

UNIVERSITÉ PALACKÝ À OLOMOUC
Faculté des arts
Département des études romanes

***Comparaison d'une bande dessinée et de
son adaptation au cinéma :***
Persepolis de Marjane Satrapi

***Comparison of a graphic novel and its film
adaptation:***
Persepolis by Marjane Satrapi

(Mémoire de licence)

Autrice : Eliška Charvátová
Directrice de recherche : Mgr. Jiřina Matoušková, PhD.

Olomouc 2021

Je, soussignée, Eliška Charvátová, atteste avoir réalisé ce mémoire moi-même et avoir noté toutes les références utilisées dans le présent travail.

Le 25 avril 2021 à Olomouc

Je tiens à remercier Mgr. Jiřina Matouřková, PhD. pour son aide, sa disponibilité et ses conseils qui m'ont guidé dans mon travail.

Table des matières

Introduction.....	6
I La spécificité des médiums traités : la littérature, le film, la bande dessinée.....	8
I.1 La littérature qui raconte	8
I.2 Le film qui montre	9
I.3 La bande dessinée qui raconte et qui montre	11
II La théorie de l’adaptation du texte littéraire au cinéma	14
II.1 L’histoire concise des adaptations littéraires et bédéiques au cinéma	14
II.1.1 Les adaptations littéraires, notamment romanesques.....	14
II.1.2 Les adaptations bédéiques	15
II.2 L’étude de l’adaptation et son objet de recherche.....	16
II.2.1 L’histoire concise de l’étude de l’adaptation.....	16
II.2.2 La bande dessinée dans le cadre de l’étude de l’adaptation.....	17
II.2.3 Qu’est-ce qu’une adaptation ?	18
II.3 Quelques questions de base de l’étude de l’adaptation.....	19
II.3.1 La différence entre l’énoncé et l’énonciation	19
II.3.2 Le problème de la fidélité et de la hiérarchisation des arts.....	19
II.4 La méthodologie de la comparaison	20
II.4.1 Les fonctions narratives d’après Barthes.....	21
II.4.2 Le transfert.....	22
II.4.3 La propre adaptation	23
III Marjane Satrapi et son œuvre dans le contexte de l’époque.....	26
III.1 Une brève biographie de Marjane Satrapi.....	26
III.2 Marjane Satrapi en tant que bédéiste	27
III.3 Marjane Satrapi en tant que réalisatrice	29

IV	La comparaison de la bande dessinée et du film <i>Persepolis</i>	32
IV.1	Le discernement et la comparaison des éléments de transfert	32
IV.1.1	Les informants	32
IV.1.2	Les fonctions cardinales et leurs catalyses	37
IV.2	Le discernement et la comparaison des éléments de la propre adaptation.....	43
IV.2.1	La propre adaptation des éléments d'énonciation.....	44
IV.2.2	La propre adaptation des indices	54
IV.3	Les ajouts filmiques à la bande dessinée.....	57
IV.3.1	Les scènes en couleurs.....	57
IV.3.2	La relation entre Marjane et sa grand-mère comme le leitmotiv du film	59
	Conclusion	62
	Liste des tableaux.....	65
	Résumé.....	66
	Bibliographie et sitographie.....	67
	Sources primaires.....	67
	Sources secondaires : bibliographie.....	67
	Sources secondaires : sitographie.....	68
	Annotation	71
	Abstract.....	72

Introduction

Le septième et le neuvième art : le film et la bande dessinée sont deux nouveaux médiums dont la terminologie en partie partagée et la lutte pour la légitimation en tant qu'arts sont seulement quelques-uns des éléments qui rapprochent l'un de l'autre. En outre, la France, connue comme le berceau du cinéma, demeure toujours l'un des centres cinématographiques mondiaux. De l'autre côté, la tradition et la popularité de la bande dessinée n'y sont pas moins significatives – d'après un article du journal *Le Monde* de 2018, 15,5 % de la population française achètent des bandes dessinées¹ et le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême est l'un des plus grands festivals mondiaux de ce type. *Persepolis*, dont parle le présent mémoire, est une œuvre qui est rentrée dans les deux mondes et qui y a réussi d'après les critiques positives et les nombreuses récompenses. Néanmoins, ce n'est qu'un exemple de l'adaptation de la bande dessinée vers le médium cinématographique qui se prouve au fur et à mesure comme une recette assurée pour attirer les spectateurs dans les cinémas.

Néanmoins, le succès des adaptations filmiques des bandes dessinées n'est guère reflété par la base théorique de cette discipline de recherche. La théorie de l'adaptation est un domaine développé depuis 1957² mais il se concentre dès le début plutôt sur les adaptations filmiques des œuvres romanesques. Une méthodologie pour étudier spécifiquement les adaptations des bandes dessinées n'est pas tout à fait établie, et c'est pourquoi il faut se servir des autres méthodes développées dans le cadre des études de l'adaptation. Dans le cas du présent mémoire, la méthodologie utilisée pour la comparaison est celle de Brian McFarlane, décrite dans *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* (1996).

Dans le présent mémoire, nous consacrons quatre chapitres à l'étude du processus adaptatif de *Persepolis*. Dans le premier, nous distinguons les différences et les similarités principales entre trois systèmes de codes qui rentrent dans l'analyse de l'œuvre pour reconnaître leurs caractères distincts comme le point de départ pour leur comparaison.

¹ PFLIMLIN, Edouard. Festival d'Angoulême : la bonne santé de la BD en France en chiffres. In : *Le Monde* [online]. Paris : Société Editrice du Monde, le 24 janvier 2018, mis à jour le 25 janvier 2018 [cit. 2021-03-06]. À partir de https://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2018/01/24/portrait-en-chiffres-de-la-bd-et-de-ses-lecteurs-rices-en-france_5246452_4420272.html.

² ROCHE, David, Isabelle SCHMITT-PITOT et Benoît MITAINE. Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée. *Bande dessinée et adaptation : (littérature, cinéma, tv)*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2015, p. 13.

Le deuxième chapitre développe les positions théoriques de base et les questions principales de la théorie de l'adaptation et sa liaison avec la bande dessinée. Le chapitre sert également à présenter la méthodologie de la comparaison des œuvres étudiées.

Ensuite, le troisième chapitre se concentre sur l'autrice de la bande dessinée et la coréalisatrice du film et à son œuvre. L'attention est faite notamment à son œuvre autobiographique, dont *Persepolis* fait partie, dans le contexte de sa vie et de l'époque.

Enfin, le quatrième chapitre comprend la comparaison même d'après la méthode choisie. Il s'agit d'abord de distinguer les éléments du récit qui sont présents dans la bande dessinée et qui sont rentrés dans l'adaptation filmique par le processus du transfert de ceux qui exigeaient la propre adaptation. Les éléments qui sont reconnus comme transférables sont catégorisés d'après la terminologie de Roland Barthes appliqué par McFarlane dans sa théorie. Quant aux éléments de la bande dessinée qui sont rentrés dans le film par la propre adaptation, il s'agit de retrouver leurs équivalents dans le système filmique et de comparer le fonctionnement des deux solutions dans les deux systèmes de codes distincts. Il s'agit également de retrouver les éléments remarquables qui sont omis ou ajoutés dans la version adaptée et évaluer la motivation pour ces solutions et quels sont leurs effets.

D'ailleurs, le but du présent mémoire n'est pas d'évaluer la fidélité du film à son texte source ou de constater s'il s'agit d'une adaptation réussite ou échouée. En revanche, il s'agit d'observer et de décrire les démarches de la communication entre le langage de bande dessinée et le langage cinématographique dans le processus adaptatif et comprendre les limites narratives et expressives de chaque médium ainsi que les solutions possibles vis-à-vis de ces défis.

I La spécificité des médiums traités : la littérature, le film, la bande dessinée

Dans le cadre de l'adaptation, nous traitons deux médiums à la fois qui utilisent des systèmes de codes différents et spécifiques à eux-mêmes. Cela pose des problèmes de transposition entre ces deux systèmes et révèle ce qui est spécifique à chaque médium. Linda Hutcheon, théoricienne de l'adaptation, propose trois modes d'engagement du public vis-à-vis d'un médium : « telling » (« raconter » qui est spécifique pour la littérature), « showing » (« montrer » ou « afficher » qui est spécifique pour le cinéma et les autres arts performatifs) et « interacting » (« interagir » qui est spécifique pour les jeux-vidéos).³ Dans le présent chapitre, nous développons la spécificité et les modes d'engagement de trois médiums : la littérature, comme le sujet initial de la méthode utilisée et la catégorie dans laquelle la bande dessinée est souvent classée, le film et la bande dessinée.

I.1 La littérature qui raconte

Bien que le présent mémoire porte sur l'adaptation de la bande dessinée vers le cinéma, Hutcheon avoue, qu'en parlant des adaptations, celle du roman au film vient le plus fréquemment à l'esprit.⁴ Comme ce type d'adaptation est l'un des plus étudiés, et par conséquent possède une base théorique plus développée, il faut expliquer la spécificité de ce médium et comment il se comporte lorsqu'il est adapté. D'ailleurs, McFarlane applique sa méthode sur les romans anglophones des 19^e et 20^e siècles.

D'après Hutcheon, la littérature par le fait de « raconter » incite notre imagination et nous invite dans un monde fictionnel. C'est l'auteur du texte littéraire qui forge ce monde fictionnel par le choix de mots et la formation des phrases et paragraphes (ou des vers et strophes dans le cas de la poésie). Comme le lecteur n'est pas limité par le choix du visuel et du sonore du film, il peut créer, à partir des phrases et mots offerts, sa propre vision et univers sonore du récit grâce à son imagination (ou simplement absorber le récit sans envie de le visualiser ou sonoriser). Un livre est limité par exemple par sa longueur, il y a des chapitres composés dans un certain ordre, mais c'est le choix du lecteur de lire le livre rapidement ou lentement, de sauter quelques chapitres, de lire les

³ HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation*. 2^e éd. Abingdon: Routledge, 2013, p. 22. Les traductions françaises des termes reprises d'après : CARABALLO, Laura Cecilia. Docteur Jekyll & Mister Hyde de Mattotti et Kramsky : briser la figuration. *Bande dessinée et adaptation : (littérature, cinéma, tv)*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2015, 137–154, p. 140.

⁴ HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation*. *Op. cit.*, p. 39.

chapitres dans un ordre modifié, etc. Un livre (nous ignorons le livre numérique) est un objet physique et c'est un détail qui peut autant participer à notre expérience et perception de la lecture.⁵

La littérature se différencie du film par sa « *complexité du jeu verbal de la poésie racontée ou par l'interconnexion de la description, narration, et explication* »⁶ qui sont intrinsèques à la prose narrative. Hutcheon considère ces aspects spécifiques à la littérature, au mode d'engagement de « raconter », soit dans la forme orale, ou écrite, est c'est pourquoi le cinéma, ou le mode d'engagement de « montrer », ne peut pas réussir à reproduire cette expérience intégralement. Chaque médium possède ces propres moyens d'expression qui lui permettent de communiquer un message ou une histoire.⁷ Dans le cas de la littérature, tout est lié à l'expression par les mots et les phrases : les figures de style, les tropes, la focalisation de la narration, le narrateur, la description, etc. Si un film veut réussir à reproduire ces qualités littéraires, il doit trouver des équivalents dans son propre système de codes, ou dramatiser ce qui est décrit par les mots dans le livre.⁸

I.2 Le film qui montre

Le langage cinématographique est complexe et divers : le cinéma, selon Hutcheon, est un art performatif inclusif et synthétique, il prend les formes d'expression d'autres arts et les réunit pour ses buts esthétiques : il combine l'art de la photographie avec la musique, de la performance des acteurs qui bougent dans l'espace, etc. Néanmoins, quand un texte littéraire, habituellement un roman, subit une adaptation vers le film, le produit est souvent critiqué pour la condensation du récit, le manque des détails, etc.⁹ D'après Miller, l'échec est dû à l'essence de la plupart des romans « *qui étaient écrits sans aucune sorte d'idée de représentation* ». ¹⁰ Cet aspect de l'adaptation filmique de la littérature ne doit pas être nécessairement compris comme un inconvénient, car la puissance du message de l'histoire ou sa pertinence peuvent être renforcées par les processus diminutifs du film. Sans mentionner que le film n'est pas un médium qui enlève uniquement, il y ajoute avec ses propres outils expressifs (le montage, les mouvements de caméra, les angles de prises de vue, etc.) d'après la vision du réalisateur et des autres membres de l'équipe de tournage.¹¹

⁵ *Ibid.*, pp. 22–23.

