

## ***Persepolis* et la naissance d'une révolution iranienne : un événement islamique façonné par Marjane Satrapi**

Évelyne Deprêtre, Université du Québec à Rimouski

---

Citation: Deprêtre, Évelyne (2013), "*Persepolis* et la naissance d'une révolution iranienne : un événement islamique façonné par Marjane Satrapi", E. Ballardini, R. Pederzoli, S. Reboul-Touré, G. Tréguer-Felten (éds.), *Les facettes de l'événement : des formes aux signes*, *mediAzioni* 15, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

---

Marjane Satrapi met en discours et en images dans le roman graphique intitulé *Persepolis* (4 albums - 2000, 2001, 2001, 2004) et ensuite dans une adaptation éponyme en film d'animation (coréalisé avec Vincent Paronnaud, en 2007) l'événement à la fois historique et culturel qui a bouleversé le cours de son enfance : la Révolution islamique iranienne de 1979.

Dans cet article, je m'intéresse plus spécifiquement au roman graphique de cette auteure complète<sup>1</sup> (Baetens 2009 : 4), c'est-à-dire à la fois dessinatrice et scénariste. Je pose tout d'abord les jalons du roman graphique, essentiellement dans son rapport avec la bande dessinée et, dès lors, la congruence de ses traits définitoires avec l'œuvre de Marjane Satrapi. J'analyse ensuite, grâce à l'outil sémiotique, la manière dont Marjane Satrapi met en récit la Révolution iranienne dans *Persepolis*. Ce genre littéraire du roman graphique – s'il en est – combine en effet deux sémiotiques ou langages, celle du texte et celle de l'image. J'identifie également, du point de vue textuel, à quel lexique l'auteure fait appel pour mettre en œuvre l'événement politique

---

<sup>1</sup> Jan Batens renvoie à la terminologie proposée par Benoît Peeters dans *Case, planche, récit*, Paris, Casterman, 1998.

et, du point de vue iconique, quels types de représentations lui donne sa lisibilité. Je souhaite montrer comment l'événement est traité par l'auteure-dessinatrice, selon une double dimension issue de cette combinatoire texte-image et aussi selon une troisième dimension, celle qui naît des liens intersémiotiques qu'elle tisse entre le langage iconique et le langage textuel.

## **1. Les jalons du roman graphique**

Outre que cette appellation calquée sur le *graphic novel* américain est considérée comme « discutable » et plutôt confuse (Groensteen 2008 : 16), que les frontières entre la bande dessinée et le roman graphique sont « peut-être inexistantes » (Baetens 2009 : 8) et, que, finalement, l'appellation « roman graphique » permettrait l'accession de la bande dessinée au champ de la littérature, on pourrait s'entendre sur le fait que le roman graphique, désignerait une forme littéraire parente de la bande dessinée, au sens large. Il s'en libérerait, sur le plan formel, en dérogeant à la règle des quarante-huit pages, au format traditionnel franco-belge et, parfois, à la polychromie. Sur le plan du contenu, il s'en distinguerait par plus de profondeur psychologique des personnages, de subtilité narrative, de sophistication de l'intrigue et en touchant à des thèmes politique, historique, de critique sociale, de réflexion personnelle, de l'utopie, etc. Et de ce fait, sur le plan pragmatique, par un lectorat plus âgé (Gabet 2005 : n.p.) et aussi plus éduqué, plus exigeant, plus aisé, etc. De plus, la manière inédite dont il combine dessin et littérature lui attire un public qui n'est pas nécessairement bédéphile. De ces différences formelles, thématiques et de lectorat, l'on pourrait retenir la citation de Will Eisner, véritable théoricien des comics et des graphics : « [i]f a comic is a melody, a graphic novel can be a symphony » (Sabin 1993 : 179).

## **2. Persepolis**

*Persepolis* de Marjane Satrapi se présente sous la forme de quatre albums au format non standard, à la couverture souple, d'un nombre de pages différent (respectivement 76, 88, 96, 100), dont le contenu, en bichromie noir et blanc, est à la fois autobiographique, historique et politique. Chacun de ces albums rassemble toutes les conditions posées précédemment pour que l'on parle de roman graphique. C'est le premier de ces albums, *Persepolis 1*, qui retiendra particulièrement mon attention parce que, sans jamais perdre de vue le fait qu'il est autobiographique, il concerne plus spécifiquement la révolution islamique, c'est-à-dire l'événement qui a pris une dimension politique et qui a mené au renversement du régime du chah – j'y reviendrai.

