que si ceux-ci nous servent souvent à nous distinguer, ils peuvent aussi nous dissoudre dans la masse :

Nos vêtements nous servent aussi à nous identifier aux autres : par eux, nous devenons comme les autres. En imitant leur façon de s'habiller, nous changeons l'image posturale que nous avons de notre corps en acquérant la leur. Les vêtements à eux seuls peuvent changer complètement notre image du corps⁷⁸.

Cette image témoigne ainsi de nouveau du fait que l'idée de se fondre dans une idéologie ou un système quelconque peut mettre en péril l'identité. Par ailleurs, observons que seul le

⁷⁸ Paul Schilder, *op cit.*, p. 221.

visage de la jeune fille nous est vraiment dé-voilé ; le dessin laisse au seul grain de beauté de la jeune fille le soin de l'identifier, montrant ainsi que ce qui façonne le corps et l'identité reste très fragile face à l'uniformité. À tous ces éléments s'ajoute l'emploi subtil de la perspective expressive, que l'on discerne à travers l'étirement qui (dé)forme son corps, soulignant métaphoriquement le déchirement qui l'assaille. Marjane se sent écartelée entre ses origines, symbolisées ici par les silhouettes imprécises de ses parents, et la réalité occidentale qui, certes, lui promet des libertés, mais l'empêche en même temps d'être qui elle est vraiment. Encore une fois, cette dualité intérieure se transpose sur le corps de la protagoniste.

La réalité occidentale décrite par Marjane et la réalité iranienne, bien que fondamentalement opposées, semblent pourtant présenter quelques similitudes quant à leur force d'imposition. Dans les deux cas, il existe une forme de standardisation des corps. En Iran, cette codification serait d'ordre politique et moral, tandis qu'en Europe elle serait plutôt tributaire du discours populaire dominant. Marjane fait d'ailleurs allusion à cet aspect dans une lettre ouverte écrite en 2003 en réaction au projet de loi concernant l'interdiction des signes religieux en France :

The western woman is so entranced by the idea that her emancipation comes from the miniskirt that she is convinced that if you have something on your head you are nothing. The women who are forced to wear the veil, and the woman who are portrayed naked to sell everything from car tyres to orange juice, are both facing a form of oppression⁷⁹.

En résumé, Marjane devient rapidement *autre* pour elle-même, elle est dévorée par une liberté qui, ironiquement, l'isole et dissimule sa véritable identité tout comme le voile. Cela était d'ailleurs présenté dans la scène en rapport au *Portrait de Dorian Gray*. Néanmoins, ce mal-être et le paradoxe qui en est la cause la suivra même à son retour en Iran où, déchirée par son expérience occidentale, qui lui a fait connaître l'ostracisation, les excès et la pauvreté, et par un puissant syndrome de l'imposteur, parce qu'elle a échappé à la guerre, Marjane doit de plus, et non sans surprise, faire face au regard des autres.

⁷⁹ Marjane Satrapi, « Veiled Threat », *The Guardian*, le vendredi 12 décembre 2003. En ligne. < <http://www.theguardian.com/world/2003/dec/12/gender.uk> > Consulté le 6 avril 2015.

L'entrée de Marjane dans le monde adulte n'est donc pas immédiatement synonyme d'affirmation identitaire, puisqu'elle prend rapidement conscience de son nouveau statut d'étrangère dans son propre pays. La protagoniste fait par exemple face à l'incompréhension de ses collègues et amis lorsqu'elle admet être active sexuellement. Encore une fois, le jugement des autres à l'égard de Marjane passera par son corps et par la peur qu'il suscite chez les autres du fait qu'il lui appartienne et qu'elle en ait le contrôle. Les Iraniens — ses amis, ses connaissances, etc. — agissent en somme comme Marjane à son arrivée en Autriche, par un réflexe d'autocensure en raison de leur absence de rapport à leur propre corps. Bien qu'elle se laisse lourdement affecter par leur regard et par celui qu'elle pose sur elle-même, sombrant dans une profonde et dangereuse dépression, Marjane réussit à s'accepter et à affirmer son corps, sa sexualité, ses opinions, etc. Ainsi, à la toute fin, elle prend la déchirante décision de quitter définitivement l'Iran, désormais prête à assumer le regard des autres et à affronter le sévère reflet qu'elle se renvoie à elle-même.

2.4 Le « je » testimonial

En plus de nous donner accès à son intériorité et à son histoire personnelle, le regard introspectif de Marjane nous offre également un portrait privilégié de la réalité iranienne des années 1980. Selon Nima Naghibi et Andrew O'Malley, Satrapi s'extirpe régulièrement de sa posture d'autobiographiée pour s'attarder sur l'environnement social qui l'entoure : « In *Persepolis*, the story moves between three levels of identification : it is Marji's specific story, the story of all Iranians who lived through the revolution, and, at the same time, a universal story of childhood experience⁸⁰. » Or, ce projet, Marjane l'annonce dès la première planche de la quadrilogie, laquelle, rappelons-le, nous avait proposé plus tôt plusieurs pistes d'analyse. Nous croyons effectivement que, par cette fameuse planche d'introduction, Satrapi annonce aux lecteurs les intentions narratives et diégétiques de son récit à venir : elle y dévoile ainsi son souhait de faire le récit de sa vie et révèle son intention d'y introduire sa propre lecture des effets de la réalité sociopolitique de son pays d'origine sur son quotidien et sur celui de ses compatriotes. Ce projet s'annonce d'ores et déjà dans les cases qui suivent sa

⁸⁰ Nima Naghibi et Andrew O'Malley, « Estranging the Familiar : "East" and "West" in Satrapi's *Persepolis* », *ESC : English Studies in Canada*, vol. 31, n^{os} 2-3, été 2005, p. 231.

brève présentation, alors qu'elle met le lecteur au courant des nouvelles mesures prises par le régime islamique pour contrôler les mœurs du peuple. Ainsi, dès la seconde vignette, Marjane s'extirpe physiquement du récit et brise volontaire le discours autobiographique de la première case pour informer le lecteur du contexte social dans lequel se déroulera son récit. Si la voix narrative demeure au « je », la monnatrice prend alors pour sujet le collectif. À ce propos, il est à noter que Marjane n'est le centre que d'une seule case sur les cinq de cette planche : les autres cases représentent des scènes de groupe dans lesquelles elle ne se trouve pas ou au sein desquelles il est presque impossible de la différencier des autres. La dernière case accentue d'ailleurs cet effet d'ambiguïté quant à l'identité de Marjane ; puisqu'elle était voilée dans le premier dessin qui la représentait, peu d'indices nous permettent de la reconnaître dans ce petit groupe de fillettes dévoilées, ce qui donne à penser que son discours personnel se fond dans celui des autres Iraniens et Iraniennes. Le volet testimonial de l'œuvre semble donc mis en place parallèlement au discours autobiographique, ce qui montre son importance. Jennifer Worth renchérit d'ailleurs en déclarant que, « Although the story is autobiographical, Satrapi focuses much of her attention on the bodies of others, male and female, as well as her own⁸¹ ». Les observations de Worth paraissent très pertinentes : nous croyons fermement que c'est par l'intermédiaire de l'imaginaire du corps que Satrapi observe ses concitoyens et les effets symptomatiques qu'ont sur eux les politiques répressives de l'Iran. Ce sera l'objet de notre prochain chapitre, qui portera sur les rapports entre discours testimonial et imaginaire du corps dans *Broderies* et *Persepolis*.

⁸¹ Jennifer Worth, *op. cit.*, p. 146.

CHAPITRE 3 : LE CORPS SOCIAL : LA CONSTRUCTION ET L'EXPRESSION DU DISCOURS
TESTIMONIAL DANS *BRODERIES* ET *PERSEPOLIS*

3.1 *L'acte de témoigner*

La question des rapports houleux entre fiction et réel est au cœur de ce mémoire depuis ses toutes premières lignes. Au fil des chapitres, nos observations nous ont ainsi permis d'identifier les origines du malaise ressenti par plusieurs théoriciens à l'égard des écrivains ayant comme projet de témoigner de leur expérience et de leur vision personnelle de certains événements sociopolitiques ou historiques. Aux yeux de certains, il serait effectivement risqué de considérer ces œuvres à teneur littéraire comme des sources fiables. En revanche, les théoriciens comme Marie Bornand, Aurélien Le Foulgoc, Pierre-Alban Delannoy et Roland Barthes sont d'avis que l'approche testimoniale constitue en soi une preuve de l'engagement de la littérature envers notre mémoire collective et une belle manière de faire ressortir les enjeux profondément humains des faits historiques. Barthes en particulier y voit une occasion de rompre avec la rigide distance éthique que s'imposent historiens et documentaristes : « N'exigeons pas de l'histoire plus qu'elle ne peut nous donner : l'histoire ne nous dira jamais ce qui se passe dans un auteur au moment où il écrit. Il serait plus efficace d'inverser le problème et de nous demander ce qu'une œuvre nous livre de son temps⁸². » Naturellement, tous les écrivains n'ont pas les capacités et les outils nécessaires pour rendre compte des bouleversements et des conflits qui parsèment l'histoire humaine dans un processus d'écriture. Or, s'il ne fait aucun doute que maints bédésistes autobiographes ont su trouver des solutions innovatrices pour mettre en valeur tant la pertinence que l'originalité de leur lecture du monde, il subsiste encore quelques éléments de litige concernant la valeur référentielle de leurs témoignages. Plus spécifiquement, Renaud Dulong, comme plusieurs autres, questionne les répercussions de l'implication de la figure de l'auteur-témoin dans ce type de récit :

Le positionnement de l'auteur en témoin de ce qu'il rapporte restreint sa narration à son seul point de vue sur des événements [...]. La vérité dont est créditée sa narration se paie par le

⁸² Roland Barthes, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, 1960, p. 526.

risque qu'elle soit utilisée comme chapelet de récits factuels [...]. Sa déposition se veut l'écho du traumatisme de l'évènement, elle se double d'une réflexion transcendant les limites d'une expérience personnelle⁸³.

Dans la mesure où les craintes de Dulong concernent ici le témoignage écrit, quelles conclusions peut-on tirer pour l'étude d'un témoignage en bande dessinée? Après tout, si le théoricien souligne les risques engendrés par l'absence de distanciation affective et narrative des auteurs dans leur façon de transposer à l'écrit les incidents dont ils témoignent, il s'avère que les faits sociohistoriques dont traitent Satrapi, Spiegelman ou Sacco sont soumis non seulement au filtre d'un processus d'écriture prenant appui sur la première personne, mais aussi à celui de leurs styles graphiques respectifs. Autrement dit, parce que les bédéistes mêlent deux arts et donc deux façons personnelles d'observer et d'interpréter le monde, ils doivent accepter le fait que leur anamnèse bédéistique risque d'être doublement parsemée d'indices trahissant tant leurs petits défauts de mémoire que la subjectivité de leur lecture des évènements.

Il existe une distinction particulière entre le travail de ces bédéistes et celui de Marjane Satrapi en ce qui a trait à la question mémorielle et à son rapport à la construction du témoignage. Sacco, d'une part, fonde une grande part de son travail sur les témoignages des gens qu'il a rencontrés au cours de ses voyages ; Spiegelman, de l'autre, est redevable au processus de réminiscence de son père. Dès lors, parce que Spiegelman et Sacco sont des intermédiaires, des observateurs extérieurs et des traducteurs de souvenirs révolus, leurs témoignages sont de l'ordre de l'après-coup. Ils sont en quelque sorte, comme l'écrit Jonathan Haudot, « des témoins des témoins⁸⁴ ». Le cas de Spiegelman est d'autant plus spécifique parce que son témoignage est fondé sur une postmémoire, laquelle, selon Marianne Hirsch, « describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they

⁸³ Renaud Dulong, « La dimension monumentaire du témoignage historique », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 13, 2002, p. 183.

⁸⁴ Jonathan Haudot, « *Maus et Auschwitz : des récits testimoniaux de témoignage(s)* », dans Pierre Alban Delannoy [dir.], *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Circav n° 19 », 2007, p. 30.

“remember” only by means of the stories, images, and behaviour⁸⁵ ». Au total, ces deux auteurs se doivent d’user de stratégies supplémentaires pour pallier leur défaut mémoriel et pour légitimer et authentifier leur témoignage respectif. Or, de son côté, Satrapi est la seule à devoir la majeure partie de son témoignage⁸⁶ à la fiabilité de sa mémoire, étant également la seule à avoir grandi dans le contexte qu’elle décrit et à avoir vécu directement les effets des tensions idéologiques et des bouleversements sociopolitiques de son pays d’origine. Eu égard à ce qui précède, il semble donc presque impossible de mettre en doute la fiabilité et, surtout, la légitimité de son discours. Il pourrait certes y avoir matière à questionnement en ce qui concerne la neutralité de sa lecture qui, à quelques moments clés, porte ce que Dulong définissait plus haut comme « les échos du traumatisme de l’événement ». Néanmoins, est-ce que ce projet de neutralité est réellement souhaitable pour la majorité des lecteurs qui, en fin de compte, opèrent un choix volontaire et réfléchi lorsqu’ils s’intéressent au travail de la bédéiste iranienne? La majorité des lecteurs sélectionnent précisément de pareilles œuvres en vue d’avoir accès à des lectures certes informatives, mais surtout originales, intimistes, assumées et passionnées du réel.

Il semble donc irréaliste d’exiger de la part de Satrapi, ou même de tous les auteurs de témoignages, cette volonté d’objectivité. Selon nous, la requête des historiens ou des théoriciens à l’endroit des projets testimoniaux ne peut qu’être déraisonnable, voire injuste, dans la mesure où ils comparent le travail plus ou moins volontaire de fictionnalisation du réel de ces témoins à leur propre démarche, qui tend justement à l’éviter. Or, ces deux approches poursuivent des objectifs tout à fait distincts. D’une part, l’historien doit se baser uniquement sur l’aspect événementiel et concret des témoignages qu’il recueille, pour ensuite les intégrer dans une histoire qui en est, au fond, une mise en forme critique. Il doit en l’occurrence « aborde[r] [...] une question déjà formulée qu’il élabore autrement. Il s’appuie sur une tradition déjà constituée par des moyens et des techniques de prospection dont il est

⁸⁵ Marianne Hirsch, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, vol. 29, n° 1, 2008, p. 106.

⁸⁶ Lorsque Satrapi fait référence à certains faits historiques marquants auxquels elle n’a pas assisté ou que son alter-égo, en raison de son jeune âge, n’arrive pas à comprendre, elle choisit de laisser les rênes de la narration ou du dialogue à certains membres de sa famille.

tributaire et qui lui imposent ses lois et ses contraintes⁸⁷ ». De son côté, le témoin, libéré de la tradition, utilise le cadre historique comme charpente à son récit ; ce qui lui importe, ce ne sont pas les bouleversements ou, du moins, l'aspect factuel de l'histoire, mais plutôt les traces et les symptômes laissés par leur passage sur sa vie, sur son identité et sur celles des gens qu'il a un jour côtoyés. Évidemment, les principaux matériaux employés par l'auteur-témoin proviennent de sa mémoire et sont de l'ordre des perceptions et des impressions. Comme le mentionnait donc Sacco, que je citais au premier chapitre, le témoignage demeure naturellement subjectif⁸⁸. Pour cette même raison, toute quête d'une vérité ultime ne peut s'appuyer sur le discours d'une seule voix. Cependant, sans qu'il y ait un impératif d'objectivité, il reste qu'un témoin se doit de maintenir une certaine crédibilité, une certaine cohérence, bref, il se doit de sceller un pacte de confiance avec son lecteur, sans quoi celui-ci serait en droit de mettre en doute et sa parole, et l'intérêt de sa démarche.

Sur ces dernières questions, Florie Boy nous lance sur une piste intéressante lorsqu'elle précise que, « sans attribuer aux albums de Marjane Satrapi le statut d'œuvres réalistes, ce qui serait un contresens d'un point de vue esthétique, il faut signaler que la valeur de témoignage induite par la forme autobiographique suppose un dialogue particulier de l'œuvre avec le réel⁸⁹. » Malgré une subjectivité assumée, qu'elle souligne d'ailleurs dans son entrevue avec Robert Root, Satrapi possède les outils et l'ingéniosité nécessaires pour faire de la monstration le principal moteur du pacte de référentialité de ses œuvres ainsi qu'un vecteur primordial des enjeux sociaux dont elle traite dans sa lecture de la réalité iranienne. Cet ultime chapitre s'attardera à déterminer, dans *Broderies* et *Persepolis*, quels sont les principaux mécanismes narratifs, graphiques, poétiques, etc., qui façonnent ce fameux dialogue avec le réel. Dans un premier temps, il s'agira d'observer par quels moyens et par quelles stratégies graphiques la bédéiste actorialisée échafaude son discours testimonial. Après quoi il faudra voir comment elle fait de l'imaginaire du corps le principal vecteur de sa lecture du contexte sociopolitique de l'Iran des années 1980.

⁸⁷ Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Le Débat*, n° 165, 2011, p. 10.

⁸⁸ Voir chapitre 1 pour référence, p. 23.

⁸⁹ Florie Boy, *op. cit.* f. 70.

3.2 Le pacte de référentialité

Contrairement à ce que prétend Dulong, la participation active d'un auteur à son propre récit n'est pas à tout coup le synonyme d'une lecture biaisée du réel. Bien que *Persepolis* et *Broderies* divergent sur bien des points, le pacte autobiographique qu'ils ont en commun — que la seule présence de Marjane Satrapi à titre de monnatrice, de personnage et de narratrice de ses récits suffit à établir — semble être un gage d'authenticité. Cependant, et nous l'avons souligné à l'instant, la proximité de l'auteure-personnage avec la réalité qu'elle décrit (du fait d'avoir grandi en Iran et d'être née dans une famille aux valeurs progressistes) pourrait facilement donner des munitions aux lecteurs méfiants. Pour cette raison, l'auteure ne peut s'appuyer sur sa présence seule et sur la confiance que lui confèrent d'emblée ses fidèles lecteurs. Observons donc, à partir d'extraits de *Broderies* et de la quadrilogie, par quels moyens la bédéiste met en place son pacte de référentialité, lequel, dans le cas présent, est étroitement lié au pacte autobiographique que nous avons analysé dans le chapitre précédent. Comme le précise Laurence Croix, le pacte de référentialité sert ici à « confirmer que l'auteur de l'autobiographie s'engage à se référer à la réalité⁹⁰ ».

