

**AU-DELÀ DES FRONTIÈRES RÉELLES ET IMAGINAIRES, UNE APPROCHE  
TRANSDISCIPLINAIRE DE L'ŒUVRE DE MARJANE SATRAPI, *PERSÉPOLIS***

by  
© Jean-Sébastien MacAdam

Thesis submitted  
to the School of Graduate Studies  
in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of

**Master of Arts, Department of French and Spanish**

Memorial University of Newfoundland

**October, 2014**

St. John's

Newfoundland and Labrador

## **Abstract**

This thesis is an exploration of the graphic novel *Persépolis*, written and drawn by Marjane Satrapi from 2000 to 2003. The work is deconstructed from different perspectives relating to Marxist, feminist, and postcolonial theory. In addition, psychoanalysis and semiotics provides supplementary interpretations of the text and a strong foundation for the literary study of *Persépolis*. The graphic novel is fundamentally different from the traditional novel in its deliberate use of images. Explicitly, it is a multi-dimensional, polyphonic and hybrid form. This paper explores subjects such as revolution, trauma, and literary schizophrenia. At the focus are the implications of theories proposed by Edward Saïd on *Orientalism* and Pierre Bourdieu on *distinction* and how they can relate to this text. The aim of this thesis is to critically engage in current academic research on *Persépolis*, and present themes not yet explored within Satrapi's work.

## Remerciements

D'abord et avant tout, je voudrais remercier mes parents et grands-parents de m'avoir donné cet amour de la lecture et du livre. Je voudrais également remercier le département de français pour son soutien et sa confiance en moi. Tout particulièrement, je voudrais remercier Dr. Virginia Harger-Grinling, la directrice de mon mémoire, pour sa patience, son sens de l'humour et ses précieux conseils. Je dois aussi remercier Dr. Philippe Basabose et Dr. Anne Thareau pour leurs encouragements et aussi pour avoir partagé avec moi cette passion pour la littérature. De l'Université Bishop's, je dois aussi remercier le professeur Chad Gibbs du département d'anglais. Ce dernier m'a introduit au roman graphique, une de ses grandes passions. Je vais aussi remercier ma compagne, Dana, pour son amour et son soutien.

Finalement, je vais dédier ce mémoire à tous ceux à travers le monde qui ne sont pas libres. En écrivant ce mémoire, je pense aux victimes de circonstances, aux peuples opprimés et à ceux qui n'ont pas de voix.

## Table des matières

Abrégé	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
Chapitre 1 : Contexte sociohistorique de l'œuvre <i>Persépolis</i>	10
1.1 Renseignements sur l'auteure : Marjane Satrapi	10
1.2 La forme de <i>Persépolis</i>	12
1.3 Persépolis, une anthologie de quatre volumes	18
1.4 Une brève histoire du pays «mère» de Marjane Satrapi	20
1.5 Personnages de <i>Persépolis</i>	26
1.6 Particularités des dessins de Marjane Satrapi	28
1.7 Un roman polyphonique	33
Chapitre 2 : Lecture postcoloniale de <i>Persépolis</i>	34
2.1 Orientalisme	34
2.2 Schizophrénie littéraire	53
2.3 Perte symbolique	55
Chapitre 3 : Lecture marxiste et psychanalyse de <i>Persépolis</i>	58
3.1 Le texte ouvert	58
3.2 Pensée-monde et schadenfreude	61
3.3 Abjection et psychanalyse	64
3.4 La voix, le silence, l'humour et la révolution	71
3.5 L'intertextualité	74
3.6 Le constructivisme	78
3.7 L'habitus et la domination symbolique	79
Conclusion	81
Bibliographie	86

*Tendre la main, ouvrir une porte, parler à quelqu'un, l'écouter, donner à boire et à manger, partager le pain, prévoir un espace pour l'autre... Une maison ouverte est une invitation à sortir de la solitude en tant que manque, en tant que faille dans l'architecture de l'existence.*<sup>1</sup>

## **Introduction**

Ce mémoire a pour sujet l'œuvre de Marjane Satrapi, *Persépolis*, un « roman graphique » et autobiographique. L'œuvre se déroule entre l'Europe et l'Iran, avant, durant et après la révolution islamique de 1979.

L'œuvre s'avère très complexe. Je vais cependant recourir à plusieurs stratégies afin de la *déconstruire*, mais aussi de la *reconstruire*. Ce mémoire sera en quelque sorte une exploration de l'œuvre de Satrapi à travers plusieurs angles et points de vue.

Premièrement, il faut comprendre qu'un roman graphique est différent du roman traditionnel de par sa diffusion d'images. En effet, l'utilisation d'images vient soutenir le texte, son hybridité lui permet de recourir à un plus grand registre d'expression. Le roman graphique revêt une forme dynamique, polyphonique et multidimensionnelle. Je veux discuter de ce potentiel en rapport avec la sémiotique.

La critique actuelle se concentre sur l'œuvre de Satrapi d'un point de vue féministe, marxiste, postcolonial, sémiotique et sociohistorique. Une grande partie de mon mémoire sera consacrée à une étude postcoloniale de l'œuvre en lien avec les idées proposées par Franz Fanon et Edward Saïd. Il y aura une

---

<sup>1</sup> Ben Jelloun, Tahar. *Hospitalité française*. (Paris : Éditions du Seuil, 1984), 13.

discussion de *Persépolis* par rapport à une lecture littérature-monde et une lecture de la littérature de l'exil. Mon approche multidisciplinaire va aussi se concentrer sur le phénomène du changement et de la révolution.

La gestion du changement est une discipline naissante qui ressort des études sur la gestion des affaires, mais elle s'applique aussi à une œuvre qui a comme sujet les bouleversements politiques et les conflits entre individus et collectivités. Le tout sera abordé en discutant des idées de domination, d'autorité et de légitimité proposées par le renommé critique Pierre Bourdieu.

Puisque l'œuvre de Satrapi est autant un texte littéraire qu'elle est une forme d'art visuel, je discuterai de l'importance de cette distinction ou du manque de distinction entre les deux.

Comme le titre l'indique, *Persépolis* est avant tout une œuvre centrée sur la Perse. Une partie de ce mémoire sera donc consacrée à établir une compréhension sociohistorique des enjeux et des grands événements qui dirigent l'œuvre. J'accorde une grande importance aux études postcoloniales pour comprendre l'œuvre qui est, à la source, le récit d'une expérience traumatique et schizophrénique.

L'œuvre nous démontre la schizophrénie de l'individu et de l'État non seulement en Iran, mais aussi en Occident. De plus, il y aura une exploration des idées d'Umberto Eco sur le texte ouvert, et aussi celles de Theodor Adorno et de Max Horkheimer sur la « Kulturindustrie » et la problématique d'un objet culturel produit à grande échelle.

*Persépolis* est une forme d'art, mais aussi un outil politique et dogmatique. L'œuvre a la capacité (ou l'atout) de souligner et de réfuter plusieurs dichotomies et oppositions qui façonnent notre compréhension collective. Pour en nommer seulement quelques-unes, nous pouvons penser aux oppositions suivantes : islamique-laïque, homme-femme, citoyen-exilé, bourgeoisie-prolétariat.

Je développerai plusieurs idées proposées par Julia Kristeva, notamment celle de l'abjection. Pourquoi sommes-nous fascinés par l'horreur et les choses qui nous dégoûtent? Je discuterai de la notion d'« intertextualité » — l'idée que toute la littérature est constamment en conversation avec tous les autres documents, inamovible, comme une seule unité de la masse textuelle. L'idée de l'intertextualité est très importante pour Kristeva et aussi pour Gérard Genette qui reprend cette idée avec son concept de *transtextualité* :

L'objet de la poétique, disais-je à peu près, n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte-(comme on dit, et c'est un peu la même chose, « la littérarité de la littérature»), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres texte ». La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles...<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, (Paris : Seuil, 1982), 7.

L'atout majeur de *Persépolis* est sa capacité d'humaniser. On observe le côté humain d'un régime autocratique, on va à la rencontre du ridicule et de l'in vraisemblable. L'exil apporte une rupture géographique avec son pays mère; on peut renoncer à sa patrie, mais on ne peut jamais renoncer à son identité qui bascule entre qui nous étions et qui nous sommes maintenant.

Pour une œuvre qui a moins de quinze ans, j'ai une panoplie de ressources à ma disposition. *Persépolis* est un sujet en vogue dans le monde de la littérature. J'ai découvert au moins onze mémoires de maîtrise ou de doctorat à travers le monde consacrés à *Persépolis* (plusieurs ont été écrits il y a moins d'un an). À ma connaissance, j'aurai écrit une bibliographie assez complète portant sur les articles et mémoires qui ont comme sujet l'œuvre de Marjane Satrapi, et ce, autant en français qu'en anglais. Je produirai une revue de la littérature très étendue pour *Persépolis*. Je soulignerai les domaines de recherche qui n'ont pas encore été développés à ce sujet. Le but de mon mémoire est donc d'examiner le corpus de recherche sur *Persépolis*, de souligner les manques et d'ouvrir le texte à des interprétations différentes.

L'attrait de l'œuvre dans le contexte moderne ne peut pas être sous-estimé. La révolution islamique et les grands bouleversements au Moyen-Orient nous rappellent que l'œuvre de Marjane Satrapi peut servir de véhicule dans notre compréhension moderne des grands conflits qui font parler fréquemment parler d'eux.

La révolution islamique en Iran a eu lieu en 1979. Cet événement partage certains des enjeux des conflits en Algérie, en Égypte, en Libye et en Syrie pour en nommer seulement quelques-uns.

La structure de ce mémoire suit la pensée de Lucien Goldmann et Gregory Lukács au sujet d'une « vision du monde ». « La vision du monde se moule à une série d'idées, d'attitudes et d'actions. C'est un instrument conceptuel nous permettant de mieux comprendre les expressions de la pensée des individus. »<sup>3</sup>

Goldmann soutient que le contexte doit passer à priori par l'étude d'une œuvre littéraire. Mon mémoire va suivre l'idée proposée par Goldmann dans *Le Dieu caché* au sujet de la structure de la vision du monde : « D'abord, totalité, puis conscience de classe qui marquent les frontières et les limites de ce que sera la vision du monde de Goldmann. Puis le rôle de l'individu, le rôle de l'écrivain, plus précisément la notion de point de vue par rapport à cette totalité et à cette conscience de classe (...). »<sup>4</sup> Ce mémoire suit la logique de Goldmann qui qualifie l'œuvre littéraire comme étant l'expression de la conscience d'un groupe social ou d'une classe sociale. J'utilise le terme de Goldmann et de Lukács d'une « conscience possible », l'idée qui est proposée par Lukács dans *Histoire et conscience de classe*<sup>5</sup>. Je suis particulièrement intéressé à explorer le rôle de l'auteur et l'expression d'une conscience possible et de sa relation avec notre conception de la réalité.

---

<sup>3</sup> Breton, Jean-François, *Les représentations jansénistes au XVIIe siècle*. (Maîtrise, Université Laval, 1998), 11.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Lukács, György, *Histoire et conscience de classe*, (traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Minuit, 1960)

Effectivement, c'est le point de vue de l'écrivain par rapport à une totalité historique qui m'intéresse le plus. On peut inclure le concept du matérialisme dialectique proposé par Marx dans notre étude parce qu'il nous permet d'étudier la relation entre artiste et classe sociale. Il faut comprendre l'œuvre littéraire comme reproduction de la réalité et l'expression d'une *vision du monde* :

La vision du monde est une perception particulière du monde, plus ou moins consciente et cohérente, qui tend à donner à l'individu une appréciation particulière de ce qui l'entoure, cette appréciation pouvant changer continuellement. La vision du monde est une perception pure à laquelle on peut donner un schéma d'appréciation. Que ce soit conscient ou inconscient, l'individu peut accepter la vision du monde, la refuser ou la négocier.<sup>6</sup>

Dans l'œuvre *Le Structuralisme génétique en histoire de la littérature*, Goldmann soutient que tout comportement humain est fait en réponse à sa vision du monde : « Le structuralisme-génétique part de l'hypothèse que tout comportement humain est un essai de donner une réponse significative à une situation particulière et tend par cela même à créer un équilibre entre le sujet de l'action et l'objet sur lequel elle porte le monde ambiant. »<sup>7</sup>

On peut donc soutenir l'idée que l'œuvre littéraire n'est pas uniquement une création individuelle, mais plutôt une création collective. L'œuvre littéraire est toujours ouverte à des influences extérieures ou accidentelles. Le structuralisme génétique suppose que les structures de l'univers de l'œuvre sont fondées dans

---

<sup>6</sup> Breton, 21.

<sup>7</sup> Goldmann, Lucien, "Le structuralisme génétique en histoire de la littérature." MLN, Vol. 79, No. 3, French Issue (May, 1964): 225-239.

les relations entre les divers groupes sociaux qui en font partie. L'écrivain (soit d'une manière consciente ou inconsciente), cherche à reproduire son monde, ce qui inclut l'image des structures qui le façonnent, mais l'artiste continue d'avoir une totale liberté quant au contenu de l'œuvre.<sup>8</sup>

La vision du monde est donc un ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'une classe sociale et les oppose ou les différencie des autres groupes.<sup>9</sup> Chaque groupe social pourrait avoir un maximum utopique de consciences possibles.

Ce mémoire propose de mettre en contexte les idées proposées par Goldman avec celles de Pierre Bourdieu, surtout concernant les classes sociales.

Selon moi, la vérité et la réalité demeurent secondaires à l'importance de la transformation sociale, qui est la base de la pensée marxiste. Cette volonté de concevoir une transformation sociale est d'après moi un des éléments les plus importants de *Persépolis*.

Pour finir mon introduction, je me concentre sur une lecture féministe de l'œuvre qui va servir de préambule aux lectures sociohistoriques et postcoloniales que je m'appête à faire dans les chapitres suivants. Cette lecture est très importante pour contextualiser ce qui va suivre. En étant une femme, Marjane fait face à des difficultés particulièrement imposantes et il faut considérer ceci à travers chacune des lectures différentes.

---

<sup>8</sup> Ibid, 23.

<sup>9</sup> Ibid, 21-26.

Étant un homme qui n'a jamais vécu en Iran, il est certain que je rencontrerai certaines difficultés. Je peux tout de même affirmer que les droits de la femme sont un des thèmes importants de ce roman graphique. Je ne peux donc pas ignorer cet angle. Il y a plusieurs images dans Persépolis où on voit Marjane (et sa mère) en train de lire *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir.

Ce n'est pas par accident que Satrapi a choisi d'inclure ce texte dans son roman. L'œuvre de Beauvoir se concentre sur la compréhension du sexe féminin, de la féminité et du statut des femmes dans le monde d'aujourd'hui.<sup>10</sup>

Beauvoir commence son ouvrage en explorant la question : que veut dire être une femme? Elle étudie les critères qui mènent à différencier le genre masculin du genre féminin. Elle a étudié la biologie, l'histoire, la sociologie et la littérature. Et à travers ses études, elle constate que l'homme est considéré comme l'être de référence, la femme comme étant *l'autre*.

Historiquement, être une femme, selon Beauvoir, n'est pas une question d'être, mais plutôt une question de ne pas être. Beauvoir propose de contextualiser la femme en dehors de la dichotomie homme-femme. Par rapport à *Persépolis*, Marjane a une mère et une grand-mère qui sont très indépendantes et qui réfutent un État qui perçoit les femmes comme étant un danger.

Certains auteurs font mention du danger qui existe en créant une image de la femme en Orient pour les lecteurs occidentaux. Ella Shohat discute d'un «Western rescue fantasy» qui existe dans les œuvres occidentales et qui aborde le sujet du Moyen-Orient :

---

<sup>10</sup> De Beauvoir, Simone, « Le deuxième sexe », (tomes I et II, éd. Gallimard, 1949).

Consider the Western rescue fantasy, which metaphorically renders the Orient as a female saved from her own destructiveness, while also projecting a narrative of the rescue of Arab and Western women from Arab men. Such an indirect apologia for colonial domination also carries religious overtones of the inferiority of the polygamous Islamic world to the Christian world as encapsulated by the monogamous couple. The contrast of Oriental "backwardness," and "irrationality" with Occidental "modernity" and "rationality," the hierarchy of identification with Western versus Arab perspective and character, and the structuring of the key menacing figure of the Arab assassin and rapist. These images, taken together, subliminally enlist spectators for the West's "civilizing mission."<sup>11</sup>

La femme voilée est une conception qui figure dans la plupart des discours orientalistes. La volonté occidentale de voir le voile disparaître signale davantage un désir masculin d'exposer l'autre femelle, de la dénuder littéralement que de lui rendre sa liberté.

*Persépolis* échappe un peu à ces critiques par son refus de présenter les choses d'un point de vue strictement occidental ou masculin. Il s'agit plutôt d'un texte féministe.

Satrapi va créer un monde pour les femmes qui existent en dehors du monde mâle : « Symbolically, the violent and barbaric Muslim male and the sensual, passive female, come together to represent the perfect Orient of Western perception: they fuse together to produce a concrete image of sexuality and despotism and thus inferiority. »<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Shohat, Ella. "Gender in Hollywood's Orient". *Middle East Report*, (No. 162, Lebanon's War (Jan.-Feb. 1990)), 40-42.

<sup>12</sup> Sardar, Ziauddin. *Orientalism*. (Buckingham, UK: Open University Press, 1999), 48.

*Persépolis* aborde également les difficultés et les inégalités qui existent en Occident. Durant son séjour à Vienne, Marjane demeure avec des religieuses. Une scène très intéressante démontre que ce sont parfois les femmes qui imposent aux autres femmes ces inégalités et généralisations.

Marjane est réprimandée par l'une des nonnes pour avoir mangé dans une casserole. La religieuse dit: « C'est vrai ce qu'ils disent à propos des Iraniens. Ils n'ont pas d'éducation. »<sup>13</sup>. Marjane, insultée, répond alors : « Vous étiez toutes prostituées avant de devenir religieuses. »<sup>14</sup> Cet échange démontre dans un certain sens les idées de Pierre Bourdieu sur la domination symbolique. Il repose sur des généralisations et des stéréotypes qui au lieu d'émanciper, cherchent à catégoriser la femme et le peuple Iranien selon des dichotomies préconçues.

## **Chapitre 1 : contexte socio-historique de l'œuvre *Persépolis***

### **1.1 Renseignements sur l'auteure : Marjane Satrapi**

Marjane Satrapi a connu un parcours très intéressant. Il faut souligner le fait qu'elle a maintenant quitté l'Iran pour de bon et qu'elle a choisi de vivre en France.