⁶ *Ibid.*, p. 23, nous traduisons.

⁷ *Ibid.*, pp. 23–24.

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ *Ibid.*, p. 35–36.

¹⁰ MILLER, Jonathan. *Subsequent performances*. 1^{re} éd. New York: Viking Adult, 1986, p. 66, nous traduisons.

¹¹ HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation*. *Op. cit.*, pp. 36–37.

Selon Hutcheon, le film « montre » pour nous faire percevoir le visuel et le sonore. C'est une matière de la « perception directe » qui « *mélange les détails et la focalisation large à la fois* ». ¹² Elle constate qu'un spectateur dans le cinéma, à la différence du lecteur, ne peut pas choisir dans quel ordre il veut regarder les « chapitres », arrêter le film, le regarder plus rapidement, juger facilement combien de temps de film il lui reste à la différence du livre que nous tenons dans nos mains. Cependant, toutes ces options sont plus ou moins possibles dans la culture numérisée grâce à la possession des ordinateurs, des logiciels multimédias et des services de « streaming ». Néanmoins, bien que le film puisse s'approcher de la littérature par les aspects mentionnés ci-dessus, le cinéma montre « *que le langage n'est pas la seule manière comment exprimer un sens ou relater des histoires* ». ¹³ Le film a la faculté de s'exprimer par le visuel et le son qui rentrent dans des rapports mutuels qui mènent à la naissance des associations, métaphores, doubles sens, etc. Il utilise comme un moyen les performances des acteurs qui expriment le sens par leurs gestes, leurs mimiques, l'intonation de leurs voix, etc. Hutcheon accentue l'importance des sons au cinéma, car ils peuvent exprimer les sentiments des gens à l'écran ou diriger les spectateurs vers une émotion exigée, ou encore créer des ambiguïtés quand le son ne correspond pas à l'image. ¹⁴

Quand un film est censé adapter un texte littéraire, il doit se mettre souvent au processus de dramatisation quand un aspect littéraire ne peut pas être simplement transposé (comme par exemple la couleur de cheveux d'un personnage). Lodge constate que « *la description, la narration, et les pensées représentées doivent être transcodées en discours, actions, sons, et images visuelles* ». ¹⁵ Hutcheon y ajoute que cela incite à « *une certaine portion de ré-accentuation et recentralisation des thèmes, des personnages, et de l'action* ». ¹⁶ Ainsi, le cinéma doit « montrer » ce que la littérature « raconte ». Même si l'utilisation de la voix off, qui est considérée comme un moyen plutôt littéraire, ¹⁷ n'est pas rare au cinéma, ce moyen d'expression n'est pas encouragé parce qu'il restreint le cinéma d'utiliser son propre langage en le forçant à utiliser le langage littéraire. ¹⁸

¹² *Ibid.*, p. 23, nous traduisons.

¹³ *Ibid.*, nous traduisons.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 22–23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 40, nous traduisons.

¹⁶ HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation*. *Op. cit.*, p. 40, nous traduisons.

¹⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

I.3 La bande dessinée qui raconte et qui montre

Hutcheon estime que le processus adaptatif peut être moins compliqué lorsque c'est une bande dessinée qui est en train d'être transposée en produit filmique à cause de leurs caractères assez proches. Les deux utilisent « *de signes indexicaux et iconiques – c'est-à-dire des gens, des places et des choses précis – tandis que la littérature utilise des signes symboliques et conventionnels* ». ¹⁹

Groensteen désigne les deux médiums comme des « cousins » à cause de leur caractère mimétique et dramatique. ²⁰ Néanmoins, une bande dessinée a à sa disposition les deux modes d'engagement : le langage verbal aussi que le visuel, elle « raconte » une histoire aussi qu'elle la « montre ».

Groensteen dit que bien que la bande dessinée soit souvent classée comme la littérature, elle est plus proche du cinéma, avec lequel elle partage beaucoup de son histoire et lui doit quelques éléments de sa terminologie ou de la base théorique. En fait, la bande dessinée est tellement liée au cinéma qu'elle a des problèmes à s'en libérer complètement et à se prouver comme un médium indépendant. ²¹ C'est pourquoi quelques théoriciens de la bande dessinée peuvent souligner le mode d'engagement de « montrer » plus que celui de « raconter » (par exemple Gaudreault dans *Du littéraire au filmique* ²² ou Groensteen dans *Bande dessinée et cinéma : une histoire partagée*). Groensteen y constate que les personnages ne sont pas décrits comme ils le sont d'habitude dans la littérature, mais ils sont « *représentés en acte* », ²³ les lecteurs sont les témoins de leurs actions et leurs paroles, même s'ils sont fixés sur le papier et ne bougent pas comme au cinéma.

Cette inclination de la bande dessinée vers « montrer » est développée comme la théorie de la monstration. Cette dernière est associée au caractère iconique de la bande dessinée qui permet « *une appropriation globale, synthétique et immédiate* ». ²⁴ Caraballo propose que la monstration de la bande dessinée puisse être l'équivalent de la description littéraire, mais il s'agit d'une « description virtuelle » pour laquelle la contribution intellectuelle du lecteur est nécessaire pour que la transmission du sens de la description soit complétée. De cette manière, l'image est lue deux fois : la première fois de la façon descriptive et la seconde fois de la façon narrative. Quand

¹⁹ *Ibid.*, p. 43, nous traduisons.

²⁰ GROENSTEEN, Thierry. Bande dessinée et cinéma : une histoire partagée. In : *Neuviemeart2.0 : La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image* [online]. Décembre 2018 [cit. 2021-03-07]. À partir de <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1215>.

²¹ *Ibid.*

²² CARABALLO, Laura Cecilia. Docteur Jekyll & Mister Hyde de Mattotti et Kramsky : briser la figuration. *Bande dessinée et adaptation : (littérature, cinéma, tv)*. *Op. cit.*, p. 140.

²³ GROENSTEEN, Thierry. Bande dessinée et cinéma : une histoire partagée. *Op. cit.*

²⁴ CARABALLO, Laura Cecilia. Docteur Jekyll & Mister Hyde de Mattotti et Kramsky : briser la figuration. *Bande dessinée et adaptation : (littérature, cinéma, tv)*. *Op. cit.*, p. 140.

le lecteur lit une vignette de la façon descriptive, il veut comprendre son ensemble isolé, tout le sens qu'elle porte à elle-même. Quant à la seconde lecture, le sens compris par la lecture descriptive rentre dans l'enchaînement des aspects narratifs du récit. Pour cette raison, nous reprenons de la première lecture de la vignette seulement ces éléments qui sont nécessaires pour la continuation du récit et la compréhension du progrès narratif. Caraballo ajoute qu'en tout cas chaque lecture comprend l'actualisation du récit jusqu'au moment actuel.²⁵

Nous avons établi que la bande dessinée partage avec le film la capacité de « montrer » (sans la capacité sonore). La bande dessinée utilise de nombreux moyens connus de la terminologie filmique comme le montage, le cadrage ou la séquence.²⁶ Elle est pourtant toujours liée à la littérature et sa capacité de « raconter » par l'usage des mots, des phrases, des dialogues et des descriptions. C'est d'ailleurs le rôle du scénariste bédéique qui, entre autres, constitue l'histoire et écrit les dialogues.²⁷ D'après Eisner, « *l'histoire est le composant principal de la bande dessinée* »²⁸ parce qu'elle « *conditionne la trame intellectuelle sur laquelle repose le dessin, mais plus que tout, elle assure la cohésion de l'ensemble* ».²⁹ Les dialogues peuvent gagner de la richesse par la représentation du langage oral : grâce aux « *élisions, phrases incomplètes ou incorrectes, expressions familières ou triviales, transcription phonétique des accents prêtés aux personnages, etc.* ».³⁰

Resnais rapproche la bande dessinée de la littérature parce que bien que la première soit dominante par sa représentation graphique, ses éléments graphiques racontent le récit de la même façon que le langage verbal dans la littérature traditionnelle, surtout par la fonction d'ellipse.³¹ L'approche de Resnais est similaire à celle de Groensteen qui souligne le rôle du dessinateur dans la narration, montrant que ce n'est pas seulement l'invention du scénariste, mais des deux : le scénariste et le dessinateur sont impliqués dans le processus de la « mise en scène ».³²

En surcroît, la bande dessinée rappelle la littérature par son caractère d'objet physique, le plus souvent en papier, qui se compose de pages qui nous indiquent comment nous avançons

²⁵ *Ibid.*

²⁶ GROENSTEEN, Thierry. Bande dessinée et cinéma : une histoire partagée. *Op. cit.*

²⁷ GROENSTEEN, Thierry et Will EISNER. Peut-on apprendre le scénario ? In : *Les Coinceurs de Bulles* [online]. [cit. 2021-03-09]. À partir de https://jjblain.pagesperso-orange.fr/new_site/apprendr/raconte/page/senar.htm.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. 2^e édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2011, p. 153.

³¹ DÜRRENMATT, Jacques. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier, 2013, p. 14.

³² GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. *Op. cit.*, p. 168.

dans la lecture. Les bandes dessinées sont également vendues en librairies et offertes à l'emprunt aux bibliothèques. Alors qu'un film est censé être une expérience partagée par l'audience dans une salle de cinéma, la lecture d'une bande dessinée est plutôt une expérience individuelle et isolée que nous pratiquons seuls comme la lecture d'un roman. Avec la parution de *Maus* de Spiegelman, il y a la tendance d'appeler les bandes dessinées comme les « romans graphiques ». Néanmoins, cette tendance perd sa pertinence à cause des efforts continuels de libérer la bande dessinée du besoin de se définir ou de se légitimer à travers les autres formes artistiques.³³

Finalement, cette problématique d'écartement de la bande dessinée entre « montrer » et « raconter » peut être résumée par Peeters qui dit que la narration de la bande dessinée « *ne concerne pas seulement le texte mais aussi l'image, la mise en page et même la couleur. La conscience narrative doit s'exercer dans tous les domaines.* »³⁴

³³ SAINT-AMAND, Denis. La bande dessinée à l'aune de la littérature : Inspiration, récupération & distinction. *Acta fabula* [online]. Le 09 mars 2015, **16**(3) [cit. 2021-03-09]. À partir de <http://www.fabula.org/revue/document9197.php>.