3.2.1 Récurrences graphiques et documents d'archives

La précision graphique de la représentation des personnages et des lieux contribue manifestement à l'émergence d'un lien de confiance entre le lecteur et l'auteur d'un récit prenant appui sur le réel. Cela, nous l'avons déjà établi dans notre premier chapitre lorsque nous avons observé que le maintien d'une cohérence dans la façon dont Satrapi s'autoreprésente d'une œuvre à l'autre pouvait assurer la crédibilité de ses propos. Il est alors concevable de croire que ce projet de sincérité puisse également être solidifié par le retour d'autres personnages dans plusieurs de ses albums. Soit dit en passant, l'examen attentif du corpus de Satrapi révèle que le choix de ces personnages en particulier n'est pas aléatoire, puisqu'il s'agit la plupart du temps de figures marquantes dans le cheminement identitaire de la protagoniste. Membres de sa famille pour la plupart, ceux-ci se signalent par la confiance qui leur est accordée par la protagoniste d'une part, qui se tourne régulièrement vers eux pour mieux comprendre la réalité complexe qui façonne son quotidien, et par la narratrice de

⁹⁰ Laurence Croix, *op. cit.*, f. 6.

l'autre. À certains moments charnières du récit, le récitant textuel laisse effectivement les rênes de la narration ou des dialogues à ces personnages familiers. Ces moments surviennent entre autres lorsque le personnage doit pallier sa méconnaissance de certains événements historiques. Sans en dire davantage puisque l'on y reviendra, il importe néanmoins d'ajouter que leurs points de vue lui servent de référence et sont souvent des sources de remise en question pour Marjane qui, comme on l'a constaté au chapitre précédent, en vient quelquefois à nier certaines vérités trop douloureuses. Parmi ces personnages clés, l'on pense entre autres à sa mère, à son père et à sa grand-mère. Cette dernière s'illustre particulièrement dans les deux œuvres, puisqu'elle est souvent présentée comme un pilier dans la vie de la jeune femme et, surtout, comme un miroir de vérité auquel celle-ci ne peut échapper :



Figure 3.1



Figure 3.2

Le choix de la bédéiste de réintroduire des personnages aussi forts que sa grand-mère — des personnages que l'on pourrait considérer comme porteurs de vérité — et la rigueur dont elle fait preuve en s'assurant de maintenir une certaine logique graphique dans la façon dont elle les dessine montrent sa volonté de préserver un lien de confiance avec son lectorat. Les figures 3.1 et 3.2, respectivement issues de *Broderies* et de *Persepolis*, montrent d'ailleurs la rigueur graphique de la bédéiste : il paraît effectivement ardu de deviner de quelles œuvres proviennent ces portraits. Pourtant, bien que cela puisse sembler banal au premier abord, pour le lecteur cette précision graphique ne peut que mettre en évidence la quête de cohérence de l'auteure. Après tout, pourquoi le lecteur accorderait-il le moindre crédit aux propos de l'un ou l'autre des personnages secondaires si ces derniers changeaient d'apparence d'une œuvre à l'autre? Pour cette même raison, il faut souligner que la démarche de Satrapi passe ici aussi

par l'entremise de la représentation corporelle : la chevelure de la femme, ses expressions, le grain de beauté au-dessus de sa lèvre, les rides à côté de ses yeux, la forme de son nez, ses vêtements et même ses bijoux sont exactement dupliqués. Bien que l'affirmation puisse paraître prématurée, l'on concevra que ce souci du détail témoigne de la volonté de Marjane de rendre la voix de ces autres personnages aussi crédible que la sienne.

Outre la récurrence graphique, Satrapi emploie également d'autres procédés pour favoriser l'émergence du pacte de référentialité. Comme le suggérait Groensteen dans une citation au premier chapitre, elle choisit souvent d'incorporer à son récit certaines images à caractère archivistique. Par exemple, *Persepolis* et *Broderies* comptent quelques planches dans lesquelles se glissent des photographies de passeport, des photographies de famille, de classe, de mariage ou même des photographies prises lors de célèbres manifestations iraniennes. La présence à elle seule de ces documents et la façon dont ils sont inclus dans le continuum du récit annoncent les objectifs narratifs et diégétiques de l'auteure-monstratrice et, surtout, le type d'engagement de cette dernière quant au pacte de vérité.

Persepolis présente de nombreux exemples d'insertions de documents d'archives ; la majorité sert à capter ou à questionner certains bouleversements sociopolitiques. Pensons entre autres aux photos prises par Ebi, le père de Marjane, lors de certaines manifestations contre les politiques du Shah ou à celles qui représentent de jeunes écolières dans la seconde case de la première planche de l'œuvre. Cette dernière, par exemple, dévoile concrètement les effets de l'instauration du code vestimentaire sur l'identité des jeunes filles qui y sont représentées. Cependant, l'exemple suivant est encore plus révélateur du rôle de la photographie comme témoin des enjeux et des répercussions de la Révolution iranienne sur le peuple :



Figure 3.3

Cette photographie parvient sans nul doute à traduire la visée référentielle de l'œuvre, puisque non seulement l'on mentionne qu'il s'agit d'un document d'archives, d'une photographie de la mère de Marjane, mais la jeune fille assure de surcroît que ce cliché a été publié dans une revue européenne. L'extrait semble donc faire partie d'une stratégie visant à légitimer son discours. De sorte que, contrairement aux autres photographies présentées dans la quadrilogie, l'existence de ce cliché est garantie par la jeune Marjane qui, dans le but de gagner en crédibilité, s'assure de lui juxtaposer d'autres éléments à portée référentielle : la manifestation historique et la publication de sa « trace » dans une revue européenne. Comme le proposait Lejeune, cette dernière information pourrait d'ailleurs servir de source de référence extérieure à l'œuvre.

La figure 3.3 présente toutefois quelques ambiguïtés susceptibles de semer un certain doute dans l'esprit d'un lecteur expérimenté. D'abord, au même titre que la carte géographique de Sacco présentée au premier chapitre, la photographie nous est retransmise dans la continuité du style graphique de l'auteure. Ensuite, en nous prêtant à un exercice de recherche, nous avons pu constater qu'il n'existe aucune façon de savoir si elle fut bel et bien

publiée. Il existe effectivement un nombre important de périodiques, toutes nationalités confondues, ayant traité de cette question. Aussi, le nom de la revue reste inconnu et la mention de la nationalité allemande du périodique ne constitue pas en soi un indice déterminant. Dès lors, cette figure, ce faux indice en quelque sorte, laisse place à l'ambivalence. À vrai dire, si la volonté de Satrapi était de convaincre son lecteur, pourquoi ne pas avoir choisi d'insérer directement la vraie photographie dans le continuum du récit ou encore de donner le titre de la revue plutôt que sa seule nationalité? Il demeure néanmoins que, comme le précise Pierre-Alban Delannoy en écho aux propos de Groensteen relevés au premier chapitre, « la véracité d'une reconstitution ne s'apprécie pas au réalisme documentaire des images⁹¹ ». En fin de compte, il faut accepter le fait que Marjane n'a pas écrit son œuvre dans une perspective strictement documentaire. Plutôt que de se concentrer sur la valeur référentielle de l'évènement historique, ce cliché, comme la photographie de classe qui ouvre l'œuvre, lève le voile sur des vérités et des enjeux sociohistoriques. Il évoque, certes, les divisions idéologiques qu'ont créées les politiques de la République islamique, mais également les appréhensions et les menaces qu'a jadis suscitées le fait d'avoir des opinions politiques et de les exposer. À la suite de cette publication, la mère de la jeune fille a dû se faire discrète par peur des représailles. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Marjane établit une corrélation entre cette aliénante menace et la corporalité de sa mère : le corps symptomatique de cette dernière traduit sa résignation, elle voile son corps au même titre que ses convictions, se teint les cheveux et plie l'échine. Du coup, bien que Satrapi ne semble pas avoir écrit son histoire dans l'optique de présenter le réel dans une perspective objectivante, l'on ne peut douter de sa volonté de rendre compte des conséquences des politiques répressives sur le quotidien des membres de sa famille par le biais de leur corps.

La présence de documents d'archives est également manifeste dans *Broderies*. Toutefois, cet album se distingue de la quadrilogie par sa relative brièveté et par sa forme. Si le volet testimonial de la quadrilogie s'articule autour du discours autobiographique, dans

⁹¹ Pierre Alban Delannoy, « Avant-propos », dans Pierre Alban Delannoy [dir.], *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Circav n° 19 », 2007, p. 10.

Broderies il ne s'appuie pas sur l'unique vision de Marjane, qui n'y est pas la figure centrale mais seulement une sorte d'intermédiaire qui observe, retranscrit et synthétise, par l'image, les témoignages des autres. Ainsi, puisque le récit se construit à partir de neuf voix, celles des neuf Iraniennes réunies pour la fameuse séance de discussion, la question des documents d'archives et la façon dont ils sont insérés dans le continuum du récit fournissent de précieux indices sur les intentions — soit dit en passant très différentes de celles de la quadrilogie — de la bédéiste face au réel :

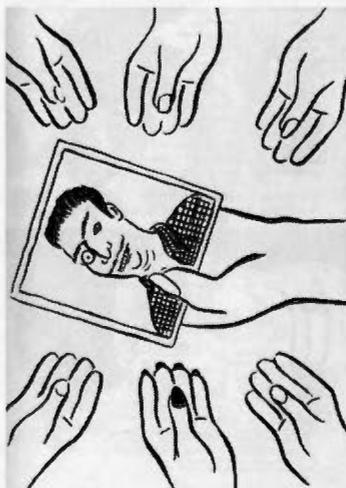


Figure 3.4

Quoique banal en apparence et moins révélateur de la réalité sociohistorique de l'Iran que la photographie de la mère de Marjane en militante, ce cliché divulgue pourtant beaucoup d'informations quant au rôle de la focalisation dans cette œuvre en particulier. Cette photographie surgit lorsqu'une des femmes raconte son mariage de convenance avec un homme l'ayant par la suite trahie. La femme s'appuie alors sur cette photographie pour convaincre ses interlocutrices, et peut-être elle-même, de la beauté de son ex-époux et, de surcroît, pour leur prouver le piège qu'a jadis représenté pour elle l'apparence « idéalisée » de celui-ci⁹². Évidemment, il aurait été intéressant de produire le véritable cliché de l'homme en question. Ici toutefois l'image met en valeur la dissimilitude entre la vision de la femme et celles de ses interlocutrices. Tout est question de perception, dit-on. Manifestement, la

⁹² *Broderies*, op. cit., planche 115.

représentation que fait la monnatrice de cet homme, avec l'asymétrie des yeux et le triple menton, ne colle pas au discours de la locutrice. L'on peut alors se demander si cet écart entre image et discours est susceptible de miner l'adhésion du lecteur au pacte de confiance ou s'il constitue en fait un acte volontaire de la part de la narratrice graphique signalant le gauchissement de la perspective par le personnage.

Il faut en effet souligner que cette planche est retransmise par le truchement de la perspective interne. Et, comme on l'a observé au second chapitre au cours de l'analyse du rôle de la perspective au sein du discours autobiographique de *Persepolis*, le point de vue interne adopté par le monnatrice n'est pas automatiquement synonyme d'un discours homodiégétique. Cette case l'indique d'autant plus qu'il est difficile de savoir laquelle des sept femmes tenant la photographie est la source de cette perspective. Est-ce le regard de la monnatrice qui est rendu ici? Ou plutôt celui de la narratrice qui parle? Ou est-ce un amalgame visuel de ce que perçoit chacun des sept regards? Nous croyons que la présence des sept mains suggère que le monnatrice se fait en l'occurrence *polyphonique* en tentant de résumer ce que ces sept regards retiennent du physique de l'homme. L'accentuation, voire la représentation hyperbolique de ses défauts, du grossissement de son œil à la multiplication des plis de son menton, serait en fait le résultat de la juxtaposition de ces sept filtres, de ces sept visions du monde. Nous pouvons en quelque sorte considérer la planche comme un bel exemple des tensions que crée la notion de perspective dans un récit de témoignage. Qui plus est, Satrapi semble contredire Dulong au sujet de la subjectivité inhérente au travail du témoignage porté par *une seule voix et un seul regard*. En l'occurrence, la représentation du réel qui nous est ici donnée à lire gagne en authenticité parce que celle-ci est le produit du travail de sept subjectivités et non plus d'une seule.

3.2.2 Les arrière-plans

Le fait de mêler bande dessinée et témoignage a cet avantage de présenter visuellement le monde dans lequel vit l'auteur actorialisé. C'est pourquoi nous croyons, à l'instar de Stéphanie Lamothe, que les arrière-plans peuvent contribuer à la mise en place du pacte : « Non seulement [l'on y] expose le corps [du personnage], mais aussi le milieu qu'il

habite⁹³. » Il s'agit d'ailleurs d'un autre élément confirmant l'hypothèse de Paul Schilder selon laquelle le corps et le monde qui l'entoure sont d'une certaine façon indissociables⁹⁴. Après tout, le soin apporté à de pareils détails permet d'insérer les personnages dans des lieux réels, identifiables par leurs monuments, leur cartographie, leur population, etc. Par exemple, chez Guy Delisle, il est possible d'observer le pittoresque de Jérusalem dans ses *Chroniques* de cette ville, ou encore, dans le *Maus* de Spiegelman, d'éprouver la terreur concentrationnaire grâce au traitement visuel du camp d'Auschwitz. Il en va de même chez Satrapi qui, en investissant la géographie urbaine de Téhéran, parvient à lui faire exprimer les déchirures idéologiques qui marquèrent les années 1980.

Des deux œuvres étudiées, *Persepolis* est celle dont les arrière-plans représentent le plus la situation sociohistorique dans laquelle baigne le personnage principal. Il convient du reste de mentionner que leur présence sert à distinguer les épisodes autobiographiques des épisodes testimoniaux. En effet, puisque les événements associés à son discours intimiste se concentrent majoritairement sur Marjane, les arrière-plans sont alors épurés, souvent entièrement blancs, afin que ce soit le corps et le visage de la protagoniste qui traduisent l'impact des politiques répressives sur son évolution. Les arrière-plans à caractère informatif ou contextuel, en revanche, sont plus fournis et détaillés. La distinction entre les deux aspects de l'œuvre, autobiographique et testimonial, s'observe d'ailleurs dès la scène d'ouverture de l'œuvre : la première case s'y distingue par son fond épuré, alors que les autres cases de la planche sont plus peuplées, plus foisonnantes sur le plan graphique et donc plus informatives en ce qui a trait au contexte. En plus de marquer une distinction entre l'autobiographie et le témoignage, cette attention a l'avantage de ne pas nuire à la linéarité du récit et de ne pas l'encombrer de planches uniquement vouées à des épisodes de mise en contexte. C'est entre autres le cas dans cette case du quatrième tome qui présente le premier contact de Marjane avec Téhéran à son retour d'Autriche :

⁹³ Stéphanie Lamothe, *op. cit.*, f. 128.

⁹⁴ Paul Schilder, *op. cit.*, p. 142 : « Corps et monde sont éprouvés corrélativement ; l'un n'est pas possible sans l'autre. »



Figure 3.5

Quoique Marjane y figure seule, cette planche présente sans contredit le renversement de son statut au sein du système narratif. Celle-ci devient l'observatrice du réel et non plus la protagoniste. Par ailleurs, une particularité dans l'emploi de la focalisation externe permet de mettre en lumière une autre distinction entre les volets autobiographique et testimonial : dans le cadre plus autobiographique, la perspective externe présente presque toujours la jeune fille de face, son regard perçant en quelque sorte le quatrième mur, alors qu'ici le regard de Marjane se détourne volontairement. De cette façon, la narratrice établit clairement sa volonté de s'extirper du cadre introspectif pour faire du monde qui l'entoure et de ses concitoyens les principaux interprètes du contexte qu'elle décrit. Si l'on s'arrête au choix focal de Satrapi et à sa décision de faire de l'arrière-plan l'élément le plus communicatif de la planche, il paraît d'ailleurs injustifié de reprocher à la présence physique de l'auteure-personnage de nuire à la crédibilité de sa lecture du réel. Au contraire, l'emploi judicieux de la focalisation externe

permet au lecteur d'observer par lui-même Téhéran. Stéphanie Lamothe va dans le même sens lorsqu'elle précise que « la représentation externe cherche à montrer le regard du personnage qui observe la scène. Le lecteur comprend que quelqu'un regarde quelque chose, car il reconnaît l'expression de cette personne. Du même coup, on l'incite à scruter le détail⁹⁵ ».

Dans le cas présent, il faut souligner que le regard de Marjane se concentre uniquement sur la fresque à sa droite — incitant inmanquablement le lecteur à en faire de même —, alors qu'à sa gauche s'élèvent des ruines. Pourquoi encourager le lecteur à regarder la fresque plutôt qu'à considérer toute la violence historique qu'évoquent les ruines laissées par une guerre à laquelle Marjane a pu échapper? Ne revient-elle par d'ailleurs de la belle et immaculée capitale autrichienne? Or, dans les encadrés narratifs, celle-ci effectue une comparaison entre les deux capitales, mais, étonnamment, ce n'est pas l'architecture des deux villes qui en fait l'objet :

Il n'y avait pas que le voile auquel je devais me réhabituer, il y avait aussi tout le décorum : la représentation de martyrs par des fresques murales de vingt mètres de haut ornées de slogans les honorant, comme « le martyr est le cœur de l'histoire » [...]. Surtout après quatre ans passés en Autriche où on voyait plutôt sur les murs « meilleures saucisses à vingt schillings ».

Il est effectivement intrigant de constater que l'attention de Marjane n'est pas portée sur les cicatrices laissées par l'histoire guerrière de Téhéran, mais bien sur la dimension propagandiste de l'affichage, à côté de laquelle les stratégies publicitaires autrichiennes semblent bien insignifiantes. En fait, en juxtaposant la fresque et les ruines, d'une part, et en invitant le lecteur à porter son attention sur la première plutôt que sur les décombres, d'autre part, elle souhaite que le lecteur interroge le présent des Iraniens et les effets immédiats de cette guerre sur leur quotidien, et non pas un passé désormais « fixé », ici représenté par les vestiges de l'immeuble. La symbolique de la fresque présente ce constat : la destruction de la qualité de vie des Iraniens n'est pas attribuable aux bombes ennemies, mais est le fruit des actions et de la violente idéologie de leur gouvernement qui encourage et légitime leurs entreprises guerrières, les pertes humaines et la destruction en leur attribuant un caractère sacré et glorieux. Ainsi, l'auteure, en faisant de la fresque l'élément le plus éloquent de la

⁹⁵ Stéphanie Lamothe, *op. cit.*, f. 44.

scène, invite le lecteur à analyser et à établir un lien symbolique entre le corps de Téhéran, ses rues comme ses murs, et l'étouffante réalité des Iraniens, tout juste libérés, en apparence seulement, d'une guerre contre l'Irak qui dura huit ans, qui tua des milliers d'entre eux et qui laissa des champs de ruines.