Née le 22 novembre 1969 à Rasht en Iran, Marjane est issue d'une famille aristocratique liée à la dynastie Kajdar. Durant son enfance, elle a vécu à Téhéran où son père a travaillé comme ingénieur et sa mère comme conceptrice

---

<sup>13</sup> Satrapi, « Les pâtes ».

<sup>14</sup> *ibid.*

de vêtements.<sup>15</sup>

Marjane sera témoin des grands bouleversements qui vont mener à la révolution islamique de 1979 ainsi qu'à la guerre entre l'Iran et L'Irak. Les grands événements nationaux de cette période seront juxtaposés avec l'histoire personnelle de Marjane.

Après la révolution de 1979, quand Marjane n'avait que neuf ans, les écoles bilingues ont été fermées en raison des règlements édictés par le nouveau régime.<sup>16</sup> Pendant une petite période de temps, Satrapi a fréquenté une école publique islamique comme les autres enfants du pays. Elle sera suspendue de l'école à plusieurs reprises en raison de « problèmes de discipline ».<sup>17</sup>

Pendant ce temps, la guerre entre l'Iran et son voisin l'Irak venait de commencer et la situation était de plus en plus dangereuse. En raison de cette vie instable dans son pays et des conflits auxquels elle faisait face à l'école, ses parents décidèrent de l'exiler en dehors du pays afin qu'elle puisse poursuivre son éducation.<sup>18</sup>

Après avoir témoigné de la guerre dans son pays pendant quatre ans, Marjane quittera l'Iran pour l'Autriche en 1984 où elle poursuivra ses études dans une école francophone de Vienne. Plus tard, elle reviendra à Téhéran pour terminer ses études supérieures à l'École des études des Beaux-Arts. Elle décidera de quitter l'Iran définitivement en 1994 (la dernière scène de ce roman

---

<sup>15</sup> Luebering, J.E., "Marjane Satrapi." Encyclopedia Britannica. Accessible à : <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1459888/Marjane-Satrapi>.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Kutbi, Omar H., "Satrapi's Persepolis: A Utopian Vision of Secularity, Individualism, and Feminism in Post-Revolutionary Iran." (Mémoire de Maîtrise, Hawaii Pacific University, 2009), 14.

<sup>18</sup> Luebering.

graphique, tome IV) pour la France où elle va s'inscrire à L'École Supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg. Elle s'établira ensuite à Paris où elle se fera remarquer par la maison d'édition l'Association.<sup>19</sup>

En plus d'être écrivaine, elle collaborera en 2007 avec Vincent Paronnaud pour réaliser l'adaptation de *Persépolis* sous forme de long métrage. Le film a été projeté au Festival de Cannes en 2007 et l'œuvre a remporté le prix du jury, et ce, malgré les protestations du gouvernement iranien.

Satrapa continue à écrire et à publier ses œuvres. En 2010, son album *Poulet aux Prunes* a aussi été adapté pour le cinéma.<sup>20</sup>

## 1.2 La forme de *Persépolis*

C'est le politicien, artiste et écrivain suisse, Rodolphe Töpffer qui, avec la publication de *l'Histoire de M. Vieux Bois (1827)*, « ...est considéré comme l'inventeur de la bande dessinée telle que nous la connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire un art séquentiel, sur support papier, où texte et dessin sont « symbiotiques », l'un ne fonctionnant pas sans l'autre. »<sup>21</sup>

En Amérique, c'est la série *Yellow Kid de Richard Felton Outcault (fin 1890) et Little Nemo de Winsor McCay (1904)* qui vont vraiment pousser les

---

<sup>19</sup> Boy, Florie, «Les Femmes dans la bande dessinée d'auteur depuis les années 1970. Itinéraires croisés : Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi.» (Diplôme national de Master, Université Lyon II Lumière, 2012), 14.

<sup>20</sup> Ibid, 14.

<sup>21</sup> Paltani-Sargologos, Fred, « Le Roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle. » (Mémoire de Master 2, l'Université Lumière Lyon 2, 2011), 25.

limites du genre. Ces séries vont mener à la popularité des *funnies* dans les grands journaux quotidiens américains.<sup>22</sup>

Selon les experts de la bande dessinée, le terme anglophone « Comic book » réfère généralement à un journal, à un magazine ou à un livre d'art narratif qui contient à la fois un dialogue et une forme de prose visuelle.<sup>2324</sup>

Ce genre a été introduit en 1934 avec la publication de *Famous Funnies* aux États-Unis.<sup>25</sup> Et selon ces mêmes experts, l'histoire de la bande dessinée a connu quatre grandes étapes.<sup>26</sup>

La première étape fut appelée le « Golden Age ». C'était l'émergence de la bande dessinée et le début de cette nouvelle forme d'art. Durant cette période, la bande dessinée était surtout axée sur les enfants ou était utilisée comme propagande ou comme véhicule d'humour satirique en politique. Ce fut alors l'émergence du genre et dès lors, les bandes dessinées ont commencé à devenir très populaires, surtout après la parution de *Superman* de Joe Shuster à partir de 1938, date qui représente la naissance du super héros dans l'industrie.<sup>27</sup> En Europe, il y avait aussi une éclosion de ce nouveau genre : *Tintin chez les Soviets* paraît en 1930<sup>28</sup> et *Zig et Puce* de Alain Saint-Ogan en 1925.<sup>29</sup> Cette étape se serait poursuivie jusqu'à la fin des années 1940 ou au début des années

---

<sup>22</sup> Ibid, 29-30.

<sup>23</sup> McCloud, Scott, *Understanding Comics: The Invisible Art*. (Northampton : Kitchen Sink Press, 1993), 10-11.

<sup>24</sup> Paltani-Sargologos, 23.

<sup>25</sup> Kaplan, Arie, *From Krakow to Krypton: Jews and Comic Books* (Philadelphia PA : JPS, 2008), 14.

<sup>26</sup> Rhoades, Shirrel, *A Complete History of American Comic Books* (New York City: Peter Lang, 2008), 4.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Paltani-Sargologos, 33.

<sup>29</sup> Ibid.

1950.<sup>30</sup>

La deuxième étape dans l'histoire de la bande dessinée est appelée le « Silver Age ». Ici, les histoires de super héros ont été retravaillées afin qu'elles soient présentées de façon plus réaliste et naturelle. Cette étape a duré jusqu'à la fin des années 1980. Les travaux les plus célèbres de cette époque sont de Stan Lee et de Jack Kirby.<sup>31</sup>

La troisième étape de l'histoire de la bande dessinée est généralement désignée comme le « Bronze Age ». L'industrie a alors fait face à des difficultés financières et à une compétition accrue. Il est à noter que la bande dessinée a eu des influences sur des médias connexes, particulièrement la radio, la télévision et le cinéma.

La dernière étape fait référence à des bandes dessinées de l'époque moderne.<sup>32</sup> Il existe une certaine confusion entre l'âge de bronze et les stades modernes de la bande dessinée, puisque certains des experts dans le domaine croient que l'âge du bronze se poursuit encore aujourd'hui.<sup>33</sup> Cependant, beaucoup d'autres croient que l'ère moderne a commencé avec l'introduction du roman graphique. On parle alors de *Batman : The Dark Knight Returns* de Frank Miller et *The Watchmen* de Alan Moore durant les années 80.<sup>34</sup>

*Persépolis* fait partie de l'ère moderne et a signifié avec *Maus* d'Art

---

<sup>30</sup> McCloud, Chapter 1.

<sup>31</sup> Gibbs, Chad, Notes de cours, (Graphic Novel ENG 219, Professor Chad Gibbs, Bishop's University), 2009.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

Spiegelman l'émergence du roman graphique autobiographique.<sup>35</sup>

Le choix d'un roman graphique est important, surtout si l'on considère la place qu'occupe le visuel dans le développement de la mémoire. Le choix du roman graphique et l'utilisation de l'humour permettent aussi à l'œuvre de dépasser les critiques qui sont normalement faites envers les romans autobiographiques : « The form of *Persepolis* enables it to be malleable enough to escape some of the controversial quagmires that more traditional autobiographies can fall into. Moreover because it embraces a popular cultural form, the graphic novel, it can mask the seriousness of its statement under the guise of comic laughter. »<sup>36</sup>

J'ai choisi le terme « roman graphique » pour décrire le genre littéraire de Persépolis. Je préfère ne pas utiliser le terme « bande dessinée », en raison des connotations historiques et culturelles qui viennent avec ce terme. C'est aussi pour distinguer une certaine forme d'art d'une autre et surtout pour souligner sa complexité et sa ressemblance littéraire au roman.

Bourdieu, dans son œuvre *La Distinction* (1979), soutient que les formes d'art et le champ culturel fonctionnent comme un système de classement. Il y a donc une hiérarchie de « légitimité » où le « goût pur » s'oppose au « goût barbare ».

En termes de jugements esthétiques, cela veut dire que certaines formes d'art sont considérées comme étant plus légitimes que d'autres (comme exemple,

---

<sup>35</sup> Kutbi, Omar H. "Satrapi's *Persepolis*: A Utopian Vision of Secularity, Individualism, and Feminism in Post Revolutionary Iran." (Mémoire de Maîtrise, Hawaii Pacific University, 2009.), 39.

<sup>36</sup> Barzegar, 3.

nous pouvons penser à l'opposition entre le théâtre classique et le cirque). En choisissant le terme « roman graphique », je suis conscient de la légitimation culturelle. Ce n'est pas un euphémisme, mais plutôt un refus de considérer le « roman graphique » comme étant moins légitime que d'autres formes d'arts littéraires.

L'expression « roman graphique » est attribuée à l'auteur américain Will Eisner.<sup>37</sup> Il y a un débat en ce qui concerne l'origine de ce terme. Il est possible qu'Eisner ne fût pas le premier à utiliser cette terminologie, mais il aura été le premier à populariser l'expression avec son œuvre *A Contract with God, and Other Tenement Stories* publiée en 1978.

La popularité de cette forme d'art prendra quelques années avant de se développer: « Ce sont cependant les succès critiques et publics de *Maus* d'Art Spiegelman puis, dans une autre mesure, de *Persépolis* de Marjane Satrapi, qui ont été déterminants pour la reconnaissance du roman graphique en tant que nouvelle forme de bande dessinée. »<sup>38</sup>

Il est impossible de discuter de *Persépolis* sans d'abord discuter de l'influence marquante de *Maus*, publié en 1992 par Art Spiegelman aux États-Unis. L'œuvre a mérité le prix Pulitzer en 1992 et ce fut la première fois qu'un roman graphique méritait de tels honneurs :

L'œuvre de Marjane Satrapi fait aussi écho à un autre travail déterminant dans l'histoire de la bande dessinée autobiographique et historique : *Maus*, d'Art Spiegelman. Figure emblématique de la bande dessinée underground américaine des années 1960-1970, Art Spiegelman marque

---

<sup>37</sup> Boy Florie, 44.

<sup>38</sup> Ibid.

l'histoire de la bande dessinée en publiant une œuvre autobiographique qui met en scène les souvenirs de son père, survivant de la Shoah. La bande dessinée est récompensée de manière exceptionnelle par un prix Pulitzer en 1992. Son influence sur la bande dessinée alternative française des années 1990 est importante : l'usage systématique du noir et blanc dans les publications de L'Association est dû, entre autres choses, à cette filiation à la bande dessinée underground américaine, et la forme autobiographique s'impose véritablement avec l'œuvre d'Art Spiegelman.<sup>39</sup>

Spiegelman a été un pionnier du roman graphique par son utilisation du noir et du blanc et en accordant plus d'importance au texte qu'aux dessins : « ... par un graphisme plus radical, c'est-à-dire qui cultive moins la beauté et la lisibilité du dessin, que son expressivité et sa richesse symbolique. Ces différents éléments indiquent que le roman graphique concerne plus généralement un lectorat adulte... »<sup>40</sup> Le tout est présenté comme étant plus intellectuel et d'une forme littéraire aussi raffinée que le roman traditionnel.

*Maus* raconte l'histoire du père d'Art Spiegelman à travers la Shoah, et notamment son expérience dans les camps de concentration. Le choix d'un sujet si sérieux pour une forme d'art émergente a changé le genre complètement. Ayant lu les deux œuvres, je peux constater que les liens sont très forts : les deux présentent des sujets très sérieux avec dignité, intégrité, respect et avec un raffinement artistique remarquable. Il faut noter que les deux œuvres abordent le sujet de la persécution, de la moralité et de l'absurdité.

---

<sup>39</sup> Ibid, 16.

<sup>40</sup> Ibid, 44-45.

### 1.3 Persépolis, une anthologie en quatre volumes

Persépolis est une anthologie autobiographique en quatre tomes. La première partie, *Persépolis 1* fut publiée en 2000. Elle fut suivie en 2001 de *Persépolis 2*.<sup>41</sup>

Les deux premiers ouvrages ont gagné beaucoup de popularité dans le monde et plus d'un million d'exemplaires ont été vendus. Deux principales raisons expliquent l'engouement des lecteurs : leur format graphique de roman et leur publication dans plus de douze langues.<sup>42</sup>

L'attaque terroriste du 11 septembre 2001 a aussi contribué à ce succès. Beaucoup d'attention était alors portée au Moyen-Orient. Vraisemblablement, l'Occident était très intéressé à en connaître un peu plus sur un des endroits les plus méconnus de la terre.

Entre 2002 et 2003, Satrapi a publié ses deux autres volumes de l'histoire, soit *Persépolis 3* et *Persépolis 4*.<sup>43</sup> Le premier volume raconte l'histoire de la vie de Marji à dix ans, époque pendant laquelle elle a enduré les premières années de la révolution islamique (1979-1980). Le second relate sa préadolescence pendant la guerre Iran-Irak (1980-1984), le troisième, ses années d'adolescence en exil en Autriche (1984-1988) et le quatrième, ses années de jeune adulte de retour en Iran jusqu'en 1994. Elle quitta définitivement l'Iran pour la France à l'âge de vingt-quatre ans.

L'œuvre a été vendue en plus d'un demi-million d'exemplaires pendant les

---

<sup>41</sup> Luebering.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Lurbering.

quatre premières années de sa parution (de 2000 à 2004), et plus de 160 collèges américains s'en servent dans le cadre de cours de science politique et d'études du genre (« Gender Studies » en anglais).<sup>44</sup>

Certaines des images de *Persépolis* ont notamment fait partie d'un montage « Without Boundaries : Seventeen Ways of Looking » au Musée d'Art moderne de New York en 2006 afin de souligner l'émergence de l'art islamique, « Islamic Art » (MOMA).

Un livre publié par la maison d'édition du MOMA montre que pour cette occasion, des cases de *Persépolis*, format géant, faisaient partie de l'exposition du musée. Il s'agissait de pièces sélectionnées par l'artiste elle-même.

Les toiles démontrent que *Persépolis* a une esthétique visuelle aussi légitime que celle des autres tableaux qui garnissent le Musée d'Art moderne, un des établissements les plus reconnus au monde dans le domaine de l'art. Le fait que certaines des images de *Persépolis* ont fait partie d'une installation d'art visuel de premier plan démontre l'accueil et l'intérêt pour l'œuvre.

Satrapa a aussi fait du dessin pour plusieurs publications à travers le monde, notamment : *Libération*, *El Pais*, *Internazionale*, *Flair*, *New York Times*, et le *New Yorker*.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Malek, Amy, "Memoir as Iranian Exile Cultural Production: A Case Study of Marjane Satrapi's Persepolis Series." (*Iranian Studies*, 39:3, 353-380, 2006), 369.

<sup>45</sup> Ibid.

## 1.4 Une brève histoire du pays mère de Marjane Satrapi

Le choix du nom de l'œuvre de Satrapi, Persépolis, en dit beaucoup sur l'identité complexe du peuple iranien. (« Hybridité iranienne » selon le professeur de français à l'Université Wesleyan, Typhaine Leservot<sup>46</sup>)

Persépolis était le nom donné par les Grecs pour ce que les Perses utilisaient pour nommer Takht-e-Jamshid (le Trône de Jamshid). Il signifie littéralement « la ville de Perse. » Il s'agissait de la capitale de la Perse et de l'empire achéménide en 550-330 av. J.-C. jusqu'à ce que la ville ait été capturée et détruite par Alexandre le Grand en 330 av. J.-C.

Des siècles plus tard, après la conquête arabe de l'Empire perse, Persépolis fut éclipsée par la ville de Shiraz.<sup>47</sup> Persépolis n'est plus que des ruines aujourd'hui, mais son importance dans l'histoire est au cœur de l'identité persane.

En 1971, Reza Shah Pahlavi a utilisé les ruines de Persépolis pour organiser la célébration des 2500 ans de monarchie en Iran. Ce fut un événement perçu par le peuple comme une extravagance inutile, mais aussi dans l'œuvre de Satrapi - sa grand-mère en fut particulièrement irritée.

Depuis 1979 cependant, la République islamique d'Iran a essayé de diminuer l'importance de Persépolis dans le cadre d'une politique contre le

---

<sup>46</sup> Leservot, Typhaine. "Occidentalism: Re-writing the West in Marjane Satrapi's *Persépolis*." (French Forum, Volume 36, Number 1, Winter 2011), 115-130.

<sup>47</sup> Ibid, 128.

patrimoine préislamique de l'Iran.<sup>48</sup> En nommant son œuvre avec le nom utilisé par l'Occident pour cette ville préislamique, Satrapi critique le régime actuel islamique pour son refus de reconnaître l'histoire du pays. C'est un acte très symbolique et politique qui reproche aux islamistes de vouloir effacer une partie de l'histoire de la Perse.

Il faut souligner le fait que l'Iran n'est pas considéré comme un pays arabe, mais plutôt comme une société persane. Culturellement, la Perse a des milliers d'années d'histoire propres à elle, avant même la conquête islamiste de l'Iran en 637. Il y a eu plusieurs invasions et guerres tout au long de son histoire, notamment plusieurs guerres avec Rome de même qu'avec des tribus afghanes et turques.

En 334 avant J.-C., il y a eu l'invasion des forces d'Alexandre le Grand après la défaite de Darius III. Après la défaite, la dynastie des Séleucides eut le contrôle de la majorité de la Perse, et ce, jusqu'à l'invasion islamiste.