³⁴ GROENSTEEN, Thierry et Will EISNER. Peut-on apprendre le scénario ? *Op. cit.*

II La théorie de l'adaptation du texte littéraire au cinéma

Dans le présent chapitre, nous résumons brièvement l'histoire des adaptations des œuvres littéraires au cinéma ainsi que les objectifs et les démarches de l'étude de l'adaptation, en s'appuyant plus concrètement sur la problématique des adaptations des bandes dessinées.

II.1 L'histoire concise des adaptations littéraires et bédéiques au cinéma

II.1.1 Les adaptations littéraires, notamment romanesques

L'invention du cinéma date du 19^e siècle,³⁵ et généralement nous considérons la première projection publique des films des frères Lumière comme le début du cinéma à la base commerciale. La projection s'est déroulée le 28 décembre 1895 au Grand Café à Paris.³⁶ Depuis le cinéma des premiers temps, les adaptations des textes littéraires étaient intégrées dans le processus cinématographique.³⁷ En effet, Georges Méliès, l'un des premiers réalisateurs français, connu pour ses films fantastiques et de science-fiction,³⁸ s'est inspiré de plusieurs sources littéraires pour quelques-uns de ses films, par exemple *Barbe-bleue* (1901) est une adaptation du conte de Charles Perrault *La Barbe bleue* ou *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants* de 1902 adapte le roman de Jonathan Swift.

La pratique d'adapter les œuvres littéraires ne s'est pas arrêtée aux films des premiers temps. Aujourd'hui, les adaptations littéraires sont omniprésentes. En effet, une recherche réalisée par Publishers Association au Royaume-Uni en 2018 montre que 35 % de tous les films anglophones mondiaux, réalisés entre 1968 et 2002, et 43 % des meilleurs films britanniques, réalisés entre 2007 et 2016, sont des adaptations littéraires.³⁹

³⁵ THOMPSON, Kristin et David BORDWELL. *Film history: an introduction*. 2^e éd. Boston : McGraw-Hill, c2003, p. 13.

³⁶ *Ibid.*, pp. 18–19.

³⁷ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York : Oxford University Press, 1996, p. 3.

³⁸ THOMPSON, Kristin et David BORDWELL. *Film history: an introduction*. *Op. cit.*, p. 24.

³⁹ *Publishing's contribution to the wider creative industries* [online]. Londres : The Publishers Association, juillet 2018 [cit. 2020-11-12]. À partir de <https://www.publishers.org.uk/wp-content/uploads/2020/02/Publishings-Contribution-to-the-Wider-Creative-Industries-2018.pdf>, p. 4.

II.1.2 Les adaptations bédéiques

Les adaptations de bandes dessinées sont également étroitement liées à l'histoire du cinéma. En outre, d'après Groensteen il s'agit d'une « histoire partagée ». Malgré le fait que la bande dessinée existait avant l'invention du cinéma, dès le début de la pratique cinématographique, cette dernière « n'a pas cessé d'emprunter à la bande dessinée et de la nourrir en retour ».⁴⁰

D'ailleurs, selon Groensteen, l'un des premiers films connus, *L'Arroseur arrosé* de Louis Lumière, a repris sa prémisse comique de plusieurs sources de la littérature dessinée. Quelques autres personnalités du cinéma des premiers temps ont transposé d'autres personnages ou des idées des bandes dessinées à l'écran : George Albert Smith, pionnier du cinéma anglais, introduit au cinéma le personnage bédéique d'Ally Sloper en 1898. Groensteen considère Edwin S. Porter, l'un des grands réalisateurs américains du début du 20^e siècle, comme spécialiste des adaptations de comics au cinéma car il en a adapté plusieurs, par exemple *Happy Hooligan* de Frederick Burr Opper. Les adaptations de bandes dessinées ne concernaient pas uniquement les films mais également les dessins animés ; Groensteen mentionne les exemples de *Mutt et Jeff* dans les années 10–20 et *Popeye* dans les années 30.⁴¹

Dans l'espace francophone, c'étaient *Les Pieds nickelés* de Louis Forton qui ont introduit les bandes dessinées au cinéma français en 1917 par les dessins animés de Émile Cohl.⁴² La pratique de l'adaptation des bandes dessinées est donc établie dès le début dans le contexte du cinéma français comme dans le cinéma américain et ailleurs, et continue à s'y enraciner dans les années qui suivent – dans les années 30, c'est par exemple le Lone Ranger qui entre au cinéma, dans les années 40, ce sont les premiers superhéros comme Batman ou Captain America.⁴³

La pratique de l'adaptation ne s'y est pas arrêtée. C'est plus visible avec les adaptations des bandes dessinées plus récentes qui demeurent vivement dans les mémoires des spectateurs. La popularité mondiale des adaptations des comics américains de superhéros est évidente : deux de cinq films les plus lucratifs mondialement sont des adaptations des comics de Marvel.⁴⁴ Si nous restons dans l'espace francophone, nous pouvons noter la série d'*Astérix* qui a vu plusieurs adaptations (*Les Douze Travaux d'Astérix* de 1976 ou *Astérix et Obélix contre César* de 1999), ou

⁴⁰ GROENSTEEN, Thierry. Bande dessinée et cinéma : une histoire partagée. *Op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Top Lifetime Grosses. *Box Office Mojo* [online]. IMDbPro [cit. 2021-03-21]. À partir de https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/?area=XWW.

Les Aventures de Tintin : Le Secret de La Licorne, un film réalisé en 2011 par Steven Spielberg d'après quelques albums de Hergé. L'adaptation filmique de la bande dessinée de Julie Maroh *Le Bleu est une couleur chaude* sous le titre *La Vie d'Adèle - Chapitre 1 & 2* a été récompensée par la Palme d'or au Festival de Cannes de 2013.⁴⁵

II.2 L'étude de l'adaptation et son objet de recherche

II.2.1 L'histoire concise de l'étude de l'adaptation

Avant d'être établie comme une véritable discipline de recherche, la conception de l'adaptation était d'abord critiquée par les théoriciens et les critiques de film français.⁴⁶ C'est par exemple le fameux essai de François Truffaut *Une certaine tendance du cinéma français* (1954) dans laquelle il reproche aux scénaristes Aurenche et Bost qu'ils adaptent des œuvres littéraires qu'ils trahissent à cause de l'infidélité au texte source, et il note que les équivalences entre le texte littéraire et les procédés cinématographiques ne sont pas toujours possibles et que les cinéastes, qui comprennent les processus cinématographiques, devraient écrire les scénarios et non les écrivains, qui comprennent les processus littéraires. Par conséquent, d'après Truffaut, les films de la « tradition française » sont plus littéraires que cinématographiques.⁴⁷

Trois ans après Truffaut, *Novels into Film* (1957) est publié, un livre de George Bluestone qui est considéré comme la publication fondatrice des études de l'adaptation. Après lui, c'était McFarlane qui a contribué notamment au débat sur la notion de fidélité de l'adaptation vers son texte source dans *Novel to film*. En France, Gaudreault et Groensteen se profilent comme théoriciens de l'adaptation aux années 90 et ils contribueraient même dans le débat sur la bande dessinée. Jusqu'ici, l'on comprend adaptation comme celle filmique, principalement de source romanesque.⁴⁸ Hutcheon rompt ce discours avec son livre *A Theory of Adaptation* (2006) où elle ajoute au débat d'adaptation autres médias desquels ou auxquels nous pouvons adapter : peintures, bandes dessinées, opéras, jeux vidéo, attractions de fêtes foraines, etc.⁴⁹

⁴⁵ Petite histoire de la Palme. In : *Festival de Cannes* [online]. Paris : Le Festival de Cannes [cit. 2020-03-12]. À partir de <https://www.festival-cannes.com/fr/69-editions/palme/petite-histoire-de-la-palme>.

⁴⁶ ROCHE, David, Isabelle SCHMITT-PITOT et Benoît MITAINE. Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée. *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinéma*. Janvier 1954, (31), 15–29.

⁴⁸ ROCHE, David, Isabelle SCHMITT-PITOT et Benoît MITAINE. Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée. *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation*. *Op. cit.*, p. XIII.

C'est évident que l'histoire et le progrès de l'étude de l'adaptation ne se sont pas arrêtés là, cependant le présent travail s'appuie sur l'appareil théorique établi par McFarlane en considérant les points de vue des théoriciens de la bande dessinée.

II.2.2 La bande dessinée dans le cadre de l'étude de l'adaptation

Hutcheon introduit la préface de la première édition de *A Theory of Adaptation* par cette phrase : « *Si vous pensez que l'adaptation peut être comprise par l'utilisation des romans et des films uniquement, vous vous trompez.* »⁵⁰ Elle y mentionne l'idée que la conception de l'adaptation est riche et diverse et concerne d'autres médias que ces deux évidents. En outre, elle y implique que les œuvres théoriques sur l'adaptation souvent ne réfléchissent pas hors du cadre roman-film.⁵¹ Néanmoins, elle ne consacre pas d'attention considérable aux adaptations filmiques des bandes dessinées, car son travail entoure beaucoup de médias différents.

Même si l'histoire de l'adaptation cinématographique de la bande dessinée a commencé avec le début du cinéma et l'intérêt académique pour l'adaptation y existe au moins depuis les années 50, il n'y a que peu de travaux consacrés à l'étude de l'adaptation de la bande dessinée vers le cinéma. D'après *Bande dessinée et adaptation* (2015), une publication française qui vise à remplir la lacune de l'étude de l'adaptation,⁵² les articles sur le sujet s'orientent notamment vers l'analyse des exemples concrets sans approcher le sujet plus théoriquement et les théoriciens de l'adaptation, par exemple Gaudreault et Groensteen (*La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation*, 1998), Leitch (*Film Adaptation & Its Discontents*, 2007) ou Hutcheon, ne parlent d'adaptation des bandes dessinées qu'en quelques pages.⁵³

Comme il n'y a pas assez de soutien théorique et critique synthétisé autour de la bande dessinée et la problématique de son adaptation, les éditeurs de *Bande dessinée et adaptation* conseillent de s'appuyer sur « *les écrits sur la théorie et la pratique de l'adaptation filmique afin de voir ce que certaines problématiques abordées ou méthodologies adoptées peuvent apporter* ». ⁵⁴

⁵⁰ *Ibid.*, nous traduisons.

⁵¹ *Ibid.*, pp. XIII–XIV.

⁵² ROCHE, David, Isabelle SCHMITT-PITIOT et Benoît MITAINE. Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée. *Op. cit.*, p. 15.

⁵³ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

II.2.3 Qu'est-ce qu'une adaptation ?

Nous mentionnons dans le présent mémoire que le terme « adaptation » était depuis longtemps pratiquement confondu avec l'adaptation filmique.⁵⁵ Avec la parution du livre de Hutcheon en 2006, le terme s'est ouvert à beaucoup de médias différents. Elle y propose une définition qui vise à regrouper toutes les adaptations possibles à travers les médias : elle approche l'adaptation de la traduction, d'après elle, il s'agit « *des transpositions intersémiotiques d'un système de signes (par exemple mots) à un autre (par exemple images)* ». ⁵⁶ Elle ajoute qu'il s'agit d'une « traduction spécifique », « un transcodage » qui « *nécessairement doit se recoder dans une nouvelle garniture des conventions ainsi que des signes* ». ⁵⁷

En outre, pour Hutcheon, « adaptation » comme terme signifie à la fois le produit, le processus de création et celui de réception de la part du public qui consomme le produit, et elle définit le terme de ces trois perspectives :

- a) l'adaptation comme produit : « *une transposition reconnue et étendue d'une œuvre ou des œuvres particulières* » ⁵⁸ ; cette transposition n'oblige pas les adaptateurs à changer le média, le genre ou le contexte de l'œuvre, mais ils sont libres de le faire ⁵⁹ ;
- b) l'adaptation comme processus de création : « *l'acte d'appropriation à la fois créatif et interprétatif (qui ne relève donc pas de la simple copie)* » ⁶⁰ ;
- c) l'adaptation comme processus de réception : « *l'adaptation est une forme de l'intertextualité* », ⁶¹ c'est-à-dire que nous n'expérimentons l'adaptation comme telle que si nous connaissons le texte source qu'elle adapte. ⁶²

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation. Op. cit.*, p. 16, nous traduisons.