Aussi, avant de poursuivre avec le rôle des arrière-plans dans *Broderies*, attardons-nous encore un peu au contenu de la fresque présentée ici. Dans la figure 3.5, Marjane choisit d'évoquer cette réalité par le biais d'une reprise de ce qui nous semble être la célèbre *Pietà* de Michel-Ange où la Vierge Marie est remplacée par une femme voilée tenant non plus le Christ mais bien un martyr du régime. Très symbolique sur les plans sémantique et idéologique, cette représentation artistique exprime parfaitement ce qu'attend le pouvoir de la part des citoyens et surtout des femmes qui se doivent effectivement d'être, au même titre que le corps de la ville, le miroir des valeurs religieuses officielles. Ayant été épargnée par la guerre, la femme voilée embrasse alors le rôle maternel de protectrice du martyr ; de la même façon, elle représente le modèle féminin imaginé par l'état, à la fois représentante des lois, des valeurs et des politiques guerrières iraniennes et, surtout, fière mère des futurs guerriers.

En soulignant la présence de ce type de fresques, de même que le fait que de nombreuses rues portent dorénavant le nom des martyrs de cette guerre et qu'une multitude de monuments ont été érigés en leur honneur, la monnatrice souligne également comment le corps de la ville est devenu l'un des principaux écrans (et enjeux) sur lesquels se projettent les politiques propagandistes d'un régime déterminé à imposer aux vivants leur obsession du sacrifice. Cette idée ne relève pas uniquement de l'imaginaire de Satrapi ni d'ailleurs de ses stratégies esthétiques et poétiques visant à faire du corps de la ville le reflet de cette doctrine du sacrifice, et cela, bien que son choix de représenter cette réalité propagandiste par le biais d'une *Pietà* le suggère fortement. Après tout, le fait d'évoquer le martyr oriental sous une forme propre à un imaginaire occidental dont elle semble s'être nourri au cours de son passage en Autriche reflète largement le caractère mixte de sa vision du monde. Malgré cela, plusieurs observateurs précisent qu'il était monnaie courante pour les partisans du régime de l'époque de réutiliser certaines figures emblématiques de la culture occidentale, notamment américaines, dans le but d'en détourner la charge symbolique d'origine. En témoigne entre

autres les célèbres graffitis peints sur l'ambassade américaine lors de la prise d'otage qui eut lieu entre 1979 et 1981, dont celui représentant une Statue de la Liberté sous une forme cadavérique⁹⁶. En un sens, le graffiteur partisan du régime, en reprenant une figure aussi allégorique. et en lui attribuant des traits squelettiques, incite le peuple influencé par les promesses et les figures occidentales à ne pas croire au mirage que représente l'idéal de la liberté tel que promu par l'Amérique. Les murs de la ville devinrent ainsi les principaux écrans de projection à l'usage des stratégies propagandistes de l'État, lui servant tant à dénoncer la menace que représentait jadis l'influence occidentale sur leurs valeurs intégristes qu'à valoriser leur entreprise guerrière et l'idéal du sacrifice : « "IL N'Y A PAS DE COMBATS ENTRE LES USA ET L'IRAN, MAIS ENTRE L'ISLAM ET LE BLASPHEME, PLUS NOUS SERONS À MOURIR, PLUS NOUS DEVIENDRONS FORTS"⁹⁷. » De fait, cette réalité ici évoquée par Nafisi illustre comment, par le biais de ces manifestations « artistiques », l'État s'accapare l'espace public, l'espace des vivants, et rappelle constamment à ceux qui restent le devoir de glorifier les sacrifiés en renonçant à leur libre arbitre et en obéissant aux préceptes de la religion islamique. En bref, les détails et la portée symbolique de cet arrière-plan, ainsi que les observations convergentes de Nafisi, nous permettent d'entériner les propos de la bédéiste sur cet aspect particulier de la réalité sociale et de ressentir plutôt que de seulement constater l'étouffante et menaçante atmosphère que le système propagandiste iranien a su implanter.

Broderies, pour sa part, possède une construction particulière puisque l'album met en scène une discussion entre femmes limitée à la fois dans le temps, soit les quelques heures de sa durée, et dans l'espace de l'appartement. Aucun arrière-plan ne nous permet donc d'observer le pays réel dans toutes ses dimensions. Les personnages ne quittent pour ainsi dire jamais ce huis clos, sinon par l'intermédiaire du souvenir. En vertu de cette absence de portraits de la ville, de gardiens de la révolution ou même de femmes voilées, on peut donc se

⁹⁶ Kathryn Olson, « Photos : 34 Years of Anti-American Propaganda in Iran. Is it curtains for Street Art Attacking the Great Satan ? » *The New Republic*, 2013. En ligne. < <http://www.newrepublic.com/article/115373/tehran-removes-anti-us-posters> > Consulté le 4 octobre 2015.

⁹⁷ Azar Nafisi, *op. cit.*, p. 151.

demander en quoi l'œuvre témoigne d'une réalité sociale et historique tangible. Nous ferons l'hypothèse que la force testimoniale de *Broderies* repose sur son caractère anecdotique, c'est-à-dire sur sa façon d'investir le quotidien iranien par le biais de ce qui nous semble être, seulement au premier abord, une simple conversation entre neuf femmes issues de générations différentes. D'après Aurélien Le Foulgoc, « la forte présence d'une information épisodique s'explique également par le fait que tous ces auteurs⁹⁸ partent du postulat que la compréhension de la vie quotidienne des individus est un préalable à une véritable saisie de leur engagement politique et social⁹⁹ ». À cet égard, *Broderies* apparaît comme une collection d'anecdotes concernant la vie quotidienne de femmes ayant chacune une vision particulière du monde. L'authenticité du discours testimonial de l'œuvre semble reposer sur la pluralité des voix qui y sont entendues. On le verra, c'est par la multiplication et la diversité des visions du monde partagées pendant cette séance de discussion qu'émerge le réel et que sont révélées les vérités sur ce contexte sociopolitique particulier. Ici surgit d'ailleurs la notion de *polyphonie* qui, dans *Broderies* aussi bien que dans *Persepolis*, joue un rôle cardinal dans l'instauration du pacte de confiance entre Satrapi et son lecteur.

3.2.3 Le rôle de la polyphonie

L'un des principaux reproches faits aux auteurs de bande dessinée testimoniale concerne leur omniprésence à la fois physique et narrative dans leurs œuvres. Il ne peut donc qu'être intéressant de rendre compte des différents moyens employés par Satrapi pour atténuer les désavantages liés à cette omniprésence. Satrapi choisit à cet effet de partager, à certains moments de ses récits, sa voix narrative avec un autre personnage ou encore de multiplier les points de vue.

Cela est flagrant dans *Persepolis*. De nombreuses planches visent en effet à témoigner de la réalité iranienne telle qu'elle a été vécue par d'autres que Marjane. En raison de son

⁹⁸ Dans le texte de Aurélien Le Foulgoc, la formulation « tous ces auteurs » fait référence aux auteurs de bandes dessinées de témoignage ou de reportage Étienne Davodeau et Joe Sacco, auxquels l'on peut associer Satrapi.

⁹⁹ Aurélien Le Foulgoc, *op. cit.*, p. 51.

absence, de son jeune âge ou de son incompréhension de certains événements, celle-ci choisit régulièrement de taire sa voix pour laisser à son entourage le soin de narrer ces épisodes :



Figure 3.6

En plus de présenter des arrière-plans expressifs qui explicitent largement la violente et angoissante période guerrière qu'a connue l'Iran, la bédéiste joue également sur la polyphonie pour traduire cette réalité le plus fidèlement possible. Cette planche expose bien le désir de l'auteur de rendre la voix de certains de ses personnages récurrents aussi crédible que la sienne. Son père est effectivement un personnage majeur de la quadrilogie et surtout un garant de vérité vers qui elle se tourne régulièrement pour obtenir des précisions sur le déroulement de certains événements historiques. La confiance de Marjane envers son père est clairement établie ici parce que la bédéiste se met en retrait, non seulement physiquement

mais aussi narrativement, pour lui laisser tout l'espace dont il a besoin. Pour signifier le changement de posture narrative, Ebi est d'ailleurs représenté physiquement dans un petit encadré au haut de la première case. L'on note aussi que les deux premières cases contiennent uniquement des encadrés narratifs et non pas des phylactères, bien que la scène soit un dialogue entre elle et lui. Il s'agit d'une façon privilégiée par la bédéiste pour garantir la véracité de la parole de son père, ainsi que pour rappeler la confiance qu'elle place en lui.

Aussi, si la narratrice, en donnant la parole au père, parvient à informer le lecteur des principaux épisodes de la guerre Iran-Irak survenus durant son séjour autrichien, elle réussit tout autant à créer un effet de vraisemblance et de logique. Après tout, Marjane, en raison de son exil qui l'a maintenue loin de l'Iran pendant des années, ne pouvait normalement connaître tous ces détails et les partager avec le lecteur. Grâce à la voix de sa grand-mère, à celles de son père et de son oncle, Marjane peut rester cohérente et éviter de fonder la légitimité de son témoignage sur sa seule et unique perspective. Ce choix narratif le confirme : elle n'est pas une observatrice omnisciente.

Par ailleurs, toute la construction de *Broderies* repose sur la polyphonie. Bien que Marjane soit présente dans l'œuvre, son rôle narratif reste mineur : mis à part son court témoignage à la fin du récit, celle-ci n'occupe la fonction de narratrice que dans le prologue, alors qu'elle présente au lecteur le déroulement de cette tradition familiale réservée aux femmes. Son rôle relève de la mise en contexte, mais il ne dure réellement que ce seul temps. Après quoi la construction narrative et la composition spatiale des planches éclatent pour laisser place aux dialogues et à la multiplicité des histoires de chacune. Chaque anecdote ou chaque dialogue qui s'ensuit possède sa voix propre, son discours et sa structure uniques. Néanmoins, en observant par exemple cette case, il est possible d'observer les principaux rôles de la polyphonie :



Figure 3.7

Ces deux scènes constituent de bons exemples du ton et de la façon dont se déploie la séance de discussion. La première des deux planches se révèle être la conclusion du récit de l'une des femmes qui, après avoir déménagé avec son époux en Occident pour se rendre compte qu'il la trompait, choisit de le quitter et de prendre un amant. Dans la deuxième planche, le récit et les choix de la femme sont soumis au jugement et aux regards des femmes en présence. Chacune à son tour commente les choix de la narratrice temporaire pour mieux transiter ensuite vers son propre récit. Cette planche illustre parfaitement le rôle de telles discussions pour ces femmes qui, au fond, confrontent en toute confiance leur vision de leur réalité d'Iraniennes à celles des autres. Le phénomène polyphonique, bien qu'il mette sans contredit en évidence la diversité des points de vue des personnages, crée en même temps un effet de neutralité. Cela se voit d'ailleurs dans le travail de la narratrice graphique qui prend le soin de représenter les discours de ces femmes sans adopter une perspective particulière de façon omnisciente ou plutôt sans déformer le trait. De cette façon, la monnatrice fait de Marjane et de ses compatriotes des personnages qui assistent, et réagissent, à la séance de discussion en même temps que le lecteur. Nous croyons donc que la multiplication des points de vue subjectifs est garante du pacte de référentialité. La polyphonie n'est-elle pas,

effectivement, une belle façon de représenter le monde tel qu'il est, c'est-à-dire complexe et nuancé et non pas, comme le voudraient les mollahs, uniforme et dichromatique? Comme le signale Florie Boy, l'authenticité du discours de Marjane tient au fait qu'elle « ne réduit pas le monde à une opposition manichéenne entre les bons et les méchants¹⁰⁰ ». Chaque personnage a droit à son point de vue sur le rôle de la femme, sur ses droits et sur sa vision du corps et c'est pourquoi toutes n'ont pas la même opinion dans le cercle. La polyphonie dans *Broderies* donne donc de la substance, de la profondeur et de la crédibilité à l'œuvre parce qu'elle ne s'appuie pas sur un point de vue unique, mais bien sur neuf.

Dans *Persepolis* comme dans *Broderies*, les frontières entre fiction(s) et réel se brouillent d'elles-mêmes, puisque l'on comprend que les images qui accompagnent les récits ne sont pas issues de l'imaginaire de plusieurs personnages, mais bien de l'imaginaire de la bédéiste seule qui tente de se représenter ces événements en les traduisant par l'image. Il y a certes une volonté d'informer le lecteur et de donner une certaine crédibilité au récit par le biais d'informations factuelles et historiques, mais ce même réel est vite rattrapé par le style graphique des œuvres qui nous rappelle constamment l'identité de la monnatrice. Le travail du bédéiste reste après tout toujours imprégné de sa subjectivité. Il faut ainsi se rallier à l'idée suivante : si l'esthétique graphique de Satrapi ou de tout bédéiste s'attachant à un réel particulier se veut plus symbolique que réaliste, elle n'en est pas moins fidèle au réel de par le discours de vérité que ces mêmes stratégies esthétiques parviennent à exprimer. On est donc justifié de penser, à la suite de Boy (dont le discours rejoint d'une certaine façon celui de Barthes cité en introduction), que la subjectivité apparente de son travail et la posture privilégiée de Marjane lui assurent une crédibilité supplémentaire :

En contournant l'impératif d'objectivité alloué à la bande dessinée historique, Marjane gagne une autre légitimité, qui est celle du témoignage. En effet, l'imprégnation socioculturelle particulière de sa famille permet à l'auteur de proposer un regard subjectif sur les événements en question, qui ne se revendique pas comme représentatif de la vérité, mais qui témoigne d'une vérité qu'il est justifié de prendre en compte¹⁰¹.

¹⁰⁰ Florie Boy, *op. cit.*, f. 16.

¹⁰¹ *Ibid.*, f. 87.

Or, les derniers exemples montrent clairement que Satrapi ne se targue pas d'une crédibilité garantie d'avance. Elle s'assure de maintenir une certaine cohérence à la fois graphiquement et narrativement dans le but d'entretenir le lien de confiance qui l'unit à son lectorat. Pour ce faire, elle tente, comme l'a montré l'analyse, de préserver l'apparence de ses personnages, de passer le flambeau de la narration aux personnages plus aptes à décrire certaines réalités iraniennes, ou encore de faire de la capitale iranienne une traductrice éloquente. En contrepartie, ce ne sont pas les faits, les événements, les dates, etc., mais bien les gens qui l'entourent, ainsi qu'elle-même, qui incarnent cette réalité particulière et tous les enjeux qu'elle convoque. Dans ce qui suit, il s'agira d'étudier les principaux éléments thématiques et stylistiques qui façonnent le discours testimonial des deux œuvres de la bédéiste. En s'arrêtant plus particulièrement à la façon dont Satrapi met à profit l'imaginaire polysémique du corps, il sera possible de faire ressortir une multitude d'enjeux relatifs à la complexe réalité iranienne de l'époque.

3.3 Broderies : le corps féminin comme témoin

Conformément aux propos de Marjane dans le court prologue de l'album, rien ne vaut la traditionnelle sieste des hommes après les copieux repas familiaux des Satrapi et l'intimité que crée un bon samovar pour que neuf femmes de différentes générations se lancent dans l'une de leurs fameuses sessions de « ventilation du cœur ». *Broderies* s'ouvre effectivement sur cette promesse : en l'absence des hommes, ces Iraniennes profiteront du petit espace de liberté que procure l'appartement de la matriarche pour plonger au cœur de leur intimité et partager, toujours dans le plus grand des respects et souvent de façon humoristique, leurs expériences de la sexualité, leurs visions des traditions conjugales et leurs rapports au corps. En nous appuyant sur les témoignages de ces femmes et en observant les choix esthétiques de la monnatrice pour les mettre en scène, nous tâcherons de montrer en quoi le polysémique imaginaire du corps se présente comme le catalyseur d'une lecture testimoniale des

principaux débats idéologiques qui ont marqué le quotidien des Iraniennes de la fin des années 1980¹⁰² et qui ont gagné jusqu'aux sphères les plus intimes de leur vie.

3.3.1 Le corps de l'œuvre : libérer la case, libérer la parole

Avant de nous lancer dans l'analyse thématique de *Broderies*, il paraît nécessaire de nous pencher sur la structure de l'œuvre. En effet, *Broderies* étonne dès son ouverture par sa franchise, certes, mais surtout par le caractère particulier de sa construction. Tout lecteur familier avec les formats plus classiques de la bande dessinée doit s'adapter à l'organisation spatio-topique unique de l'œuvre et accepter que les composantes de base du médium ne la régissent et ne l'articulent pas de façon normative. L'album ne possède aucune case, aucun cadre et, à première vue, aucune cohésion narrative. La structure ne contient pour ainsi dire aucun des éléments qui, selon Thierry Groensteen, permettent normalement de rythmer la lecture et d'aménager logiquement l'espace pour mieux mettre en place un « protocole de lecture¹⁰³ » et d'analyse. Au premier abord, le choix organisationnel de Satrapi peut donc paraître chaotique, créant même certaines ambiguïtés de lecture.

Si l'on retourne par exemple à la figure 3.7, l'absence d'encadrés et de cases saute instantanément aux yeux du lecteur. Sans ces instances, celui-ci doit alors trouver un moyen pour bien assimiler le propos, le rythme de la discussion en cours, mais surtout la délimitation entre les deux espaces-temps qui se côtoient tout au long de l'album. Il peut en effet être difficile, sans la séparation nette que promettent les cases et les cadres, de faire la distinction entre le temps et l'espace de la discussion qui suit son cours, d'une part, et ceux des anecdotes, de l'autre. Or, dans la figure 3.7, la distinction entre le souvenir (la planche de gauche) et la séance de discussion (celle de droite) est permise grâce à la délimitation naturelle des pages. Aussi, en scrutant les détails, l'on peut observer que la protagoniste de la planche de gauche est nettement plus âgée dans la seconde page, indiquant précisément cette

¹⁰² En vertu des informations autobiographiques que nous fournit *Persepolis*, du célibat apparent de Marjane dans *Broderies* et du fait qu'elle réside toujours en Iran, nous déduisons que cette discussion se déroule à la fin des années 1980 ou, plus précisément, quelques temps après son retour d'Autriche et juste avant son bref mariage, en 1991, avec un certain Réza alors qu'elle n'avait que 21 ans.

¹⁰³ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 43.

délimitation temporelle. Néanmoins, il est important de mentionner que cette structure ne représente pas un canevas prédéfini. À certains moments, les deux dimensions peuvent être réunies sur la même planche sans délimitation nette.