Après avoir tenté de circonscrire ce qu'est un roman graphique et présenté quelque peu *Persepolis*, j'en viens à préciser brièvement le concept d'événement politique, au cœur de mon questionnement.

## **3. L'événement politique et les balises historiques**

Dans son ouvrage *La démocratie virtuelle* (2009 : 158-160), Fabien Tarby s'attarde à la compréhension du phénomène de l'événement politique sous un angle philosophique. Selon cet auteur, les sujets (d'un groupe, d'un peuple, d'un pays) sont naturellement capables d'exprimer ce qu'ils veulent. Néanmoins, ils peuvent s'être résignés à une situation et avoir refoulé cette capacité face à des structures qui détiennent le pouvoir effectif et légal et qui ne leur autorisent pas à faire valoir leur opinion. Soudain, un événement survient et la capacité des sujets à s'exprimer émerge de son sommeil, ce que Fabien Tarby dénomme « puissance éperdue ». Cette dernière, sans être véritablement unifiée parce qu'issue de volontés particulières, connaît cependant une certaine orientation, une certaine coordination en fonction d'une quelconque idée dont les degrés de conscience, de développement et d'affirmation peuvent varier.

Qu'est ce qui fait que le réveil de cette « puissance éperdue » peut acquérir une dimension politique ? Cela a lieu lorsque l'ordre se met en place au centre de cette puissance éperdue. Ainsi, comme le met en évidence Fabien Tarby,

[c]'est précisément lorsque la puissance éperdue, ensommeillée ou opiacée par les structures, se manifeste et qu'elle se manifeste selon un certain ordre collectif que l'on commence à rencontrer, « événementiellement », la condition politique, comme telle. La puissance éperdue s'ordonne. Et s'ordonner signifie que ce qui est en jeu, ici, relève non du domaine des intérêts particuliers, de l'affaire privée, mais d'une exigence authentiquement politique. (2009 : 159)

La proposition de Tarby, qui isole l'événement, la « puissance éperdue » et la condition politique de l'événement, me donne un premier outil pour identifier, tant dans la dimension iconique que dans celle textuelle, la représentation événementielle de la révolution islamique chez Marjane Satrapi. Il s'agit par exemple, dans l'analyse, de rechercher les rassemblements collectifs et l'ébauche de leur organisation. Néanmoins, cette assise philosophique gagnera à être appuyée de balises historiques, et cela d'autant plus que *Persepolis* ne manque pas de références en la matière.

Il serait long d'exposer ici toutes les conditions qui ont mené à la Révolution islamique parce qu'elle trouve ses racines dans plus de deux cents ans d'histoire de la Perse. Je convoque, pour en isoler les plus importantes, l'ouvrage rédigé par Mohammad-Reza Djallili et Thierry Kellner, *Histoire de l'Iran contemporain* (2010 : 74-76). Dans cet essai, ces auteurs établissent une analyse politique et historique de cette période houleuse (début 1978 – avril 1979) et mettent en évidence les éléments significatifs de la crise qui va emporter le régime monarchique de la dynastie Pahlavi. Dans *Persepolis I*, Marjane Satrapi raconte la plupart des faits saillants de la révolution iranienne tels qu'isolés par Mohammad-Reza Djallili et Thierry Kellner ainsi que les forces en présence : les manifestations populaires contre le régime du shah, l'incendie du cinéma Rex, le « vendredi noir », les massacres et les morts, la valse des ministres, le départ du shah, la libération des prisonniers politiques du régime du chah, la proclamation de la république islamique après référendum et, les groupes en action (police, fanatiques religieux, armée, royalistes contre révolutionnaires). Vu cette convergence historique et

politique entre les faits réels et le récit autobiographique, je m'attache à cette structure pour poser mon analyse événementielle.