⁵⁷ *Ibid.*, nous traduisons.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 7, nous traduisons.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 7–8.

⁶⁰ ROCHE, David, Isabelle SCHMITT-PITOT et Benoît MITAINE. Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée. *Op. cit.*, p. 15.

⁶¹ HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation. Op. cit.*, p. 8, nous traduisons.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

II.3 Quelques questions de base de l'étude de l'adaptation

II.3.1 La différence entre l'énoncé et l'énonciation

Pour la méthode de McFarlane, la distinction entre l'énoncé et l'énonciation est essentielle, car elle sépare les aspects du texte source qui sont « transférables » et qui composent l'énoncé (dans d'autres terminologies il s'agit de la fable, de l'histoire ou du récit), de ceux qui exigent « la propre adaptation » et qui composent l'énonciation (autrement le sujet ou le discours).⁶³

D'après les formalistes russes qui distinguaient la fable du sujet, la première est « *le matériel du récit en tant que séquence purement chronologique* »⁶⁴ et le sujet est la composition unique des éléments du récit organisée par le narrateur qui est ensuite expérimentée par l'audience.⁶⁵ Les termes « énoncé » et « énonciation » y sont proches : l'énoncé étant « *une série cohérente des événements représentés par unités syntagmatiques* »⁶⁶ tandis que l'énonciation est « *le processus qui crée, libère, forge l'énoncé* ». ⁶⁷

Le film et la littérature ont chacun leurs propres outils d'énonciation qui aident à exprimer l'énoncé. Dans le cas de la littérature, il s'agit par exemple des catégories grammaticales de la personne ou du temps, le film peut s'exprimer par l'angle de prise de vue, les mouvements de caméra ou le montage. Ces outils, que McFarlane nomme « codes », sont souvent spécifiques et uniques soit à la littérature, soit au cinéma, ce qui rend difficile de simplement les transposer dans un autre système de codes. Néanmoins, le film peut chercher à utiliser ses codes comme les équivalents aux codes littéraires.⁶⁸

II.3.2 Le problème de la fidélité et de la hiérarchisation des arts

La question de la fidélité concerne plutôt le domaine de la critique des adaptations. C'est souvent la perspective comment nous jugeons s'il s'agit d'une bonne ou mauvaise adaptation. Si le critique estime que le film n'est pas fidèle à sa source, c'est considéré comme un aspect négatif qui porte sur toute l'évaluation de la pertinence de l'œuvre en question.⁶⁹

⁶³ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. *Op. cit.*, p. 19–20.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 19, nous traduisons.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 20, nous traduisons.

⁶⁷ *Ibid.*, nous traduisons.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.

D'après McFarlane, la critique de fidélité présuppose qu'il y a « *une seule juste signification* [de l'œuvre littéraire] *que le cinéaste a respecté, ou en quelque sorte violé ou faussé* ». ⁷⁰ Or il est problématique de trouver un consensus sur une œuvre littéraire et son sens parce que chaque lecteur comprend le texte différemment ⁷¹ et parce que les interprétations de certaines œuvres littéraires peuvent changer au cours du temps. ⁷²

Si nous jugeons des adaptations d'après le taux de fidélité à leurs sources, c'est presque uniquement le texte source qui est enfin privilégié et évalué comme l'œuvre de la plus grande valeur. ⁷³ Selon McFarlane et Hutcheon, cette approche comparative hiérarchisée ne reflète pas la vraie valeur d'une adaptation pour laquelle la fidélité ne doit pas être l'objectif, ⁷⁴ et souvent, puisque l'adaptation filmique du roman est l'un des types les plus fréquents d'adaptation, elle nuit à la reconnaissance du cinéma en tant qu'art méritant autant de respect que la littérature. ⁷⁵

II.4 La méthodologie de la comparaison

Nous nous appuyons dans le présent mémoire sur la théorie de l'adaptation de *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* de McFarlane. Dans la présente partie, nous décrivons les piliers de sa thèse que nous appliquons à *Persepolis* dans le dernier chapitre. Ce n'est pas seulement un outil pour désigner une piste claire de notre réflexion, mais en outre, vu que sa théorie est fondée sur l'étude des adaptations des romans anglophones du 19^e et du 20^e siècles, elle nous permet de vérifier jusqu'à quelle mesure sa thèse est applicable aux textes littéraires aussi spécifiques que la bande dessinée.

Dans sa méthode, McFarlane désire atteindre « *l'appréciation la plus objective et systématique de qui se passait au cours du processus de la transposition d'un texte à l'autre* ». ⁷⁶ Bien qu'il juge le film comme une œuvre autonome sans considérer le critère de la fidélité au texte originel, il avoue qu'il n'est pas possible d'ignorer les influences que l'adaptation retient de son texte source. Sa méthode vise à repérer les éléments retenus de l'original et à étudier comment ils sont transposés dans un autre médium et avec quels objectifs. ⁷⁷ Le cœur de sa méthode repose sur

⁷⁰ *Ibid.*, nous traduisons.

⁷¹ *Ibid.*, p. 9.

⁷² HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation*. *Op. cit.*, p. 142.

⁷³ *Ibid.*, p. XV.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. *Op. cit.*, p. 8.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 23, nous traduisons.

⁷⁷ *Ibid.*

la distinction entre « le transfert » et « la propre adaptation » qui distingue ce qui est possible de transférer dans un autre médium de ce qui exige trouver un équivalent parmi les codes que l'autre médium propose.⁷⁸

II.4.1 Les fonctions narratives d'après Barthes

Selon la méthode de McFarlane, la catégorisation des fonctions narratives selon Barthes⁷⁹ désigne la distinction entre ce qui est possible de transférer de ce qui exige la propre adaptation. Barthes distingue deux groupes de fonctions narratives : les fonctions distributionnelles (« les fonctions » proprement dites) et intégratives (« les indices »). Les fonctions « *se réfèrent aux actions et aux événements ; [...] ils sont liés ensemble linéairement à travers le texte ; [...] ils désignent la fonctionnalité de faire* ». ⁸⁰ En revanche, les indices ne sont pas si spécifiques : ils peuvent désigner l'ambiance du récit ou l'état psychologique d'un personnage, « *ils ne se réfèrent pas aux opérations mais à la fonctionnalité d'être* ». ⁸¹ À la différence des fonctions qui sont de caractère horizontal, « *les indices sont de caractère vertical et influencent notre lecture de la narration d'une manière pervasive plutôt que linéaire* ». ⁸² Selon McFarlane, ce sont les fonctions qu'il est possible de transférer d'un médium à l'autre tandis que les indices, vu qu'ils sont plus obscurs, ne sont transférables qu'à une certaine mesure.

Barthes divise les fonctions intégratives en deux autres catégories : « les indices » proprement dits et « les informants ». ⁸³ Les indices ne sont pas facilement transférables, ils sont plutôt destinés à la propre adaptation car ils ne présentent pas d'informations concrètes : ils se réfèrent aux personnages ou l'ambiance du récit. ⁸⁴ La représentation de ces éléments serait différente dans chaque système de codes qui utiliserait ses propres moyens d'expression pour exprimer les spécificités de l'ambiance d'un récit (par exemple, tandis qu'un roman s'exprimerait à travers l'accumulation des métaphores ténébreuses désignant l'atmosphère sinistre d'un lieu, le film s'exprimerait par la combinaison de lumières, d'ombres et d'angle de prise de vue pour augmenter le sentiment de terreur). En revanche, les informants sont des données très spécifiques,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁹ BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. 1966, (8), pp. 1–27.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13, nous traduisons.

⁸¹ *Ibid.*, nous traduisons.

⁸² *Ibid.*, nous traduisons.

⁸³ BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Op. cit.*, p. 10.

⁸⁴ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. *Op. cit.*, p. 14.

facilement transférables, comme les informations factuelles sur les personnages, leurs caractéristiques physiques, etc.⁸⁵

Les fonctions distributionnelles sont encore divisées en deux catégories : « les fonctions cardinales » et « les catalyses ».⁸⁶ Les premières représentent les moments essentiels de l'histoire qui augmentent le suspense chez les spectateurs ou lecteurs parce qu'ils peuvent voir une multitude de déroulements possibles de l'histoire et attendent la résolution finale.⁸⁷ Les catalyses représentent le soutien des fonctions cardinales, elles « *situent les fonctions cardinales dans une sorte de réalité particulière* ». ⁸⁸ Selon McFarlane, ces deux types de fonctions narratives sont transférables car ils ne dépendent pas de système de codes spécifique, et ils peuvent être exprimés aussi bien par le verbal que par le visuel et le sonore.⁸⁹

II.4.2 Le transfert

Le processus du transfert comprend ces éléments d'une œuvre qui peuvent être transférés d'un médium à l'autre sans besoin de les adapter au système de codes différent. Néanmoins, l'auteur d'une adaptation peut décider quels éléments il veut transférer et lesquels il veut omettre.

La base de ce processus se trouve, d'après McFarlane, dans la distinction entre l'énoncé et l'énonciation qui est développée dans l'un des chapitres précédents. L'énoncé est transférable, tandis que l'énonciation ne l'est pas. Les éléments d'une histoire qui peuvent être transférés le plus facilement sont les fonctions distributionnelles. McFarlane estime que c'est en partie d'après le transfert des fonctions cardinales que nous pouvons mesurer la fidélité d'une adaptation à son texte source.⁹⁰

Dans sa méthode, McFarlane vise à isoler ces éléments qui sont susceptibles au transfert, pour que nous puissions déterminer ceux qui exigent leur propre adaptation. Les premiers sont « *les éléments narratifs qui ne sont pas fixés à un mode d'expression particulier* ». ⁹¹ Il parle des éléments qui se trouvent aux « *niveaux profonds d'un texte* », ⁹² qui ne se manifestent pas différemment avec n'importe quelle forme d'énonciation que nous leur attachons.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Op. cit.*, p. 9.

⁸⁷ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation. Op. cit.*, p. 13–14.

⁸⁸ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation. Op. cit.*, p. 14.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 23–24.

⁹¹ *Ibid.*, p. 25, nous traduisons.

⁹² *Ibid.*, nous traduisons.