En outre, il faut préciser que ces choix structurels troublent la logique des espaces textuels. La fonction attribuée aux zones de textes dans l'album, surtout celles n'étant pas délimitées par la présence d'un phylactère, est effectivement floue. Florie Boy précise à ce sujet que, dans la mesure où la bédéiste ne respecte pas « la distinction formelle entre les bulles et les cadres narratifs [...], il est difficile d'identifier au premier regard les espaces réservés aux dialogues et ceux attribués au récit¹⁰⁴ ». Le choix de police n'aide d'ailleurs en rien au partage des zones de narration. La seule police d'écriture pour l'ensemble du texte est parfois, au surplus, difficile à lire, parce qu'elle est peu soignée, précipitée, montrant en quelque sorte le chaos et la vitesse de la discussion à laquelle nous assistons. Florie Boy ajoute que les choix narratifs de l'auteure ne peuvent que traduire « le désordre des prises de parole, l'éparpillement des souvenirs évoqués¹⁰⁵ ».

Cependant, l'œuvre n'est pas tout à fait dénuée de logique, puisque l'on peut reconnaître, au terme de plusieurs lectures, certaines des stratégies employées par la narratrice graphique tant pour délimiter les deux cadres spatio-temporels que pour définir la fonction des espaces textuels :

¹⁰⁴ Florie Boy, *op. cit.*, f. 57.

¹⁰⁵ *Ibid.*, f. 67.



Figure 3.8



Figure 3.9

Il arrive, comme c'est le cas dans les figures 3.8 et 3.9, que l'auteure choisisse de faire cohabiter dans la même planche le temps de l'anecdote et celui de la discussion. Bien que l'un des espaces domine toujours l'autre, créant déjà un effet de distinction probant, la narratrice graphique prend également le temps de diviser franchement les deux espaces-temps en dessinant par exemple le visage de l'interlocutrice (ou des interlocutrices) dans le haut des planches et en représentant les protagonistes de l'anecdote sous la forme de silhouettes. Aussi, à quelques exceptions près, la présence ou l'absence du phylactère agit comme trait distinctif entre ce qui se dit au temps de l'anecdote et à l'époque de la conversation.

En fait, on peut penser que ces exemples révèlent le véritable rôle du narrateur textuel dans l'œuvre. En se fiant à l'omniprésence des bulles, d'une part, et à l'absence de zones textuelles décrivant et commentant les réactions des femmes ou les événements se déroulant parallèlement à la discussion, de l'autre, l'on peut présumer que le choix de Satrapi de construire son récit sous la forme d'un long dialogue rend en quelque sorte caduque la présence du narrateur. En racontant à leur tour leurs anecdotes, chacune de ces femmes devient narratrice par le biais du dialogue. Cela permet de ne jamais interrompre le fil de la

« ventilation du cœur ». La construction de *Broderies* représente la tendance privilégiée par les auteurs de bandes dessinées contemporaines qui consiste à affranchir leurs personnages de leur fonction béhavioriste¹⁰⁶. C'est la prise de parole respective des personnages qui module, génère et met en scène l'action et non plus la narratrice, ici avalée par le dialogue. Ce revirement des rôles narratifs fait en sorte que c'est désormais la monnatrice qui obéit au personnage en tentant d'interpréter les propos de ceux-ci et non plus le contraire. Tout bien considéré, l'œuvre nous donne à voir un compte-rendu visuel de ce que Marjane retient de la discussion et, surtout, ses tentatives de mettre en image les souvenirs des autres. Ainsi, l'absence quasi-totale de la perspective expressive et la prédominance de la focalisation externe dans l'œuvre suggère le souhait de la monnatrice de demeurer en retrait et sa volonté de laisser tant les thèmes abordés que la variété des personnages présents donner toute sa couleur et ses saveurs à l'album.

La singularité de la construction de *Broderies* étant soulignée, l'on persiste néanmoins à se demander ce que révèle ce choix structurel particulier sur les objectifs sémantiques et thématiques de la bédéiste. Or Groensteen, cette fois-ci dans *Bande dessinée et narration*, signale que la présence d'écarts structurels dans une bande dessinée est souvent un éloquent indice des ambitions sémantiques de l'auteur : « Le lecteur est naturellement porté à essayer de réduire ce qui lui apparaît comme une "rupture de contrat" en formulant des hypothèses visant à rendre la suite intelligible¹⁰⁷. » Notre hypothèse nous pousse donc à croire que la bédéiste se sert de l'éclatement structurel de son œuvre dans un but métaphorique : la construction de *Broderies* est en fait le miroir du propos général de l'œuvre, des discours *décadrés* de ses neuf protagonistes qui brisent littéralement les cadres et les conventions en parlant des sujets tabous que constitue le rapport aux hommes, à la conjugalité et à la sexualité. Il faut d'ailleurs se rappeler que, suivant Nazila Sedghi, les mœurs patriarcales de l'époque voulaient la femme soumise, muette, invisible : « l'Islam a su, en s'appropriant l'espace et le savoir, ériger son idéal en Loi pure et sévère. Quitter cet espace, pour la femme

¹⁰⁶ Voir chapitre 1 pour la référence, p. 9.

¹⁰⁷ Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, op. cit., p.18.

musulmane, signifie perturber l'ordre, désobéir au verbe¹⁰⁸. » Or, par sa polyphonie, par ses thèmes et par son absence de cases, l'album se présente comme un lieu de réappropriation de la parole et de l'espace. Il devient également le lieu de la désobéissance féminine annoncée par Sedghi. Dans le même ordre d'idée, le concept de libération par le biais de l'espace, que ce soit celui de l'appartement ou encore celui de la planche, rappelle la « chambre à soi » de Virginia Woolf — que reprennent également, symboliquement ou plus directement, quelques auteures iraniennes comme Sedghi ou Azar Nafisi dans son *Lire Lolita à Téhéran*. Le récit de cette dernière fait d'ailleurs écho à *Broderies* et à Woolf, puisqu'elle y relate l'organisation de séances secrètes visant à faire découvrir à de jeunes Iraniennes certains auteurs interdits comme Woolf, Nabokov, Fitzgerald, James et Austen. Le séminaire qu'elle anime est ainsi nommé par l'une de ses étudiantes « un espace à nous¹⁰⁹ ». Cela va sans dire, le choix de Satrapi de mettre en scène une séance de discussion par le biais de la bande dessinée et de son organisation spatiale particulière favorise forcément cette analogie.

En terminant, parmi les éléments qui participent à cet éclatement constitutif de l'œuvre figurent sans contredit les personnages en soi et leur vision unique du monde. Selon Manuela Constantino, il faut voir la diversité des personnalités et des expériences de ces femmes comme une autre preuve de dépassement :

Satrapi's layering of the multiple facets of Iranian women's identities challenges stereotypes and assumptions about the « subjugated veiled woman » and demonstrates that Middle Eastern women, like Western woman, make diverse and independent choices about their appearance, identities, and political, religious, and cultural beliefs¹¹⁰.

Bien que le fond du propos de Constantino soit perceptible dans *Broderies*, il nous semble d'abord important de mentionner qu'aucune des femmes de l'album ne porte le voile au cours de la discussion et qu'aucune n'aborde le sujet. Toutefois, peut-être est-ce justement là l'une des forces de l'œuvre : à l'instar de l'effacement des cases, l'absence du voile permet de ne pas confiner ces femmes et leur parole. Le voile, qui est sans doute le symbole le plus

¹⁰⁸ Nazila Sedghi, *op. cit.*, f. 250.

¹⁰⁹ Azar Nafisi, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁰ Manuela Constantino, *op. cit.*, p. 441.

représentatif de la perte de liberté des Iraniennes, n'accapare pas la discussion et n'éclipse pas les autres enjeux auxquels elles sont confrontées quotidiennement. Le discours de Constantino rejoint plutôt le contenu de *Broderies* lorsqu'on observe que les stéréotypes de la femme soumise à son mari et aux lois qui, selon Fariba Hachtroudi, l'empêchent de « disposer de son corps et [de] vivre sa sexualité librement¹¹¹ », sont fracassés par les personnalités et les discours subversifs de plusieurs d'entre elles. Cela est d'autant plus visible dans le fait qu'elles accomplissent l'acte symbolique de parler et de s'écouter mutuellement, en toute solidarité, sans s'arrêter aux divergences d'opinions qui pourraient les opposer les unes aux autres. Il s'agira désormais d'analyser quels problèmes en particulier elles soulèvent par leur discussion et comment, toujours en lien avec l'imaginaire du corps, leurs propos transcendent l'espace de l'appartement pour témoigner d'une réalité commune à beaucoup de femmes de l'époque.

3.3.2 Regard sur les rapports hommes-femmes en Iran : la tradition conjugale et le corps féminin

Nous étions toutes victimes de la nature arbitraire d'un régime totalitaire qui s'introduisait constamment jusque dans les moindres recoins de nos vies privées et nous imposait sa fiction sans pitié¹¹².

L'incontournable question des traditions est sans conteste un point d'ancrage de la transmission du savoir, de la culture et de l'histoire dans la société persane. Les traces de leur influence sont donc visibles dans toutes les sphères du quotidien des Iraniens : la tradition est omniprésente dans leur façon d'exprimer leurs croyances, dans leur rapport aux autres, dans leurs choix politiques, dans leur manière de célébrer, dans leur façon de concevoir l'art, de préparer leurs plats traditionnels ou, comme l'explique Marjane, de servir le samovar. Toutefois, comme nous l'avons constaté avec *Persepolis* et comme nous le montrerons aussi à partir de cet autre album, il se trouve que la tradition est régulièrement détournée par le régime en place qui en utilise le mode de transmission, ainsi que le caractère sacré et

¹¹¹ Fariba Hachtroudi, *Les femmes iraniennes. Vingt-cinq ans d'inquisition islamiste*, Cahors, L'Hydre Éditions, coll. « Elles », 2004, p. 50

¹¹² Azar Nafisi, *op. cit.*, p. 103.

immuable pour justifier, auprès du peuple, ses actions guerrières et asseoir ses propres préceptes patriarcaux. En se fiant uniquement aux portraits qu'en réalise Satrapi dans *Broderies et Persepolis*, il est aisé de faire le lien entre l'influence des mœurs traditionalistes défendues par le régime et la vision qu'ont les Iraniens de leur intimité, tant dans les rapports entre hommes et femmes que dans leur perception de la sexualité. Bien qu'il puisse s'agir d'une affirmation un peu hâtive, les observations de Satrapi semblent concorder avec celles de plusieurs observateurs de cette réalité, dont Omar Haleby, les journalistes Fariba Hachtroudi et Marie Ladier-Fouladi ou les auteures Nazila Sedghi et Azar Nafisi.

3.3.2.1 Histoires conjugales et emprise de la tradition

Le lecteur sait déjà que la révolution islamique de 1979 a transformé du tout au tout le quotidien des Iraniens et, plus particulièrement, la réalité des femmes en ce qui a trait à l'éducation, aux loisirs, à la liberté de parole ou, dans le cas qui nous intéresse (bien que toutes ces questions soient liées), aux choix conjugaux et à la sexualité. Selon Haleby, les rapports entre les hommes et les femmes sont effectivement régis par des lois strictes qui condamnent toute forme de rapprochement entre membres de sexes opposés à l'extérieur de l'union matrimoniale. Le mariage est, de ce fait, le seul moyen légitime pour un homme et une femme de se côtoyer et « de lever religieusement le tabou dont sont frappées les relations sexuelles¹¹³ ». La nuptialité détermine une grande part de la vie des jeunes gens et, plus particulièrement, la vie des femmes qui, dans beaucoup de cas, voient leurs aspirations et leur volonté de s'affranchir brimées. Dans son ouvrage qui commente certaines des plus virulentes lois des Codes civil et pénal islamiques de l'Iran, la journaliste Fariba Hachtroudi explique que, par le mariage, la femme passe des mains de son père à celles de son mari qui devient alors son nouveau « possesseur¹¹⁴ ». Il est donc justifié d'affirmer que le mariage nourrit le système patriarcal, parce qu'il devient un lieu de transmission des rapports de force et l'un des principaux points de contrôle des mœurs. Hachtroudi expose les dangers qu'implique le fait de violer ces conventions conjugales. Nous en avons d'ailleurs eu un bref aperçu dans *Persepolis* lorsque Marjane explique que le simple fait pour une femme d'être

¹¹³ Omar Haleby, *Les lois secrètes de l'amour en Islam*, Paris, Balland, 1992, p. 126.

¹¹⁴ Fariba Hachtroudi, *op. cit.*, p. 50.

assise dans la voiture d'un autre homme que son mari peut lui valoir une arrestation, un constat d'infraction et même, dans certains cas, des coups de fouet¹¹⁵. Pour ce qui est de l'adultère, Hachtroudi indique que les conséquences sont plus graves pour les femmes, qui risquent carrément la lapidation¹¹⁶.

Si *Persepolis* ne fait qu'effleurer les questions de la conjugalité et du libre arbitre des femmes, *Broderies* les aborde de front avec humour, autodérision et gravité. En ce qui a trait au respect des traditions conjugales, on observe le caractère subversif des prises de position des femmes présentes qui ne paraissent aucunement offusquées par le récit des aventures extraconjugales de leurs proches ou par leur célibat volontaire. D'ailleurs, certaines d'entre elles envient à la matriarche et à l'une des tantes de Marjane leur statut de divorcées et de veuves, leur attribuant le « luxe [de] penser par elles-mêmes¹¹⁷ ». À l'inverse, c'est le mariage qui fait l'objet de critiques et qui est condamné de la façon la plus virulente. La discussion propose au fond un discours des plus controversés dans le contexte iranien, non seulement parce qu'elle aborde l'adultère avec légèreté, mais particulièrement parce qu'elle met en évidence les bénéfices pour les femmes d'avoir le contrôle sur leur vie et sur leur sexualité et de s'épanouir. Le véritable tour de force de ces discussions repose dans le fait que ces femmes évitent de polariser le débat en faisant s'opposer le mariage de raison, le mariage d'amour, le célibat et l'adultère ; elles mettent plutôt en évidence l'abîme qui sépare le monde de la tradition, des obligations, d'une part, et celui de la modernité et du libre arbitre, de l'autre. Et la confrontation de ces deux visions constitue en quelque sorte le propos central de l'album.

Afin de voir la portée de l'influence de la tradition sur la réalité conjugale des femmes, attardons-nous sans attendre sur deux témoignages particuliers. La première histoire, l'une des plus choquantes de la séance de discussion, a bien évidemment retenu notre attention : il

¹¹⁵ *Persepolis*, tome 4, chapitre « Le concours », planche , case 3.

¹¹⁶ Fariba Hachtroudi, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁷ *Broderies*, *op. cit.*, planche 35.

y est question du mariage de l'une des tantes de Marjane, forcée à 13 ans d'unir sa vie à celle d'un militaire de haut rang de 56 ans son aîné :



Figure 3.10



Figure 3.11

Ces planches représentent sous plusieurs angles l'influence des mœurs patriarcales sur la destinée des jeunes filles et surtout, comme l'explique la locutrice, sur celles qui étaient issues de l'aristocratie. Les jeunes iraniennes en âge de se marier deviennent une monnaie d'échange pour leurs parents qui, grâce à une alliance avantageuse, bénéficient d'une occasion rêvée de s'élever socialement ou de préserver la supériorité et l'éclat de leur statut tout en se garantissant une certaine part des richesses de la « transaction ». Néanmoins, ce que soulève surtout cet exemple, c'est l'absence de considération pour cette jeune fille qui, désarmée et démunie face aux figures d'autorité, ne possède aucun outil pour s'affirmer. D'après Marie Ladier-Fouladi, c'est pour cette même raison que le jeune âge des Iraniennes participe à la stratégie visant à instaurer et à préserver l'immuabilité du patriarcat :

L'âge moyen au premier mariage des époux [...] se situe entre 22 et 24 ans pour les hommes et 17 et 18 ans pour les femmes. [...] Il importe de noter que le système patriarcal fait de l'écart

d'âge important entre conjoints l'une de ses règles matrimoniales fondamentales. Il a pour fonction, entre autres, d'asseoir l'ascendant de l'homme sur son épouse¹¹⁸.

Si l'on scrute les détails des deux planches, on voit qu'elles confirment le propos de Fouladi. La monnatrice s'assure de faire ressortir des jeux d'opposition prenant les corps à témoin pour dénoncer la violence de la tradition. La silhouette noire de la mère venant annoncer le projet de mariage à sa fille représente justement la convention qui s'élève pour mettre fin au mouvement et à la fraîcheur de la jeunesse. Il est d'ailleurs à noter que la perspective fait en sorte que la figure noire est plus grande que la jeune fille qui se balance, créant ainsi cette dynamique des rapports de domination. À cette même ombre, à cette tradition figée et immuable s'opposent d'ailleurs le mouvement de la balançoire, la robe verte à motifs floraux et le corps informe de la jeune fille. En somme, la fraîcheur, la pureté et le changement s'opposent ici à la stagnation et au conservatisme.

La seconde planche est encore plus explicite sur le sujet, puisque l'on y représente la même jeune fille cette fois privée de ses attributs juvéniles : sa légère robe verte est remplacée par une lourde robe de mariage ornée de 1200 perles¹¹⁹, signe du poids des traditions ; son corps prépubère est métamorphosé par de vains artifices — maquillage, bijoux, épilation, coiffure — qui visent à la vieillir pour plaire au vieillard qui se déshabille à ses côtés, et peut-être pour le déculpabiliser ; même le corps usé de l'homme contraste avec le frêle et intouché corps de la fillette. La violence culturelle prend de toute évidence le corps féminin comme lieu d'exercice. Après tout, l'on refuse à cette jeune fille le droit de se développer et de se préparer à jouir de sa sexualité. Il s'agit d'une agression contre le corps de celle-ci qui, du fait de son jeune âge, n'a pas les outils nécessaires pour se dresser contre son mari et ses parents. Cependant, l'anecdote nous apprend que la jeune fille a su fuir la chambre nuptiale pour se réfugier chez l'une de ses tantes veuves. Bien qu'elle ne soit jamais retournée chez le vieillard, mort quelques années plus tard, elle fut tout de même punie par la tradition en la personne de ses parents, qui l'ont reniée.

¹¹⁸ Marie Ladier-Fouladi, « Démographie, femmes et familles : relation entre conjoints en Iran post-révolutionnaire », *Tiers-Monde*, vol. 46, n° 182, 2005, p. 293.

¹¹⁹ *Broderies, op cit.*, planche 31.