#### 4. L'événement façonné par Marjane Satrapi

Le premier album de la saga de Marjane, cette petite fille à la fois déterminée, coquine, et très consciente de l'événement politique qui se trame, est divisé en plusieurs épisodes (ou fragments) qui ont tous une autonomie narrative même s'ils ne forment que la partie d'un tout : *Le foulard*, *La bicyclette*, *La cellule d'eau*, *La lettre*, *La fête*, *Les héros*, *Moscou*, *Les moutons* (tous ne seront pas analysés ici).

D'un point de vue sémiotique, presque tout au long de ces épisodes, texte et image sont coprésentiels, c'est-à-dire qu'au sein d'une vignette<sup>2</sup>, la représentation iconique s'accompagne le plus souvent soit d'un récitatif<sup>3</sup>, soit d'un ou plusieurs phylactères<sup>4</sup>, soit d'un récitatif couplé d'un ou plusieurs phylactères. À de rares occasions, l'image se suffit à elle-même lorsqu'elle peut véhiculer, seule, un sentiment (l'attente – vignettes 2 et 3, planche 20) ou une action (gifle – vignettes 5 et 6, planche 36) qui concerne Marjane fillette et / ou ses proches, donc, de l'ordre de l'anecdotique. Cependant, cette autosuffisance iconique n'a jamais cours pour ce qui a trait à la représentation de l'événement.

Dans le premier épisode, *Le foulard*, dès la vignette 3, planche 1, le récitatif indique qu'en 1979 il y a eu une révolution qu'on a appelée plus tard « révolution islamique ». Le décor est donc assez rapidement planté par le biais du texte, mis dans le cadre récitatif (l'une des formes que peut prendre le texte) et qui ancre le sens de l'image. En

---

<sup>2</sup> Une vignette ou une case est l'image d'une bande dessinée délimitée par un cadre.

<sup>3</sup> Un récitatif ou un cartouche est un encadré rectangulaire contenant des éléments narratifs et descriptifs assumés par le narrateur, également appelés commentaires.

<sup>4</sup> Un phylactère ou une bulle est une forme variable qui, dans une vignette, contient les paroles ou pensées des personnages reproduites au style direct.

effet, en dessous du récitatif apparaît l'image d'hommes et de femmes disposés de profil et décalés – procédé qui sera souvent utilisé par la dessinatrice pour donner l'impression de foule – dans une vignette qui n'occupe qu'une case et demie sur la bande. Chaque personnage est représenté de profil, le bras droit levé, le poing fermé, la bouche ouverte, tous des éléments significatifs de la protestation. Cette case est d'autant plus remarquable que les deux premières proposent des prises de vue de face, mettant ainsi en place, dès la première planche, une dichotomie entre Marjane et les événements politiques. Ce type de représentation contestataire, qui apparaîtra, nous le verrons, en véritable leitmotiv tout au long de *Persepolis I*, est en lien de similarité avec le récitatif.

Le second épisode s'intitule *La bicyclette*. Toujours sous couvert autobiographique, la thématique révolutionnaire y est nettement présente. Dès la deuxième vignette de la planche 8, le cartouche pose une nouvelle fois le contexte de la révolution de 1979. Le lecteur est pris à parti du fait qu'en temps de révolution, selon la Marjane de dix ans, « il fallait agir ». L'on constate donc que l'événement révolutionnaire passe par l'action. Trois enfants sont représentés. Tous trois portent un fusil mitraillette avec des balles en bandoulière et un foulard noué autour du cou. Les armes, le ruban étoilé et les foulards constituent sans doute des symboles révolutionnaires. Mais ce sont le récitatif ainsi que les phylactères, en coprésence, (« [a]ujourd'hui je m'appelle Che Guevara », « [m]oi, c'est Fidel » et « [m]oi, je veux être Trotésky », constituant des figures révolutionnaires légendaires), qui soutiennent le caractère révolutionnaire de l'image en ancrant son sens.

Ce procédé d'ancrage se poursuit à la vignette 3, planche 8, où récitatif et phylactères mentionnent la manifestation des enfants dans le jardin et le slogan qu'ils scandent (« [à] bas le roi ! ») pendant qu'ils tournent en rond, le poing droit levé, la bouche ouverte, l'air résolu. L'on a déjà rencontré cette forme de représentation connotant nettement la protestation (vignette 3, planche 1). Cette vignette met en évidence l'adage bien connu selon lequel les enfants imitent les adultes.