II.4.3 La propre adaptation

La propre adaptation s'adresse aux éléments du texte source qui ne sont pas transférables et exigent une adaptation pour un système de codes différent. McFarlane les appelle, d'après Barthes, « les indices » et en général il s'agit des éléments de l'énonciation. McFarlane remarque que les éléments qui subissent leur propre adaptation peuvent créer une expérience d'audience bien différente de leur expérience de la lecture même quand toutes les fonctions cardinales sont retenues dans l'adaptation.⁹³

McFarlane distingue de grandes différences entre le système littéraire et filmique qui invitent à la propre adaptation. Tandis qu'un roman repose uniquement sur un système verbal, le film repose sur des systèmes verbal, visuel et auditif. Le film utilise donc également des signes verbaux mais ces derniers créent des réponses très différentes même s'ils livrent la même information : « *un signe cinématographique, avec sa haute iconicité et fonction symbolique incertaine, fonctionne directement, sensuellement, perceptivement* »⁹⁴ tandis qu'un « *signe verbal, avec sa basse iconicité et fonction symbolique élevée, fonctionne conceptuellement* ». ⁹⁵ C'est pourquoi un roman ne peut pas se rapprocher, avec n'importe quelle description, de la représentation réaliste ou iconique dont le film est capable. La question que McFarlane propose dans le cadre de cette problématique est : comment et jusqu'à quelle mesure le réalisateur représente visuellement les propositions de l'auteur exprimées verbalement.⁹⁶

Dans ce cadre, il faut également mentionner la spécificité de la bande dessinée : son système de codes constitué de signes verbaux ainsi que visuels. Ces derniers ne sont pas nécessairement égaux aux signes visuels du film : la bande dessinée travaille avec les phylactères, la mise en page des vignettes, les ellipses proposées par les lacunes entre les vignettes, etc.⁹⁷ Néanmoins, la question de McFarlane ne doit pas changer grandement : il faut observer comment et jusqu'à quelle mesure le cinéaste travaille avec les suggestions visuelles et verbales de la bande dessinée et comment il les retravaille pour le système de codes filmique.

Un autre aspect qui différencie la littérature du cinéma et qui invite à la propre adaptation est la différence entre la linéarité du roman et la spatialité du film. McFarlane constate

⁹³ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 27, nous traduisons.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 26–27, nous traduisons.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ KOŘÍNEK, Pavel, Martin FORET et Michal JAREŠ. *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. Prague : Akropolis, 2015, pp. 211–212.

que « [n]ous construisons le sens d'un roman en comprenant les mots et les groupes de mots séquentiellement comme ils apparaissent sur la page ». ⁹⁸ Il faut lire un mot après un autre pour que nous puissions comprendre ce qu'il se passe. En revanche, un film est construit par la suite de prises de vue, de séquences. McFarlane signale qu'il ne s'agit pas d'équivalents de mots parce qu'une prise de vue offre une « complexité visuelle » qui fournit toujours plus d'informations qu'un mot ne le peut. Pour cette raison, un réalisateur ne distribue pas les informations dans le même ordre, la même mesure et la même vitesse, comme un auteur qui a plus de contrôle sur la façon à laquelle chaque information est présentée au lecteur. ⁹⁹ McFarlane note également deux techniques, spécifiques au médium filmique, relatives à l'espace qui ne sont pas abordables par la littérature. Tout d'abord, il s'agit de « la dialectique entre l'espace dans le champ et hors-champ », et ensuite de « l'alternation », par exemple « *entre une longue prise de vue et un détail, entre voir et être vu* ». ¹⁰⁰

Une bande dessinée se trouve dans une position différente du roman dans ce cas parce que, grâce aux vignettes, la spatialité et la complexité visuelle peuvent être atteintes. Elle peut travailler similairement avec l'espace dans la vignette et hors-vignette comme le film travaille avec le champ, et avec l'alternation de prises de vue. Néanmoins, le film y ajoute l'aspect auditif qu'une bande dessinée ne peut pas approcher, excepté les phylactères qui servent d'une suggestion du sonore. De plus, les bandes dessinées contiennent souvent des cartouches qui fournissent les commentaires descriptifs et narratifs qui distribuent les informations linéairement de la façon littéraire. ¹⁰¹

Un film travaille avec sa propre série de codes cinématographiques et extra-cinématographiques tandis qu'un roman s'appuie sur la « *représentation écrite de codes de langage* ». ¹⁰² Un film n'a pas de vocabulaire ou de règles de syntaxe aussi stricte et codifiée à sa disposition, il travaille avec des conventions du langage cinématographique : des codes qui sont répétés d'une certaine façon ou dans un certain contexte jusqu'au moment où le spectateur apprend à y ajouter un sens particulier. Néanmoins, comme les codes cinématographiques ne sont pas codifiés, ces conventions peuvent être bouleversées maintes fois, plusieurs sens peuvent être

⁹⁸ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. *Op. cit.*, p. 27, nous traduisons.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 28, nous traduisons.

¹⁰¹ KOŘÍNEK, Pavel, Martin FORET et Michal JAREŠ. *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. *Op. cit.*, p. 392.

¹⁰² MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. *Op. cit.*, p. 29, nous traduisons.

attachés à un certain code, et le sens de chaque code peut évoluer. McFarlane donne comme exemple à ce phénomène l'usage du fondu au noir et du fondu au blanc qui sont utilisés comme des techniques de montage entre les plans qui par convention peuvent signaler une ellipse temporelle.¹⁰³

McFarlane ajoute que pour comprendre un film, il faut comprendre également les codes extra-cinématographiques et il en nomme quatre : codes de langage, codes visuels, codes sonores non-linguistiques (musique, bruits, etc.) et codes culturels (conventions liées aux cultures particulières et à la société dans un contexte spécifique). Notre compréhension d'un film dépend de jusqu'à quelle mesure nous pouvons déchiffrer tous les codes impliqués.¹⁰⁴

McFarlane finit son chapitre sur la propre adaptation par la différence entre récits « racontés » et « montrés » qui est proche de la distinction entre « telling » et « showing » de Hutcheon. D'après McFarlane, le fait qu'un film peut montrer par sa mise en scène ce qu'un roman raconte représente un avantage pour le film pour son immédiateté. Néanmoins, il trouve le rôle du narrateur l'un des aspects les plus essentiels pour l'énonciation romanesque et c'est pourquoi la perte du narrateur dans une adaptation filmique peut être remarquée négativement.¹⁰⁵

¹⁰³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁵ *Ibid.*

III Marjane Satrapi et son œuvre dans le contexte de l'époque

III.1 Une brève biographie de Marjane Satrapi

Marjane Satrapi, dont le nom étant un pseudonyme pour protéger sa famille qui demeure en Iran,¹⁰⁶ est dessinatrice et cinéaste franco-iranienne. Elle est née le 22 novembre 1969 à Rasht en Iran dans une famille d'idées progressistes. Ses parents ont décidé de l'envoyer à l'âge de 14 ans en Europe pour des études et pour la protéger du système iranien établi après la révolution islamique.¹⁰⁷ Elle a fréquenté un lycée à Vienne en Autriche¹⁰⁸ et après être retournée en Iran, elle a obtenu son diplôme à l'École des beaux-arts de Téhéran et ensuite à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. D'ailleurs, l'histoire de son enfance et adolescence en Iran et en Europe est reflétée dans *Persepolis*. Ensuite elle s'est installée à Paris où elle a rejoint l'Atelier des Vosges, un groupe d'artistes de bande dessinée.¹⁰⁹

Elle s'est établie en tant que bédéiste en 2000 avec la parution de *Persepolis* chez L'Association où elle a ensuite publié ses autres bandes dessinées, notamment : *Broderies* (2003) et *Poulet aux prunes* (2004). Elle a abandonné la bande dessinée pour se livrer au cinéma en 2007 avec la sortie du film *Persepolis*.

Elle demeure en France depuis 1994 et elle n'est pas retournée en Iran depuis la parution de sa première bande dessinée.¹¹⁰ Grâce à son succès international, Satrapi est devenue une figure intellectuelle et partage publiquement ses opinions sur des faits de la politique autant française qu'internationale.¹¹¹ Excepté ses projets cinématographiques, elle contribue aux presses mondiales.¹¹²

¹⁰⁶ CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. New York : Columbia University Press, 2010, p. 242.

¹⁰⁷ Auteurs : Marjane Satrapi. In : *L'Association* [online]. [cit. 2020-11-12]. À partir de <https://www.lassociation.fr/en/auteur/satrapi/>.

¹⁰⁸ Marjane Satrapi. In : *The Washington Post* [online]. The Washington Post Company, le 20 janvier 2008 [cit. 2020-11-12]. À partir de <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/01/18/AR2008011800888.html>.

¹⁰⁹ CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. *Op. cit.*, p. 136.

¹¹⁰ À l'occasion de la fête du cinéma, Marjane Satrapi ouvre les portes de son univers. In : *France 24* [vidéo]. Le 28 juin 2016, 03:19–03:27 [cit. 2020-11-12]. À partir de https://www.youtube.com/watch?v=aW60zBd-p_k.

¹¹¹ CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. *Op. cit.*, p. 137.

¹¹² Marjane Satrapi. In : *Penguin Random House* [online]. Penguin Random House Network [cit. 2020-11-12]. À partir de <https://www.penguinrandomhouse.com/authors/43801/marjane-satrapi/>.

III.2 Marjane Satrapi en tant que bédéiste

Satrapi est entrée dans le monde bédéique au début des années 2000 avec la parution de sa bande dessinée *Persepolis*. Elle a commencé à la développer en 1999 pendant son activité dans l'Atelier de Vosges où elle a rencontré le bédéiste David B. qui, avec la maison d'édition L'Association, l'a encouragé à travailler sur la bande dessinée. Un extrait est apparu d'abord dans *Lapin*, un magazine de L'Association, et par la suite le premier tome fut publié en 2000.

Même si elle est d'origine iranienne, elle s'exprime en français et elle est publiée chez une maison d'édition basée à Paris. En outre, Chute remarque que sa position est encore plus internationale, car elle est influencée par la bande dessinée américaine : « *Persepolis était inspiré par la tradition de la bande dessinée non fictionnelle créée par Maus aux États-Unis. Satrapi, qui a étudié les beaux-arts, n'avait pas considéré la bande dessinée en tant que forme artistique jusqu'à ce qu'elle ait vu Maus.* »¹¹³ Cette dernière, une bande dessinée autobiographique qui récolte les souvenirs du père de l'auteur de la Shoah, est la première bande dessinée qui ait reçu le prix Pulitzer.¹¹⁴ Son succès était énorme et a changé la perception publique de la bande dessinée¹¹⁵ et a légitimé le terme « un roman graphique » en opposition de « comic book », généralement associé avec des histoires de super-héros ou une production enfantine.¹¹⁶

Les similarités avec cette bande dessinée célèbre sont souvent remarquées dans le cas de *Persepolis* : les deux œuvres sont considérablement autobiographiques, elles s'intéressent aux moments historiques globalement significatifs et aux influences des changements politiques sur les vies personnelles. Lefèvre rapproche les deux plutôt du roman que de la bande dessinée habituelle, et « *[b]ien qu'elles aient d'abord été publiées par tranches (deux ou quatre), leur version finale et intégrale de plus de deux cents pages constitue une œuvre aboutie et complète* ». ¹¹⁷

En général, la production bédéique de Satrapi porte des aspects qui la classent vers les bandes dessinées autobiographiques : elles s'inspirent des souvenirs et expériences de son enfance

¹¹³ CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics. Op. cit.*, p. 18, nous traduisons.

¹¹⁴ 1992 Pulitzer Prizes. In : *The Pulitzer Prizes* [online]. [cit. 2020-11-12]. À partir de <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1992>.

¹¹⁵ BAETENS, Jan et Hugo FREY. Adult Comics before the Graphic Novel: From Moral Panic to Pop Art Sensationalism, 1945–c.1967. *The Graphic Novel: An Introduction* [online]. Cambridge University Press, octobre 2014 [cit. 2020-11-12]. À partir de <https://doi.org/10.1017/CBO9781139177849.003>, p. 34.