Évidemment, la vision et l'expérience du mariage ne sont pas les mêmes pour toutes les femmes qui participent à la séance. Si, pour certaines, il est synonyme de viol, de domination, de tromperie, pour d'autres, il est synonyme de stabilité. L'exemple sur lequel nous nous pencherons maintenant montre pourtant que, même dans la stabilité, les rapports hommes-femmes sont aussi susceptibles d'être corrompus par les mœurs sévères du pays :



Figure 3.12

Avant même de mettre en évidence comment cette planche parvient à dénoncer les principaux problèmes auxquels font face les couples iraniens, il est important de souligner qu'il s'agit de la seule anecdote de l'album qui ne soit pas accompagnée d'un saut dans le passé permettant au lecteur d'observer le malaise du couple face à sa sexualité. Au fond, ce choix narratif signale, au même titre que la case où Marjane résumait sa puberté dans *Persepolis*, l'absence de vision globale des Iraniens face à leur intimité, lesquels ne peuvent la nommer et encore moins la mettre en images. La monnatrice, en n'offrant au lecteur qu'un fond blanc pour accompagner le récit de la femme, s'allie logiquement avec le discours de cette dernière qui admet n'avoir aucune compréhension ni vision du corps masculin.

Finalement, cette planche dénonce l'aliénation que produisent les mœurs religieuses qui s'immiscent même dans les relations les plus intimes entre deux époux. L'on comprend

donc que la sexualité, telle qu'elle est définie par les traditions islamistes, n'a d'autre but que la conception. Sous ce rapport, l'extrait fait écho aux propos de Ladier-Fouladi qui note que, pour l'état patriarcal, « procréer et s'occuper de ses enfants devenait l'identité et l'unique fonction de la femme, sans cela marginalisée¹²⁰. » En éteignant toujours la lumière lors des rapports sexuels, cet homme confirme son malaise face à la sexualité, et non seulement envers la sienne, mais également envers celle de sa compagne, qu'il confine au rôle de matrice. Il lui refuse aussi le plaisir. C'est là un autre exemple de l'imaginaire du corps féminin considéré comme impur, d'où les efforts pour le brimer par des lois et le cacher par un code vestimentaire strict. Le court récit de la jeune femme rappelle donc en quoi le corps féminin devient, comme l'affirme Sedghi, le principal traducteur des symptômes de la violence culturelle qui sévit en Iran : « L'évolution historique de l'Islam a prôné la ségrégation des sexes, l'importance croissante du port du voile islamique et la réclusion. Alors, le corps de la femme en tant que lieu secret (tabou en l'occurrence) et caverne recelant de fabuleux trésors devient, par la force des choses, le reflet de ses chaînes¹²¹. » La suite de notre analyse confirmera ce commentaire de Sedghi.

3.3.3 Les violences faites aux corps : symptômes et renversement des rapports de force

Jusqu'ici, plusieurs exemples nous ont permis de dresser un portrait des effets des valeurs traditionnelles sur le quotidien des Iraniennes. Parmi celles-ci, la question de la virginité, rapidement évoquée, est sans doute celle qui révèle le plus l'aliénation politico-religieuse du corps de la femme. Les questions qui y sont reliées sont d'ailleurs omniprésentes dans *Broderies* et constituent même l'un de ses thèmes centraux. Cela est confirmé par le titre même, qui est au fond un habile jeu de mots qui mêle et renverse les référents afin de lier le monde des traditions et le sujet de la virginité féminine :

¹²⁰ Maria Ladier-Fouladi, *op. cit.*, p. 184-185.

¹²¹ Nazila Sedghi, *op. cit.*, f. 195.



Figure 3.13

Comme l'illustre cette figure d'introduction à l'œuvre, le terme « broderie », dans sa signification première, renvoie à cet art traditionnel. Après tout, il ne faut pas oublier que la civilisation persane excelle dans l'art du textile et, surtout, dans la fabrication de prestigieux tapis aux motifs délicats et complexes. Or, dans cette figure, Marjane non seulement nourrit cet imaginaire en présentant une broderie en cours, mais elle établit de plus, comme nous le démontrerons sous peu, plusieurs analogies avec l'emprise des mœurs islamiques sur le quotidien féminin. D'abord, et de manière subtile, elle nous donne un indice de ce rapprochement à travers son choix d'ajouter un petit motif floral sur la pièce de tissu. Si l'on y réfléchit bien, il est étonnant de constater à quel point les motifs floraux sont représentés dans les œuvres de Satrapi. La fleur serait en effet une figure métaphorique des mœurs ancestrales en Iran. C'est du moins ce qui est suggéré dans *Persepolis* et, plus précisément, dans la figure 2.4, où Marjane est littéralement divisée sur le plan idéologique ; or, le côté qui incarne les valeurs traditionnelles valorisées par Marjane est symboliquement représenté par un arrière-plan floral. Il en va de même dans la figure 3.6, où *La Pietà revisitée* est entourée de fleurs. Par ailleurs, Marjane explique que les fleurs, et surtout les tulipes, sont les « symboles des martyrs¹²² ». La récurrence de la fleur en tant que symbole hiératique est soulignée dans le compte rendu de Gaston Wiet sur l'exposition « L'art de l'Islam iranien à

¹²² *Persepolis*, tome 4, chapitre « Le concours », planche 6, case 3.

l'exposition de Paris » ; celui-ci y voit un symbole des coutumes islamiques¹²³. Toutefois, bien que l'association soit pertinente, le terme « broderie », dans l'œuvre de Satrapi, revêt aussi une autre signification : il renvoie entre autres à la discussion animée qui suit son cours. Selon le *Petit Robert*, « broder » désigne le fait d'ajouter des détails à un récit dans le but de le prolonger ou d'en exagérer l'impact auprès des auditeurs¹²⁴. Or, nous nous doutons bien que la situation des femmes iraniennes peut être une source inépuisable de sujets de discussion.

Sans nier la pertinence de ces références, la discussion nous apprend pourtant que ce mot fait ici d'abord allusion à une pratique chirurgicale vers laquelle se tournent beaucoup de femmes se targuant d'être « progressistes » lorsqu'elles veulent réparer les dommages causés par leurs escapades sexuelles avant le mariage. Dans l'imaginaire des Iraniennes, la broderie fait donc référence à l'opération visant à recoudre l'hymen, voire *la fleur* rompue par une première relation sexuelle. Le titre et le dessin qui l'accompagne sont ainsi des évocations directes des problèmes qu'engendre l'imaginaire du corps féminin dans cette société patriarcale. L'on peut considérer que le jeu de mots de Marjane évoque en quelque sorte les deux visions du monde qui s'opposent — et se juxtaposent — tout au long de l'œuvre, soit la modernité et la tradition. Après tout, l'opération devient à la fois le symptôme d'un malaise social et la réponse des Iraniennes modernes à l'étouffante morale et à la peur qu'elle engendre. Dans l'œuvre, la pratique de la broderie est d'ailleurs considérée sous deux aspects : d'une part, elle est perçue comme une occasion pour les femmes d'exercer un certain contrôle sur leur corps et, de l'autre, elle est le signe de l'emprise du patriarcat, qui diffuse largement l'oppressant imaginaire de la femme pure et soumise aux lois ancestrales. Cette dualité se matérialise dans la conversation suivante entre deux des neuf femmes qui s'opposent sur le sujet : « Les filles d'aujourd'hui ne sont plus vierges avant le mariage. Elles font tout comme les hommes et se recousent pour se marier. Ainsi tout le monde y trouve son compte. — Et les hommes! Qu'est-ce qu'ils font les hommes? Ils se recousent eux aussi? »

¹²³ Voir Gaston Wiet, « L'art de l'Islam iranien à l'exposition de Paris », *Artibus Asiae*, vol. 24, n° 2, janvier 1961, 92-106.

¹²⁴ *Le Petit Robert 2015*, [En ligne], Consulté le 3 septembre 2015.

Malgré les différents points de vue que soulève la question, nous considérons la broderie, à l'instar de Nazila Sedghi et de Christine Détrez, comme le signe d'un rapport de domination et de la violence faite au corps de la femme pour le bon plaisir de l'homme. Comme le déclare Sedghi, le corps de la femme iranienne et, surtout, sa virginité, « ser[vent] à porter le lourd fardeau de l'honneur du mâle¹²⁵ ». Il est donc difficile de considérer cette pratique de la broderie comme une victoire de la femme et comme l'expression d'un droit de regard sur sa sexualité ; la plupart du temps, la broderie est pratiquée sous le signe de la peur. Cette violence prescrite à soi-même dans le but de restaurer une virginité qui sert uniquement à l'honneur de l'homme suggère l'emprise des traditions sur le corps féminin.

Malgré tout, il est intéressant de souligner que l'œuvre traite également d'autres types de transformations physiques résultant de la chirurgie esthétique. Si, en Occident, certaines y voient un signe du discours dominant et de son influence sur la perception qu'ont les femmes des standards de beauté, on peut aussi lire dans cette pratique le signe d'un renversement important. À l'instar de la broderie, les transformations corporelles, qu'elles soient temporaires (le maquillage, les perçages) ou indélébiles (les tatouages ou la chirurgie), permettent à certaines de ces femmes, selon Nathalie Beausoleil, de faire de leur corps des sites « de négociations et de tentatives de subversion de l'ordre social¹²⁶ ». L'histoire de l'une des femmes ayant choisi de modifier son corps illustre cette idée :

¹²⁵ Nazila Sedghi, *op. cit.*, f. 192.

¹²⁶ Natalie Beausoleil, « Marquage du corps, discipline, résistance et plaisir : les pratiques de maquillage des femmes », dans Sylvie Frigon et Michèle Kérisit [dir.], *Du corps des femmes : contrôles, surveillances et résistances*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Études des femmes », 2000, p. 250.



Figure 3.14

L'intérêt de cette case tient au pied de nez qui est ici fait à la tradition. Bien que cette chirurgie vise à plaire au mari, il s'agit également d'un moyen pour la femme de maintenir son emprise sur lui et d'assumer sa sexualité. L'idée que l'homme obnubilé par les seins de sa femme embrasse en fait ses fesses présente de façon humoristique ce renversement. Qui plus est, par sa métamorphose, la femme réalise un choix personnel, exerce un droit de regard sur son corps et en dispose à sa guise. C'est pourquoi ici elle le touche, le montre, se l'approprie et, en se donnant à son mari dans la seconde planche, jouit et éprouve du plaisir. Sur tous les plans, elle contrevient aux mœurs iraniennes qui refusent le corps et la sexualité dans un but autre que la procréation. Cette vision de la chirurgie esthétique vient de plus confirmer que l'œuvre de Satrapi ne présente pas une vision manichéenne du monde, mais bien une vision nuancée, parfois paradoxale, et donc réaliste. Après tout, *Broderies* érige ici un portrait intéressant de la confrontation entre modernité et tradition et sur les rapports entre les hommes et les femmes. Mais, plus que tout, l'œuvre dévoile clairement un renversement des rôles. Cela est d'ailleurs souligné dans la conclusion, lorsque le grand-père de Satrapi

surgit dans la pièce et que sa femme lui demande expressément de quitter cet espace réservé aux femmes et au précieux temps que dure leur séance de discussion. Celui-ci, en quittant, déclare ceci : « Quand le serpent vieillit, la grenouille l'encule¹²⁷. » De façon imagée, le discours de l'homme suggère que la situation matrimoniale en Iran ne respecte pas un cadre unique et qu'elle permet parfois de renverser les rapports entre homme et femme, voire d'instaurer une égalité. Cette même phrase nous laisse également espérer une évolution du regard de l'homme sur la femme.

Malgré sa brièveté, *Broderies* est porteur d'un grand nombre d'enjeux qui transcendent manifestement cette séance de discussion. Cette œuvre brise plusieurs stéréotypes concernant la femme iranienne qui, ici, ose parler de façon crue de la sexualité et du mariage. Si *Broderies* ne nous permet pas directement, comme *Persepolis*, d'observer la réalité des Iraniennes en dehors de l'espace privé, le livre révèle certainement, grâce à l'omniprésence de l'imaginaire du corps, des vérités sur les enjeux auxquels elles doivent faire face au quotidien. Par leur humour subversif et leur sens de l'autodérision, ces femmes se font porte-paroles du collectif, de la modernité.

3.4 Persepolis : le corps, miroir d'enjeux sociaux

À la différence du discours testimonial de *Broderies*, plus centré sur la vie intime des Iraniens, celui de *Persepolis* offre un portrait plus axé sur le contexte sociopolitique de l'Iran des décennies 1980 et 1990. Au fil de la quadrilogie, Satrapi nous invite effectivement à revivre avec elle les événements marquants qui façonnèrent l'Iran post-révolutionnaire tout en nous montrant les répercussions immédiates de ces transformations sociales sur le quotidien de la population. En tout temps, le lecteur doit néanmoins garder à l'esprit que cette lecture de la réalité iranienne lui sera retransmise par le filtre du regard de Satrapi et donc qu'elle sera empreinte d'une inévitable subjectivité. Bien évidemment, cela n'empêche pas Satrapi de s'extirper du cadre introspectif privilégié par l'autobiographique pour se concentrer davantage sur ce qui l'entoure. À la façon de Christine Détrez, qui conçoit

¹²⁷ *Broderies*, op. cit., planche 32.

l'existence d'un lien inhérent entre corps et problématiques sociales¹²⁸, la bédéiste prend couramment ses concitoyens pour principaux modèles, montrant en quoi leur corps et l'ensemble des éléments qui le touchent de près ou de loin sont les premiers vecteurs des symptômes des politiques islamiques. Dans cette partie du troisième chapitre, il s'agira de révéler comment l'imaginaire corporel traduit les principaux débats et discours idéologiques de cette société soumise au joug de politiques guerrières et religieuses.

3.4.1 Le corps social et l'évolution du statut d'observatrice

Comme nous l'avons mentionné au second chapitre, *Persepolis* traite de plusieurs évolutions : celle, autobiographique, de Marjane, celle de son rapport au corps et celle de son identité. L'ouvrage rend également compte des développements de la situation sociopolitique de l'Iran au cours des deux dernières décennies du XX^e siècle. Enfin, *Persepolis* nous rend témoin du parachèvement du sens critique de la jeune femme et de sa façon d'observer et de traduire ces mêmes bouleversements. Ainsi, bien que nous ayons maintes fois abordé les questions concernant les différents points de vue narratifs adoptés par la monnatrice, il semble cependant important de les aborder de nouveau, cette fois-ci en nous attardant sur le statut d'observatrice de Marjane dans l'œuvre. Après tout, le témoignage de la protagoniste sur la réalité sociopolitique iranienne est d'abord une retranscription de ses réactions et de ses opinions, elles-mêmes influencées par ses allégeances politiques et idéologiques, mais surtout par ses expériences et son âge. La façon dont le personnage observe le monde en début de récit n'est donc certainement pas la même qu'à la toute fin. À la différence des dessins qui accompagnent le parcours de l'indécise et influençable jeune Marjane, ceux qui composent le quatrième tome, soit le récit de la version adulte du personnage, proposent un portrait plus net et plus assumé du réel. La monnatrice suit ainsi logiquement l'évolution de sa protagoniste qui, désormais enrichie par diverses expériences l'ayant amenée à forger son identité et son système de valeurs, lit le monde avec plus de conviction. Or, afin de mettre en évidence cette évolution autobiographique et de la lier à son travail de témoignage, il n'est pas rare que la bédéiste choisisse de dédoubler ses lectures d'un évènement politique ou d'une réalité sociale spécifique. Du coup, si, lors de sa première lecture d'un élément particulier, elle s'en tient au

¹²⁸ Voir le chapitre 1 pour référence, p. 26.

point de vue d'une observatrice interne en retrait et/ou en apprentissage, dans la seconde, il lui arrive, tout en demeurant observatrice, de laisser transparaître son émotivité ou ses allégeances politiques et idéologiques dans son analyse, et par là de critiquer plus directement les failles du système auquel sont confrontés ses concitoyens. En plus d'être attribuable à l'évolution naturelle des valeurs du personnage, ce jeu sur la perspective interne est privilégié dans le but d'offrir au lecteur une lecture nuancée de la réalité. Car il semble, un peu comme le montrait *Broderies*, que Satrapi ne veuille pas offrir aux lecteurs une lecture trop personnelle, voire militante, et encore moins une vision stéréotypée et figée de l'État iranien.

L'hypothèse de l'existence de variations au niveau des lectures de Marjane se confirme lorsqu'on compare les deux premiers tomes de la quadrilogie au quatrième. Parce que les tentatives de Marjane de comprendre et de décrire le monde qui l'entoure commencent dès son jeune âge, il est possible d'observer une transformation de sa perspective grâce au travail respectif de la monnatrice et de la narratrice. Celles-ci s'adaptent aux différents âges de Marjane, suivant le plus logiquement possible l'évolution de sa compréhension du réel. À titre d'exemple, le premier tome offre beaucoup de planches ou de cases qui sont des traductions littérales, réalisées par l'enfant naïve qu'était Satrapi, de certaines doctrines, de certaines expériences vécues par d'autres ou encore de certains moments importants de l'histoire iranienne. C'est entre autres le cas lorsqu'elle entreprend l'ambitieux projet d'expliquer et de représenter graphiquement en deux cases rien de moins que 2500 ans d'histoire politique iranienne :



Figure 3.15

Contrairement, par exemple, à la figure 3.6 où Marjane, en tant qu'adulte, fait le choix éclairé et logique de laisser les rênes de la narration à son père, une scène historique comme celle évoquée dans la figure 3.15 est directement issue de l'imaginaire de la jeune fille. Par les voies de la perspective interne, ces planches proposent des dessins très rudimentaires, schématiques, et n'adoptent ni une position d'impartialité ni une position subjective, traduisant plutôt les maladresses et l'incompréhension de la protagoniste, en même temps que sa compassion naturelle pour les souffrances d'autrui. Elles se révèlent des tentatives candides, et certes trop ambitieuses, non seulement d'offrir un portrait global de cette réalité au lecteur, mais aussi, pour la jeune Satrapi, de mieux la comprendre elle-même.