Dès la vignette suivante, seuls les phylactères assument la narration et plus spécifiquement celui de Marjane : « [l]a révolution est comme une bicyclette. Quand ses roues ne tournent plus, elle tombe. » Ici encore, image et texte sont en coprésence, mais c'est la réflexion de Marjane à la vignette 4 qui ancre le sens de l'image à la vignette 5, la dernière de cette planche. Elle constitue ce qu'on appelle en langage bédéiste un *strip*, c'est-à-dire une vignette qui occupe toute une bande, et elle trouve sa raison formelle d'être, tel que l'indique le récitatif, pour signifier comment se passa la révolution dans le pays de Marjane. Ce procédé fusionnel de cases permet de laisser toute la place à l'horizontalité et à la longueur du tandem qui symbolise la collectivité du mouvement révolutionnaire. Cependant, le récitatif « [a]insi se passa la révolution dans mon pays » ne suffit pas pour comprendre l'image de cette vignette (vignette 5, planche 8). Elle ne trouve véritablement son sens que dans le phylactère de la vignette précédente (vignette 4, planche 8) où Marjane compare la révolution à une bicyclette. Ainsi, un ancrage entre deux sémiotiques (intersémiotique) peut, comme c'est le cas ici, avoir lieu entre deux vignettes (ou unités) et pas uniquement au sein d'une même et unique case. Outre l'ancrage, on peut considérer que l'image de bicyclette succède à son énoncé dans un lien temporel, comme c'est d'ailleurs presque toujours le cas avec le récitatif qui prend place au-dessus de l'image et qui suppose une priorité de lecture par rapport à l'image. De plus, le fait que la bicyclette soit par terre symbolise l'inefficacité de la révolution pendant que la mêlée de personnages figure le manque d'ossature à l'événement. Ainsi, du point de vue tant textuel qu'iconique, la lecture doit faire appel à une interprétation de deux symboliques qui mènent à une interprétation.

La première vignette *strip* de la planche 9 n'est pas en reste pour donner des assises à l'événement politique qui nous préoccupe et en illustrer l'émergence. Elle révèle une ville aux accents orientaux avec des bâtiments aux formes arrondies, des coupoles, des bulbes, etc. De nombreux personnages sont allongés sur le sol. Ce n'est encore une fois que le récitatif qui explicite l'image : « [l]a révolution a enfin réveillé le peuple après un long sommeil de 2500 ans ». En effet, en le lisant, on comprend que les personnes, pour la plupart étendues, s'étirent et se réveillent. Cette représentation (vignette 1,

planche 9) agit en véritable métaphore iconique du réveil de la « puissance éperdue » tel qu'identifié par Fabien Tarby (2009 : 159).

À la vignette 3 de la planche 12 débute la séquence narrative de l'incendie du cinéma Rex, un des événements qui entraînera la chute du régime monarchique. Le père de Marjane fait part à son épouse, dans un dialogue pris en charge par des phylactères, de l'incendie du cinéma. Toutes les vignettes consécutives (planches 12 et 13) recourent uniquement au récitatif pour raconter l'événement. C'est le père de Marjane qui y tient le discours, mais comme ni lui ni la mère de la fillette ne sont présents dans ces cases, la narration avance par le biais du récitatif plutôt que par celui de phylactères. Plusieurs indices informent le lecteur du fait que le bâtiment de la vignette 4, planche 12, est le cinéma Rex : « Ma Rex, MGM ». Ses portes sont closes et le récitatif entérine cet état, « [q]uelques minutes avant l'incendie, les portes ont été cadenassées », laissant le lecteur dans le vague quant à savoir qui les a cadenassées. « La police était sur place » stipule le cartouche suivant en ancrage réciproque avec l'image qui met en scène la force de police selon un procédé déjà observé chez Satrapi : la répétition de personnages identiques, de profil et décalés. Cette disposition donne une impression de compacité de la force en présence, d'unité et d'invincibilité. De plus, les policiers ont les yeux fermés, ce qui évoque l'obéissance. La fermeté du groupe policier s'intensifie dans la vignette 6, planche 12, lorsque la dessinatrice les présente de face, les bras entrecroisés tenant chacun une matraque et formant ainsi une barrière humaine. En bas de l'image, on voit les citoyens, dispersés, certains avec le poing levé en signe de révolte, qui tentent de porter secours avec des seaux. La représentation des deux groupes est toute en contraste de taille : alors que chaque policier occupe plusieurs centimètres de hauteur, la petitesse des habitants renvoie à leur impuissance. Dans cette case, comme dans la suivante, le lien qui unit texte et image est un lien de similarité, c'est-à-dire que chacune des sémiotiques en présence a une signification semblable. Par ailleurs, le choix formel de la vignette 7, planche 12, un *strip*, permet de mettre en scène le degré de violence de la situation : le matraquage des sauveteurs par les policiers (déjà établi par le récitatif) ainsi que la figuration de l'opposition entre représentants de l'ordre et population. Une fois encore, le procédé de répétition de