L'âge d'or islamique a atteint son apogée aux 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> siècles. La Perse fut alors le théâtre principal de l'activité scientifique au Moyen-Orient.<sup>49</sup>

Après le 10<sup>e</sup> siècle, le persan a été utilisé pour les travaux scientifiques, philosophiques, historiques, mathématiques, musicaux et médicaux. Il y a un bassin culturel important d'art persan de même qu'une littérature très riche

---

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Frye, Richard Nelson. *The Cambridge History of Iran. Vol. 4, Vol. 4.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 396.

nourrie par des écrivains iraniens importants tels que Nasir al-Din al-Tusi, Avicenne, Qotb al-Din Shirazi, Naser Khosrow et Biruni.<sup>50</sup>

En 1906, l'Iran devint le premier pays du Moyen-Orient à avoir une constitution. En 1911, les Russes envahirent le nord de l'Iran et durant la Première Guerre mondiale, les Britanniques occuperont une grande partie de l'ouest du pays qu'ils ne quitteront qu'en 1921. C'est en 1921 que Reza Khan, un militaire, va prendre le nom de « Chah ». En 1941, les Britanniques et les Russes vont le forcer à donner le pouvoir à son fils, Mohammed Reza Pahlavi.

Durant la Deuxième Guerre mondiale, les Alliés vont envahir le pays pour établir un corridor d'approvisionnement afin de soutenir les forces soviétiques. En 1951, Mohammad Mosaddegh est élu démocratiquement comme premier ministre. Il entreprendra alors une période de nationalisation, notamment de l'industrie pétrolière.<sup>51</sup> En 1953, il sera victime d'un coup d'État orchestré par la *Central Intelligence Agency* et les services secrets britanniques M16:

The tense relation with Anglo-Americans emerged from the 1953 CIA-backed coup which removed Iran's democratically elected prime minister, Mohammed Mossadeq, to protect Anglo-American oil interests in Iran after Mossadeq tried to nationalize Iran's oil industry. Mossadeq was replaced by pro-western Mohammad Reza Chah Pahlavi until the 1979 Iranian revolution deposed him.<sup>52</sup>

Sous le règne de Muhammad Raza Chah (1941—1979), le pays connut une période de modernisation radicale sur la base du modèle occidental, ce qui a créé un sentiment de mécontentement dans la majorité de la population. Ce

---

<sup>50</sup> Ibid, 396.

<sup>51</sup> Leservot, 119.

<sup>52</sup> Ibid.

mouvement n'a pas reçu le soutien populaire, en partie parce qu'il a imposé de nouvelles idées, telles que le matérialisme, la libération des femmes et la sécularisation, valeurs qui étaient contraires aux croyances traditionnelles du peuple iranien (vivant en lieux ruraux) de l'époque.<sup>53</sup> Ainsi, après plusieurs années de lutte contre le régime du Chah en 1979, la révolution islamique a remplacé le régime du Chah avec un nouveau régime fondamental religieux.<sup>54</sup>

Après la révolution, une nouvelle ère de l'intégrisme islamique a été lancée dans le cadre de la direction de l'ayatollah Ruhollah Khomeini. Cette période fut bientôt interrompue par la guerre Iran — Irak (1980 — 1988), ce qui a détruit la moitié du pays.<sup>55</sup> Certains historiens affirment l'idée que la guerre a servi de prétexte pour solidifier le maintien de l'autorité des islamistes.

La guerre fut sans pitié. Les deux pays ont eu recours à des bombardements aériens qui avaient comme objectif la destruction de la population civile de leur adversaire.

Une scène est particulièrement marquante dans *Persépolis*. La maison voisine de celle de Marjane est détruite par un missile irakien. Il s'agit de la maison de la famille Baba-Levys, famille juive et très proche de la famille Satrapi.

Les dessins de Marjane Satrapi de la maison bombardée ressemblent aux dessins de la première partie de l'œuvre de Satrapi. Ses personnages sont dans leurs formes typiques, ce qui indique la constance des personnages même si les circonstances changent.

---

<sup>53</sup> Kutbi, 11.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid, 12.

Spécifiquement, l'environnement politique change et le pays devient de plus en plus empreint d'une autocratie islamique fixée sur une guerre qui semble ne pas avoir de fin et qui devient de plus en plus meurtrière.

Cette guerre est très personnelle pour Marjane. Sa réaction va dépasser l'égoïsme ou la naïveté d'une gamine; elle fait maintenant face à un traumatisme important qui va lui enlever son innocence. Marji raconte aux lecteurs ce qu'elle voit quand elle passe devant les décombres avec sa mère:

Quand nous sommes passées devant la maison détruite des Baba-Lévy, je sentais qu'elle me traînait discrètement derrière elle. Quelque chose me disait que les Baba-Lévy étaient là. Quelque chose a attiré mon attention. J'ai vu alors un bracelet en turquoise, celui de Néda. C'était sa tante qui le lui avait offert pour ses quatorze ans... Le bracelet était encore attaché à... Je ne sais pas... Aucun cri au monde n'aurait suffi à soulager ma souffrance et ma colère.<sup>56</sup>

La guerre entre l'Irak et l'Iran a évidemment eu un impact socioéconomique et politique important pour l'Iran. Au total, les économistes jugent que les dépenses sur les armes et le conflit équivalent à une perte de produit intérieur brut de 500 milliards de dollars pour les deux pays.

L'estimation des pertes en vies humaines est de 300 000 à plus d'un million de morts iraniens et de 200 000 morts irakiens. Pour des raisons politiques, il est très difficile de connaître les chiffres exacts.<sup>57</sup>

Deux grands groupes ont mené l'Iran à la révolution de 1979, chacun ayant sa propre identité et un système de croyances particulier.<sup>5859</sup>

---

<sup>56</sup> Satrapi, Marjane. *Persépolis (Édition complète)*, (Paris :L'Association, 2008), Tome 2.

<sup>57</sup> Chubin, Shahram et Tripp, Charles. *Iran and Iraq at War* (Boulder, Westview Press, 1988), 305-318.

Le premier groupe inclut les gens de la classe moyenne, soit des séculiers et gauchistes qui voulaient avoir un mouvement qui allait garantir l'égalité pour tous et qui permettrait d'établir une nouvelle république moderne. Le deuxième groupe se composait principalement de gens de milieu rural, dont la grande majorité était illettrée. Il s'agissait d'un prolétariat islamique, de fondamentalistes qui se sont opposés au mode de vie occidental et qui voulaient avoir un gouvernement mené par une autorité religieuse chargée de gouverner le pays.<sup>6061</sup>

Selon Fischer (2003), cette révolution fut la cinquième fois dans l'histoire moderne iranienne que ces deux groupes ont travaillé ensemble, que ce soit dans des mouvements de révolution ou des efforts politiques contre le régime au pouvoir. Fisher soutient que c'était la première fois que les fondamentalistes religieux devenaient le groupe dominant. Les deux groupes ont travaillé ensemble pour se débarrasser du Chah, mais après la révolution, l'État devint rapidement une autocratie islamique.<sup>6263</sup>

On ne peut pas comprendre le contexte de *Persépolis* sans prendre en considération les éléments sociohistoriques qui forment la superstructure de ce roman graphique. Plus précisément, nous parlons ici de l'histoire du pays, le passé colonisé de la Perse, et le statut social de la famille Satrapi. Le fait que l'œuvre soit autobiographique nous oblige comme lecteur à considérer les grands

---

<sup>58</sup> Fischer, M. M., *Iran: From Religious Dispute to Revolution*. (Madison : The University of Wisconsin Press, 2003).

<sup>59</sup> Kutbi, 12.

<sup>60</sup> Fischer.

<sup>61</sup> Kutbi, 12.

<sup>62</sup> Fischer.

<sup>63</sup> Kutbi, 13.

enjeux et des évènements qui ont eu lieu avant et après la révolution islamiste de 1979. J'ai discuté de l'intervention de l'Occident pour nationaliser les ressources pétrolières du pays. Il est également important de discuter des différents groupes sociaux à l'intérieur de la Perse. Il faut aussi penser à la réponse démesurée du Chah et de la SAVAK envers les demandes de son peuple. Le refus de les écouter va mener à une confrontation violente et inévitable.

En tant que lecteur, nous sommes témoins aux injustices du Chah, c'est un système élitiste où la mobilité sociale est presque impossible. Sans être capable d'améliorer leur sort, le peuple est susceptible aux grandes promesses des partis politiques réactionnaires; notamment celles du parti islamique de l'ayatollah Khomeini. Les conditions pénibles du peuple semblent renforcer l'idée que la vie humaine a peu de valeur pour le gouvernement avant et aussi après 1979. La guerre avec l'Irak va servir pour les islamistes comme prétexte pour se débarrasser d'une opposition politique, qu'elle soit réelle ou perçue. En se concentrant sur un ennemi externe, le peuple se soucie moins des problèmes internes de leur pays et surtout de leur gouvernement.

### **1.5 Personnages de *Persépolis***

Dans ce roman graphique, il y a plusieurs personnages qui affectent la vie de Marjane. Les personnages principaux sont sa mère, son père, son oncle Anoosh et sa grand-mère. *Persépolis* a aussi la particularité d'avoir des personnages imaginaires : Dieu, René Descartes, Karl Marx, et le Chah. Chacun d'entre eux joue un rôle unique dans la direction de la vie de Marjane.

Par exemple, le père joue le rôle de soutien. Libre d'esprit, il donne à sa fille une grande liberté. La mère adopte un rôle plus autoritaire; elle veut protéger sa fille. Au début de Persépolis, elle est prise en photo dans une manifestation contre les islamistes. Cette photo (publié dans plusieurs magazines autour du monde) aura cependant des conséquences.

Suite à cette publication, la mère de Marjane a dû faire des efforts pour dissimuler son identité à Téhéran. Elle a changé la couleur de ses cheveux et se mit à porter des lunettes de soleil lorsqu'elle sortait à l'extérieur de la maison. La grand-mère, dont le rôle est l'un des plus importants du roman incarne l'esprit libre et sert de critique vivant de l'État islamiste. La grand-mère est un point de repère sur la moralité et sur la nécessité de préserver son identité et sa dignité. Elle dit l'importance de faire ce qui est juste, non seulement pour elle et sa famille, mais pour la société tout entière.

L'oncle Anoosh joue le rôle de modèle et dans un certain sens, le rôle du martyr. Il sera tué pour ses convictions. Plus tard, quand Marjane est près du gouffre, quand elle est une sans-abri en Autriche, cette image d'Anoosh lui rappellera l'importance de ne jamais compromettre son identité. Anoosh est communiste, il a été torturé durant le régime du Chah. Il sera tué durant le régime islamiste.

D'autres personnages vont aussi influencer le roman de différentes façons, tels ses amis et ses amoureux. Cependant, leurs rôles sont limités dans l'œuvre et ce mémoire se concentre sur les personnages principaux du roman graphique.

## 1.6 Particularités des dessins de Marjane Satrapi

La première chose que l'on remarque en feuilletant les pages de *Persépolis* est le fait que tout le roman est en noir et blanc. Ceci est présenté d'une façon qui ressemble à celle de *Maus*. Satrapi réussit cependant à créer des dessins entièrement originaux et d'une qualité esthétique raffinée. Il faut mentionner que les dessins de Satrapi sont très simples. Ce n'est pas le dessin individuel qui est particulièrement magistral, mais plutôt le tout présenté dans son ensemble.

Je ne suis pas le seul à reconnaître ce fait. Selon Jasmin Darznik<sup>64</sup>, Satrapi utilise le noir et le blanc dans ses dessins pour indiquer que ses souvenirs d'enfance sont inhabituels et plus difficiles que ceux de son lectorat.

C'est aussi ce qui a mené au grand succès de l'œuvre. Darznik estime que Satrapi a également réussi à humaniser et à démystifier ce qui a été, pendant longtemps, une culture inconnue et diabolisée.

Un autre chercheur, Linda Hutcheon, qualifie *Persépolis* et surtout *Maus* d'œuvres postmodernes.<sup>65</sup> Vladek, le protagoniste de *Maus*, raconte à son fils le cauchemar de la Shoah. Hutcheon soulève des questions importantes au sujet du concept de la « vérité » ou « truth-claim » dans une œuvre autobiographique :

---

<sup>64</sup> Darznik, Jasmin, *Writing Outside the Veil: Literature by Women of the Iranian Diaspora*. (Princeton : Princeton University Press, 2007), 1.

<sup>65</sup> Hutcheon, Linda, " Literature Meets History: Counter-Discursive 'Comix.' *Anglia*: (Zeitschrift Fur Englische Philologie 117(1999), 4-14.

What is the truth-claim of the documentary here? Is Vladek's testimony - told for his son, whom he is always complaining about and manipulating - a stand-in for the past, a substitute for it? Or is it a re-textualization of an already textualized (because remembered) past, a re-plotting by the son of the father's emplotted story? History, biography, autobiography — no less than fiction - are discourses, human constructs, signifying systems. This is the lesson of the postmodern.<sup>66</sup>

Je voudrais souligner quelques aspects du dessin à travers l'œuvre de Persépolis. Le roman étant graphique, je ne peux pas en discuter sans prendre en considération les images. J'ai fait mention du fait que les images sont entièrement en noir et blanc. Plusieurs auteurs et critiques<sup>67 68 69</sup> vont souligner que le noir et le blanc sont bien choisis pour représenter la mémoire (qui n'est pas parfaite) et surtout pour décrire des événements violents et des traumatismes vécus dans le passé :

...the stark black and white images of Satrapi's work, with their delineated frames that splice one scene to the next, seem more melancholic: unresolved loss is depicted as pictures jump not only from one injury to the next and from one face to the next but also from images of youth to images of death, demonstrating a painful loss of innocence.<sup>70</sup>

À travers des images simples, Satrapi peut décrire des scènes complexes et troublantes. *Persépolis* présentera des images de torture, de guerre et de mort, et ce, sans avoir recours au choc ni à la banalisation. C'est un équilibre délicat, car l'auteure veut informer le lecteur de ces traumatismes sans que ce dernier

---

<sup>66</sup> Ibid, 13.

<sup>67</sup> Segall, Kimberly Wedeven. "Melancholy Ties: Intergenerational Loss and Exile in Persepolis." (*Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol. 28, no. 1.,2008). 39.

<sup>68</sup> Malek, 372.

<sup>69</sup> McCloud, 30.

<sup>70</sup> Segall, 39.

soit trop horrifié pour poursuivre la lecture du roman.

Il ne s'agit pas de la dépersonnalisation de la violence, mais plutôt d'une approche calculée face au traumatisme. On s'éloigne ainsi du réalisme; on en laisse un peu à l'imagination. Mais les événements marquants et les faits sont là. McCloud décrit le phénomène en anglais : « amplification through simplification. »

71

Il y a aussi des éléments perses dans le dessin de Satrapi qui donnent à l'œuvre un autre niveau d'originalité. Les dessins sont bien réussis et, bien souvent, les images en disent beaucoup plus que les mots. L'utilisation de mots au lieu d'images est surtout efficace dans les scènes d'horreur et de violence :

Satrapi's technique also specifically references ancient Persian miniatures, murals, and friezes, especially in the frequent scenes in which public skirmishes appear as stylized and even symmetrical formations of bodies. Her simplified style locates itself along a continuum of Persian art... Persian painting, historically, is widely understood to be characterized by its quality of being «shadowless and mostly flat»...The minimalist play of black and white is part of Satrapi's stated aim, as with avant-garde tradition, to present events with a pointed degree of abstraction in order to call attention to the horror of history, by re-representing endemic images, either imagined or reproduced of violence.

72

En interview, Satrapi soutient que les dessins d'un roman graphique ne doivent pas être des chefs-d'œuvre pour jouer leur rôle : « Cartoonists shouldn't have to be too good... The technical quality is not what matters»- meaning that

---

<sup>71</sup> McCloud, 30.

<sup>72</sup> Chute, Hillary, "Contemporary Graphic Narratives: History, Aesthetics, Ethics." (Thèse de Doctorat, Rutgers, 2006), 439-440.

proficiency in realistic drawing is not necessarily the goal of any given graphic narrative. Rather, the graphic narrative is about the discursive presentation of time as space on the page. »<sup>73</sup> Le choix épuré des techniques de la ligne et de la perspective de Marjane Satrapi a des traits communs avec la peinture moderniste de Paul Cézanne, expressionniste allemand, et aussi avec l'expressionnisme abstrait, ce qui justifie une planéité de composition afin d'intensifier le contenu affectif.<sup>74</sup>

Malgré une simplicité apparente, les dessins de Satrapi sont très sophistiqués. En outre, le style choisi est à sa base, politique: Satrapi rejette le virtuose en faveur d'un style simplifié pour démontrer le lien qu'elle a toujours avec l'enfant protagoniste. La simplicité et la sophistication sont des qualités qu'on pourrait considérer comme contradictoires, mais en réalité ces qualités sont complémentaires. C'est la capacité à créer des images sanglantes remplies de signification qui rend à l'œuvre la capacité de dépasser la simplicité apparente de ses dessins.

Parce que l'auteure privilégie une forme d'art hybride (texte et image) pour décrire son histoire et celle de son peuple, elle rejette la convention. La Perse étant un pays riche en art visuel, Satrapi adopte une forme d'art qui la rapproche de sa culture mère.

Persépolis ne réfute pas seulement l'autorité d'un record historique occidentalisé, mais aussi les méthodes (et formes) traditionnelles avec lesquelles

---

<sup>73</sup> Hajdu, David, "Persian Miniatures. " ( Bookforum: Oct-Nov 2004), 32-35.

<sup>74</sup> Chute, *Contemporary*, 444-445.

nous apprenons l'histoire.<sup>75</sup> Comme auteure et artiste, Satrapi cherche à rejeter les stéréotypes de l'Occident envers la Perse. Elle nous montre le côté humain de tous et met en contexte dans sa narration une révolution externe (la révolution islamique de 1979) en même temps qu'une révolution interne (grandir, devenir une femme).

Les caractéristiques des dessins de Satrapi ne suivent pas l'esthétique réaliste : « Les ombres, par exemple, ne sont soulignées que ponctuellement, pour inscrire un personnage dans un espace, et non pas pour créer un effet de réel. Les contours des protagonistes sont par ailleurs relativement schématiques. »<sup>76</sup> On s'approche plutôt de la caricature :

Dans *Persepolis*, Marjane Satrapi caractérise plusieurs personnages en simplifiant à l'extrême leurs physionomies et les traits de leurs visages, et en accentuant certains détails, tels que le foulard par exemple. Par ce procédé qui emprunte à la rhétorique de la caricature, l'auteur dénonce l'uniformité imposée par le régime islamique au nom de la bienséance. Un détail dans le port du foulard suffit alors à montrer à quel point la personne se conforme ou non au dogme islamiste. Dans le tome 2, Marjane montre ainsi comment le code vestimentaire devient un atout idéologique qui distingue la femme/l'homme intégriste, de la femme/l'homme moderne. Pour représenter les « gardiens de la révolution », l'auteur accentue quelques détails comme la barbe, la casquette, le fusil et l'habit. Tous sont croqués sur ce même modèle, et dans la plupart des cas leurs regards sont voilés par un effet d'ombre, si bien que le seul élément susceptible de les individualiser est détourné. Par ce procédé caricatural, l'auteur développe un discours satirique qui dénonce la perte des libertés sous le régime

---

<sup>75</sup> Rizzuto, Lauren E. "Reversing the Photograph in *Persepolis*: Metafiction, Marxism, and the Transcience of Tradition." (Mémoire de Maitrise, Clemson University, 2008), 1.