Or, à cause de l'empathie de Marjane et de sa curiosité, il n'est pas rare que celle-ci, pour parler de la complexe réalité iranienne, s'intéresse davantage à la corporalité de ces

concitoyens qu'à son propre corps¹²⁹. Pour mettre en relief les dualités qui la touchent, Satrapi s'attarde alors à étudier ses compatriotes en fonction de leurs habitudes quotidiennes, privilégiant entre autres les scènes où sont montrées leurs réactions à l'emprise de l'idéologie islamique sur leur vie. Ainsi, l'accent est mis sur le corps comme reflet des systèmes sociaux, puisque l'auteure nous dévoile les symptômes des politiques répressives sur ses concitoyens. Or, et nous l'avons vu au second chapitre, puisque la voix de la majorité des Iraniens est effectivement muselée, c'est souvent par l'intermédiaire de leurs vêtements que s'expriment leurs convictions politiques et religieuses. Du coup, il existe plusieurs lectures réalisées par Marjane des habitudes vestimentaires de ses concitoyens, dont deux que nous comparerons de suite. La première, dans le second volume, émane d'une Marjane préadolescente :



Figure 3.16

Nous avons affaire ici à un bel exemple de ce que Paul Schilder, cité au second chapitre, avançait sur la portée symbolique et identitaire des vêtements qui, jusqu'à un certain point, sont un reflet de notre identité et de notre conscience corporelle. Comme le précise Marjane, « le code vestimentaire devint un atout idéologique ». L'autobiographiée prend une pause dans son récit et adopte un rôle de simple observatrice pour dévoiler au lecteur, par le biais de comparaisons, en quoi les vêtements servent d'outils visant à signaler une volonté de se conformer à la tradition ou au contraire à s'y soustraire. Par ailleurs, un lecteur peu informé

¹²⁹ Voir au chapitre 2 ce qu'écrivait à ce sujet Jennifer Worth, p. 65.

pourrait avoir de la difficulté, sans les clarifications apportées par cette case, à établir une distinction entre le camp idéologique privilégié par l'un ou l'autre des personnages. La case remplit alors une fonction référentielle.

Même si les vêtements que porte Marjane à l'âge adulte signalent son appartenance au camp progressiste, il faut reconnaître qu'elle se fait ici simple observatrice et traductrice du réel, laissant de côté ses propres idéaux. Ces cases, en effet, restent dans le registre du factuel et Marjane n'émet pas de commentaires, ne faisant que relever et montrer directement, sans filtre, les principales distinctions vestimentaires qui permettent de classer idéologiquement ses compatriotes. De plus, elle n'utilise pas la caricature pour se moquer des personnages, et spécialement de ceux qui auraient fait le choix de se conformer.

Nous en arrivons donc à deux conclusions. Dans un premier temps, l'approche de Marjane pourrait témoigner de sa volonté de présenter ce qui caractérisait jadis son quotidien sans laisser transparaître sa propre subjectivité et ses allégeances politiques. Néanmoins, dans un second temps, Marjane, à cet âge, ne possédait pas encore les outils nécessaires pour comprendre pleinement cette réalité et ainsi assumer ses allégeances, sinon de manière maladroite (comme elle nous l'a prouvé avec sa veste de jeans et son macaron de Michael Jackson). Cette lecture des codes vestimentaires demeure relativement simpliste parce qu'elle offre une analyse involontairement manichéenne et généralisée d'une réalité plus complexe¹³⁰. Tous les Iraniens ne sont pas représentés ici et tous ne font certainement pas de leur garde-robe un étendard de leur anticonformisme social ou religieux. Par exemple, la version adulte de notre protagoniste, que nous reconnaissons entre autres par ses idées progressistes, ne laisse jamais ses mèches de cheveux dépasser de son voile ou ne se maquille pas de façon outrancière comme plusieurs de ses collègues de classe à la fin de l'adolescence. Malgré la maladresse de cette lecture, le fait que la jeune Marjane reste en retrait tant narrativement que graphiquement permet au lecteur de procéder à sa propre évaluation de ce contexte. Marjane ne l'incite donc pas à prendre parti, mais bien à adopter une position

¹³⁰ Il s'agit au fond d'un acte volontaire de la part de la monnatrice pour révéler les maladroites de son personnage.

d'observateur lui permettant de saisir par lui-même comment les principaux débats idéologiques prennent à témoin le corps des Iraniens.

À cause du choix de Satrapi d'adopter la perspective interne dans la majorité des cases de nature testimoniale, la ligne entre partialité et impartialité peut cependant sembler très mince. Puisque nous connaissons les choix idéologiques privilégiés de l'auteure à l'âge adulte, certaines cases nous laissent, contrairement à la précédente, entrevoir les idées progressistes de Marjane :

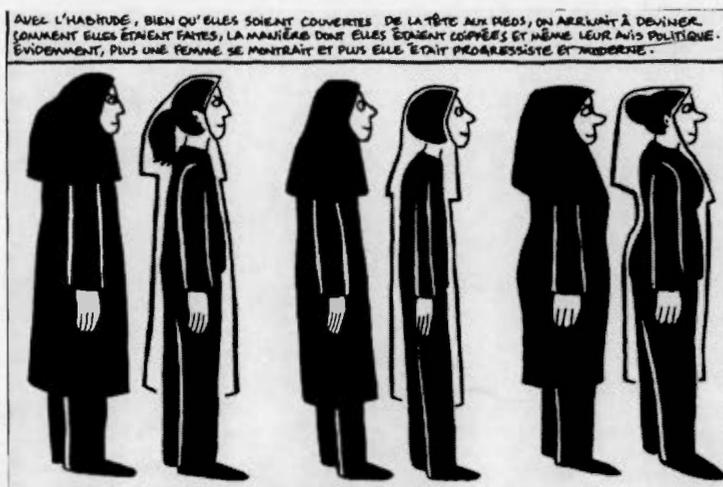


Figure 3.17

Au premier abord, la figure 3.17 est très semblable à la précédente. De toute évidence, nos deux exemples jouent, par l'entremise de l'imaginaire du vêtement, un rôle référentiel, dans la mesure où ils nous apportent des précisions sur le caractère idéologique que cachent les différentes façons de porter le voile : « Plus une femme se montrait et plus elle était progressiste et moderne », déclare d'ailleurs Marjane. Cet élément permet certainement de reconnaître l'allégeance de ces femmes qui, *a priori*, pourraient paraître semblables. Parce qu'elles modifient, de façon subtile, certes, la façon dont le voile tombe sur leur corps ou qu'elles jouent avec la taille de leur tunique, les femmes portant une haute coiffure ou dévoilant davantage leurs formes seraient, au dire de Marjane, plus « progressistes ». Cependant, le choix de la monnatrice de représenter cette réalité par le truchement des focalisations interne et expressive dévoile clairement que Marjane n'est plus en phase

d'apprentissage. Déjà, la position de cette case dans l'œuvre, soit dans le quatrième tome, signale cette maturation.

Si l'on compare les deux figures, il est manifeste que la figure 3.17 s'inscrit davantage dans un régime de subjectivité. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que cette case surgit au retour de Marjane d'Autriche, pays dans lequel elle a su s'approprier son corps, en comprendre les grandes complexités et, surtout, saisir la fine frontière entre la vraie liberté corporelle, que représente l'acceptation de soi, et le conformisme. À cet effet, cette lecture faite par Marjane révèle au lecteur l'aboutissement de son évolution. Tout en demeurant dans la sphère du métaphorique, la monnatrice expose avec confiance, subtilité et maîtrise les limites du code vestimentaire et de l'uniformité.

La bédéiste propose effectivement une lecture plus complexe et plus nuancée de la réalité du port du voile en faisant fi des codes de vraisemblance, notamment par le jeu avec la transparence de l'uniforme féminin de l'Iran des années 1980. Ne dit-elle pas d'ailleurs dans l'encadré narratif qu'une femme qui se montre est plus progressiste ? Or, elle joint l'image à la parole grâce aux libertés que permet la perspective expressive, laquelle agit ici telle une radiographie. Comme elle le démontre, le voile n'arrive manifestement pas à circonscrire les gabarits uniques de ces femmes, leurs courbes naturelles ou leur coiffure. Par le fait même, comme le mentionnait Constantino au début de ce chapitre, le voile et toutes les politiques conservatrices qui réduisent trop souvent le portrait des femmes iraniennes à de nombreux stéréotypes ne peuvent ici effacer la singularité de leur individualité. Par cette simple scène, la monnatrice prend donc position : grâce à son regard intrusif, et en jouant avec l'image, Satrapi désacralise le code vestimentaire et les efforts de ce dernier pour effacer le corps féminin. Cela est d'autant plus flagrant si l'on compare cette figure aux nombreuses autres scènes de groupe de l'œuvre, dans lesquelles toutes les femmes sont représentées de façon uniforme et informe. Grâce aux choix de la narratrice graphique, cette case offre toute une variété de corps et de gabarits, dévoilant ce qui fait de chacune de ces femmes un être unique.

En plus de mettre en évidence l'amalgame entre les genres autobiographique et testimonial qui façonnent l'œuvre, ces deux extraits révèlent comment tant les choix

sémantiques et narratifs de la monnatrice que sa décision de privilégier ou non une position d'observateur impartial influencent l'analyse que fait le lecteur de cette réalité particulière. Après avoir observé et comparé ces deux exemples, peut-on même douter de l'authenticité de l'une ou l'autre de ces lectures du réel? Pour Florie Boy, ces façons de témoigner permettent à Marjane de ne pas généraliser le portrait de ses concitoyens :

Marjane Satrapi sert en quelque sorte, sans militantisme [...], la cause d'une partie de la population iranienne, dont elle trace un portrait délicat et pudique, qui brise une série de stéréotypes culturels, ou de méconnaissances. C'est le témoignage qui, dans l'œuvre de Marjane Satrapi, fait ainsi finalement office d'engagement¹³¹.

L'authenticité du discours de Satrapi passe par le travail de la monnatrice qui, dans le cas de *Persepolis*, s'assure de faire ressortir de chacun de ses dessins, aussi métaphoriques, expressifs ou simplement factuels soient-ils, des vérités et des symptômes traduisant la complexité du quotidien iranien. Le corps se révèle à cet effet être le véhicule de ces vérités. Afin de confirmer cette idée d'un autre point de vue, attardons-nous au rôle actif et stratégique de cet imaginaire dans les nombreuses campagnes de propagande instaurées par le régime iranien.

3.4.2 Le corps idéologique : l'emprise de la figure du martyr

Déjà mentionné plus tôt, le corps est un important lieu d'investissement sur le plan symbolique et politique : il peut à la fois être le miroir d'un système social ou encore le lieu de la rébellion, de la prise de parole. Avec notre analyse de la portion autobiographique, nous avons pu observer les effets des politiques répressives sur le corps de Marjane ; quant au volet testimonial, il nous a permis de traduire les effets de ces mêmes politiques sur le quotidien de ses concitoyens. Bien que le discours testimonial de Satrapi et sa lecture des questions sociopolitiques investissent tout particulièrement tout ce qui touche de près le corps physique des Iraniens, il arrive qu'elle s'attarde à montrer comment *l'imaginaire* corporel est également le support des différentes stratégies employées par les partisans du régime pour mettre en place leur système de propagande et pour s'assurer de maintenir une stricte

¹³¹ Florie Boy, *op cit.*, f. 96.

cohésion sociale. Observons une case particulièrement éloquente en ce qui a trait aux liens entre la corporalité et les aspirations politiques et sociales de la République islamique :



Figure 3.18

D'une certaine façon, la vignette 3.18 représente bien ce que nous définissons plus tôt comme l'une des tentatives d'interprétation enfantines du réel proposées par Marjane. Il s'agit ici de sa retranscription visuelle et imaginaire de l'un des slogans populaires au tout début de la guerre entre l'Iran et l'Irak : « Mourir en martyr, c'est injecter du sang dans les veines de la société ». Malgré son âge, la jeune fille propose donc une représentation certes métaphorique, mais en accord avec les objectifs identitaires et doctrinaux du régime en place. Après tout, que dire de cette vignette sinon qu'elle constitue une représentation somme toute exacte de la vision du monde défendue par l'État iranien, soit que l'identité nationale iranienne n'a de sens, à leurs yeux, qu'à travers l'idéal du conformisme — représenté ici par l'anonymat de l'homme — et du sacrifice? Sur le sujet, Ahmad Salamatian et Dimine Chamlou précisent que les partisans du régime considèrent effectivement « le brasier de la guerre et les sacrifices qu'elle impose [comme une façon de purifier] la société de ses souillures occidentales et [d'affermir] le pouvoir islamique. C'est parce qu'elle réactive l'ardeur militante et l'énergie nationale que la guerre devient une "bénédiction divine", permettant l'exportation de la Révolution islamique¹³². » Cette représentation imaginaire d'un inconnu, le visage déformé par la douleur, transpercé de huit aiguilles le vidant de son sang,

¹³² Ahmad Salamatian et Simine Chamlou, « Les dix années de la révolution islamique en Iran », *Tiers-Monde*, vol. 31, n° 123, 1990, p. 528.

rappelle à bien des égards la fresque observée en début de chapitre et, qui plus est, souligne l'action propagandiste de l'État. En encourageant effectivement la glorification des sacrifiés et en faisant de la guerre un enjeu religieux, le régime islamique voile au fond sa véritable aspiration qui est de se purifier des mécréants et des rebelles. Mais ce que souligne surtout cette case, ne serait-ce que par l'anonymat du personnage, c'est que tous les Iraniens sont des sacrifiés : sans répandre à tout coup leur sang au bénéfice du « nous », c'est par la peur, leur conformisme et leur obéissance qu'ils alimentent les politiques intégristes, obscurantistes et guerrières du régime en place.

On peut également analyser la figure 3.18 sous un tout autre angle : plutôt que de le vider de son sang, les aiguilles qui transpercent ce représentant de tous les Iraniens peuvent également passer pour l'instrument qui transfuse dans les veines de la société le poison des discours du régime. Tel un venin se répandant dans l'imaginaire de la population iranienne, l'idéal du sacrifice et du sacrifié souille et corrompt l'espace de ceux qui restent, s'insinuant, comme le mentionnait Sedghi, dans les moindres recoins de leur quotidien. La case suivante s'inscrit d'ailleurs en parfaite continuité avec la dernière figure et met précisément en scène les observations de Salamatian et Chamlou et de Sedghi :



Figure 3.19

Plusieurs éléments importants sont évoqués dans cette planche qui représentent bien la persistante et obsédante empreinte à la fois identitaire et idéologique de l'imaginaire sacrificiel. Ces cases nous permettent de constater de nouveau la puissante influence de cet imaginaire qui accapare ici le corps de Téhéran, faisant effectivement de ses immeubles et de ses espaces publics des lieux de projection servant à promouvoir les aspirations guerrières du régime en place. Marjane affirme d'ailleurs, dès son entrée dans la ville, se sentir dans un

cimetière. Or, en adoptant la perspective expressive dans la quatrième case, elle partage littéralement son impression avec le lecteur qui, à son tour, prend conscience des cicatrices *invisibles* laissées tant par les bombardements ennemis que par l'idéal islamique du sacrifice. En prenant du recul par rapport à son point de vue habituel, lequel se centre généralement sur les personnages plutôt que sur le décor ambiant, la monnatrice nous permet d'examiner les entrailles de la Terre et les vestiges enfouis de la ville bombardée, dont le squelette — les débris des anciens immeubles — fusionne avec les corps des sacrifiés. En jouant avec son point de vue, elle réduit de plus sa protagoniste à une minuscule silhouette qui semble presque engloutie par le vaste champ de ruines. De cette façon, le principe d'anonymat que suggère la présence de ce corps dépersonnalisé et le jeu de perspectives de la narratrice graphique, qui fait en sorte que cette même silhouette paraisse insignifiante en comparaison des cimetières de ruines, renforcent notre hypothèse selon laquelle l'imaginaire obsessionnel du sacrifice absorbe complètement tant l'identité que l'espace de vie des Iraniens. Par cette quatrième case, la bédéiste met en lumière l'indifférence envers le peuple d'un État qui semble considérer la destruction des immeubles et la mort de ses citoyens comme équivalents.

À cette constatation s'ajoute en outre le fait que, désormais, chaque rue porte le nom de l'un de ces martyrs. La constante évocation de l'imaginaire de la mort qui colle à la ville et que représentent à la fois le nom des rues, les grandes fresques à l'image des martyrs, les squelettes et les décombres, et qu'amplifie encore l'omniprésence de grandes ombres féminines entièrement voilées appréhendant, telles des faucheuses, ceux qui contreviennent aux lois, transcende largement la simple doctrine politique pour construire physiquement et symboliquement la ville, ce que note Kimberly Wedeven Segall : « The usual city map is regrafted through numerous skeletons, which create the haunting body of the city¹³³ ». L'imaginaire du sacrifice dérobe la ville aux vivants et en transforme la corporalité et la fonction, celle-ci devenant en effet une sépulture à aire ouverte. Par ailleurs, la cinquième case nous le rappelle, puisque des dépouilles tourmentant la jeune femme se substituent aux

¹³³ Kimberley Wedeven Segall, « Melancholy Ties : Intergenerational Loss and Exile in *Persepolis* », *Comparative studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 28, n° 1, automne 2008, p. 46.

multiples rues portant le nom des anciens combattants qui assaillent de toutes parts la vision de Marjane. Azar Nafisi a donc raison de remarquer que Téhéran représente « un lieu où les absences étaient plus réelles que les présences¹³⁴ ». Eu égard de ce qui précède, il n'y a pas de meilleur exemple pour réaffirmer l'emprise de l'imaginaire sacrificiel sur le quotidien des Iraniens que la scène où Marjane explique que les périodes de récréation réservées aux écoliers furent converties en séances où tous les enfants, en se martelant violemment la poitrine au rythme d'une prière, étaient rassemblés pour honorer ces sacrifiés. Marjane se sent alors submergée, comme dans les troisième et cinquième cases de la précédente figure, par l'ambiance mortifère mise en place de force par le régime et qui l'oblige à violenter son propre corps. Elle réagit au refus qu'on lui oppose de jouir des seuls espaces qui lui restent, ici la cour de récréation : « Moi aussi j'avais envie de ne penser qu'à la vie¹³⁵. » Les martyrs, parce qu'ils sont les parfaits représentants de l'idéologie dominante, pèsent sur les vivants qui se doivent en tout temps de les glorifier en sacrifiant leur espace de vie et leur corps. En somme, dans la stratégie employée ici par l'État, on ne décèle rien de moins que sa volonté d'asseoir son pouvoir sur le peuple, de le contrôler par la propagande et la peur, de lui faire violence en s'appropriant la ville et de façon générale tous les espaces réservés aux vivants, incluant ceux réservés aux enfants.

3.4.3 Le corps féminin comme porte-parole

Le noir domine, le blanc persiste, les couleurs résistent. Strictement sexuée, la mode côté rue est plutôt monochrome et uniforme au féminin, polychrome et multiple au masculin. L'un n'est pas l'autre, l'un ne ressemble pas à l'autre¹³⁶.