¹¹⁶ WITEK, Joseph. Imagetext, or, Why Art Spiegelman Doesn't Draw Comics. *ImageText : Interdisciplinary Comics Studies* [online]. **1**(1) [cit. 2020-11-12]. ISSN 1549-6732. À partir de http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v1_1/witek/.

¹¹⁷ LEFÈVRE, Pascal. *Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible ? Lendemain : Études comparées sur la France*. Septembre 2008, **33**(130–131), 34–38. ISSN 0170-3803, p. 34.

(*Persepolis, Broderies*) ou aux expériences de sa famille¹¹⁸ (*Poulet aux prunes*, qui s'inspire de l'histoire de son oncle, mais d'après l'autrice, le protagoniste de la bande dessinée, un artiste egocentrique mais adorable, est un portrait d'elle-même¹¹⁹). Chute remarque encore que même si ses bandes dessinées sont souvent politiques, elles renvoient à l'expérience individuelle ou à l'expérience commune et quotidienne dans un certain contexte socio-politique.¹²⁰ Dans *Persepolis*, l'histoire se déroule du point de vue d'une fille qui ressent les changements politiques de son pays dans sa vie de tous les jours et elle les juge de sa perspective enfantine.

Les thèmes récurrents dans son œuvre bédécienne renvoient à la politique, ses expériences en tant que personnage écarté entre l'Ouest et l'Est qui lui permettent de réfléchir sur sa position dans le monde et sur les différences et les similarités entre les différentes cultures, ce dernier aspect figurant fort dans son message : « *J'ai voulu que les gens dans les autres pays lisent Persepolis, pour qu'ils voient que j'avais grandi comme les autres enfants.* »¹²¹ D'après Chute, « *Persepolis est un texte qui explore les bornes d'identité, plutôt déstabilise qu'enforce les tropes sur l'Est et l'Ouest – particulièrement puisqu'ils concernent l'expérience féminine* ». ¹²²

La voix féministe est très forte dans son œuvre. Dans *Persepolis* et *Broderies*, les protagonistes sont des femmes, dans le cas du dernier, c'est un ensemble de femmes causant du sexe, de l'amour et d'autres choses. Dans le cas du premier, c'est l'histoire d'une fille qui se trouve dans plusieurs situations de l'oppression (par exemple dans l'obligation du port du voile), mais qui a des espérances de conquérir le monde masculin, par exemple en devenant le dernier prophète.¹²³ Néanmoins, Satrapi souligne le message humaniste autant dans ce cas particulier : la protagoniste de *Persepolis* n'est pas nécessairement une fille pour propager le message féministe, mais parce qu'il s'agit d'une histoire personnelle de l'autrice où elle a dû figurer elle-même. Comme il arrive qu'elle soit une femme, la protagoniste l'est également. D'après elle, c'est avant tout une histoire d'un être humain.¹²⁴

¹¹⁸ LUEBERING, J. E. Marjane Satrapi: Iranian artist and writer. In : *Encyclopedia Britannica* [online]. [cit. 2020-11-12]. À partir de <https://www.britannica.com/biography/Marjane-Satrapi>.

¹¹⁹ HATTENSTONE, Simon. Confessions of Miss Mischief. In : *The Guardian* [online]. Guardian News & Media, le 29 mars 2008 [cit. 2020-11-12]. À partir de <https://www.theguardian.com/film/2008/mar/29/biography>.

¹²⁰ CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. *Op. cit.*, p. 135.

¹²¹ CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. *Op. cit.*, p. 138, nous traduisons.

¹²² CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. *Op. cit.*, p. 138, nous traduisons.

¹²³ *Ibid.*, p. 242.

¹²⁴ *Persepolis - Exclusive: Marjane Satrapi*. In : *movieweb* [vidéo]. Le 19 septembre 2010 [cit. 2020-11-12]. À partir de https://www.youtube.com/watch?v=v9onZpQix_w, 03:26–03:39.

Chute positionne l'œuvre de Satrapi dans le volume des publications littéraires des autrices iraniennes en diaspora publiées après la révolution islamique. Ces autrices se penchent souvent vers le genre des mémoires qui servent aux femmes précédemment opprimées par le système iranien comme un médium de liberté retrouvée et leur présentent la possibilité d'exprimer ce qu'elles n'avaient pas eu la chance d'exprimer auparavant.¹²⁵ Néanmoins, le cas de Satrapi est encore plus spécifique car elle est considérée comme l'autrice de la première bande dessinée iranienne.¹²⁶

Quant au style de Satrapi, Chute le décrit comme minimaliste et expressionniste. D'ailleurs, un journaliste a décrit le style de l'adaptation filmique de *Persepolis*, qui copie le style naïf de la bande dessinée, comme évoquant Fritz Lang.¹²⁷ D'après Chute, « *le traumatisme d'histoire ne doit pas être visuellement traumatique* »¹²⁸ et il y a un contraste apparent entre le minimalisme visuel et la complexité des émotions qui y sont représentées.¹²⁹ Elle n'utilise pas de couleur dans son œuvre, il s'agit de l'alternance entre le blanc et le noir, sans hachures ou tonalité. Son style peut sembler austère, disjoint de l'expérience visuelle que nous attendrions de la perspective enfantine.¹³⁰ Flint lie son style avec la notion de souvenir et de mémoire quant aux vignettes presque entièrement noires qui ne sont pas rares dans *Persepolis* et qui invitent à y projeter le manquant.¹³¹ Les espaces noirs ne représentent finalement pas l'imperfection ou « *l'absence de mémoire, mais plutôt sa densité, sa profondeur ; la "vacance" représente la pratique de la mémoire* ». ¹³²

III.3 Marjane Satrapi en tant que réalisatrice

Satrapi a quasiment abandonné le médium de la bande dessinée pour se consacrer au cinéma qui représente pour elle un défi inconnu et inexploré qu'elle peut exploiter¹³³ : « *Ce qui m'intéresse le*

¹²⁵ KARIM, Persis et Nahid RACHLIN. Talking with a Pioneer of Iranian-American Literature: An Interview with Nahid Rachlin. *ArteZine* [online]. ArteEast: The global platform for Middle East, été 2007 [cit. 2020-11-19]. À partir de <http://arteeast.org/quarterly/talking-with-a-pioneer-of-iranian-american-literature-an-interview-with-nahid-rachlin/>.

¹²⁶ CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. *Op. cit.*, p. 139.

¹²⁷ HATTENSTONE, Simon. Confessions of Miss Mischief. *Op. cit.*

¹²⁸ CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. *Op. cit.*, p. 135, nous traduisons.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹³⁰ CHUTE, Hillary. The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's "Persepolis". *Women's Studies Quarterly* [online]. 2008, **36**(1/2), 92–110 [cit. 2020-11-19]. À partir de www.jstor.org/stable/27649737, p. 98.

¹³¹ FLINT, Kate. Painting memory. *Textual Practice* [online]. Le 4 juin 2010, **17**(3), 527–542 [cit. 2020-11-19]. À partir de <https://doi.org/10.1080/0950236032000140113>, p. 530.

¹³² CHUTE, Hillary. The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's "Persepolis". *Op. cit.*, p. 98, nous traduisons.

¹³³ À l'occasion de la fête du cinéma, Marjane Satrapi ouvre les portes de son univers. *Op. cit.*, 05:00–5:23.

plus dans la vie, c'est d'apprendre, de tenter de nouvelles expériences. En fait, après avoir fait des bandes dessinées, des livres pour enfants, des dessins pour des journaux, des fresques murales... J'avais le sentiment d'arriver à une période de transition. »¹³⁴ Ce positionnement d'elle-même en tant que réalisatrice peut expliquer son œuvre cinématographique qui montre qu'elle se diversifie avec chaque nouveau titre qui sort.

Elle a commencé son parcours cinématographique avec les adaptations de ses propres bandes dessinées, dans le cas de *Persepolis* (2007) en dessin animé, dans le cas de *Poulet aux prunes* (2011) en prise de vue réelle. Elle a décidé de tourner *Persepolis* comme un dessin animé pour les raisons d'identification et d'universalisme de l'histoire : elle a voulu que tout le monde puisse s'identifier aux personnages et elle a évité la recherche d'acteurs qui représenteraient elle-même et les membres de sa famille.¹³⁵

Persepolis était un succès bédéique ainsi qu'un succès cinématographique. Le film a figuré dans la sélection officielle pour la Palme d'Or du Festival de Cannes en 2007 où il a été récompensé par le Prix spécial du Jury, mais il n'a pas tardé à recevoir d'autres récompenses : en 2008, il est devenu le meilleur premier film et la meilleure adaptation aux Césars. Le film était également nommé dans plusieurs catégories, comme le meilleur film d'animation ou encore le meilleur film en langue étrangère, aux Oscars, Golden Globes, BAFTA, les Prix du cinéma européen et British Independent Film Awards entre autres.¹³⁶

Les critiques à la sortie du film étaient majoritairement positives,¹³⁷ mais cet enthousiasme n'était pas partagé par tous, surtout dans le cas des autorités iraniennes et dans certains autres pays. Le pays d'origine de la réalisatrice jugeait qu'il s'agissait d'un film « *qui présente un tableau irréal des conséquences et des réussites de la révolution islamique* »¹³⁸ quand il a été sélectionné par le Festival de Cannes. Néanmoins, le film est finalement arrivé à une rare

¹³⁴ Compétition : « *Persepolis* » de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud. In : *Festival de Cannes* [online]. Le 23 mai 2007, mis à jour le 13 février 2018 [cit. 2020-11-20]. À partir de <https://www.festival-cannes.com/fr/72-editions/retrospective/2007/actualites/articles/competition-persepolis-de-marjane-satrapi-et-vincent-paronnaud>.

¹³⁵ HOHENADEL, Kristin. Author And Filmmaker Marjane Satrapi On Creating Across Boundaries. In : *Fast Company* [online]. Le 17 août 2012 [cit. 2020-11-20]. À partir de <https://www.fastcompany.com/1681466/author-and-filmmaker-marjane-satrapi-on-creating-across-boundaries>.

¹³⁶ *Persepolis*: Ocenění. In : *ČSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2020-11-20]. À partir de <https://www.csfd.cz/film/230517-persepolis/oceneni/>.

¹³⁷ *Persepolis* Reviews. In : *Metacritic* [online]. [cit. 2020-11-20]. À partir de <https://www.metacritic.com/movie/persepolis>.

¹³⁸ PÉRON, Didier. «*Persepolis*» anime Téhéran. In : *Libération* [online]. Le 24 mai 2007 [cit. 2020-11-20]. À partir de https://www.liberation.fr/cinema/2007/05/24/persepolis-anime-teheran_93924/.

projection légale à Téhéran pour quelques dizaines de gens curieux, mais le film était censuré de quelques scènes, surtout celles de nature sexuelle.¹³⁹

Ensuite elle a complété quelques projets dans les productions internationales : deux européennes dans les cas de *La Bande de jotas* (2012) et *Radioactive* (2019), une américaine dans le cas de *The Voices* (2014). Avec le développement de son œuvre cinématographique, il semble qu'elle abandonne progressivement les thèmes récurrents de son œuvre bédéique (l'enfance en Iran, l'exode vers l'Europe, le clash des identités, etc.) et s'échappe vers de nouveaux sujets, genres et styles assez divers pour satisfaire ses ambitions d'artiste et le désir d'évolution professionnelle en tant que réalisatrice. Cependant un thème de son œuvre bédéique retrouve sa place dans son œuvre cinématographique : le féminisme et la focalisation sur les protagonistes féminins, un sujet qui est évident sur l'exemple de *Radioactive*, un portrait filmique de Marie Curie. Sous prétexte qu'il n'y ait pas assez de modèles féminins visibles dans l'espace socio-culturel que les petites filles pourraient suivre, elle a créé un film pour les inspirer.¹⁴⁰

¹³⁹ Rare Iran screening for controversial film 'Persepolis'. In : *AFP* [online]. Le 14 février 2008 [cit. 2020-11-20]. À partir de https://web.archive.org/web/20080522125111/http://afp.google.com/article/ALeqM5j42rPk2BytF_nzJMi_tnhfe-sP4hw.