<sup>76</sup> Boy Florie, 70.

islamique.<sup>77</sup>

## 1.7 Un roman polyphonique

Une des particularités de ce roman graphique est sa polyphonie et ici je fais référence à l'idée développée par Mikhaïl Bakhtin. Ce terme qu'il a employé pour décrire la prose de Dostoïevski est tout aussi applicable avec l'œuvre de Satrapi. Les personnages de *Persépolis* sont authentiques et la narration est caractérisée par sa pluralité.

Le fait que Marjane est si jeune dans *Persépolis* I pourrait nous porter à mettre en question la validité et l'authenticité des propos et de l'histoire qui nous est présentée. En ayant recours à plusieurs personnages qui apportent leurs visions et discours, le monde recréé par ce roman graphique devient plus crédible:

Ainsi les voix s'enchevêtrent en reflétant un rapport complexe au passé, qui va du quotidien à la grande histoire, et qui sont autant de moyens d'asseoir la crédibilité de la narratrice. Si, par exemple, seul le discours de l'enfant était retranscrit, le lecteur ne porterait pas la même caution au pacte de lecture autobiographique. Marjane, petite fille, construit en effet son discours à partir d'éléments du réel, et d'éléments fictifs (pour impressionner ses amis, elle invente par exemple des exploits héroïques qu'aurait accomplis son père). Seule la réflexivité créée par les légendes ou la voix off, permet de discriminer le faux et le vrai dans chaque discours, et autorise le lecteur à porter foi au témoignage.<sup>78</sup>

En réalité, sans les faits vécus des autres personnages, l'histoire serait très limitée. Ceci est surtout vrai en raison de la complexité de l'histoire iranienne,

---

<sup>77</sup> Ibid, 74.

<sup>78</sup> Ibid, 75.

avec des enjeux politiques très compliqués et nombreuses contradictions. Il faut souligner que la polyphonie est une partie intégrale de la forme de ce roman graphique. Plus précisément, le roman est polyphonique en raison de son utilisation des mémoires des autres personnages. Le lecteur est témoin à plusieurs scènes où Marjane n'était pas présente, la scène du cinéma Rex est un exemple concret de ce phénomène. L'auteur a choisi d'inclure les voix de ses compatriotes pour donner à l'œuvre une authenticité historique. Le parcours du roman suit le parcours historique de son pays. Le personnage de Marjane est aussi polyphonique, nous avons un échange entre deux voix : la jeune Marjane et la Marjane adulte (narratrice). C'est une rencontre entre passé et présent et les voix sont très différentes.

## **Chapitre 2- Lecture postcoloniale de *Persépolis***

### **2.1 Orientalisme**

Vue d'une perspective postcoloniale, l'œuvre de Satrapi nous amène à des conclusions intéressantes. Il faut d'abord définir le postcolonialisme. Ma compréhension de ce terme ressort de l'œuvre de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (1943), et surtout de l'œuvre d'Edward Saïd, *L'Orientalisme* (1978).

Le postcolonialisme est un raisonnement, une critique culturelle, économique, sociale et politique qui questionne le statu quo. Le postcolonialisme est un système de pensée qui reconnaît une grande vérité, que le colonisé est opprimé. Les études postcoloniales s'éloignent des idées de la colonialité. À sa

base, c'est un exercice où on doit penser le monde différemment, en remettant en question le point de vue ethnocentrique communément adopté par l'Occident et de proposer une organisation du monde sans centre ou de périphérie. Ces études portent principalement sur la notion d'identité et le but de la reconnaissance des identités minoritaires. Le célèbre professeur de littérature américain (né à Bombay) Homi K. Bhabha a des propos très intéressants à ce sujet :

L'idée fondamentale des études postcoloniales est à mes yeux la suivante. Au cours des XVIIIe et XIXe siècles, alors qu'une partie du monde créait des nations, des citoyens, des Droits de l'Homme, alors que l'Europe produisait ces idées extrêmement importantes et radicales, elle produisait simultanément des savoirs orientalistes, des stéréotypes, des indigènes, des individus qui se vouaient refuser la citoyenneté. En même temps qu'elle produisait de la civilité, elle produisait de la colonialité. Cette contradiction profonde est celle de modernité elle-même. Et elle demeure manifeste aujourd'hui, dans les contradictions du processus de mondialisation.<sup>79</sup>

Franz Fanon soutient que le colon et le colonisé ne peuvent pas coexister.

Fanon croit en un nouveau départ pour L'Afrique, mais aussi pour tous les colonisés du monde :

Il s'agit pour le tiers monde de recommencer une histoire de l'homme qui tienne compte à la fois des thèses quelquefois prodigieuses soutenues par l'Europe, mais aussi des crimes de l'Europe dont le plus odieux aura été, au sein de l'homme, l'écartèlement pathologique de ses fonctions et l'émiettement de son unité, dans le cadre d'une collectivité la brisure, la stratification, les tensions sanglantes alimentées par des classes, enfin, à l'échelle immense de l'humanité, les haines raciales, l'esclavage, l'exploitation et

---

<sup>79</sup> Bhabha, Homi K., *L'ambivalence du discours colonial* (traduit par Xavier de la Vega, Sciences Humaines, no 183, juin 2007)

surtout le génocide exsangue que constitue la mise à l'écart d'un milliard et demi d'hommes.<sup>80</sup>

La première grande question qu'il faut se poser est : est-ce que l'Iran est un pays colonisé? La réponse à cette question est complexe. En révisant la littérature, j'ai pu constater que les critiques qui abordent Persépolis comme sujet soutiennent que l'Iran à l'époque du Chah était un pays colonisé.<sup>81</sup> Les ressources naturelles du pays étaient exploitées par l'Occident. L'intervention militaire de 1953 de la M16 et de la Central Intelligence Agency était en réponse à la nationalisation imminente des ressources pétrolières du pays.<sup>82</sup> Le premier ministre, Mohammed Mossadeq, avait été élu démocratiquement; il fut remplacé par le militaire Mohammad Reza Chah Pahlavi avec le soutien de l'Occident. L'intervention de 1953 aura des répercussions importantes. Le peuple iranien ne va jamais reconnaître ce gouvernement comme étant légitime.

Fanon dans *Les damnés de la terre* avait précisé que la violence était inévitable lorsque les colonisés allaient se révolter contre les colonisateurs. Il avait raison. En fait, tout a basculé en 1979. Le Chah avait maintenu son pouvoir avec force et coercition. La police secrète du Chah, la SAVAK, était redoutée pour ses méthodes de torture<sup>83</sup> (Grassian), Satrapi le démontre avec une scène particulièrement sanglante de Persépolis (Tome I) :

---

<sup>80</sup> Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. (Paris : La Découverte, 1961), 306.

<sup>81</sup> Grassian, Daniel. *Iranian and Diasporic Literature in the 21st Century: A Critical Study*. (Jefferson: McFarland, 2013), Chapitre 1.

<sup>82</sup> Leservot, 119.

<sup>83</sup> Grassian, Chapitre 1.



(Figure 1: Satrapi, *Persépolis*, « Les héros ».)

Seize ans plus tard, l'élite séculaire et les islamistes vont réunir leurs forces pour chasser le Chah.<sup>84</sup> Après sa capitulation, le Chah devint très malade. L'administration américaine de Jimmy Carter a décidé de l'admettre aux États-Unis afin qu'il puisse recevoir des soins médicaux. Cette action fut perçue par une partie du peuple iranien comme une préparation à une intervention militaire américaine.

Daniel Grassian soutient dans son œuvre que Ruhollah Khomeini a utilisé ce sentiment anti-américain (et anti-occident) pour solidifier son pouvoir.<sup>85</sup> La prise d'otages à l'ambassade américaine a suivi et dans les mois qui suivirent la révolution de 1979, le chaos a régné à Téhéran.

<sup>84</sup> Barzegar, Lila. "Persepolis & Orientalism: A Critique of the Reception History of Satrapi's Memoir ." (Maitrise, Colorado State University, 2012), 3-4.

<sup>85</sup> Grassian, Chapitre 1.

Les partis séculaires ainsi que les classes professionnelles de l'Iran étaient divisés. Les islamistes étaient très organisés sous la bannière de Khomeini. Grassian<sup>86</sup> soutient que sans l'intervention de 1953 et sans l'emprise des multinationales de pétrole, l'ascension des islamistes en 1979 aurait été impossible.

Je crois qu'il est important de différencier la situation coloniale de l'Iran de celle des pays d'Afrique et de l'Amérique du Sud décrite par Fanon. Le Chah était iranien, l'administration du pays était iranienne, mais le pays était néanmoins une colonie dans le sens néolibéral. Le peuple iranien était pauvre, la majorité des habitants ne pouvaient lire et l'administration se souciait beaucoup plus des moyens de s'enrichir que du bien-être du peuple.

Je ne prétends pas que les conditions de gens pauvres se soient améliorées après 1979, loin de là. Il faut comprendre la révolution de 1979 comme un geste réactionnel.

Il y a un passage très intéressant de *Persépolis* où le père de Marjane discute de l'ascension des islamistes avec l'oncle Anoosh (un Marxiste instruit dans l'U.R.S.S.) :

C'est tout de même incroyable. La révolution est une révolution de gauche et la république veut s'appeler islamique!

Ce n'est pas grave. Tout ira bien. Dans un pays à moitié illettré, on ne peut pas regrouper les gens autour de Marx. La seule chose qui puisse les rassembler c'est le nationalisme ou la morale religieuse...<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Satrapi, « Les moutons ».

Il faut comprendre que l'Iran avait une grande population de subalternes. Le dernier extrait l'explique très bien. Il faut aussi ajouter que la majorité du peuple iranien vivait dans des conditions de pauvreté. Il était très vulnérable. Les islamistes lui promettaient plus de pouvoir. Le dogme islamiste était facilement transmissible surtout à un peuple qui ne connaissait que l'exploitation et la pauvreté.

La guerre avec l'Irak va aussi amener un ennemi externe et donner aux islamistes une justification de leur pouvoir absolu. Le pays est en guerre : « Logiquement, le régime s'est durci... Au nom de cette guerre, on extermina l'ennemi interne, les opposants au régime furent systématiquement arrêtés et exécutés en masse. »<sup>88</sup>

Le texte d'Edward Saïd, *Orientalisme* (1978), fut écrit une année avant la révolution islamique. L'œuvre de Saïd est reconnue comme étant l'un des textes fondateurs du champ d'études postcoloniales. Saïd faisait ressortir le fait que la perception occidentale de l'Orient était fautive; cette perception était en fait une fabrication romantique de « l'autre ». Cette fabrication est une déformation culturelle qui justifie un point de vue « eurocentrique » du monde.

Pour Saïd, l'Orientalisme équivaut à des préjugés systématiques, des préjugés qui sont évidents, mais aussi subtils. L'Orientalisme justifie la colonisation en considérant la culture « autre » comme étant inférieure : "Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted

---

<sup>88</sup> Satrapi, « La cigarette ».

the difference between the familiar (Europe, West, "us") and the strange (the Orient, the East, "them")." <sup>89</sup>

Saïd a continué de développer son idée d'Orientalisme. Suite au 11 septembre 2001, il a écrit un article très intéressant à ce sujet. Il a abordé le thème de l'Islamisme spécifiquement à l'intérieur de sa théorie d'Orientalisme et de la géographie imaginative:

The general basis of Orientalist thought is an imaginative geography dividing the world into two unequal parts, the larger and "different" one called the Orient, the other, also known as *our* world, called the Occident or the West. Such divisions always take place when one society or culture thinks about another one, different from it, but it is interesting that even when the Orient has uniformly been considered an inferior part of the world, it has always been endowed both with far greater size and with a greater potential for power than the West. Insofar as Islam has always been seen as belonging to the Orient, its particular fate within the general structure of Orientalism has been to be looked at with a very special hostility and fear. There are, of course, many obvious religious, psychological and political reasons for this, but all of these reasons derive from a sense that so far as the West is concerned, Islam represents not only a formidable competitor but also a late-coming challenge to Christianity.<sup>90</sup>

J'ai choisi de garder le dernier extrait largement intact afin de démontrer le raisonnement de Saïd en lien avec l'émergence de l'Islamisme, mais aussi pour mettre en relief les raisons de la méfiance de l'Occident envers l'Islamisme. Cela représente aussi des justifications implicites pour administrer, occuper et profiter du colonisé.

---

<sup>89</sup> Saïd, Edward W., *Orientalism* (New York: Vintage, 1979), 43.

<sup>90</sup> Saïd, Edward W. "Islam Through Western Eyes." (*The Nation*, édition du 26 avril 1980), accessible à <http://www.thenation.com/article/islam-through-western-eyes>.

Saïd est particulièrement sévère envers l'élite arabe et les administrateurs qui soutiennent ouvertement ou en cachette l'Impérialisme occidental dans son œuvre *Orientalisme*. Il met en relief le fait que l'Orientalisme a pris de l'importance en même temps que l'émergence de la dominance impériale. Saïd soutient que c'est en 1798, lorsque Napoléon a envahi l'Égypte, que l'Orientalisme moderne est né.<sup>91</sup> Il voit l'Orientalisme comme un système d'exclusion et non d'inclusion :

Orientalism shares with magic and with mythology the self-containing, self-reinforcing character of a closed system, in which objects are what they are *because* they are what they are, for once, for all time, for ontological reasons that no empirical material can either dislodge or alter...<sup>92</sup>

Ce que l'on considère « autre » doit nécessairement évoquer la notion d'infériorité. Saïd propose le terme *géographie imaginative* (traduction) pour définir la perception occidentale de l'autre. Bill Ashcroft et Pal Ahluwalia ont publié une anthologie qui avait comme sujet l'œuvre d'Edward Saïd. Ils y incorporent une recherche élaborée sur le domaine d'études postcoloniales et répondent aux critiques de l'œuvre *Orientalisme* de Saïd:

Imaginative geography legitimates a vocabulary, a representative discourse peculiar to the understanding of the Orient that becomes the way the Orient is known. Orientalism thus becomes a form of "radical realism" by which an aspect of the Orient is fixed with a word or a phrase which then is considered either to have acquired, or more simply be, reality.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Saïd, *Orientalism*, 87.

<sup>92</sup> Saïd, *Orientalism*, 70.

<sup>93</sup> Ashcroft, Bill D. et Ahluwalia, Pal S. *Edward Saïd* (London: Routledge Publishing, 1999), 59.

En fait, Ashcroft et Ahuwalia répondent aux critiques qui soutiennent que Saïd suppose un système binaire du monde (Occident et Orient), système dans lequel l'Occident et l'Orient sont deux entités homogènes. Ils affirment qu'il faut plutôt comprendre l'Orientalisme comme un système discursif. Selon leur pensée, notre perception de ce qui est oriental est une question ontologique.

Selon moi, cela correspond à la logique de l'analogie de la caverne de Platon. L'homme peut seulement percevoir ce qui est à l'extérieur (l'autre) de sa caverne tout en demeurant à l'intérieur de ses limites. Platon a développé une distinction entre la vraie réalité et l'illusion, en faisant valoir que ce qui est réel, ce sont les formes ou les idées éternelles et immuables et que les choses vécues et la sensation sont, au mieux, des copies mal formées.

Pour en revenir à *Persépolis*, je vois dans cette œuvre un refus de l'Orientalisme tel que décrit par Edward Saïd. La grande qualité de ce texte est sa capacité d'humaniser, de s'éloigner de dogmes politiques.

Satrapi raconte la grande histoire de son pays natal, mais aussi sa propre petite histoire. Elle démontre les failles de tout système politique. Quand elle réside en Europe, elle nous montre l'autre côté de la médaille. En percevant l'Occident à travers les yeux d'une « Orientale », nous reconnaissons l'idée de Saïd, mais à l'inverse.

Satrapi joue avec nos préjugés et nos perceptions de l'Occident autant qu'elle s'attarde à changer notre façon de voir son pays natal. Elle expose une Europe froide, intolérante, rigide et hypocrite. Elle nous montre des personnages narcissiques. Même ceux qui prétendent être « contre » le système ne le sont

pas réellement. Il y a cette image humoristique d'anarchistes qui mangent des hotdogs et qui chantent du Janis Joplin autour d'un feu dans la forêt.

Satrapi nous expose à la promiscuité des jeunes Européens qui ont un appétit incessant pour se divertir et qui démontrent un manque de respect très grand envers leurs aînés. Prenez par exemple cette conversation entre Marjane et son ami autrichien, l'anarchiste Momo. Ce dernier dit :

La vie est une souffrance. Tout est souffrance. Le tout est néant. Donc la vie est le néant. Quand un homme prend conscience de ce vide, il ne peut plus vivre comme des vers de terre à inventer des jeux de dirigeants et de dirigés pour oublier son inconsistance.

Elle répond :

N'importe quoi! L'existence n'est pas absurde. Il y a des gens qui y croient et qui donnent leur vie pour des valeurs comme la liberté.

Il rétorque :

Foutaise! Même ça, c'est un divertissement pour oublier l'ennui.<sup>94</sup> (Satrapi, *Le légume*)

Cet extrait nous démontre quelque chose de très important qui paraît dans l'œuvre de Satrapi : le narcissisme et l'hypocrisie du monde occidental. C'est ce que Marjane perçoit. On accorde aux immigrants peu d'espace pour s'exprimer. La triste réalité est que l'Occident ne veut pas les écouter. Si Momo avait pris le temps d'écouter Marjane ou s'il avait pris soin de respecter son parcours, il aurait pu se rendre compte du fait qu'elle pouvait avoir raison.

---

<sup>94</sup> Satrapi, « Le légume ».

Il y a une contradiction dans l'équation. L'Occident prétend encourager l'intégration de l'immigrant, mais en réalité, l'intégration n'est jamais acceptée parce que l'immigrant sera toujours perçu comme étranger. Nous formons l'identité pour l'immigrant et nous créons une image de celui-ci (une géographie imaginaire) à sa place. L'immigrant n'a jamais la chance de former sa propre image, car toute différence entre la réalité imaginée que nous avons créée pour lui et la réalité telle quelle serait trop bouleversante. La triste réalité est que le pays adopté ne s'intéresse pas à cette réalité. Le pays adopté veut seulement une confirmation de la réalité que nous avons construite pour l'immigrant.