Au premier chapitre, nous dégagions une possible influence sur le travail de Satrapi de ce que, d'une part, Ann Miller définissait comme le « dessiner-femme » et de ce que, de l'autre, Nazila Sedghi, définissait comme l'« écriture-femme ». Or, selon leur définition respective, bien que le fond de leurs propos soit très semblable, ces deux courants artistiques reposent

¹³⁴ Azar Nafisi, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁵ *Persepolis*, *op. cit.*, tome 2, chapitre « La clef », planche 2.

¹³⁶ Fariba Hachtroudi, *op. cit.*, p. 271.

sur un ensemble de choix esthétiques et thématiques privilégiés par certaines auteures et bédéistes qui visent au fond à offrir aux lecteurs des portraits féminins réalistes, libérés de tout stéréotype¹³⁷. Ainsi, le corps des personnages féminins devient le miroir de leurs expériences troubles, de leurs sentiments, de leurs désirs, de leurs remises en questions, de leur identité, etc. Sans assigner le style de Satrapi à cette définition, les analyses précédentes montrent que celui-ci se marie parfaitement avec cette description du « dessiner/écriture-femme ». Jusqu'ici, les planches et cases que nous avons observées illustrent effectivement le souhait de l'auteure de demeurer fidèle à l'image qu'elle a sans doute d'elle-même et des autres en proposant au lecteur des portraits imparfaits, honnêtes, schématiques, parfois crus, souvent symboliques des femmes qu'elle a côtoyées et d'elle-même.

Ces choix stylistiques reflètent d'ailleurs l'opinion qu'a Marjane de la quête de perfection poursuivie par plus d'un bédéiste. Une opinion qu'elle partage avec Robert Root dans l'entrevue citée plus tôt : « I am very much a fan of imperfection, actually. This idea of perfection — I think really, it's the beginning of the fascism¹³⁸. » Il est possible d'établir une analogie entre cette vision de la perfection, le style graphique qu'elle privilégie et l'idéologie de l'uniformité, idéologie qui naît au fond de l'idéal d'une société soumise à l'État par son conformisme. En fait, l'esthétique de ses œuvres répond au désir plus personnel de Marjane de rester intègre et de ne pas stéréotyper les femmes iraniennes et, à coup sûr, ces grandes femmes fortes, fières et indépendantes que sont ses tantes, sa mère et, surtout, sa grand-mère, et qui l'influencèrent au cours de sa vie.

Il est néanmoins justifié de se demander pourquoi Satrapi oriente surtout sa lecture du monde iranien autour d'un imaginaire corporel presque exclusivement féminin. Réitérons d'abord le caractère essentiellement autobiographique de l'œuvre. Au cours de son évolution, la jeune Marjane tente de comprendre la réalité qui l'entoure ainsi que l'influence des politiques islamiques sur sa vie en comparant sa situation à celles des Iraniens en général, mais surtout à celle des femmes qui partagent son altérité. En tant que femme, elle est,

¹³⁷ Voir le chapitre 1 pour la référence, p. 30.

¹³⁸ Robert Root, Marjane Satrapi, *op. cit.*, p. 153.

comme ses compatriotes féminines, la première à subir physiquement et psychologiquement les contrecoups de l'instauration des politiques intégristes du régime. Son corps, par la censure dont il est l'objet, par sa résignation et son anonymat forcé, devient du coup un instrument politique, une cible et un symbole à la fois, qui participe au système de propagande mis en place par l'État. Parce que le corps de Marjane est le premier traducteur de son expérience de la réalité politique et des mœurs iraniennes, il n'est donc pas étonnant que le discours testimonial de *Persepolis*, au même titre que celui de *Broderies*, se concentre majoritairement sur le corps féminin. Néanmoins, il appert que le travail de Satrapi ne vise pas à victimiser les femmes iraniennes, mais bien plutôt à leur rendre leur corps.

D'après Nathalie Beausoleil, le corps, parce qu'il a la capacité de nous dissocier des autres ou au contraire de nous fondre dans la masse, parce qu'il est le premier à traduire les symptômes de notre mal-être ou à se faire le miroir de notre statut social, offre « des possibilités de critique [...]. La chercheuse qui s'intéresse à la vie quotidienne des femmes sera attentive aux mouvements les plus subtils de lucidité et de protestation des femmes par le corps et l'apparence¹³⁹ ». À bien des égards, nous avons répondu à cette invitation de Beausoleil dans les deux derniers chapitres de ce mémoire, puisque nous nous sommes effectivement penchée sur les divers actes de rébellion de Marjane et de ses compatriotes. Nous avons en outre tâché d'examiner l'influence de l'imaginaire occidental sur ces femmes qui tentent de se définir à travers lui, de se rebeller. Marjane, comme les filles de son âge, en s'appuyant sur les modèles occidentaux, a effectivement trouvé dans cet imaginaire un moyen de se démarquer.

Puisque nous avons déjà commenté de façon plus élaborée la question de l'imaginaire occidental et du rôle du vêtement, attardons-nous plutôt sur une autre stratégie favorisée par Marjane et ses amies, une fois devenues adultes, pour dénoncer leur enfermement et leur altérité. L'une de leurs démarches consiste à se réunir, à se dévoiler en groupe et à immortaliser ce moment. Cette démarche subversive est d'ailleurs reprise par plusieurs auteures iraniennes, dont Azar Nafisi qui, elle aussi, décrit une scène du genre :

¹³⁹ Nathalie Beausoleil, *op. cit.*, p. 250.

Nous nous sommes alors alignées, mes étudiantes et moi, contre le mur blanc totalement nu, pour prendre des photos. [...] Sur l'une, sept femmes se tiennent debout sur un mur blanc. Comme le veut la loi du pays, elles portent toutes de longues robes noires et des foulards qui ne laissent apparaître que leurs mains et l'ovale de leur visage. On les retrouve sur l'autre, dans la même position, le même groupe de femmes debout devant le même mur blanc. Mais elles ont enlevé ce qui les cachait. [...] J'ai besoin de que toi, lecteur, tu nous imagines, car autrement nous n'existerons pas¹⁴⁰.

Sans nous arrêter immédiatement aux détails de cet extrait, juxtaposons-le plutôt à la planche suivante :



Figure 3.20

¹⁴⁰ Nazar Nafisi, *op. cit.*, p. 17 à 19.

S'il n'est pas fait mention que ces deux cases résultent bel et bien d'une séance photo comme celle que décrit Nafisi, quelques éléments nous invitent pourtant à le croire : d'abord les poses des jeunes femmes suggèrent effectivement qu'elles sont prêtes à se faire photographier ; ensuite, le fait qu'elles soient tournées, figées et qu'elles regardent toutes (à quelques exceptions près) dans la même direction suggère la présence d'un objectif. Dans cet ordre d'idées, Mélanie Carrier signale que l'œuvre de Satrapi regorge de ce qu'elle nomme des « cases-photos¹⁴¹ », c'est-à-dire des cases où Marjane ou les personnages qu'elle dessine semblent prendre la pose et dévisager le lecteur dans une fixité qui rappelle celle des photographiés.

Qu'elles relèvent réellement ou non, comme chez Nafisi, d'un procédé photographique, ces « cases-photos » témoignent du souhait de Satrapi et de ses collègues d'immortaliser leurs actes de subversion¹⁴². Il s'agit d'un moyen unique et surprenant pour ces représentantes de la nouvelle génération de montrer à quel point leur corps transcende, en tant que porteur de leur identité, le voile et les étouffantes lois qui l'accompagnent. Dans cette optique, Sylvie Frigon et Michèle Kérisit avancent justement l'idée que, malgré le fait que notre corps soit soumis au regard social et « à tout discours [...] qui l'objectifie, le transforme ou le passe sous silence, [celui-ci n'arrive pourtant pas] à en faire disparaître l'irréductible présence¹⁴³ ». Ces documents d'archives, photographies ou dessins, annoncent un nouveau type d'implication face au réel fondamentalement plus provocatrice : celle qui consiste à se faire voir. Après les très nombreuses planches et cases où Marjane s'attarde à nous dévoiler, par le biais de scènes de groupe, les effets du code vestimentaire sur le corps et

¹⁴¹ Mélanie Carrier, « *Persepolis* et les révolutions de Marjane Satrapi », *Belphegor*, vol. 4, n° 1, novembre 2004. En ligne. < etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Carrie_satrap_fr.html > Consulté le 4 septembre 2014.

¹⁴² Cette case suit une scène où plusieurs étudiantes, à cause de la censure dont fait l'objet leur cours de dessin anatomique, se réunissent en secret pour perfectionner leur art. Tour à tour, chaque étudiante devint ainsi le modèle des autres. Ces deux cases pourraient donc être le résultat de l'une de ces séances.

¹⁴³ Sylvie Frigon et Michèle Kérisit, « Introduction », dans Sylvie Frigon et Michèle Kérisit [dir.], *Du corps des femmes : contrôles, surveillances et résistances*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Études des femmes », 2000, p. 1.

l'individualité des femmes et des filles qui s'y trouvent, cette planche remet directement en question l'idéologie dominante, puisqu'elle oppose deux dessins photographiques, et donc deux preuves potentielles d'une rébellion, et surtout deux visions du monde qui se confrontent au sein de cette même réalité. Bien que les deux clichés respectent la continuité graphique de l'œuvre, leur simple (co)présence suffit à ancrer cet acte de subversion dans le réel, à l'affirmer, certes, mais aussi à l'immortaliser. Mais pourquoi deux cases-photos plutôt qu'une seule?

Marjane joue sur les nuances et les contrastes pour faire valoir son point de vue. Si la représentation d'elle et de ses consœurs toutes voilées pourrait paraître superflue, puisqu'elles sont montrées dans leur conformité aux normes vestimentaires, c'est justement le jeu d'opposition, et de *dévoilement*, qui crée l'acte de rébellion. La subversion surgit du fait que l'auteure oppose à la première case-photo un refus sous la forme d'un autre cliché représentant ces mêmes femmes dévoilées, maquillées et vêtues à leur goût. Chacune des femmes y assume clairement sa différence et les attributs qui lui sont propres (coiffure, formes du corps et du visage, vêtements, etc.). Le fait d'avoir choisi de juxtaposer ces cases traduit clairement une prise de parole contre les *diktats* qui les stigmatisent et les assignent à une position d'infériorité « naturelle » ; par là, il signale d'autant plus le refus de la nouvelle génération de se définir et de se reconnaître dans le miroir uniformisant du régime islamique. C'est en immortalisant leur corps et en refusant de se regarder dans un miroir qui les prive de leur identité qu'elles se revendiquent, qu'elles se libèrent de l'emprise idéologique du régime et qu'elles laissent savoir que jamais le code vestimentaire n'arrivera à voiler leur identité.

Réflexion faite, si l'on compare de nouveau l'extrait de Nafisi et celui de Satrapi, il est intéressant de constater que l'auteure de *Lire Lolita à Téhéran*, en plus de suggérer la nudité en guise de provocation, demande aux lecteurs d'imaginer cette photo pour que son corps dévoilé, ainsi que celui de ses étudiantes, puisse vraiment atteindre son objectif de transgression envers l'imaginaire patriarcal. De son côté, Satrapi, sans demander cet effort d'imagination et sans provocation superflue, donne directement à voir le corps et les dualités qu'il convoque. Cela nous permet alors d'affirmer la richesse de l'image, capable, sans conteste, de traduire une grande quantité d'enjeux et de vérités grâce à sa force symbolique.

En ce sens, des œuvres comme *Persepolis* ou *Broderies* constituent des preuves éloquentes de la pertinence du 9^e art comme miroir de nos sociétés, de nos combats, de nos troubles ou de notre identité.

CONCLUSION

Nous arrivons au terme d'un lent processus de réflexion, de recherche et d'écriture. En cette fin de parcours, il convient de mettre en perspective nos principales observations et d'offrir une synthèse de nos résultats.

Si ce mémoire avait *a priori* pour ambition d'analyser le rôle de l'imaginaire du corps dans les bandes dessinées autobiographiques et testimoniales de Marjane Satrapi, il appert que *Persepolis* et *Broderies*, en raison de la richesse et de la diversité des thèmes et des discours qui s'y retrouvent, nous ont permis d'élargir notre champ de vision et de couvrir plusieurs sujets et théories parallèles à ceux qui touchent la notion de corps. Pour cette raison, il nous semble nécessaire de revenir sur les principaux détours théoriques et thématiques qui ont contribué au développement de notre pensée et à la validation de notre hypothèse première.

De toute évidence, les filiations génériques hétérogènes des œuvres à l'étude sont à l'origine du caractère pluridisciplinaire de notre analyse. Dès l'introduction et tout au long du mémoire, nous avons d'ailleurs souligné les nombreuses répercussions de l'hybridité des arts graphique et littéraire sur des lectures du monde comme celles que propose Satrapi. Du coup, il a semblé opportun de recourir aux théories narratologiques du 9^e art et ce dès le premier chapitre. L'objectif était d'insister sur la richesse du travail conjoint de l'image et du texte, lesquels offrent, au plus fort de leur confluence, une occasion de multiplier les foyers d'énonciation et ainsi d'accroître les lieux d'expression d'une vision du monde. Pour bien mettre en évidence le fonctionnement et l'importance du système d'énonciation de la bande dessinée, nous avons choisi de relever la fonction et l'évolution des trois principaux foyers narratifs que sont le personnage et les narrateurs textuel et visuel (le monstreur) dans les bandes dessinées d'hier à aujourd'hui. Le but de l'exercice était de dévoiler le rôle toujours grandissant du monstreur dans les œuvres actuelles et, plus spécifiquement, dans celles qui prennent appui sur des contextes sociohistoriques particuliers pour développer un discours à la fois autobiographique et testimonial.

En étayant l'argumentation par des exemples tirés de l'œuvre phare d'Art Spiegelman et de la quadrilogie de Satrapi, nous avons vu que, dans la bande dessinée contemporaine, le monstateur n'est pas qu'un simple traducteur graphique de l'action. En plus de fournir une référence visuelle somme toute assez fiable de la physionomie des protagonistes et du monde auquel ils appartiennent, il offre également la possibilité de plonger au cœur du monde intérieur des personnages. En valorisant la composante graphique et en lui conférant une fonction plus poétique, les bédéistes se sont donné les moyens de traduire des pensées, des idéaux, des remises en question, des concepts parfois abstraits, des valeurs, etc.

L'analyse nous a d'ailleurs amenée à établir des corrélations entre les différentes options de focalisation qui s'offrent au monstateur et la mise en dessin de l'intériorité du personnage et de sa lecture du réel. L'existence de pareilles corrélations est confirmée et par le mémoire de Stéphanie Lamothe et par Groensteen, qui explique que,

de façon générale, la question de l'expression du monde intérieur d'une personne ne peut être étudiée qu'à l'intérieur d'une théorie narratologique de la bande dessinée. Parce que c'est l'un des objets propres de la narratologie, de montrer que le récit est l'expression d'une ou plusieurs consciences(s), et parce que la façon dont un auteur s'y prend pour donner accès à la subjectivité de ses personnages ne peut être décrite sans une identification précise des interventions respectives du récitant et du monstateur, et de leurs modalités croisées¹⁴⁴. (p. 144)

À la lumière des remarques de Groensteen, nous avons noté chez Satrapi une prédilection pour l'emploi de certaines perspectives en particulier, soit les focalisations externe, expressive et interne.

De ces trois possibilités, la focalisation externe est cependant la plus utilisée par Satrapi. Favorisant l'enchaînement fluide des événements, celle-ci permet au lecteur de réagir aux détours du récit en même temps que la protagoniste elle-même. Si, à la première lecture, l'emploi de la perspective externe semblait une méthode efficace pour créer une distance presque objectivante entre l'auteur du récit et son *alter ego*, la suite de l'analyse a révélé à quel point cette distance sert également le projet autobiographique qui, rappelons-le, s'assimile à un travail d'introspection et de reconstruction d'une mémoire très prégnante et

¹⁴⁴ Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 144.

d'une évolution psychologique et physique. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que l'imaginaire du miroir apparaisse souvent, dans la quadrilogie, tel un élément caractéristique de ce choix de focalisation, parce que cette distance promise par la perspective externe, cet effet miroir justement, offre à la bédéiste le moyen de s'observer, de se comprendre, de se critiquer, dans certains cas, et donc de produire une version plus authentique de son évolution. Cette idée du reflet que se renvoie l'auteur témoigne sans conteste du potentiel expressif de l'image et justifie d'autant l'importance de la représentation du corps qui devient, comme le suggérait notre hypothèse de départ, la toile sur laquelle l'artiste projette ses problèmes, ses symptômes, ses remises en question, bref, son intériorité. Dans *Broderies*, par contre, qui se présente comme un compte rendu, réalisé par Marjane, d'une séance de discussion à laquelle elle a assisté, l'emploi de la perspective externe crée un tout autre effet. L'utilisation de cette focalisation et la discrétion de la bédéiste dans ses interventions sur le plan de l'image et de la narration signalent effectivement son souhait de demeurer en retrait, et de laisser les thèmes abordés, de même que les discours « décadrés » des personnages présents, donner toute leur substance à l'album. Par ailleurs, l'absence de variation dans la façon dont le monstateur extérieur met en image la discussion et les souvenirs des personnages a permis de confirmer le fait que c'est la prise de parole des femmes qui module l'action et la met en scène, et non plus le narrateur graphique qui, désormais, se met à leur remorque en tentant de reproduire visuellement leurs discours. Ce retrait sur le plan graphique laisse de surcroît le champ libre à la polyphonie qui, même si elle met en évidence la diversité des points de vue des personnages, crée un effet de neutralité ou d'égalité, parce que l'authenticité du réel dont il est question n'est plus tributaire d'un point de vue unique mais bien de neuf.

La perspective expressive, de son côté, brise nettement l'enchaînement linéaire et graphique du récit. En déformant l'image, elle crée volontairement un moment d'arrêt dans l'histoire dans le but de souligner l'état d'esprit du personnage ou d'avancer une idée, d'exprimer un état, une ambiance générale. Pour ce faire, le monstateur use d'ailleurs souvent de figures de style comme la métaphore, l'hyperbole, l'allégorie, etc. Ces images, parce qu'elles se démarquent, sont souvent porteuses de messages révélateurs des remises en question du personnage ou des enjeux sociopolitiques observés par la protagoniste. Les quelques emplois de la perspective expressive dans la quadrilogie lui ont ainsi permis

d'extérioriser et de nommer ses cicatrices invisibles. Ainsi, lorsque de pareilles scènes surviennent, lorsque la monnatrice modifie de façon prononcée, voire caricaturale les traits physiques de la protagoniste, il s'agit d'un indice signalant que certains traumas ressurgissent dans sa conscience ou dans son subconscient à ce moment précis. Notre exemple le plus patent : la mise en image des transformations de Marjane à la puberté, nous a donné l'occasion d'affirmer une fois pour toutes la corrélation entre l'apparition de certains symptômes corporels chez la protagoniste et son expérience de l'oppressante uniformité promue par l'État, dont l'emprise pernicieuse continue de s'exercer sur l'image que la jeune adolescente a de son propre corps, de sa propre individualité.