figures identiques, présentées de profil et décalées, est employé dans un sens métaphorique et renforce la sensation de cohésion des agents de la sécurité.

La planche suivante (planche 13) reproduit le découpage formel observé à la planche 9 : deux *strips*, dont celui du bas fusionne deux bandes. Dans le *strip* supérieur (vignette 1, planche 13), le texte est dans des conditions d'ancrage du sens de l'image surtout lorsqu'il introduit un aspect restrictif (ne...que – locution adverbiale) : « [!]es pompiers ne sont arrivés que quarante minutes plus tard » qui porte le lecteur à l'interprétation. En effet, l'auteure ne sous-entend-elle pas le fait que les pompiers sont arrivés, en réalité, beaucoup trop tard ? Le *strip* inférieur ouvre tout son cadre pour dépeindre des figures informes avec des têtes de squelettes aux traits horrifiés qui s'envolent en flammes. Dans cette image, toute la place est faite à l'horreur et sa dimension accentue la sensation d'épouvante. L'atrocité de l'événement se lit dans l'expression des visages déjà squelettiques qui symbolise très évidemment la mort. La représentation iconique est on ne peut plus éloquente. C'est néanmoins le récitatif, bien que discret au regard de la taille de la case, toujours pris en charge par le père de Marjane, qui ancre tout le sens de l'image : « [!]e régime du chah dit que ce sont les fanatiques religieux qui ont perpétré le massacre, mais le peuple sait que c'est de la faute du chah !!! »

Le fragment de *La cellule d'eau* débute avec trois vignettes dont les images figurent nettement les *topoi* propres aux bouleversements politiques. D'une part, une foule en colère manifeste (c'est le récitatif qui précise qu'il s'agit d'une manifestation). Les visages sont presque identiques. Seule la direction des bouches change. Jusqu'à présent, dans les représentations de groupes (manifestants et forces de l'ordre), l'auteure-dessinatrice usait de la répétition, du profil et de la position décalée des personnages. Cette fois-ci, les manifestants apparaissent de face et leurs poings sont levés en alternance. Le texte « [à] bas le roi » est intégré à l'image lui donnant la valeur d'un slogan de foule, commun à tous les protagonistes. Dès lors, nul besoin de phylactère. Par ailleurs, le *strip* permet de laisser la place au déploiement des manifestants et de montrer l'ampleur de la contestation. Dans ces trois premières vignettes, la prise en charge de la narration relève non seulement des cartouches mais

aussi, bien entendu, des images. D'autre part, il y a la bataille rangée des soldats de l'armée, tournés vers la droite, contre la population qui leur fait face. Marjane Satrapi n'a pas choisi de les fondre en un seul *strip* mais bien de garder deux images séparées. Ce procédé accentue la virulence de l'opposition entre l'armée et les manifestants. Malgré la lisibilité iconique et quelques indices (la position de la jambe gauche des soldats laisse supposer qu'ils sont prêts à tirer, mais rien d'autre ne signale le tir – on sait que ces hommes semblent lancer quelque chose, vu leur mouvement, mais on ne sait pas ce qu'ils lancent puisque ce n'est pas représenté), ce sont les textes récitatifs qui ancrent le sens des images : « [ç]a commençait à dégénérer. L'armée leur tirait dessus, et eux leur lançaient des pierres. »

Dans ce même fragment, le père de Marjane raconte à sa fille comment le père du chah n'a pas été choisi par Dieu, comme Marjane le croyait depuis les enseignements de sa maîtresse d'école. Il restitue le renversement de la dynastie Qadjar par Reza chah, le père du roi actuellement sur le trône. Se posent ainsi les fondements historiques du régime politique ainsi que les exactions qui l'ont caractérisé, régime qui est actuellement (dans le temps du récit) contesté par le peuple, et de justifier ainsi en partie le slogan « [à] bas le roi ! », comme il apparaissait dès la première vignette de l'épisode.