Nous « connaissons » l'Iran, donc nous « connaissons » l'histoire de tous les Iraniens. Saïd parlait de la relation entre « knowledge and power »<sup>95</sup>, entre le *savoir* et le *pouvoir*. C'est l'idée centrale de la thèse de Saïd. Il utilise l'exemple de l'occupation de l'Égypte par les Britanniques en 1910 pour démontrer son raisonnement :

To have such knowledge of such a thing is to dominate it, to have authority over it... England knows Egypt ; Egypt is what England knows; England knows that Egypt cannot have self-government : England confirms that by occupying Egypt; for the Egyptians, Egypt is what England has occupied and now governs; foreign occupation therefore becomes the 'very basis' of contemporary Egyptian civilization.<sup>96</sup>

Satrapi nous montre qu'en réalité, nous ne connaissons pas l'Iran. L'Égypte et l'Iran sont des pays très différents, mais leurs parcours historiques suivent une trajectoire semblable, surtout si nous considérons les grands soulèvements politiques du 20<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>95</sup> Saïd, *Orientalism*, 32.

<sup>96</sup> *Ibid*, 32-34.

Le printemps de jasmin est à ses débuts : un soulèvement politique de masses populaires arabes a lieu en Tunisie en décembre 2010 et janvier 2011. Ce renversement politique va catalyser plusieurs autres révolutions dans la région, notamment en Égypte, en Libye, au Bahreïn, au Yémen et en Syrie.

Ces grands bouleversements assez récents nous démontrent l'importance des questions que je pose aujourd'hui. Satrapi a créé son mémoire pour défier les stéréotypes. Elle rejette l'idée que les gens du Moyen-Orient sont naturellement réactionnaires.<sup>97</sup> Elle conteste la croyance qu'ils sont naturellement violents, qu'ils sont incapables de faire appel à la raison de façon objective ou de s'exprimer d'une façon autre qu'avec une réaction émotive.

Le chercheur Segall l'exprime bien dans son texte où il discute des propos d'Edward Saïd qu'il avait publiés dans son œuvre *Covering Islam, Revised Introduction*, (New York : Vintage, 1997) :

Saïd diagnoses the false statement that what Muslims react to are not policies or actions, or anything so mundane as that. "What they are fighting on behalf of is an irrational hatred of the secular present" (xxxiii). This stereotype proposes that backward Arab countries are "doomed to inferiority," creating an "intractable resentment" against the West.<sup>98</sup>

Michael Jackson, un universitaire spécialiste de Sierra Leone, a publié un article sur les raisons qui poussent les peuples vers l'Islam fondamentaliste. Il soutient que les dogmes et les actions des islamistes étaient souvent acceptés et justifiés par le peuple en raison d'une perte de fierté, de dignité, de liberté de religion et d'identité qui leur étaient propres.

---

<sup>97</sup> Segall, 48.

<sup>98</sup> Segall, 47-48.

La perte symbolique (« symbolic loss ») est une caractéristique partagée par tous les peuples opprimés. Elle mène presque toujours à une réaction violente. Et les victimes cherchent à devenir les bourreaux pour regagner ces propriétés perdues.<sup>99</sup>

Edward Saïd propose que le savoir occidental sur l'Orient n'est pas généré à partir de faits ou de la réalité, mais bien d'archétypes préconçus qui envisagent que toutes les sociétés « de l'Est » étaient fondamentalement semblables les unes aux autres et en même temps fondamentalement différentes de celles « de l'Ouest ». Cette connaissance à priori établit « l'Est » comme l'antithèse de « l'Occident ».

Cette connaissance de l'Est est construite à partir de textes littéraires et des documents historiques qui démontrent souvent une compréhension limitée des faits de la vie au Moyen-Orient. À partir des idées de Michel Foucault, Saïd a souligné la relation entre le pouvoir et la connaissance de la pensée savante et populaire, en particulier en ce qui concerne les opinions européennes du monde arabo-islamique. Il a fait valoir que l'Orient et l'Occident ont travaillé comme entités d'opposition de sorte que l'« Orient » a été construit comme une inversion négative de la culture occidentale.

---

<sup>99</sup> Jackson, Michael. *In Sierra Lienne*, (Durham : Duke University Press, 2004), 39.

Avec une économie de plus en plus « globale », la recherche de Rachel Jones identifie deux types d'identités. Dans le cadre de son doctorat, cette chercheuse s'est penchée sur le sujet de l'identité et de l'Orientalisme :

The current influences of globalization provide a means to theorize two types of identity creation : inclusive identity that is based on a global sense of community and exclusive identity that is predicated on the creation of concrete borders that separate « us » from « them ». The exclusive identity has been central to the discourse of an impending clash between Islam/ West, evil /good, and the visual representation of difference is vital to maintaining these false binaires.<sup>100</sup>

En 1978, quand les manifestations contre le Chah d'Iran ont atteint leur apogée, le philosophe Michel Foucault a travaillé comme envoyé spécial pour le *Corriere della Sera* et le *Nouvel Observateur*. Au cours de son passage en tant que journaliste, Foucault s'est rendu en Iran où il a rencontré les dirigeants du mouvement islamiste. Il a écrit une série d'articles célèbres portant sur la révolution.<sup>101</sup>

Foucault s'est dit en faveur de la révolution. Il y voyait le début d'une nouvelle ère islamique pour combattre l'impérialisme. Il a été critiqué sévèrement le restant de sa vie en raison de sa décision de promouvoir la révolution iranienne.

En France, certains gauchistes français étaient très critiques face à la révolution iranienne, et ce, dès le début. Dès décembre 1978, avec une série

---

<sup>100</sup> Jones, Rachel Bailey. "(Re)Envisioning Self and Other: Subverting Visual Orientalism through the Creation of Postcolonial Pedagogy." (Thèse de Doctorat, University of North Carolina at Greensboro, 2007), 1.

<sup>101</sup> Afary, Janet et Anderson, Kevin. *Foucault and the Iranian Revolution : Gender and the Seductions of Islamism*. (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), 6.

d'articles parus à la première page du journal *Le Monde*, le commentateur de gauche et spécialiste en histoire du Moyen-Orient, Maxime Rodinson, a publié une série d'articles et de critiques percutantes au sujet de l'islamisme iranien qu'il décrivait comme étant un « type de fascisme archaïque.<sup>102</sup> » Les articles étaient une attaque contre la position de Foucault.

Je suis en désaccord avec la position de Foucault. Malgré le fait qu'il soit un philosophe brillant, ses articles sur l'Iran ont été perçus comme des échecs. Pourtant, les écrits de Foucault sur la modernité et le pouvoir valent la peine d'être explorés.

Le pouvoir moderne n'est pas seulement répressif, négatif et restrictif, a-t-il soutenu, il est également positif, productif et créatif. « La puissance produit des réalités et établit des rituels de vérité », écrit-il dans *Surveiller et punir*.<sup>103</sup>

Dans ses études historiques sur l'institution mentale, l'armée, l'école, l'hôpital et la prison, Foucault a fait valoir le fait que les technologies modernes de pouvoir créent des êtres humains utilitaires et dociles. Les instruments du pouvoir moderne sont simples: une « méthode hiérarchique d'observation » est établie à l'armée, à l'école ou en prison et elle rend possible en un seul regard de tout voir sans cesse.<sup>104 105</sup> Les étudiants, les soldats et les prisonniers intériorisent ces règles. L'argument de Foucault est que ceux-ci apprennent à normaliser le tout.

---

<sup>102</sup> Ibid, 6-7.

<sup>103</sup> Foucault, Michel. *Surveiller et punir*, (Paris : Gallimard, 1975), 27.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Afary et Anderson, 7.

Le dommage à sa réputation après la parution de ses articles sur l'Iran l'a suivi toute sa vie.<sup>106</sup> Le philosophe américain James Miller a suggéré que c'est la fascination de Foucault pour la mort qui fut la cause d'une partie de son intérêt pour les islamistes iraniens, qui eux croyaient à l'honneur absolu de leurs martyrs.<sup>107</sup>

Pour revenir au texte de *Persépolis*, je veux illustrer l'idée de Franz Fanon qui a présenté la grande différence entre la ville du colonisé et celle du colonisateur. Je soutiens que la nature du système hégémonique est que ces gens apprennent à normaliser le tout:

La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi. C'est un monde sans intervalles, les hommes y sont les uns sur les autres, [43] les cases comment. C'est une ville de nègres, une ville de bicots. Le regard que le colonisé jette sur la ville du colon est un regard de luxure, un regard d'envie C'est une ville de nègres, une ville de bicots. Le regard que le colonisé jette sur la ville du colon est un regard de luxure, un regard d'envie.<sup>108</sup>

Dans le système colonial, la croyance et la capacité du colonisé à normaliser le tout permettent au système de continuer à fonctionner. Fanon démontre qu'il y a une perception d'inégalité non seulement dans la création de l'archétype de « l'Est », mais aussi dans la réalisation de soi.

Il faut souligner que *Persépolis* n'est pas sans critiques. Masoud Golsorkhi, un journaliste iranien qui vit à Londres, propose que malgré le fait qu'il y a d'indéniables points positifs dans l'œuvre de Satrapi, le texte n'est pas typique

---

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Miller, James. *The Passion of Michel Foucault*. (New York City: Simon & Schuster, 1993), 309.

<sup>108</sup> Fanon, 48.

d'une expérience iranienne. Il soutient que le récit de Satrapi, aussi puissant et bien raconté qu'il soit, est limité par un facteur important — la classe du protagoniste. Bien qu'en Occident on loue le livre pour sa capacité de présenter au public non iranien un aperçu unique d'un pays inaccessible et largement inconnu, Golsorkhi est en désaccord avec le portrait de la classe ouvrière qui est largement musulmane. Golsorkhi soutient que la classe sociale du protagoniste affecte son point de vue et qu'elle est dans l'impossibilité de comprendre les raisons qui ont conduit à la révolution.<sup>109</sup>

Pour répondre à cette critique, j'ai décidé d'entreprendre une lecture Bourdiesienne du texte. Celle-ci suivra dans un prochain chapitre de mon mémoire. La critique de Golsorkhi a ses mérites, mais je soutiens que Satrapi fait un effort concret pour y inclure le point de vue des islamistes, aussi farfelu qu'il puisse apparaître à un lecteur occidental. Je suis conscient que mes croyances à ce sujet peuvent influencer mon analyse du texte. En tant que laïc et Nord-Américain, il est très difficile pour moi de discuter de la situation iranienne actuelle sans critiquer sévèrement le système politique et les abus systématiques du régime iranien par rapport aux droits de l'homme.

Deux autres chercheurs, Lila Barzegar<sup>110</sup> et Hamid Dabashi,<sup>111</sup> ont été assez sévères à l'égard de la série *Persépolis*. Ils voient dans l'œuvre de Satrapi

---

<sup>109</sup> Golsorkhi, Masoud. "A Partial History." (Guardian.co.uk. The Guardian, 29 avril 2008), 1.

<sup>110</sup> Barzegar, Lila. "Persepolis & Orientalism: A Critique of the Reception History of Satrapi's Memoir ." (Mémoire de Maîtrise, Colorado State University, 2012).

<sup>111</sup> Dabashi, Hamid. "Native Informers and the Making of the American Empire." (*Al-Ahram Weekly* June 2006), 1-10.

des parallèles avec le roman *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books* de l'écrivaine iranienne Azar Nafasi publié en 2003.

Ce roman traite des conditions difficiles des femmes en Iran, mais l'œuvre a été critiquée pour une représentation « occidentale » de l'Iran : « Hamid Dabashi draws a connection between Nafasi's memoir and political motivation, arguing that such Eastern literary presentations of women's suppression by religious or cultural institutions are a traditional justification for moral and cultural legitimization of imperial intervention. »<sup>112</sup>

Pour cette partie, il est important de souligner le lien entre la condition féminine et sa fonction comme facteur expliquant l'intervention occidentale en Orient. Les deux sont étroitement liés. Et pour un pays comme l'Iran, cet argument revient souvent; une intervention devient légitime et même nécessaire aux yeux de l'Occident en raison des conditions déplorables des femmes dans une théocratie islamiste.

Barzegar perçoit *Persépolis* comme une forme de propagande dangereuse, qui sert d'outil subversif contre le régime iranien actuel :

The demonization of Islam is a common practice in Euro-American media and there is no need to bolster such a skewed representation with literature that perpetuates the same prejudice. Yet, that is exactly what Satrapi's *Persepolis* does for Western readers, uneducated in the religious and cultural context of Iran, who take a 'native's' account as absolute truth due to the author's perceived ethos and first-hand knowledge. We must question the media and the pieces that are promoted during such geopolitical times and be careful of what we perceive as truth. Just because the events that occurred during the Iranian Revolution were dramatic or even traumatic to its

---

<sup>112</sup> Barzegar, 3.

citizens, does not mean that such an atmosphere still exists in the present.<sup>113</sup>

Les façons et les méthodes utilisées par le peuple iranien pour se révolter contre le gouvernement sont très limitées et largement symboliques. La chercheuse Theresa Tensuan propose une thèse intéressante. En réprimant et en interdisant la culture occidentale en Iran, les autorités iraniennes accordent à cette « rébellion » une signification culturelle beaucoup plus importante. Effectivement, la prohibition de tels objets culturels leur accorde une place beaucoup plus importante dans la société iranienne :

...signs of European and American influence abound throughout Persepolis (Bee Gees t-shirts, Iron Maiden posters, Kim Wilde tapes, Michael Jackson pins, Nike's) and one can «see these signs as surface manifestations of complicated colonial and imperial histories, and Satrapi's representation of her own investments in these cultural icons highlights *Persepolis'* subtle critique of the forces that work to suppress any manifestation of pop music as well as the forces that work to case such productions as the gold standards of cultural currency.<sup>114</sup>

Je soutiens que cet argument repose sur l'idée du capital culturel de Pierre Bourdieu, même si Tensuan n'en fait pas mention dans le texte. L'utilisation des termes « cultural currency » nous démontre que la culture est en quelque sorte une valeur échangeable et monétisée. Mirakhor nous présente une idée semblable dans sa recherche :

---

<sup>113</sup> Ibid, 4-5.

<sup>114</sup> Tensuan, Theresa M., " Comic Visions and Revisions in the Work of Lynda Barry and Marjane Satrapi ", (Modern Fiction Studies, vol. 52, n° 4, Johns Hopkins University Press for the Purdue University's Department of English, Summer 2006), 947-964.

... Satrapi demonstrates how the Islamic Republic uses the image of the ostensible corrupt «other», the West as a way to maintain rigid separation between private and public longing. Moreover, Satrapi reveals how Iranian citizens' resistance to the Islamic Republic by consuming Western commodities (fashion, music, pop culture) attempts to destroy any vision of social and individual intimacy by providing a delusional and provisional «happiness» in the private sphere.<sup>115</sup>

## 2.2 Schizophrénie littéraire

Il y a vraiment ce sentiment d'une séparation nette entre la vie publique et la vie privée des gens en Iran dans ce roman graphique. Cette séparation est difficile à maintenir et je la qualifierais de schizophrénique à deux niveaux, soit une schizophrénie de l'État et de l'individu :

Satrapi is clear: we cannot confuse rebellion from repression as a form of identity. Therefore, what happens in the private realm is not closer to the real self, that what is constrained in the public realm; both inform, respond, and rearticulate one another in multivalent, complex ways. And this is ultimately what Satrapi refuses to acquiesce to -- a life lived behind closed doors, either in the private realm or the public. She demands a life where they can speak to one another without being in a constant state of guerilla warfare. This public-private split creates a panic of two codependent selves and what Satrapi calls an unavoidable «schizophrenia».<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup>Mirakhor, Leah, "Exilic Intimacy: A Synchronic Transnational Conversation in the Post WWII Era." (Thèse de Doctorat, University of Wisconsin - Madison, 2011), 190.

<sup>116</sup> Ibid, 194.

Je crois qu'il est important d'incorporer une rigueur scientifique, surtout si nous abordons concrètement l'angle de la schizophrénie. Les symptômes peuvent comporter plusieurs domaines psychologiques, comme la perception (hallucinations), l'idéation, l'épreuve de la réalité (délire), les processus de pensée (associations libres), le sentiment (planéité), le comportement (catatonie, désorganisation), l'attention, la concentration, la motivation (troubles de l'intention et de la planification) et le jugement.<sup>117</sup> Ces caractéristiques psychologiques et comportementales sont associées à une variété de déficiences dans le fonctionnement professionnel ou social.<sup>118</sup>

Ce mémoire ne cherche pas à établir un diagnostic médical concluant au sujet des personnages. C'est plutôt un diagnostic de schizophrénie littéraire que je cherche à faire. Il y a véritablement une séparation très importante entre la vie privée et publique de la famille Satrapi. Cette division va occasionner beaucoup d'inconvénients et va à la longue mener à la détresse.

Cette séparation entre les deux sphères et l'impossibilité de les concilier va mener à la séparation de Marjane et de sa famille. Par la suite, les conditions en Iran deviendront tellement suffocantes que la famille Satrapi n'aura pas d'autre choix que d'envoyer leur fille seule en Europe.

Là-bas, Marjane va continuer de ressentir beaucoup de sentiments qu'elle éprouvait en Iran. Elle commencera à consommer beaucoup de drogues, son comportement changera radicalement dans cet effort de s'intégrer à une société

---

<sup>117</sup>Traduction de : "Schizophrenia," (American Psychological Association, The American Psychiatric Publishing Textbook of Psychiatry, 5<sup>th</sup> Edition, Chapter 10, 2013).

<sup>118</sup> Ibid, Chapter 10.

qui lui était étrangère. Elle aura des troubles de comportement à l'école, elle éprouvera des difficultés en matière de motivation et de concentration. Elle aura des problèmes de colère et entretiendra des relations personnelles destructrices.

Il faut comprendre aussi que la protagoniste a éprouvé des traumatismes importants durant son enfance qui vont mener à des problèmes plus tard : « Recent studies have confirmed that adverse life events can render individuals more vulnerable to the onset of psychotic experiences via increasing their emotional reactivity to subsequent stressors, and that the consequent emotional reactivity to daily stress can contribute to the underlying vulnerability for psychotic disorders. »<sup>119</sup>

Je ne peux conclure que Marjane est un personnage schizophrénique, mais je peux conclure avec les éléments que je viens de mentionner qu'elle va ressentir des séquelles en lien avec les traumatismes de son enfance et que cela va affecter sa vision du monde et son comportement durant son adolescence et sa vie d'adulte. Je pense qu'en écrivant *Persépolis*, elle a choisi de confronter les traumatismes de son enfance dans une tentative de leur trouver une résolution.