¹⁴⁰ ROSSER, Michael. 'Radioactive' director Marjane Satrapi reveals why she chooses not to work with US producers. In : *Screen Daily* [online]. Le 9 mars 2020 [cit. 2020-11-20]. À partir de <https://www.screendaily.com/news/radioactive-director-marjane-satrapi-reveals-why-she-chooses-not-to-work-with-us-producers/5147926.article>.

IV La comparaison de la bande dessinée et du film *Persepolis*

IV.1 Le discernement et la comparaison des éléments de transfert

IV.1.1 Les informants

Les informants sont les aspects considérés comme facilement transférables puisqu'il s'agit des informations factuelles, généralement indépendantes de l'énonciation. Néanmoins, il arrive que même des faits puissent être modifiés, ajoutés ou omis d'après les besoins d'un système de codes spécifique. Dans les sous-chapitres suivants, nous discernons quelques-uns des informants (ceux de lieu et de temps de l'histoire, de noms, d'âges, d'occupation et de caractéristiques physiques des personnages choisis) de chaque médium afin de les comparer et ainsi démontrer le processus adaptatif.

IV.1.1.1 Le discernement des informants de la bande dessinée

Comme il s'agit d'une bande dessinée autobiographique, de vrais événements historiques de la seconde moitié du vingtième siècle se déroulent en arrière-plan de l'histoire de *Persepolis* : la révolution d'Iran en 1979 ou la guerre Iran-Irak des années quatre-vingt entre autres.

La fable autour de la vie de Marjane, le personnage principal, se déroule entre les années 1979 et 1994 avec des analepses et prolepses occasionnelles qui abordent les événements antérieurs ou postérieurs. Par exemple, la réplique de Marjane « *Déjà à l'âge de six ans j'étais sûre d'être la dernière des prophètes. C'était quelques années avant la révolution.* »¹⁴¹ correspond approximativement à l'an 1976. En outre, d'autres événements historiques plus anciens y sont évoqués comme l'invasion arabe de l'ouest¹⁴² ou le coup d'État de Reza Chah.¹⁴³ Un exemple d'un événement postérieur est la dernière rencontre de Marjane avec sa grand-mère et sa future mort¹⁴⁴.

D'après le suivi des événements, l'histoire se déroule dans des lieux différents, chronologiquement d'abord à Téhéran en Iran, après à Vienne et au Tyrol en Autriche et enfin de

¹⁴¹ SATRAPI, Marjane. Le Foulard. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 1^{er} tome.

¹⁴² SATRAPI, Marjane. La Bicyclette. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 1^{er} tome.

¹⁴³ SATRAPI, Marjane. La Cellule d'eau. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 1^{er} tome.

¹⁴⁴ SATRAPI, Marjane. La Fin. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 4^e tome.

nouveau à Téhéran. D'autres endroits plus spécifiques sont de temps en temps indiqués, comme le cinéma Rex,¹⁴⁵ l'aéroport de Mehrabad,¹⁴⁶ le Bazar Safavieh,¹⁴⁷ etc.

Quant aux personnages, les informants sur eux sont déséquilibrés : sur un personnage, nous connaissons plein de détails alors qu'en même temps nous ne savons presque rien sur un autre. En général, les prénoms de tous les personnages importants sont indiqués (comme les amis ou compagnons de Marjane), en revanche les noms de famille sont rarement connus, à l'exception du personnage principal, Marjane Satrapi, ou des personnages adultes comme le docteur Heller.¹⁴⁸ Il est intéressant que le nom d'un personnage telle que la grand-mère de Marjane, qui est importantement liée au récit, ne soit pas mentionné à travers celui-ci. Cependant, cela s'explique par la perspective enfantine de la bande dessinée où la grand-mère est généralement désignée par « mamie ».

L'âge de Marjane nous est connu, car tout au début de la bande dessinée nous sommes informés que Marjane a dix ans en 1980. Peu d'âges d'autres personnages ne nous sommes communiqués : c'est le cas, par exemple, de Julie, une fille de dix-huit ans, qui devient l'amie de Marjane à Vienne, ou de Momo, un lycéen en première,¹⁴⁹ dont l'âge est estimé d'après son année scolaire et sert à signaler notamment le fait que les amis de Marjane à Vienne sont plus âgés qu'elle.

Les seules exceptions où l'auteur détaille les professions, les études, les convictions politiques ou religieuses des personnages, c'est quand elles sont essentielles pour l'histoire. La bande dessinée distingue ainsi, par exemple, les communistes, les anarchistes, les intégristes et les progressistes.

Comme la bande dessinée est un médium visuel, quelques caractéristiques physiques des personnages sont connues *a priori* : la taille, la coiffure, etc. De plus, certaines caractéristiques physiques visuelles portent une information sur la conviction d'un personnage.¹⁵⁰ Comme il s'agit d'une bande dessinée en noir et blanc, visuellement nous pouvons distinguer seulement entre les couleurs sombres et claires si la couleur précise n'est pas éclaircie par le texte : comme il est par exemple fait dans le cas de Nioucha dont les yeux semblent blancs à partir de la lecture visuelle, mais le texte précise que « *Nioucha avait les yeux très verts* ». ¹⁵¹

¹⁴⁵ SATRAPI, Marjane. La Bicyclette. *Persepolis. Op. cit.*

¹⁴⁶ SATRAPI, Marjane. La Fin. *Persepolis. Op. cit.*

¹⁴⁷ SATRAPI, Marjane. Le Maquillage. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 4^e tome.

¹⁴⁸ SATRAPI, Marjane. Le Cheval. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 3^e tome.

¹⁴⁹ SATRAPI, Marjane. Tyrol. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 3^e tome.

¹⁵⁰ SATRAPI, Marjane. Le Voyage. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 2^e tome.

¹⁵¹ SATRAPI, Marjane. La Convocation. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 4^e tome.

IV.1.1.2 La comparaison de la cohérence factuelle des informants de la bande dessinée avec le film

Si nous discernions les informants du film de la même manière que nous l'avions faite pour la bande dessinée ci-dessus, il s'agirait d'une énumération similaire. C'est pourquoi nous laissons de côté le même discernement des informants du film et nous passons directement à la comparaison.

Les informants de lieu et de l'époque sont dénotés dans le film par les intertitres qui clairement constatent ces informations par la désignation du lieu et de l'année : par exemple « Téhéran 1978 » ou « Vienne 1986 » et finalement autant par l'intertitre « Un an plus tard » après « Téhéran 1992 ». Nous pouvons constater ainsi que l'étendue temporelle de l'histoire est approximativement la même dans la bande dessinée que dans le film. Ce dernier utilise autant des analepses et des prolepses pour désigner une histoire précédente : par exemple, l'histoire du coup d'État de Reza Chah qui est racontée par le père de Marjane, précisant qu'il s'agit d'une histoire qui s'est passée il y a 50 ans.¹⁵² Ou une histoire future : par exemple, Marjane mentionne à la fin du film que sa grand-mère mourrait peu après le moment de leur dernière rencontre que nous voyons dans le film.¹⁵³ Dans ce cas, il s'agit d'un décalage factuel léger entre la bande dessinée et le film, démontrant que même les informants, supposés être facilement transférables, peuvent être changés. Ici, nous estimons que la motivation pour ce changement pourrait être la nature du film en tant que médium dramatique qui semble préférer des solutions plus émotionnelles.

En outre, dans le film, il y a un aspect spatio-temporel qui ne figure pas dans la bande dessinée. Il s'agit des scènes en couleurs qui sont dispersées à travers le film comme des intermezzos. D'après les indices dans les prises de vue, le spectateur comprend que cette histoire se déroule à l'aéroport d'Orly à Paris. En revanche, la désignation temporelle demeure mystère, mais elle peut être devinée au fur et à mesure pendant la lecture et la compréhension de l'histoire en noir et blanc qui se comporte comme une analepse envers les scènes en couleurs. Ces scènes sont analysées plus en détails dans le chapitre IV.3.1.

Des décalages factuels entre la bande dessinée et le film sont plus fréquents pour les personnages représentés dans la version filmique. Il n'est pas rare que les personnages du film s'appellent différemment de leurs représentations bédéiques. Par exemple, l'une des meilleurs amis

¹⁵² *Persepolis* [film]. Réalisation Marjane SATRAPI et Vincent PARONNAUD. France, USA : 2.4.7. Films, 2007. Version distribuée par Sony Pictures Classics, 00:06:09–00:07:36.

¹⁵³ *Ibid.*, 01:31:11–01:31:18.

de Marjane à Vienne s'appelle Julie dans la bande dessinée,¹⁵⁴ tandis que la même amie s'appelle Ève dans le film.¹⁵⁵ Intéressamment, les autres amis du même groupe ont les mêmes prénoms dans le film que dans la bande dessinée. Comme autres exemples de changement de noms dans le film nous pouvons nommer le docteur Schloss (le docteur Heller dans la bande dessinée), Birgit (Ingrid) ou Fernando (Enrique). De l'autre côté, Markus reste Markus et Kia reste Kia dans les deux versions. Pour les besoins du présent travail, nous n'avons pas réussi à trouver de sources qui traiteraient ces changements et la motivation pour les faire. Il nous reste à polémiquer que c'était peut-être pour des raisons de sécurité ou de protection de vie privée : après la parution de la bande dessinée, nous pouvons imaginer les personnages réels, d'après qui les personnages bédéiques sont construits, protestant contre l'incorporation de leur nom dans la version filmique (cependant, il est probable que les noms étaient changés déjà pour la bande dessinée).

Enfin, il ne s'agit pas seulement de noms qui sont changés, il s'agit également d'apparences physiques. Et c'est quelque chose qu'il faut considérer puisque le film garde le style visuel de dessin de la bande dessinée dans le film, y compris l'apparence des personnages. Un changement peut être perçu par exemple sur le personnage de la mère de Marjane. Quand elle rend visite à sa fille en Autriche dans la bande dessinée, elle a les cheveux blanchis. Marjane l'observe et explicitement fait son raisonnement sur ce détail – il signifie la marge du temps qui s'est passée depuis leur dernière rencontre.¹⁵⁶ La scène de la visite n'est pas présente dans le film, cependant quand Marjane rentre en Iran, la mère filmique a toujours les cheveux noirs sans changement. Il est possible qu'il n'y eût pas de changement de couleur dans le film à cause de la nécessité de garder l'histoire continue et compréhensible – peut-être il n'y aurait pas assez d'espace dans le film pour expliquer le changement de couleur des cheveux de la mère comme c'était fait dans la bande dessinée.