Toujours dans l'optique de considérer l'événement politique, il faut retenir de l'épisode de *La lettre* l'escapade sans permission que fait Marjane avec sa jeune bonne, Mehri, pour participer à la « manif ». La case 6 de la planche 36 montre les deux jeunes filles de dos qui rejoignent la foule représentée selon le procédé déjà décrit. « Voilà la manif... » indique Marjane à Mehri. Dans la case 7 de la même planche, Marjane et Mehri joignent leur voix (et leur poing) à celles des manifestants comme elle le narre au lecteur dans le récitatif : « [o]n a crié du matin jusqu'au soir... »

Les deux filles sont fatiguées et décident de rentrer à la maison. Sur le chemin du retour, elles continuent à crier les slogans : « [v]ive la république ! À bas ! le chah ! », vignette 2, planche 37, où les phylactères, encore une fois, ancrent le sens de l'image.

Les vignettes 4 et 5 se passent de mots : ni récitatif ni bulle, mais une gifle pour Mehri, une gifle pour Marjane. L'explication succède à ces images par le phylactère de la vignette 6, planche 37 : « [o]n avait manifesté juste le jour où il ne fallait pas : “le vendredi noir”. Ce jour-là il y a eu tellement de morts dans un autre quartier de la ville qu'une rumeur courait selon laquelle les responsables de cette boucherie étaient les soldats israéliens ».

Exceptionnellement, cette vignette consacre presque un tiers d'espace au récitatif, mettant ainsi presque en exergue l'explication du massacre et lui donnant toute son importance événementielle. Les corps amoncelés, sans dessus dessous, dont personne n'a encore pris la peine de fermer les yeux solennellement, gisent en horizontalité, répondant au texte.

Parallèlement, dans le fragment suivant intitulé « [l]a fête », la vignette 1 de la planche 38 réitère une représentation mortuaire particulièrement éloquente par la reproduction de visages de morts à l'horizontal, toujours épaulée d'un récitatif explicatif.

Enfin, à force de ténacité, une révolution peut atteindre certains de ses objectifs. Dans le cas de la révolution iranienne de 1979, il s'agissait tout d'abord de réussir à déposer le chah. Le peuple semble y être parvenu, comme nous le signifie l'image de la planche 40 en réponse d'ailleurs au titre de l'épisode : *La fête*. Et une fois de plus, le récitatif ancre le sens de l'image : « [l]e jour de son départ, le pays connut la plus grande fête de son histoire. »

## **5. Le lexique et la représentation iconique**

L'analyse proposée a surtout privilégié la mise en évidence des liens texte-image pour montrer l'événement politique de la Révolution islamique. Il faut néanmoins relever le fait que chacune des sémiotiques en présence dans le roman graphique *Persepolis* porte la dimension événementielle de manière autonome. Ainsi, du point de vue textuel, nombre de lexèmes se rapportent directement avec tout ce qui fait généralement

référence, dans la doxa, à la révolution. Les voici présentés pêle-mêle pour montrer ce qui crée l'événement d'un point de vue lexical : « révolution », « révolution islamique », « Che Guevara », « Fidel », « Trotésky », « réveiller », « long sommeil », « tyrannie », « soumission », « révolutionnaires », « incendie », « police », « matraquer », « morts », « perpétrer », « massacre », « peuple », « manifestation », « à bas le roi », « dégénérer », « armée », « tirer », « lancer des pierres », « prison », « révoltés », « manif », « strictement interdit », « arrêté », « inquiet », « tué », « martyr », « scander des slogans », « veuve », « victime », « hôpital », « corps », « royaliste », « roi assassin », « vive la république », « à bas », « boucherie », « soldats », « démocratie », « révolte », « statues déboulonnées », « effigie brûlée », « départ-fête », « liberté », « prisonniers politiques », « république », « élection », « régime », « religieux ».