Le lien entre la littérature et le traumatisme est une idée qui sera reprise dans un prochain chapitre. Il faut surtout souligner dans la présente partie le lien entre le traumatisme et la schizophrénie.

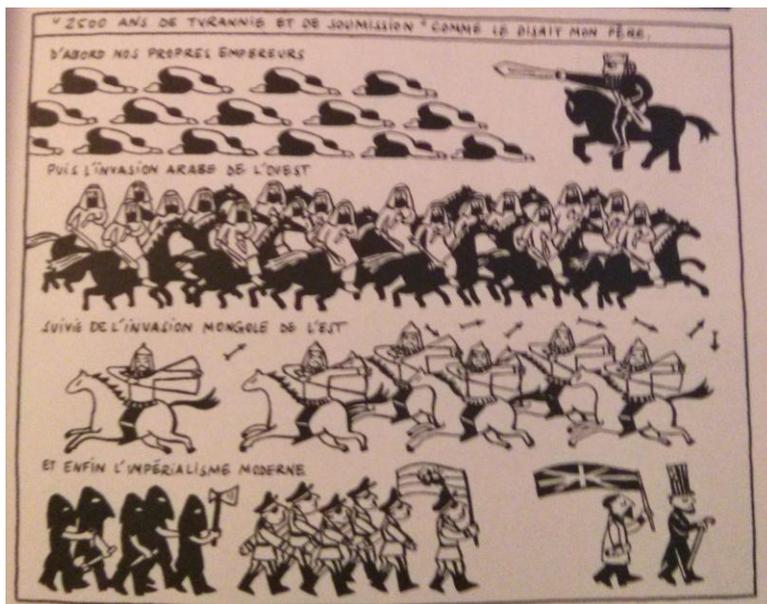
---

<sup>119</sup> Read J., van Os J., Morrison AP, Ross CA, "Childhood Trauma, Psychosis and Schizophrenia: A Literature Review with Theoretical and Clinical Implications." (Acta Psychiatr Scand 2005: 112), 330–350.

## 2.3 Perte symbolique

J'en reviens à l'idée centrale de cette partie de mon mémoire qu'est la situation coloniale en Iran. Dans le chapitre « La Bicyclette » des premières pages de *Persépolis*, Satrapi remet en question la perception de l'« autre » comme étant inculte et primitive. Elle aborde le chapitre en discutant de ce qu'Edward Saïd appellerait les « rapports de force » à travers un bref historique de « 2500 ans de tyrannie et de soumission. »<sup>120</sup>

Satrapi choisit d'y inclure plusieurs personnages historiques, dont les révolutionnaires Fidel Castro, Che Guevara, et Léon Trotski. Le Marxisme joue un rôle très important dans la vision du monde de la jeune Marjane et je vais aborder une lecture marxiste dans un prochain chapitre. Je veux surtout mettre en relief l'image suivante :



(Figure 2, Satrapi, *Persépolis*, « La bicyclette »)

<sup>120</sup> Satrapi, « La bicyclette ».

L'image démontre que l'histoire du peuple iranien est celle de la soumission, « D'abord nos propres empereurs, puis l'invasion arabe de l'ouest, suivie de l'invasion mongole de l'est, et enfin l'impérialisme moderne. »<sup>121</sup> On peut clairement reconnaître au bas de l'image le drapeau britannique « Union Jack » ainsi que le personnage « Uncle Sam », symbole allégorique des États-Unis. On peut donc déduire que selon Satrapi, la Perse est un pays qui a été largement gouverné par des pouvoirs externes durant plus de 2500 ans.

Selon Saïd, la relation de l'Occident et de l'Orient était marquée par l'hégémonie et la domination de l'un sur l'autre. Selon lui, cette relation a existé en termes de forces politiques, intellectuelles, morales, et culturelles.

Ce rapport de force est largement en sens unique. C'est un discours surtout utilisé par la puissance coloniale occidentale pour dominer, restructurer et contrôler l'Orient.

La nécessité d'un pouvoir colonial de contrôler et de dominer est renforcée par la dernière « occupation » de l'Iran à travers ce que Satrapi identifie dans une de ses planches comme « l'impérialisme moderne ». La référence à des images d'une culture dominée par des forces extérieures dévalorise la richesse et la force de la culture iranienne et nous renvoie à l'idée de Jackson de « perte symbolique ».<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Satrapi, « La bicyclette ».

<sup>122</sup> Jackson, 39.

## Chapitre 3 : Lecture Marxiste et psychanalyse de *Persépolis*

### 3.1 Le texte ouvert

Au début de ma dissertation, j'ai indiqué que c'était l'idée d'une «vision du monde» qui encadre ma recherche littéraire. Je crois que cette vision du monde est propre à la pensée marxiste. Je propose l'idée que le roman graphique a cette capacité de démontrer une vision du monde avec plus de profondeur qu'un texte traditionnel.

Nous avons dans le roman graphique l'addition d'un champ visuel, mais aussi l'utilisation du langage non verbal. L'idée du texte ouvert d'Umberto Eco est applicable à ce texte.

Eco soutient souvent que le texte est un «tissu du non-dit». La définition même du mot *texte* pour Eco dépasse la signification simple de l'œuvre créée par l'auteur. Le texte dans le sens d'Eco réfère à la capacité du lecteur à produire une multitude de textes avec l'œuvre créatrice de l'auteur.

Un texte ne peut pas être complet sans l'acte d'interprétation de la part du lecteur. Un texte «ouvert» selon Eco, est un texte contemporain, en opposition avec ce que lui considère comme étant le texte classique. Les œuvres de Joyce, Kafka, et Mallarmé sont des exemples de textes ouverts où l'ambiguïté a une valeur concrète.

Le fait que le lecteur se perd, qu'il soit inondé par les détails, par ses cheminements et ses rebroussements de parcours, donne au texte sa richesse littéraire. La richesse d'un texte ouvert est sa capacité à être interprété d'une

multitude de façons. L'œuvre ne peut être complétée sans le spectateur qui est invité à créer la signification.

L'œuvre ouverte n'est pas autosuffisante; elle est le lieu de rencontres infinies. C'est le non-dit qui doit être « actualisé ». Je voudrais ici citer Eco, car je crois que ses mots sont justes :

La poétique de l'œuvre « ouverte » tend ... à favoriser chez l'interprète « des actes de *liberté* consciente », à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre. On pourrait objecter (en se reportant au premier sens, au sens large, du mot « ouverture ») que toute œuvre traditionnelle, encore que matériellement achevée, exige de son interprète une réponse personnelle et créatrice : il ne peut la comprendre sans la réinventer en collaboration avec l'auteur... Aujourd'hui, non seulement il accepte « l'ouverture » comme un fait inévitable, mais elle devient pour lui principe de création.<sup>123</sup>

Le texte ouvert diffère du soi-disant texte « fermé » en raison de la clientèle visée par l'auteur. Le texte fermé est conçu pour un public spécifique. L'auteur va cerner son lecteur anticipé, ce que Eco va appeler une « cible. » Un texte conçu de cette façon est répressif, en limitant le lecteur à une vision du monde déterminée. L'auteur rend son œuvre unidimensionnelle.

Il y a une certaine qualité qui existe dans une œuvre où l'auteur ne pourrait jamais imaginer toutes les interprétations et les significations. Cette ouverture à un échange d'une *vision du monde* existe dans *Persépolis*; c'est ce qui rend l'œuvre attrayante.

---

<sup>123</sup> Eco, Umberto, *L'Oeuvre ouverte* (Paris : Éditions du Seuil, 1965), 18.

Dans un certain sens, Satrapi a choisi l'Occident comme cible. Elle le mentionne dans les avant-propos de la version anglophone dans lesquels elle affirme qu'elle voulait faire voir le côté humain de son pays mère. Mais intentionnellement ou non, son œuvre peut être contextualisée au-delà de son public cible.

*Persépolis* est un miroir à deux sens. Nous voyons le reflet de l'Iran, mais aussi celui de la société occidentale. Satrapi a la capacité d'exister dans un 3<sup>e</sup> espace. En tant qu'immigrante, elle est en marge de son pays mère et de son pays adoptif. Elle est donc étrangère à ces deux contextes. Cela lui donne énormément de flexibilité créatrice et la possibilité de nous offrir une vision du monde authentique et originale.

Comme auteure cependant, je crois bien qu'elle ne pourrait pas anticiper la direction créatrice de son public. L'œuvre a cette qualité du texte ouvert parce qu'elle nous offre la possibilité d'un échange expansif et non restrictif. Roland Barthes a des propos intéressants sur cet échange entre auteur et lecteur et surtout sur l'importance d'un échange ouvert :

Cette disponibilité n'est pas une vertu mineure ; elle est bien au contraire l'être même de la littérature, porté à son paroxysme. Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspense, s'abstient de répondre. La réponse c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté, mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse: affirmé, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure... Mais pour que le jeu s'accomplisse (...) il faut respecter certaines règles : il faut d'une part que l'œuvre soit vraiment une

forme, qu'elle désigne vraiment un sens tremblé, et non un sens fermé...<sup>124</sup>

### 3.2 Pensée-monde et Schadenfreude

*Persépolis* est un texte ouvert dans deux sens, ouvert dans le sens qui vient d'être décrit, mais aussi dans le sens plus large d'une ouverture sur le monde. Cela fait référence ici à la fois à la pensée marxiste et à la pensée postcoloniale.

L'écrivain et essayiste Édouard Glissant, dans son œuvre : *Introduction à une poétique du divers*<sup>125</sup>, suggère qu'une « pensée-monde » donne à la littérature la capacité de surpasser la subjectivité individuelle et d'approcher l'intersubjectivité. La littérature peut permettre un échange au-delà des frontières, qu'elles soient réelles ou imaginaires.

Glissant propose le terme *littérature-monde* pour cette idée et cette direction que prend la littérature moderne. L'auteur cesse d'être un auteur « national » et a la capacité d'explorer le *tout-monde*.

Pensons à la frontière entre l'écrivain et le lecteur. Pour *Persépolis* l'échange est entre mémoire—auteur—lecteur. L'auteur produit le texte dans un sens, mais est aussi le filtre entre la mémoire et le lecteur. Pour le lecteur, lire une autobiographie donne au texte une authenticité du vrai vécu. En fiction, c'est le contenu qui est issu de l'imaginaire. Dans une autobiographie, c'est l'auteur qui

---

<sup>124</sup> Barthes, Roland. Avant-propos à *Sur Racine*, (Paris : Seuil, 1963).

<sup>125</sup> Glissant, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, (Gallimard, 1996), 135.

devient imaginaire. Le lecteur oublie qu'il est là, qu'il existe un filtre entre mémoire vécue et page produite.

Considérons le genre, l'autobiographie, pour un instant : quelles sont les raisons déterminantes qui vont mener à de grandes ventes d'un texte de ce genre? L'histoire doit être très particulière, originale et émouvante. Mais nous sommes aussi attirés par sa violence et dans un certain sens, sa cruauté.

Selon les psychanalystes, cela réfère à ce côté plus primitif de notre être. Les Allemands emploient l'expression *Schadenfreude* pour ceux qui prennent plaisir à des infortunes des autres: « S'il [l'homme] a des raisons momentanées pour être heureux lui-même, il n'en accumule pas moins les malheurs du prochain... »<sup>126</sup>

Il s'agit peut-être de l'un des secrets les moins bien gardés des grandes maisons d'édition et maisons de films; ces choses qui nous dégoûtent nous attirent aussi. Comme consommateurs d'art, nous allons encourager les formes d'arts qui vont combler ces besoins.

C'est Theodor Adorno et Max Horkheimer qui ont été les premiers théoriciens à proposer le vocabulaire critique de l'industrie culturelle (traduction de l'expression allemande : « Kulturindustrie » en 1944 dans le chapitre: « Industrie culturelle, l'Aufklärung comme tromperie des masses » de l'œuvre *Dialectique de la raison*. Ils ont avancé l'idée que la culture populaire est centrée (et emprisonnée) par la production culturelle à grande échelle.

---

<sup>126</sup> Nietzsche, Friedrich, *Humain, trop humain*. (France complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 5, Société du Mercure de France, 1906), § 27.

Essentiellement, nous avons développé la capacité de produire des objets culturels suivant les principes d'une usine à production. Les biens culturels (films, radio, journaux) sont produits pour encourager la passivité. C'est la communication de masse qui stimule la consommation et les besoins psychologiques auxquels peuvent répondre le capitalisme que nous connaissons aujourd'hui.<sup>127</sup> Selon Adorno et Horkheimer, la production culturelle à grande échelle va nuire au progrès de l'être humain et seulement l'art moderne et spontané est capable de dépasser ces limites.

*Persépolis* est un objet culturel produit à grande échelle, mais est-ce que l'œuvre répond aux critères proposés par Adorno et Horkheimer ? La réponse est oui et non, car *Persépolis* n'encourage pas la passivité et certainement pas la consommation ni les besoins psychologiques qui y sont associés. Par contre, *Persépolis* a tendance à généraliser certaines parties de la population (les islamistes, les pauvres gens illettrés) en Iran et d'un point des classes sociales, l'œuvre tend à renforcer des stéréotypes acceptés.

Mais la démarcation entre le renforcement de stéréotypes et la *conscience de classe* est mince. Cette pensée revient plus tard en lien avec certaines des idées de Pierre Bourdieu.

---

<sup>127</sup> Horkheimer, Max, et Adorno, Theodor, W., *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, (trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, 1989), "Industrie culturelle, l'Aufklärung comme tromperie des masses."

### 3.3 Abjection et psychanalyse

Kristeva propose dans son œuvre *Pouvoirs de l'horreur*, l'idée de l'abjection, ou plus spécifiquement en psychanalyse, ce lien entre l'être humain et cette partie primitive de l'esprit. Kristeva soutient que l'humain a établi une frontière ou une séparation entre l'homme et l'animal, entre la culture et ce qui l'a précédé : «par le biais de l'abjection, les sociétés primitives ont marqué une zone précise de leur culture afin de le retirer du monde menaçant d'animaux ou de l'animalité. » <sup>128</sup>

Pour Kristeva, la psychanalyse est le principal moyen par lequel les citoyens peuvent éviter de transformer l'altérité de l'étranger dans une chose terrifiante, qui va aussi nier leur propre altérité en refoulant l'autre. Selon Kristeva le tout s'ouvre sur une éthique et la capacité des êtres humains de coexister:

La question, encore et peut-être toujours utopique, se pose de nouveau aujourd'hui quant à une intégration économique et politique à l'échelle de la planète: pourrions-nous intimement, subjectivement, vivre avec les autres, vivre avec les autres, sans ostracisme, mais aussi sans nivèlement? La modification de la condition des étrangers qui s'impose actuellement conduit à réfléchir sur notre capacité d'accepter de nouveaux modes d'altérité. Aucun "code de nationalité" ne saurait être praticable sans la lente maturation de cette question en chacun et pour chacun. <sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Kristeva, Julia, *Pouvoirs de L'horreur. Essai sur l'abjection*, (Paris : Seuil, 1980), 20.

<sup>129</sup> Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*, (Paris : Fayard, 1988), 10.

La psychanalyse est particulièrement applicable au genre autobiographique. En raison de son lien étroit avec la mémoire, la psychanalyse permet une exploration du texte, mais aussi du lecteur lui-même :

C'est de dénouer le transfert -- dynamique majeure de l'altérité, de l'amour haine pour l'autre, de l'étrangeté constitutive de notre psychisme-- qu'à partir de l'autre je me réconcilie avec ma propre altérité-étrangeté, que j'en joue et que j'en vis. La psychanalyse s'éprouve alors comme un voyage dans l'étrangeté de l'autre et de soi-même, vers une éthique du respect pour l'inconciliable. Comment pourrait-on tolérer un étranger si l'on ne sait pas étranger à soi-même?<sup>130</sup>

Je crois que l'idée d'une éthique du respect pour l'inconciliable est essentielle dans une lecture de *Persépolis* du point de vue de la littérature-monde. Satrapi, en produisant son texte dans les marges, dans un troisième espace, dépasse le roman traditionnel par la capacité de *s'autopsychanalyser* dans l'acte de création. Le lecteur va aussi entreprendre l'*autopsychanalyse* en performant l'acte de lire. En termes de psychanalyse, l'utilisation du roman graphique est aussi intéressante; en termes de sémiotique et de repères visuels, il y a beaucoup à analyser.

Il y a les symboles culturels de l'Occident et aussi ceux de l'Orient en paradoxe littéraire. La frontière entre les deux se situe à la maison où, selon Satrapi, les Iraniens peuvent résister à l'autocratie islamique et au régime iranien. L'individu en adoptant deux identités (extérieure et intérieure) est toujours en négociations entre ces deux identités. Le pop-rock américain des années 80, la musique de Michael Jackson contrastent avec les bruits des explosions dans la

---

<sup>130</sup> Ibid, 269.

ville de Téhéran en plus de l'isolement, la peur, un gouvernement qui surveille tout et la police religieuse :



Figure 3, Satrapi, *Persépolis*, « Kim Wilde ».

Dans ma première lecture de *Persépolis*, le grand nombre de scènes avec des miroirs a été une de mes premières observations. Le miroir comme leitmotiv est une notion intéressante qui m'est venue à l'esprit dans la conception de ce mémoire. C'est surtout en raison de la nature autobiographique que le miroir devient tellement important dans l'œuvre. Il y a aussi à plusieurs reprises l'image du miroir d'un miroir :

The doubled self-portrait invokes the classic topos of mise en abyme, a reflection of a reflection. On one hand, the doubled reflection seeks to assuage by confronting those anxieties of duplicitous self-consciousness... it enacts the same homology of reflective content and systems of reflection described by Jean Baudrillard. »<sup>131</sup>

Michael Chaney n'est pas le seul chercheur universitaire qui a repéré le lien entre *Persépolis* et les idées de Jean Baudrillard. La signification du miroir est un concept étroitement lié à la conception de soi et à notre conception de la réalité. Leslee Rene Wright de l'Université du Nebraska suggère que: « The critical hesitancy that literary comics inspire is reminiscent of Baudrillard's simulacra and hyperreality, where in simulating the narrative complexities of literature, comics may threaten "the difference between the 'true' and the 'false,' the 'real' and the 'imaginary'" »<sup>132</sup>

L'oeuvre de Baudrillard de 1981, *Simulacres et simulation*, propose que la *réalité* ait été remplacée par l'hyperréaliste. Plus spécifiquement, Baudrillard

---

<sup>131</sup> Chaney, Michael A. "Terrors of the Mirror and the Mise En Abyme of Graphic Novel Autobiography." (*College Literature* 38.3 2011), 22.