Le cas de la perspective interne nous a aussi semblé intéressant, dans la mesure où celle-ci ne se fait pas nécessairement l'écho du discours autobiographique. Alors qu'en littérature la narration homodiégétique est souvent associée aux discours intimistes tels que l'autobiographie ou l'autofiction, notre étude a révélé que Satrapi fait plutôt appel à ce type de perspective dans les épisodes testimoniaux de ses œuvres. L'auteure autobiographiée s'extirpe ainsi du cadre introspectif et se met en retrait physiquement pour mieux laisser au lecteur le soin de découvrir et d'analyser par lui-même le monde dont elle traite. Au début de la rédaction du troisième chapitre, notre volonté était d'établir des limites relativement franches entre ce qui, d'une part, prenait part à la construction visuelle du propos autobiographique et ce qui, de l'autre, contribuait à faire ressortir le volet testimonial de la quadrilogie. Si la perspective interne semblait favoriser cette distinction de par sa présence limitée presque exclusivement aux épisodes testimoniaux, nos observations concrètes nous ont cependant démentée. Après tout, le témoignage de la protagoniste sur la réalité sociopolitique iranienne est d'abord une retranscription de ses observations, de ses réactions et de ses opinions, elles-mêmes influencées par ses allégeances politiques et idéologiques, ainsi que par ses expériences et par son âge. La façon dont la narratrice graphique en position homodiégétique dessine une situation traduit finalement ce que perçoit la jeune fille selon son âge, suivant le plus logiquement possible l'évolution de sa compréhension du réel. Le discours testimonial du personnage est donc forcément lié à son expérience autobiographique de la réalité iranienne. Cela confirme notre hypothèse concernant la mission de témoignage comme lieu de partage où le témoin raconte les événements tragiques auxquels il a assisté en

se basant sur son expérience personnelle et en s'attardant sur les lésions profondes qu'ont laissées ces mêmes bouleversements sur le mode de vie de ses compatriotes (plutôt que sur des effets diplomatiques, politiques ou économiques déjà pris en charge par les historiens). Satrapi associe donc ses cicatrices invisibles et ses revendications à celles de ses concitoyen(ne)s afin de mieux comprendre et mettre en perspective les raisons pour lesquelles leurs corps, ainsi que la géographie de Téhéran, ont un jour porté les marques symptomatiques des principaux discours, bouleversements et contradictions qui ont défini leur quotidien à la fin du XX^e siècle.

De toute évidence, l'influence manifeste du monstrateur sur le récit, de même que l'appartenance des œuvres au domaine de l'autobiographique et du témoignage, ont contribué à la construction d'un dialogue particulier entre le réel et la fiction. La somme de ces affiliations génériques nous a effectivement conduite à questionner la légitimité du dessin comme « transmetteur » du réel : celui-ci peut-il vraiment se porter garant d'un pacte autobiographique, d'une réalité historique? Or, s'il nous a été donné d'indiquer comment, en mettant en place les grands axes de ses pactes autobiographique et de référentialité, Satrapi rassure son lecteur quant à la véracité de son propos (par la présence de documents d'archive, d'arrière-plans reconnaissables, d'une cohérence graphique ; par le partage de la narration, etc.), l'objectif était surtout de montrer que l'image, sans être une traductrice objective du réel, n'en demeure pas moins une fidèle porteuse de vérités. En quelque sorte, nous avons découvert que les éléments à teneur référentielle ou archivistiques fournis par Satrapi, qui semblent à première vue authentifier son discours par leur simple présence, appellent toujours un second degré de lecture. Par exemple, la photographie des activités militantes de la mère de la bédéiste, malgré le fait qu'elle ait pu être « trafiquée », nous aura permis de mesurer le poids grandissant des politiques guerrières et traditionalistes du régime forçant le personnage à modifier son apparence par peur des représailles. Ce n'est donc pas la fiabilité de l'archive en soi qui nous intéresse, mais bien ce qui fonde sa « légitimité ». Chez Satrapi, ce ne sont pas les faits exacts, les voix neutres, les photographies réelles ou les dates qui se portent garants de l'authenticité du discours, mais des ensembles beaucoup plus vastes : les rues de Téhéran et ses habitants anonymes portent l'empreinte visible des ambitions patriarcales et guerrières des dirigeants. La faveur même dont jouissent les œuvres de Satrapi milite en

faveur de la reconnaissance du rôle de la fiction comme traductrice du réel : si tant de gens font le choix de se plonger au cœur de ses fictions autobiographiques et testimoniales, n'est-ce pas justement parce qu'elles parviennent à tirer de la froideur des faits historiques des vérités immédiates et profondément humaines?

Marjane Satrapi nous aura en somme permis de nous immerger au cœur de la complexe période post-révolutionnaire iranienne et d'assister aux principaux bouleversements qui ont suivi l'arrivée au pouvoir d'un gouvernement islamiste. Le lecteur sait d'ailleurs que la volonté politique de remodeler l'Iran a nécessité l'implantation de mesures répressives visant à contrôler le peuple, à uniformiser ses valeurs ainsi que ses croyances. Conformément à nos objectifs, nous avons vu que ces mesures intégristes affectent d'abord la relation qu'entretiennent les Iranien(ne)s avec leur corps et avec celui des autres — le corps devenant souvent la source d'incompréhensions, de frustrations et même de contradictions¹⁴⁵. L'on a d'ailleurs noté que Satrapi prend souvent les femmes comme modèles dans ses œuvres, sans doute parce que les Iraniennes, et tout ce qui touche de près ou de loin à leur corporalité, sont les premières cibles des politiques patriarcales. Pour illustrer ce fait dans *Persepolis*, nous avons montré que la protagoniste s'attarde surtout sur la question du voile, du vêtement et de l'uniformité, évoquant les différents modes d'expression employés par ses concitoyennes et par elle-même pour exprimer leur volonté soit de se conformer, soit de s'approprier leur corps en refusant de se reconnaître dans les valeurs traditionalistes promulguées par l'État. Dans *Broderies*, c'est plutôt les questions de la conjugalité et du rôle de la femme dans la transmission des traditions patriarcales qui ont fait l'objet de notre étude. Dans les deux cas, l'omniprésence des discours et des scènes associés au code vestimentaire, au malaise des Iraniens à l'égard des relations intimes, à une virginité obsédante et aux métamorphoses corporelles, a confirmé l'hypothèse principale à savoir que le corps féminin est le premier lieu d'exercice de la violence patriarcale et culturelle. Les interventions particulièrement polarisées au sujet de l'importance de la virginité et du respect

¹⁴⁵ Nous avons entre autres pu voir un exemple de ces contradictions à travers la fascination des jeunes Iraniennes, dont Marjane, pour un imaginaire occidental qui incite finalement les gens, par des moyens parfois tout aussi pernicieux, à adhérer à un système qui prône, certes de façon moins radicale que celui de l'Iran, une forme de standardisation du corps.

des traditions conjugales sont d'ailleurs des exemples probants de la prégnance des mœurs conservatrices, qui s'immiscent même chez les protagonistes à la mentalité la plus ouverte et dans les recoins les plus intimes de la vie des Iraniennes. Les lectures de la réalité iranienne offertes par Satrapi dans les deux œuvres à l'étude confirment ainsi le postulat de Nazila Sedghi selon lequel l'« écriture-femme » serait à l'origine d'un imaginaire où le corps féminin *incarne* ses combats, ses contradictions, ses aspirations, ses peurs, et devient « un vaste territoire où la vérité se dit, se conte et se raconte¹⁴⁶ ». Dans *Broderies* comme dans la quadrilogie, la bédéiste offre donc un portrait décapant de la femme iranienne, la libérant effectivement des nombreux stéréotypes qui trop souvent voilent sa complexité, sa véritable force.

Insistons de nouveau, pour terminer, sur la richesse de l'imaginaire du corps, imaginaire qui possède sans conteste la capacité de traduire une situation sociale, des combats et des valeurs, tout en représentant un moyen d'expression de l'évolution de l'individualité. Pour nous, le corps autobiographique constitue une entité fragile, vouée à s'affirmer et à surmonter les nombreuses remises en question et les traumatismes qui ont entravé le cheminement vers l'acceptation de soi. Le corps autobiographique est un miroir, parfois déformant, qui a permis à la bédéiste de se critiquer pour mieux se redéfinir. Pour sa part, le corps testimonial est ce corps souvent profané, agressé au nom de la tradition. C'est un symbole d'engagement militant, il est avide de liberté et décidé à se définir malgré tout ce qui l'handicape. Il est le catalyseur d'enjeux sociopolitiques et idéologiques liés à la réalité iranienne de la fin du XX^e siècle. Au fond, notre mémoire a visé à convaincre que, avec ses symptômes et ses imperfections, ses couleurs et ses formes, « au creux des souvenirs et des écrits intimes, le corps parle vrai¹⁴⁷ » ; il est le porteur de la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective. En s'appuyant en particulier sur la fonction du monstre, l'objectif était donc d'indiquer comment Satrapi développe un imaginaire où le corps est au croisement d'expériences et d'enjeux autobiographiques et sociopolitiques.

¹⁴⁶ Nazila Sedghi, *op. cit.*, f. 245.

¹⁴⁷ *Ibid.*, f. 191.

Finalement, tout au long de l'œuvre, Satrapi souligne l'importance de cette valeur qu'est l'intégrité, celle-ci lui ayant été inculquée dès son jeune âge par son père, son oncle, sa mère et, surtout, sa grand-mère. De notre côté, nous espérons ardemment avoir été intègre à l'égard de l'œuvre de la bédéiste et ne pas avoir déformé sa vision au fil de l'analyse. Plus que tout, nous espérons ne pas avoir dénaturé le portrait des grandes femmes qui ont marqué son existence et à qui, en somme, ses albums semblent rendre un hommage.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

Satrapi, Marjane, *Persepolis*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette 53 », 2007 [2000-2003].
Intégrale de 4 vol.

———, *Broderies*, Paris, L'Association, coll. « Côtelette », 2008 [2003].

b) Corpus élargi

Delisle, Guy, *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Delcourt, 2012, 334 p.

Sacco, Joe, *Reportages*, Paris, Futuropolis, 2010, 424 p.

Spiegelman, Art, *Complete Maus : A Survivor's Tale*, New York, Pantheon, 1996, 296 p.

Wilde, Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Pocket, coll. « Pocket classique », 1998
[1890], 345 p.

c) Études sur le corpus

Boy, Florie, *Les femmes dans la bande dessinée d'auteur depuis les années 1970. Itinéraires croisés : Claire Brétécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi*, mémoire de maîtrise, Département des Sciences humaines et sociales, Université Lumière Lyon 2, 2009, 190 f. En ligne. < <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00712333> > Consulté le 10 septembre 2013.

Carrier, Mélanie, « *Persepolis* et les révolutions de Marjane Satrapi », *Belphegor*, vol. 4, n° 1, novembre 2004. En ligne. < etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Carrie_satrap_fr.html > Consulté le 4 septembre 2014.

Chute, Hillary, « Texture of Retracing in Marjane Satrapi's *Persepolis* », *WSQ : Women's Studies Quarterly*, vol. 36, n°s 1-2, printemps/été 2008, 92-110.

Constantino, Manuela, « Marji : Popular Comix Heroine Breathing Life into the Writing of History », *Canadian Review of American Studies*, vol. 38, n° 3, printemps 2008, 429-447.

Davis, Rocío G., « A Graphic Self », *Prose Studies : History, Theory, Criticism*, vol. 27, n° 3, été 2006, 264-279.

- Naghibi, Nima et Andrew O'Malley, « Estranging the Familiar : "East" and "West" in Satrapi's Persepolis », *ESC : English Studies in Canada*, vol. 31, n^{os} 2-3, été 2005, 223-247.
- Root, Robert L. et Marjane Satrapi, « Interview with Marjane Satrapi », *Fourth genre : Exploration in Nonfiction*, vol. 9, n^o 2, automne 2007, 147-157.
- Segall, Kimberly Wedeven, « Melancholy Ties : Intergenerational Loss and Exile in *Persepolis* », *Comparative studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 28, n^o 1, automne 2008, 38-49.
- Whitlock, Gillian, « Autographics : The Seeing "I" of the Comic », *MFS : Modern Fiction Studies*, vol. 52, n^o 4, hiver 2006, 965-979.
- Worth, Jennifer, « Unveiling : *Persepolis* as Embodied Performance », *Theatre Research International*, vol. 32, n^o 2, été 2007, 143-160.

d) Théories sur la bande dessinée et sur la bande dessinée du réel

- Alban Delannoy, Pierre, *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*, Paris, L'Harmattan, 2002, 186 p.
- , « Avant-propos », dans Pierre Alban Delannoy [dir.], *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Circav n^o 19 », 2007, 7-11.
- , « BD de la réalité, réalité de la BD », dans Pierre Alban Delannoy [dir.], *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Circav n^o 19 », 2007, 101-117.
- Croix, Laurence, *Le Je des bulles*, Diplôme d'études approfondies, Département des Arts plastiques, Université Rennes 2-Haute Bretagne, 1999, 122 f.
- Duc, Bernard, *L'art de la BD : du scénario à la réalisation*, Paris, Glénat, 1982, 191 p.
- Eco, Umberto, « Le mythe de Superman », *Communications*, n^o 24, 1976, 24-40.
- Fresnault-Deruelle, Pierre, *La bande dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009, 128 p.
- Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, 206 p.
- , *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011, 208 p.

- Haudot, Jonathan, « *Maus et Auschwitz : des récits testimoniaux de témoignage(s)* », dans Pierre Alban Delannoy [dir.], *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Circav n° 19 », 2007, 27-45.
- Lamothe, Stéphanie, *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, mémoire de maîtrise, Département d'Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, 134 f.
- Le Foulgoc, Aurélien, « Étienne Davodeau, un observateur du réel pris entre journalisme et militantisme solidaires », *La BD un miroir du lien social*, Paris, L'Harmattan, 2011, 45-60.
- Miller, Ann, *Reading bande dessinée : Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Chicago, IL., Intellect Books, 2007, 272 p.
- Pichet, Christian, *Un journal intime en bande dessinée : le cas du « journal » de Fabrice Neaud*, mémoire de maîtrise, Département d'Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, 280 f.
- Turgeon, David, « Crise de l'autobiographie », *du9. L'autre bande dessinée*. En ligne. < <http://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie> > Consulté le 5 octobre 2014.

e) Théories sur le corps et sur la question iranienne

- Beausoleil, Natalie, « Marquage du corps, discipline, résistance et plaisir : les pratiques de maquillage des femmes », dans Sylvie Frigon et Michèle Kérisit [dir.], *Du corps des femmes : contrôles, surveillances et résistances*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Études des femmes », 2000, 231-253.
- Descamps, Marc-Alain, *L'invention du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1986, 191 p.
- Détrez, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. « Point-essais/sciences humaines », 2002, 257 p.
- Djalili, Mohammad-Reza, « La république islamique d'Iran : exacerbation des contradictions et émergence de la société civile », *Civilisations*, vol. 48, 2001, 51-68.
- Dostie, Michel, *L'investissement politique du corps*, mémoire de maîtrise, Département de Sociologie, Université du Québec à Montréal, 1987, 238 f.
- Frigon, Sylvie et Michèle Kérisit, « Introduction », dans Sylvie Frigon et Michèle Kérisit [dir.], *Du corps des femmes : contrôles, surveillances et résistances*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Études des femmes », 2000, 1-12.

- Hachtroudi, Fariba, *Les femmes iraniennes. Vingt-cinq ans d'inquisition islamiste*, Cahors, L'Hydre Éditions, coll. « Elles », 2004, 327 p.
- Haleby, Omar, *Les lois secrètes de l'amour en Islam*, Paris, Balland, 1992, 288 p.
- Ladier-Fouladi, Marie, « Démographie, femmes et familles : relation entre conjoints en Iran post-révolutionnaire », *Tiers-Monde*, vol. 46, n° 182, 2005, 281-305.
- Nafisi, Azar, *Lire Lolita à Téhéran*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2005 [2003], 480 p.
- Olson, Kathryn, « Photos : 34 Years of Anti-American Propaganda in Iran. Is it curtains for Street Art Attacking the Great Satan ? » *The New Republic*, 2013. En ligne. < <http://www.newrepublic.com/article/115373/tehran-removes-anti-us-posters> > Consulté le 4 octobre 2015.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Point-essais », 1996 [1990], 424 p.
- Salamatian, Ahmad et Simine Chamlou, « Les dix années de la révolution islamique en Iran », *Tiers-Monde*, vol. 31, n° 123, 1990, 509-535.
- Satrapi, Marjane, « Veiled Threat », *The Guardian*, le vendredi 12 décembre 2003. En ligne. < <http://www.theguardian.com/world/2003/dec/12/gender.uk> > Consulté le 6 avril 2015.
- Savona, Jeannelle Laillou, « Et l'homme créa la femme. Altérité et différence sexuelle », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n°s 23-24, 1998, 197-221.
- Schilder, Paul, *L'image du corps — étude des forces constructrices de la psyché*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1968 [1950], 354 p.
- Sedghi, Nazila, *Dans l'ombre des platanes. Femme iranienne et écriture : Fiction et essai*, thèse de doctorat, Département des Lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, 1999, 264 f.
- Wiet, Gaston, « L'art de l'Islam iranien à l'exposition de Paris », *Artibus Asiae*, vol. 24, n° 2, janvier 1961, 92-106.

f) Théories littéraires

- Barthes, Roland, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, 1960, 524-537.

- , « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, 40-51.
- Bornand, Marie, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, 252 p.
- Dulong, Renaud, « La dimension monumentaire du témoignage historique », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 13, 2002, 179-197.
- Freud, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », NRF n° 263, 1933 [1919], 4-33.
- Gasparini, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 398 p.
- Hirsch, Marianne, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, vol. 29, n° 1, 2008, 103-128.
- Huston, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles / Montréal, Actes Sud / Leméac, 2008, 199 p.
- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, 272 p.
- , *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 316 p.
- , *Signes de vie - le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, 374 p.
- Mattiussi, Laurent, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Librairie Droz, 2002, 340 p.
- Nora, Pierre, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Le Débat*, n° 165, 2011, 6-12.