De leur côté, les images portent aussi le sceau de l'événement politique. Certaines des références sont particulièrement visibles. Ainsi, pour donner l'impression de foule représentant la révolte du peuple, Satrapi représente chaque personnage, le plus souvent de profil, le bras levé, le poing fermé, la bouche ouverte, synonymes de protestation. Elle n'hésite pas non plus à faire appel à la représentation des icônes révolutionnaires, Che Guevara, Fidel, voire Trotsky. La casquette de Fidel métaphorise le fait que Marjane petite fille s'y identifiait. Et de manière assez évidente, armes, cartouches et même bandeau étoilé portés par les enfants font référence à la contestation. La soumission du peuple est aussi représentée avec une grande clarté : prosternation devant un empereur et symbolique des drapeaux. La dessinatrice fait également une distinction iconique entre la police et l'armée, en conservant toujours son procédé de répétition de figures identiques le plus souvent de profil. La violence du matraquage est on ne peut plus explicite, renforcée par un procédé structurel à la bande dessinée en général, le *strip*. Cette technique qui joue sur la fusion des cases est aussi employée pour donner à l'horreur toute son intensité (incendie du cinéma Rex) en plus de la représentation de têtes de mort épouvantées. Sans compter les liens esthétiques qui peuvent être établis entre deux planches en vis-à-vis.

Par contre, la compréhension d'autres images exige le recours à l'interprétation. Ainsi, par exemple, la comparaison de la révolution à une bicyclette ne reçoit toute sa lisibilité,

nous l'avons vu, que par le phylactère. On peut imaginer que la collectivité, donc le peuple, est symbolisée par le tandem, et que la chute de ce dernier emportant les cyclistes figure le manque de coordination de l'événement. De la même façon, la lecture de l'image du réveil du peuple endormi par deux mille cinq cents ans de tyrannie et de soumission doit être appuyée par des apports textuels.

En conclusion, on a vu que le roman graphique constitue un système de deux sémiotiques. Dans *Persepolis*, l'événement de la révolution islamique jaillit, d'une part, du texte grâce à un lexique spécifique et d'autre part, d'une grande lisibilité de la représentation iconique. L'événement est donc autant présent dans le texte que dans l'image et est ainsi traité en une double dimension, issue de cette combinatoire. Par ailleurs, une troisième dimension naît des liens intersémiotiques tissés par l'auteure-dessinatrice entre l'iconique et le textuel. C'est également les relations qu'entretiennent langage textuel et langage iconique que j'ai esquissé ici pour ainsi confirmer que ce sont ces trois dimensions qui créent l'événement dans le roman graphique *Persepolis* de Marjane Satrapi.

## Références bibliographiques

### Corpus

Satrapi, M. (2000) *Persepolis*, Tome 1, Paris : L'Association.

Satrapi, M. (2001) *Persepolis*, Tome 2, Paris : L'Association.

Satrapi, M. (2001) *Persepolis*, Tome 3, Paris : L'Association.

Satrapi, M. (2004) *Persepolis*, Tome 4, Paris : L'Association.

Satrapi, M. (2007) *Persepolis*, Monovolume, Paris : L'Association.

## Ouvrages théoriques

Baetens, J. (2009) « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie* n°16, en ligne : <http://narratologie.revues.org/974>, consulté le 10 septembre 2010.

Djalili, M.-R. et T. Kellner (2010) *Histoire de l'Iran contemporain*, Paris : La Découverte.

Gabet, N. (2005) « Bandes dessinées et romans graphiques », *Bibliothèque Angellier*, en ligne : <http://angellier.biblio.univ-lille3.fr/bonheurs/graphicnovelsandcomics.html>, consulté le 20 septembre 2010.

Groensteen, T. (2008) *La bande dessinée, mode d'emploi*, Bruxelles : Les impressions nouvelles.

Peeters, B. (1998) *Case, planche, récit*, Paris: Casterman.

Sabin, R. (1993) *Adult comics. An introduction*, London and New York : Routledge.

Tarby, F. (2009) *Démocratie virtuelle*, Paris : L'Harmattan.