<sup>132</sup> Wright, Leslee Rene. "Re-Imagining Genre: Comics, Literature, and Textual Form." (Thèse de Doctorat, University of Nebraska, 2006), 30.

avance l'idée qu'une société capitaliste va chercher à attribuer à tout symbole une valeur monétaire. L'objet réel est remplacé par des reproductions sans fin; l'être humain est incapable de distinguer le réel de la reproduction. La consommation enlève à l'individu un engagement émotionnel avec le réel, l'existence même est construite.<sup>133</sup>

On doit maintenant se questionner sur cette idée de *simulacres*. Est-ce que ce roman graphique contredit les idées de Baudrillard au sujet de la réalité? La réponse à cette question est complexe en raison entre autres de l'ambiguïté de cette conception de *réalité* dans *Persépolis*. Or, le roman graphique peut permettre un questionnement sur la réalité qui n'existe pas dans les autres genres par son hybridité :

We see, then, how Plato's determination of images as mere representation doesn't necessarily hold in situations where image and text interact as a unified pictorial language, with the intent to communicate a specific message. Moreover, the notion that images are apprehended simultaneously while words are perceived sequentially becomes complicated when dealing with the comics form, where images are purposefully arranged in a sequence that best communicates the inferred narrative messages that exist beyond the image and message contained in a single panel.<sup>134</sup>

Ce choix de mot dans le dernier extrait : « beyond » est ce qui va m'aider à répondre à la question que je viens de poser. C'est la capacité d'aller au-delà qui donne à *Persépolis* une perspective très différente et qui permet un rapprochement avec la *réalité*.

---

<sup>133</sup> Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. (Ann Arbor : University of Michigan Press), 1995.

<sup>134</sup> Wright, 85.

Paradoxalement, selon moi, un texte moderne comme *Persépolis* ne serait jamais entièrement capable de présenter la *réalité* dans le sens proposé par Baudrillard. Ce que *Persépolis* est capable de produire est plutôt un questionnement de ce que *réalité* veut dire, et surtout, un refus de présenter des trivialisés ou des paradigmes précis et restrictifs :

*Persepolis* is a disruptive text on many levels. It delivers, for example, comfortable liberal notions of our common humanity in its representation of the universal desire for personal freedom... it upsets the easy categories and distinctions it appears to endorse: between the secular West and the threateningly religious East; between the oppressed and liberated women (i.e., veiled and unveiled); between domestic and political or private.<sup>135</sup>

Le refus de catégoriser les choses trop facilement est une des grandes qualités de *Persépolis*. Je veux revenir à cette image du miroir, et je voudrais discuter brièvement *Persépolis* du point de vue de Michael Chaney qui adopte une perspective théorique fondée sur les idées de Jacques Lacan :

According to Lacan, the developing child sees in the mirror a fantastically integrated object-version of the self that exists, on the other side of the mirror, in a subjective state open to all the fragmentation, disunity, and resistance to synthesis that we may associate with the chaos of lived reality. Anything we can communicate as identity, then, becomes a function of this dialectic between the specular image of an integrated self available only in the mirror and the asymptotic desire, forever aspired to yet forever ungrasped, to embody a totalizing ideal of iconic self-coherence. This desire or the mirror self and its teleology of an inevitably divided subject maps onto a constellation of Oedipal prohibitions and drives: castration anxiety, repression of the loss of identification with the mother, the scopophilic drive that situates subjects within the gaze of the other, and the accession into the symbolic order that

---

<sup>135</sup> Naghibi, Nima et O'Malley, Andrew: «Estranging the Familiar: 'East' and 'West' in Satrapi's *Persepolis* I» (English Studies in Canada 31:2-3(June Sept 2005)), 223-247.

simultaneously inaugurates these repressions.<sup>136</sup>

Le dernier extrait discute d'une dialectique entre la conception de soi et de l'image ou du reflet du miroir. La mention d'Œdipe nous rappelle ces conceptions Freudiennes des liens entre enfants et parents.

L'essence du dernier extrait est cette négociation qui a lieu entre cet idéal de la conception de soi et le reflet de soi que nous percevons à travers le miroir.

Placing Marjane's ideologically hailed Islamic identity alongside her mimicry of Western cultural and commercial identity, we arrive at the heart of this narrative: the attempt to piece together a divided identity, a fragmented subjectivity, a subjectivity that is split not between some absolute and essential "West" and some monolithic Islam.<sup>137</sup>

C'est cette création d'une «réalité fragmentée» qui permet à ce roman graphique d'encadrer la négociation entre la conception du «moi idéal» et l'image du «reflet de moi».

Créer cet idéal veut aussi dire engendrer une déception subséquente, car ce « moi » sera toujours incapable de rencontrer cet idéal. De rêver à un soi idéal va forcément mener à la souffrance avec la dissolution des deux. Le réel, c'est le compromis entre les deux. Ce compromis est une frontière imaginaire continuellement en flux, elle est toujours en négociation.

Au début de l'introduction de mon mémoire, j'ai abordé les différentes dichotomies que j'allais explorer: islamique-laïque, homme-femme, citoyen-exilé, bourgeoisie-prolétariat. Je me suis rendu compte que ces dichotomies sont fausses, qu'elles sont trompeuses. Sans négociations, elles ne peuvent pas être

---

<sup>136</sup> Chaney, 25.

<sup>137</sup> Elahi, Babak. Frames and Mirrors in Marjane Satrapi's Persepolis. (Symploke, Vol. 15, No. 1-2, Cinema without Borders, 2007), 318.

réelles, elles sont des *simulacres*.

### 3.4 La voix, le silence, l'humour et la révolution

Le silence est l'une des particularités de *Persépolis*; un roman graphique peut avoir des cases et des pages sans mots. Souvent, les mots peuvent être de trop, l'image est un message en soi. Cela représente une particularité qui n'existe pas dans le roman traditionnel. Ici, il s'agit d'un avantage dans un certain sens surtout que l'œuvre recherche à recréer la mémoire de Satrapi.

La mémoire est très axée sur l'image et la visualisation du passé. L'image est aussi quelque chose de maniable; cela est en contraste avec la mémoire, qui elle, ne l'est pas.

Pour *Persépolis*, le choix des mots est aussi important que les choix d'images qui nous sont présentées. Ne rien dire ou de ne rien montrer est un choix : « Devant l'horreur, l'indicible, la perte du verbe, la bouche couverte s'associent au non montrable, à la perte de l'image, aux yeux fermés. L'absence d'images dans *Persépolis* n'est toutefois pas toujours de l'ordre du traumatisme; elle peut également relever d'une volonté de concision. »<sup>138</sup> En plus, le texte utilise de façon régulière le monologue intérieur. C'est une communication entre le narrateur et le lecteur qui brise les frontières du continuum du temps.

---

<sup>138</sup> Place-Verghnes, Floriane. « Instruction, distraction, réflexion: Lecture de *Persépolis*. » (*French Cultural Studies* 21: 257, 2010), 261.

Le monologue intérieur ressort de Satrapi à un âge adulte. À travers cette narration, elle retrace son passé et ses traumatismes. On pourrait croire qu'il s'agit d'un exercice rempli de haine de soi, de regret, de malheur. *Persépolis* a certainement des moments de tristesse, mais l'humour va persister.

Satrapi utilise l'humour pour donner au texte une légèreté, bien sûr. On constate rapidement que l'utilisation de l'humour est en fait un mécanisme de survie. Sans la capacité de rire du ridicule, sa famille ne tiendrait pas le coup. L'humour est quelque chose de personnel, quelque chose que l'État ne peut pas contrôler. Satrapi va rire d'elle-même; elle va aussi souligner les moments incroyables de sa vie de même que les grandes déceptions qu'elle a connues.

L'humour est en plus un instrument politique, une critique d'un État qui se méfie de toute force extérieure. Cette méfiance et l'adoption de lois draconiennes sur la culture accordent au monde extérieur un espace encore plus important. Il n'y a pas de frontière imperméable contre la culture. L'Iran doit faire partie du monde et en interdisant une « culture autre », l'État la rend encore plus attrayante pour ses habitants.

L'idée de la révolution revient souvent dans *Persépolis*. Il y a la révolution dans son sens d'idéal politique qui n'est jamais atteint et il y a aussi la révolution personnelle. La Marjane du Tome 1 n'est pas la même que celle du Tome 4.

Pour l'individu, la révolution suit le temps qui s'écoule. En avançant vers l'adolescence, Marjane dépasse son petit monde d'enfant et commence à percevoir la réalité d'adulte. Il n'y a pas beaucoup que ses parents puissent faire pour lui cacher les grands bouleversements politiques de son pays.

On ressent avec Marjane le sentiment d'espoir et de célébration qu'elle partage avec son pays mère après la chute du Chah. On perçoit aussi les grandes déceptions qui suivent, la misère et l'anxiété qu'apporte une guerre à un peuple. Quand elle quitte l'Iran pour l'Europe, elle doit quitter sa famille. L'isolement qui s'en suit est très difficile. L'Europe qu'elle rencontre est froide, impersonnelle, grisâtre. Les gens ne sont pas intéressés par son parcours, son histoire. Elle est en sécurité; mais les choses ne sont pas toujours idéales. À l'école, elle se fait des amis, mais l'intégration s'avère très difficile. Elle doit combattre la xénophobie, les stéréotypes, la pauvreté et la solitude pour se faire une vie.

Mais Marjane, le personnage, n'abandonne jamais. La vie pour elle a toujours une valeur, même à ses moments les plus bas. Elle ne comprend pas l'attitude de certains des autres étudiants, ceux qui soutiennent que la vie est absurde, qu'il n'y a pas de sens à la vie.

Pour Marjane, ce sentiment est évoqué par les sacrifices des autres membres de sa famille dont Anoosh, qui fut tué par le régime iranien. La plus grande peur de Marjane est de représenter une déception pour sa famille. À certains moments du texte, Marjane va mentir sur son héritage iranien. Il y a une situation en particulier en Autriche où elle niera ses origines et ses amis se moqueront du fait qu'elle est étrangère.<sup>139</sup> En entendant leurs propos, elle va réagir et sa fierté iranienne ressurgira.

---

<sup>139</sup> Satrapi, Tome 2

Marjane connaîtra des difficultés avec ses études et son manque de focus aura un impact sur son estime de soi. Elle fera le trafic de la drogue dans son école, elle perdra le sens de sa vie. Son conjoint autrichien, Markus, la trompera et éventuellement, elle se retrouvera sans-abri à Vienne. Malade, elle sera hospitalisée. Se considérant chanceuse d'être en vie, elle retournera en Iran afin de retrouver sa famille.

En Europe, elle devient une femme libre. Elle est aussi isolée. Il faut considérer le fait qu'elle était dans un pays étranger sans vraie famille et sans sentiment d'appartenance. Elle est peut-être libre d'être une femme en Autriche, mais elle a de la difficulté à s'intégrer. Cela démontre la nécessité et l'importance d'un troisième espace (celui de la création littéraire) :

La référence constante à l'horizon d'autres cultures (...) est ambivalente. C'est un terrain de citation, mais c'est aussi un signe que [la] théorie critique ne peut éternellement conserver dans le savoir académique sa position de tranchant inversé de l'idéalisme occidental. Ce qu'il faut, c'est démontrer un autre territoire de traduction, un autre témoignage de discussion analytique, un engagement autre dans la politique de- et autour de – la domination culturelle<sup>140</sup>

### **3.5 L'intertextualité**

Dans l'introduction de ce mémoire, j'ai abordé l'importance de l'intertextualité dans une lecture de *Persépolis*. L'ouvrage est particulièrement

---

140 Bhabha, Homi K.. *Les lieux de la Culture, Théorie postcoloniale*, (Paris : Payot, 2007), 74.

intéressant pour son utilisation de produits culturels et son intégration de grandes œuvres littéraires dans son texte.

En effet, Satrapi choisit d'inclure certains des plus grandes œuvres littéraires et philosophiques. Il y a l'image du livre *L'autre Sexe* de Simone de Beauvoir, ce livre qui est si important pour la mère de Marjane.

Une des grandes idées du texte est la révélation que le genre (ou *l'autre sexe*) est largement une image fabriquée. On le voit bien lorsque Satrapi fait référence à la vie en dehors de l'appartement de sa famille en Iran :

It's particularly difficult for its female citizens, who face the most egregious rules and subsequent harsh punishment for defying them. Even the most defiant, politically active, outspoken citizens, Satrapi shows, can be sequestered, frightened, and provoked to alter how they look and what they will outwardly fight for, when they live in constant fear.<sup>141</sup>

Marji voulait devenir prophète dans les premières pages de *Persépolis*. Ce n'est pas un blasphème, mais plutôt une démonstration de l'innocence de l'enfant, de sa vision face à une multitude de grandes questions philosophiques sur la vie.

Le concept d'intertextualité ressort des idées de Gérard Genette et de Julia Kristeva. Genette décrit cinq types d'intertextualité dans l'œuvre *Palimpsestes, La littérature au second degré*.<sup>142</sup> Pour ce mémoire j'ai réalisé qu'il n'était pas important d'élaborer sur tous les types d'intertextualité proposés par Genette. Il faut plutôt discuter du lien étroit entre le travail de

---

<sup>141</sup> Mirakhor, 199.

<sup>142</sup> Genette, 7-14.

Genette et les idées de Julia Kristeva au sujet de l'intertextualité, lien qui ressort du formalisme russe :

Mais pour Bakhtine, issu d'une Russie révolutionnaire préoccupée de problèmes sociaux, le dialogue n'est pas seulement le langage assumé par le sujet, c'est une *écriture* où on lit l'*autre* (sans aucune allusion à Freud). Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme *intertextualité*; face à ce dialogisme, la notion de « personne-sujet de l'écriture » commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de « l'ambivalence de l'écriture. »<sup>143</sup>

C'est ce concept de *communicativité* qui est particulièrement attrayant pour ce roman graphique. La notion d'« intertextualité » est l'idée qu'une œuvre littéraire est constamment en conversation avec toutes les autres œuvres littéraires, comme une seule unité, à l'intérieur d'une masse textuelle.

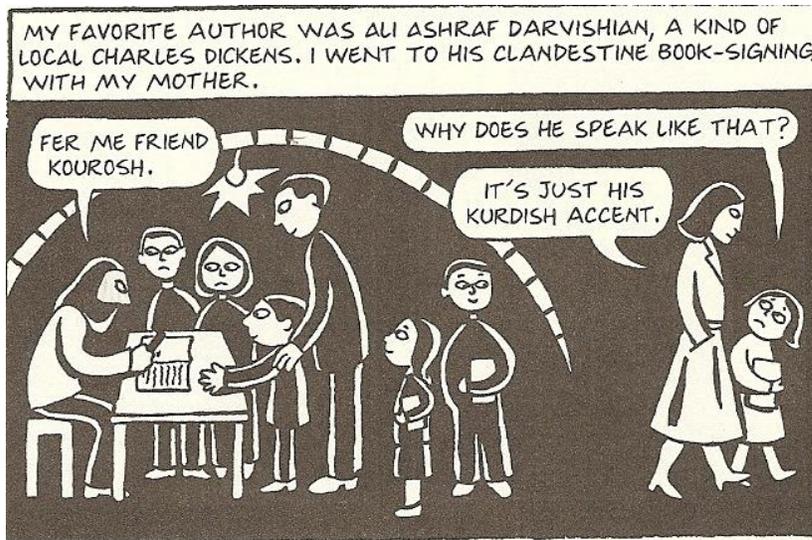
Une des grandes forces de *Persépolis* est son contenu socioculturel. L'hybridité de son œuvre lui permet d'exploiter des échanges intertextuels avec le contenu écrit ainsi que le contenu visuel.

Nous observons l'inclusion d'objets culturels, historiques, philosophiques et religieux. Visuellement, l'auteure adopte un style de dessins persans. La musique demeure aussi très présente dans l'œuvre.

Chaque révolution a un lien avec la révolution précédente, et chaque œuvre mentionnée dans *Persépolis* pousse le texte vers cette idée de *communicativité* proposée par Kristeva. Je voudrais discuter en particulier d'un choix de Satrapi, celui d'inclure une image de l'auteur Kurd Ashraf Darvishian, qu'elle compare à Charles Dickens :

---

<sup>143</sup> Kristeva, Julia, "Le Mot, le dialogue et le roman." *Séméiotiké*. (Paris : Seuil, 1969), 149.



(Figure 4, version anglophone de *Persépolis*, The Complete Series, (New York City : Pantheon Books, p. 33)

Cette comparaison avec Dickens est en raison de l'exploration d'Ashraf Darvishian qui, à travers ses œuvres, décrit les classes sociales en Iran. Le fait qu'il doive signer les livres en cachette démontre le danger que rencontre l'artiste en Iran. Comme auteur, Ashraf Darvishian a choisi la clandestinité pour être capable d'écrire en liberté.

Il y a ici un réel parallèle à faire avec la carrière de Satrapi. Celle-ci apprend dès son jeune âge que l'auteur libre doit écrire en marge de son pays (ou en exil) pour avoir la liberté d'expression.

Je voudrais surtout souligner l'importance du *dialogisme* et de l'inclusion dans le roman graphique *Persépolis*. L'œuvre est constamment en conversation avec les autres voix littéraires. C'est cette conversation qui donne au texte une légitimité et la possibilité de dépasser une signification personnelle pour approcher une signification collective.

### 3.6 Le *constructivisme*

La classe sociale joue un rôle important dans l'œuvre de Satrapi. Les penseurs marxistes soutiennent que la classe sociale est très importante dans la conception du monde de l'artiste. Goldmann, Lukàcs, et Bourdieu, en particulier, s'intéressent à une nouvelle compréhension marxiste qui serait applicable à la littérature.

Dans *Le Dieu Caché*, Goldmann propose une analyse de la littérature qui comprend en partie des idées du structuralisme et du matérialisme dialectique de Marx. Pour lui, l'œuvre littéraire revient à cette idée d'une « vision du monde », un concept que j'ai exploré dans un chapitre précédent.

Il y a un lien entre cette idée d'une vision du monde et celle du *constructivisme* proposé par le psychologue suisse Pierre Piaget.<sup>144</sup> Je me concentre sur cette idée de reproduction de Piaget qui a été plus tard reprise par Pierre Bourdieu : la connaissance ou une œuvre d'art qui reproduit la réalité d'un sujet n'est pas une simple copie. Plutôt, le *constructivisme* suggère que cette reproduction aide à comprendre la *réalité* en la transformant.

Selon Piaget, on ne peut connaître l'objet (le réel) qu'en agissant sur lui. Pour Satrapi, c'est dans l'acte de création de son œuvre qu'elle peut *construire* une reproduction de la réalité.

Piaget était surtout préoccupé par la psychologie et le développement cognitif chez les enfants, mais sa recherche est aussi applicable à la littérature.

---

<sup>144</sup> Piaget J., *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, (Paris : Delachaux et Niestlé, 1936).

La didactique est une fonction intégrale de la littérature; *Persépolis* est, à sa base, un effort pour démystifier un peuple et un pays très méconnus en Occident.

L'œuvre comporte des éléments didactiques très importants. Dans son ensemble, *Persépolis* cherche à humaniser le peuple iranien et nous propose une vision du monde. Le fait que ce roman graphique suit le parcours de l'enfance et le cheminement de Marjane renforce cette idée d'un texte didactique. Les leçons de Marjane deviennent aussi celles du lecteur. Le parcours de Marjane et sa perte d'innocence deviennent également le chemin du lecteur.

Le texte peut donc prendre le temps d'expliquer et d'élaborer, sans être maladroit. Au début, le champ de connaissances du protagoniste sur la vie dans son pays est très restreint, sa vision du monde plutôt étroite. Si *Satrap* avait à imaginer un *lecteur cible*, ce lecteur aurait peut-être ces mêmes caractéristiques.

En tant qu'œuvre didactique, sa formulation est inusitée, et je crois qu'il est très important de souligner ce phénomène qui donne à l'œuvre une grande partie de son originalité.

### **3.7 L'habitus et la domination symbolique**

J'ai déjà abordé quelques-unes des idées de Pierre Bourdieu sur la légitimité. J'ai décidé d'élaborer davantage deux autres concepts : l'habitus et la domination symbolique.

Dans *La Distinction*, Bourdieu explique que l'habitus est « la forme incorporée de la condition de classe et des conditionnements qu'elle impose. »<sup>145</sup> Essentiellement, l'individu incorpore ces conditions de classe sans même s'en rendre compte - il les adopte et les reproduit.

La *domination symbolique* implique une conscience de domination. À la base, cette domination fonctionne au-delà de la conscience et contribue au *contrôle volontaire* de l'être humain.<sup>146</sup>

*Persépolis* cherche à contrer cette *domination symbolique* en exposant cette hégémonie. Dès son enfance, Marjane est consciente des différentes classes sociales. On assiste à la scène remarquable où Marjane va comprendre comment le gouvernement iranien incitait les pauvres à faire partie des forces armées :

Ils viennent des milieux défavorisés, ça se voit... après leur avoir promis monts et merveilles dans l'au-delà, ils leur font chanter des chansons pour les mettre en transe... c'est fou! Ils les fanatisent et les jettent dans la bataille. C'est un carnage. La clef du paradis, c'était pour les démunis. En leur assurant une vie meilleure, des milliers de jeunes, leur clef autour du cou, explosèrent sur les champs de mines.<sup>147</sup>

La condition sociale de la famille Satrapi est une autre composante importante du texte. La famille trouve ses racines dans l'ancienne monarchie perse. Le père de Marjane a un emploi très lucratif comme ingénieur. Très jeune, elle se rend compte de sa propre condition sociale quand elle prend place dans la Cadillac que conduit son père.

---

<sup>145</sup> Bourdieu, 112.

<sup>146</sup> Ibid, 543.

<sup>147</sup> Satrapi, « La clef ».

Nous pourrions penser que Satrapi ne représente pas la majorité des gens de son pays. L'idée qu'une personne de la classe dominante ne puisse percevoir les différences sociales est partagée par certains critiques. Mais pourquoi un membre de la classe sociale dominante ne serait-il pas en mesure de constater les grandes inégalités entre les classes sociales dans son pays?

La famille Satrapi ne vit pas dans la pauvreté. Les parents sont capables d'envoyer leur fille en Europe durant la guerre, ce que très peu de familles iraniennes auraient pu faire à cette époque.

Le fait que Satrapi appartient à la classe privilégiée n'enlève rien à sa narration ni à sa capacité de s'exprimer sur les grandes inégalités de son pays. Si Satrapi voulait un retour au régime du Chah, la réponse serait peut-être différente. Mais en réalité, elle partage avec son peuple la volonté de vivre dans un pays meilleur et plus égal. Elle est *consciente* de l'hégémonie de son pays.

## **Conclusion**

Ce mémoire a été une exploration d'un roman graphique, mais aussi de la signification de la littérature en général. J'ai cherché à *déconstruire* une vision du monde proposée par Satrapi en lien avec son parcours de vie. Selon moi, son texte cherche à libérer l'être humain des dichotomies réductrices et propose un renversement des conditions sociales où l'être humain n'est plus est un être abaissé.

*Persépolis* est un texte ouvert; sa richesse est sa capacité à être interprété d'une multitude de façons. L'œuvre ouverte n'est pas autosuffisante; elle est le lieu de rencontres infinies.

Ce mémoire renforce l'idée qu'une œuvre littéraire est une expression de la conscience d'une classe sociale (et d'un genre). Parallèlement, à travers la conception d'une « vision du monde » de Goldmann, ce mémoire avait pour objectif de parcourir un grand nombre de lectures différentes pour donner au texte original une plus grande valeur significative.

J'ai abordé le texte d'un point de vue de la littérature-monde et de la littérature de l'exil. À travers cette lecture, j'ai souligné l'importance de la création d'un troisième espace pour l'écrivain immigrant. Ce troisième espace permet une critique du système dans son entièreté et donne à l'auteur une perspective qu'il n'aurait pas autrement. En outre, l'œuvre de Satrapi peut se prêter à une rehistoricisation de cadres idéologiques de l'Occident et de l'Orient.

*Persépolis* est à sa base une négociation d'une identité, elle est une interrogation de l'habitus et de la domination symbolique. La grande qualité de *Persépolis* est son pragmatisme. Son originalité ressort de sa volonté d'explorer le traumatisme. C'est aussi un regard existentialiste à la vie, sa valeur, sa signification. À l'intérieur de ces pages, un regard humoristique vient adoucir l'expérience remplie en quête de sens (ou de non-sens).

En combinant texte et image, le roman graphique nous propose un genre hybride qui a cette capacité de dépasser la limite de ce qu'un texte ou une image pourrait faire seul. L'utilisation d'images vient soutenir le texte d'une façon très forte. Parfois, la portée devient presque accablante.

Le but de ce mémoire était d'explorer le texte à travers différents points de vue et de parcourir les zones qui ne l'ont pas encore été. J'espère que ma

recherche aura été exhaustive; j'ai pu confirmer qu'il y a un nombre surprenant d'ouvrages entourant le sujet de *Persépolis*. Un corpus de recherche imposant existe concernant les éléments sociohistoriques et féministes du sujet.

En ce qui concerne les études postcoloniales, bien qu'il y ait moins de recherche dans ce domaine, les idées d'Edward Saïd sur une *géographie imaginative* sont selon moi trop importantes pour être exclues de l'analyse de *Persépolis*. C'est la raison pour laquelle une des sections les plus volumineuses de ce mémoire est consacrée à ce sujet.

La *perte symbolique* est aussi une idée qui a suscité un grand intérêt pour moi dans la rédaction de ce mémoire. Plus spécifiquement, la *perte symbolique* soutient que les dogmes et les actions des islamistes étaient souvent acceptés et justifiés par le peuple en raison d'une perte de fierté, de dignité et d'identité qui leur étaient propres. La perte symbolique est une caractéristique partagée par tous les peuples opprimés et cette perte mène presque toujours à une réaction violente.

Il n'y a pas beaucoup de recherches sur *Persépolis* allant dans le sens de Pierre Bourdieu. Le fait que la majorité de la recherche ait été faite en anglais peut expliquer en partie l'omission des idées de Bourdieu et de Baudrillard dans la majorité des textes anglophones.

*Persépolis* semble être un choix populaire dans les universités américaines, surtout dans la production de mémoires et de thèses qui ont suivi les attentats du 11 septembre 2001.

À partir d'une perspective sociohistorique, qui est à mon avis

indispensable dans une étude littéraire sur la Perse, j'ai pu faire un lien entre les grands enjeux historiques du pays et l'œuvre de *Persépolis*. Je suis d'avis qu'une approche sociohistorique de Persépolis qui ne considérerait pas l'histoire particulière du pays ne serait pas en mesure d'en aborder adéquatement les grands enjeux.

J'ai aussi compris que Persépolis est une forme d'art dynamique, polyphonique (dans le sens de Bakhtin) et schizophrénique. L'œuvre expose la schizophrénie de l'individu et de l'État, non seulement en Iran, mais aussi en Occident. Je voudrais aussi souligner le fait que l'œuvre littéraire n'est pas uniquement une création individuelle, mais plutôt une création collective. Celle-ci est toujours ouverte à des influences extérieures ou accidentelles. Le structuralisme génétique suppose que les structures de l'univers de l'œuvre sont fondées dans les relations entre les divers groupes sociaux qui en font partie. Persépolis n'est donc pas seulement la voix de Marjane Satrapi; elle est plutôt une création collective, *communicative*.

Malgré une simplicité apparente, l'œuvre de Satrapi est très sophistiquée. En outre, son style est politique. Satrapi rejette le virtuose en faveur d'un style simplifié.

Je me posais la question de savoir quel sera le prochain pas suite à la recherche que j'ai faite? La réponse à cette question repose entre autres sur la notion d'« intertextualité. » Cela me rassure d'être conscient du fait que toute la littérature est constamment en conversation avec elle-même. Une meilleure compréhension d'un texte comme *Persépolis*, me donne une meilleure

compréhension de toute littérature.

Pour terminer, j'ai choisi de reprendre cette idée de reproduction de Piaget qui a été plus tard reprise par Pierre Bourdieu : que la connaissance (ou une œuvre d'art qui reproduit la réalité) d'un sujet n'est pas une simple copie. Plutôt, le *constructivisme* suggère que cette reproduction aide à comprendre la *réalité* en la transformant. *Persépolis* nous apporte une meilleure compréhension de la *réalité* en raison de sa nature transformatrice.

## Bibliographie

- Afary, Janet et Anderson, Kevin. *Foucault and the Iranian Revolution : Gender and the Seductions of Islamism*. Chicago : The University of Chicago Press, 2005.
- Ashcroft, Bill D. et Ahluwalia, Pal S. *Edward Saïd*. London: Routledge Publishing, 1999.
- Barthes, Roland. Avant-propos à *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1963.
- Barzegar, Lila. "Persepolis & Orientalism: A Critique of the Reception History of Satrapi's Memoir." Mémoire de Maitrise, Colorado State University, 2012.
- Ball, Anna. "Critical Exchanges in Postcolonial Studies, Post-9/11." *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 30:3-4, (2008): 296-315.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1995.
- Ben Jelloun, Tahar. *Hospitalité française*. Paris : Seuil, 1984.
- Bhabha, Homi K. « L'ambivalence du discours colonial. » traduit de l'anglais par Xavier de la Vega, *Sciences Humaines* no 183, (2007).
- Bhabha, Homi K. *Les lieux de la Culture, Théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- Boy, Florie. « Les Femmes dans la bande dessinée d'auteur depuis les années 1970. Itinéraires croisés : Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi. » Diplôme national de Master, Université Lyon II Lumière, 2012.
- Breton, Jean-François. « Les représentations jansénistes au XVIIe siècle. » Mémoire de Maitrise, Université Laval, 1998.

- Chaney, Michael A. "Terrors of the Mirror and the Mise En Abyme of Graphic Novel Autobiography." *College Literature* 38.3 (2011).
- Chubin, Shahram et Tripp, Charles. *Iran and Iraq at War*. Boulder : Tauris, 1988.
- Chute, Hillary. "The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's *Persepolis*." *Women's Studies Quarterly, Volume 36, Numbers 1 & 2*,(Spring/Summer 2008): 92-110.
- Chute, Hillary. "Contemporary Graphic Narratives: History, Aesthetics, Ethics." Thèse de Doctorat, Rutgers, 2006.
- Darznik, J. *Writing Outside the Veil: Literature by Women of the Iranian Diaspora*. Princeton : Princeton University Press, 2007.
- De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, tomes I et II. Paris : Gallimard, 1949.
- Dabashi, Hamid. "Native Informers and the Making of the American Empire." *Ahram Weekly* (June 2006) : 1-10.
- Eco, Umberto. *l'Oeuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 1965.
- Elahi, Babak. "Frames and Mirrors in Marjane Satrapi's *Persepolis*." *Symploke*; (2007): 15.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, 1961.
- Fischer, M. M. *Iran: From Religious Dispute to Revolution*. Madison : The University of Wisconsin Press, 2003.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.

- Frye, Richard Nelson. *The Cambridge History of Iran*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Gibbs, Chad, Notes de cours : Graphic Novel ENG 219 , Professor Chad Gibbs, Université Bishop's, 2009.
- Glissant, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard, 1996.
- Goldmann, Lucien. "Le structuralisme génétique en histoire de la littérature. " *MLN*, Vol. 79, No. 3, French Issue (May, 1964): 225-239.
- Golsorkhi, Masoud. "A Partial History." *Guardian.co.uk*. The Guardian, 29 avril 2008.
- Grassian, Daniel. *Iranian and Diasporic Literature in the 21st Century: A Critical Study*. Jefferson : McFarland, 2013.
- Hajdu, David. "Persian Miniatures. " *Bookforum* (Oct-Nov 2004): 32-35..
- Horkheimer, Max, et Adorno, Theodor, W. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard, 1989.
- Hutcheon, Linda. " Literature Meets History: Counter-Discursive 'Comix.' " *Anglia: Zeitschrift Fur Englische Philologie* 117 (1999): 4-14.
- Jackson, Michael. *In Sierra Lionne*, Durham : Duke University Press, 2004.
- Jones, Rachel Bailey. "(Re)Envisioning Self and Other: Subverting Visual Orientalism through the Creation of Postcolonial Pedagogy ." Thèse de Doctorat, University of North Carolina at Greensboro, 2007.

- Kaplan, Arie. *From Krakow to Krypton: Jews and Comic Books*. Philadelphia : JPS, 2008.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de L'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Kutbi, Omar H. "Satrapi's Persepolis: A Utopian Vision of Secularity, Individualism, and Feminism in Post-Revolutionary Iran." *Mémoire de Maîtrise*, Hawaii Pacific University, 2009.
- Leservot, Typhaine. "Occidentialism: Re-writing the West in Marjane Satrapi's *Persépolis*." *French Forum*, Volume 36, Number 1 (Winter 2011): 115-130.
- Luebering, J.E. "Marjane Satrapi." *Encyclopedia Britannica*. Accessible à <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1459888/Marjane-Satrapi>.
- Lukács György. *Histoire et conscience de classe*. traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris : Minuit, 1960.
- Malek, Amy. "Memoir as Iranian Exile Cultural Production: A Case Study of Marjane Satrapi's Persepolis Series." *Iranian Studies*, 39:3 (2006): 353-380.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton : Kitchen Sink Press, 1993.
- Miller, James. *The Passion of Michel Foucault*. New York City : Simon & Schuster, 1993.
- Miller, Nancy K. "Out of the Family: Generations of Women in Marjane Satrapi's *Persepolis*." *Life Writing*, 4:1(2007): 13-29.
- Mirakhor, Leah. "Exilic Intimacy: A Synchronic Transnational Conversation in the Post WWII Era." Thèse de Doctorat, University of Wisconsin - Madison, 2011.

- Naghibi, Nima et O'Malley, Andrew: "Estranging the Familiar: 'East' and 'West' in Satrapi's *Persepolis* I.", *English Studies in Canada* 31:2-3 (June Sept 2005): 223-247.
- Nietzsche, Friedrich. *Humain, trop humain*. Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 5. Paris : Société du Mercure de France, 1906.
- Paltani-Sargologos, Fred. « Le Roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle. » Mémoire de Master 2, l'Université Lumière Lyon 2, 2011.
- Piaget Jean. *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*. Paris : Delachaux et Niestlé, 1936.
- Place-Verghnes, Floriane. « Instruction, distraction, réflexion: Lecture de *Persépolis*. » *French Cultural Studies* 21 (2010): 257.
- Read J, van Os J, Morrison AP, Ross CA. "Childhood Trauma, Psychosis and Schizophrenia: A Literature Review with Theoretical and Clinical Implications." *Acta Psychiatr Scand* : 112 (2005): 330–350.
- Rhoades, Shirrel. *A Complete History of American Comic Books*. New York: Peter Lang, 2008.
- Rizzuto, Lauren E. "Reversing the Photograph in *Persepolis*: Metafiction, Marxism, and the Transcience of Tradition." Mémoire de Maitrise, Clemson University, 2008.
- Rocío, Davis G. "A Graphic Self." *Prose Studies: History, Theory, Criticism*, 27:3 (2005): 264-279.
- Saïd, Edward W. *Orientalism*. New York : Vintage, 1979.

Saïd, Edward W. "Islam Through Western Eyes. " *The Nation*, édition du 26 avril 1980 accessible à <http://www.thenation.com/article/islam-through-western-eyes>

"Schizophrenia." American Psychological Association, *The American Psychiatric Publishing Textbook of Psychiatry*, 5<sup>th</sup> Edition, Chapter 10, (2013).

Sardar, Ziauddin. *Orientalism*. Buckingham : Open University Press, 1999.

Satrapi, Marjane. *Persépolis (Édition complète)*. Paris : L'Association, 2008.

Segall, Kimberly Wedeven. "Melancholy Ties: Intergenerational Loss and Exile in Persepolis." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* Vol. 28, no. 1 (2008).

Shohat, Ella. "Gender in Hollywood's Orient." *Middle East Report*, No. 162, Lebanon's War (Jan.-Feb. 1990): 40-42.

Tensuan, Theresa M., "Comic Visions and Revisions in the Work of Lynda Barry and Marjane Satrapi." *Modern Fiction Studies*, vol. 52, n° 4, Johns Hopkins University Press for the Purdue University's Department of English (Summer 2006): 947-964.

Walzer, Belinda. "Rhetorical Approaches to Gender and Human Rights in Contemporary Transnational Literature and Cultural Studies." Thèse de Doctorat, University of North Carolina at Greensboro, 2012.

Wright, Leslee Rene. "Re-Imagining Genre: Comics, Literature, and Textual Form." Thèse de Doctorat, University of Nebraska, 2006.