IV.1.1.3 La comparaison de l'expression des informants de la bande dessinée avec le film

Si nous observons comment ces données spécifiques sont exprimées dans la bande dessinée, c'est principalement par trois manières : par le commentaire dans les cartouches, par les répliques dans les phylactères et par les indices visuels. Le film y cherche ses équivalents par la voix off, les dialogues et monologues ainsi que les aspects visuels.

¹⁵⁴ SATRAPI, Marjane. Tyrol. *Persepolis. Op. cit.*

¹⁵⁵ *Persepolis* [film]. *Op. cit.*, 00:45:54–00:45:58.

¹⁵⁶ SATRAPI, Marjane. Le Cheval. *Persepolis. Op. cit.*

Les commentaires dans les cartouches sont proches à la pratique littéraire régulière, car ils sont une manifestation bédéique d'un narrateur, dans le cas de *Persepolis*, une narratrice, Marjane. Ils décrivent et racontent et par cette manière peuvent nous signaler une variété d'informations différentes, par exemple l'année de l'histoire : « *Ça, c'est moi quand j'avais dix ans. C'était en 1980.* »¹⁵⁷ ; le lieu : « *Novembre 1984. Je suis en Autriche.* »¹⁵⁸ ; les noms de personnages : « *Il s'appelait Enrique. Je l'avais rencontré par Dieter, un de mes anciens colocataires.* »¹⁵⁹ ; ou leurs occupations entre autres : « *C'étaient les gardiennes de la Révolution.* »¹⁶⁰

Le film trouve son équivalent des cartouches dans la voix off. Celle-ci nous présente la voix de la narratrice Marjane qui, de la manière très similaire aux cartouches, raconte, décrit et explique en supplément du visuel. Néanmoins, les cartouches sont beaucoup plus présents dans la bande dessinée que la voix off n'y est dans le film. Comme elle est parfois considérée comme un aspect littéraire, les films s'en méfient en général. Cependant, la voix off nous informe des noms : « *C'est dans ce climat du joyeux chaos, qu'un soir l'oncle Anouche entra dans ma vie.* »¹⁶¹ ; ou des lieux entre autres : « *Comme j'avais fait une bonne partie de ma scolarité au lycée français de Téhéran, j'allais intégrer le lycée français de Vienne en Autriche.* »¹⁶²

Toutes les choses ne doivent pourtant pas être dites par les cartouches ou par la voix off, les phylactères de bande dessinée ou les dialogues et les monologues de film peuvent également servir d'un médium communiquant les informants. Nous pouvons l'illustrer par exemple sur la scène de la première rencontre entre Marjane et sa colocataire Lucia. Ici, nous pouvons considérer la langue dont Lucia parle comme un informant qui est exprimé dans la bande dessinée par le phylactère rempli d'un texte allemand « *Hallo ! Ich bin da !!* »¹⁶³ et dans le film par une réplique de Lucia également en allemand. La réplique dans le film est différente de celle de la bande dessinée, elle transmet toutefois le même informant : Lucia parle allemand.

Finalement, c'est par les indices visuels que la bande dessinée et le film nous signalent quelques informants, cette fois concernant surtout l'apparence physique des personnages. En outre, dans le cas du film, ce sont encore les intertitres qui y servent d'indices visuels, portant sur le lieu

¹⁵⁷ SATRAPI, Marjane. Le Foulard. *Persepolis. Op. cit.*

¹⁵⁸ SATRAPI, Marjane. La Soupe. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 3^e tome.

¹⁵⁹ SATRAPI, Marjane. Cache-cache. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 3^e tome.

¹⁶⁰ SATRAPI, Marjane. Kim Wilde. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 2^e tome.

¹⁶¹ *Persepolis* [film]. *Op. cit.*, 00:14:39–00:14:42.

¹⁶² *Ibid.*, 00:41:11–00:41:17.

¹⁶³ SATRAPI, Marjane. La Soupe. *Persepolis. Op. cit.*

et le temps, et qui ne sont pas présents dans la bande dessinée. Comme les intertitres ne sont pas une pratique rare au cinéma, leur présence peut être comprise comme une tendance cinématographique.

IV.1.2 Les fonctions cardinales et leurs catalyses

Dans le présent chapitre, nous traitons à la fois les fonctions cardinales et leurs catalyses puisqu'il s'agit de deux aspects étroitement liés. Pour mieux illustrer leur suite, nous nous servons des grilles concises accompagnées de descriptions plus développées dans le chapitre.

IV.1.2.1 Le discernement des fonctions cardinales et des catalyses de la bande dessinée

CATALYSES	FONCTIONS CARDINALES
manifestations contre le chah	renversement du chah
gain du pouvoir fondamentaliste	révolution islamique
liquidation des opposants de l'ancien régime	arrêt et mort de l'oncle Anouche
intérêts irakiens en Iran	guerre Iran-Irak
exclusion de l'école, approfondissement du nouveau régime	déménagement en Autriche
crise identitaire, rupture avec Markus	vie de SDF
perte du tout, besoin de famille	retour en Iran
crise identitaire, dépression	tentative de suicide
changement de mode de vie, relation avec Réza	études universitaires
espoir de liberté augmentée	mariage
suite des problèmes conjugaux	divorce
manque de liberté et d'opportunités en Iran	déménagement en France

Tableau 1 : Le discernement des fonctions cardinales et des catalyses de la bande dessinée

Quant au discernement des fonctions cardinales, il faut repérer les moments cruciaux de l'histoire. Même McFarlane avoue que c'est plus ou moins subjectif¹⁶⁴ et nous dépendons de l'interprétation de l'œuvre. Dans le cas de *Persepolis*, en tant que bande dessinée, nous avons repéré douze fonctions cardinales, une liste qui n'est pas nécessairement exhaustive. C'est parce que nous avons laissé de côté les moments que nous jugeons plus marginaux que les autres : il s'agit par exemple du moment de la visite de la mère de Marjane en Autriche. De la perspective émotionnelle, il est possible de considérer ce moment comme crucial pour le séjour de Marjane en Europe, mais pour le récit même, il ne s'agit qu'un des chapitres de la vie de Marjane à Vienne qui plus ou moins développe ses sentiments déjà acquis ailleurs. Nous pouvons le considérer plutôt comme l'une des catalyses qui approfondit la crise identitaire de Marjane et enfin la mène jusqu'à la vie de SDF.

¹⁶⁴ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Op. cit., p. 115.

Si nous prenons le récit chronologiquement comme il est raconté, nous commençons par les fonctions cardinales qui copient les grands événements historiques. Tout d'abord, c'est la révolution qui a renversé le chah, à la suite de l'insatisfaction du peuple avec son gouvernement et les manifestations diverses auxquelles même les parents de Marjane avaient participé. Après la révolution du peuple, c'est toutefois le pouvoir religieux fondamentaliste qui gagne du pouvoir, ce que nous considérons en tant que la catalyse de la révolution islamique.

C'est après ces événements historiques que les fonctions cardinales prennent un côté plus personnel, d'abord avec l'arrêt de l'oncle Anouche, un membre de la famille important pour la vie de Marjane auquel l'on se réfère plusieurs fois dans le récit, même après sa mort. La catalyse de ce moment est le serrage du nouveau régime politique en Iran qui s'est mis à liquider les opposants de l'ancien régime.

La bande dessinée reprend les événements historiques de la guerre Iran-Irak. La catalyse de cette fonction cardinale ne fait toutefois pas partie du récit puisqu'il s'agit d'un conflit réel dont ses origines sont externes à l'histoire de Marjane. Néanmoins, ces origines sont mentionnées à plusieurs moments par les points de vue des personnages : tout d'abord, c'est la grand-mère qui dit : « *...les intégristes iraniens sont allés exciter leurs alliés shiites irakiens contre Saddam. Depuis le temps que ce type cherche à envahir l'Iran, ça lui a donné un bon prétexte pour nous attaquer.* »¹⁶⁵ Peu après, c'est le père de Marjane qui dit : « *Bombarder Bagdad... Encore faudrait-il que nous ayons des pilotes. Après le coup d'État manqué des généraux, ils sont tous en taule ou exécutés... [...] Ce salaud de Saddam a attendu qu'on soit affaiblis pour nous attaquer !* »¹⁶⁶

Pendant la guerre, le régime islamique en Iran ne cesse pas de se resserrer et c'est la raison, accompagnée par l'exclusion de Marjane de son école et la détresse suivante de sa mère, agrandie par les causes de la mort de Niloufar, que ses parents décident d'envoyer Marjane en Europe pour faire ses études.

En Autriche, Marjane souffre de la crise identitaire lorsqu'elle s'éloigne de sa propre culture et doit s'en approprier une nouvelle pour se sentir intégrée, et elle expérimente ses premiers amours qui finissent par des déceptions, notamment dans le cas de la rupture avec Markus qui a été pris en flagrant délit avec une autre femme. Ces faits, accompagnés par l'absence des anciens amis dans la vie de Marjane, sont des catalyses qui mènent jusqu'au moment où elle se retrouve seule

¹⁶⁵ SATRAPI, Marjane. *Le Voyage. Persepolis. Op. cit.*

¹⁶⁶ SATRAPI, Marjane. Les F-14. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 2^e tome.

dans la rue et devient sans domicile fixe. Par la suite, elle souffre de problèmes de santé, elle perd presque tout et le mal du pays la fait retourner en Iran.

Néanmoins, en Iran, elle expérimente une nouvelle crise identitaire, cette fois encore plus dure parce que la précédente a fini avec l'espoir que tout serait résolu grâce au retour dans son pays natal. Quand sa crise identitaire continue même après son retour, tous ses espoirs paraissent perdus. Ce sont les catalyses pour sa tentative de suicide.

Le changement de mode de vie après la tentative échouée, le regain d'énergie et de loisirs et finalement la rencontre avec Réza, son futur mari, mènent jusqu'aux études universitaires à Téhéran qu'ils poursuivent ensemble. Néanmoins, Marjane retrouve des problèmes personnels lorsqu'elle doit cacher sa relation extraconjugale. Ces sentiments du manque de liberté mènent le couple jusqu'au mariage. Cependant, le mariage est vite suivi par des problèmes conjugaux, agrandis par l'échec de leur projet architectural, qui se résolvent avec le divorce. Finalement, c'est le manque de liberté et d'opportunités de travail en Iran qui dirigent le personnage principal jusqu'à la dernière fonction cardinale : le déménagement en France.

IV.1.2.2 La comparaison des fonctions cardinales et des catalyses de la bande dessinée avec le film

CATALYSES	FONCTIONS CARDINALES
manifestations contre le chah	renversement du chah
gain du pouvoir fondamentaliste	révolution islamique
liquidation des opposants de l'ancien régime	arrêt et mort de l'oncle Anouche
intérêts irakiens en Iran	guerre Iran-Irak
exclusion de l'école, approfondissement du nouveau régime	déménagement en Autriche
crise identitaire, rupture avec Markus	vie de SDF
perte du tout, besoin de famille	retour en Iran
crise identitaire, dépression	tentative de suicide
conversation avec Dieu et Karl Marx	changement de mode de vie
espoir de liberté augmentée, arrêt du couple	mariage
conversation avec la grand-mère, mort de Nima	divorce
divorce, insatisfaction en Iran	déménagement en France

Tableau 2 : Le discernement des fonctions cardinales et des catalyses du film

Nous avons repéré de la même manière douze fonctions cardinales et catalyses dans le film et ils semblent plus ou moins identiques à ceux de la bande dessinée. Dans le présent chapitre, nous comparons directement les différences entre les deux médiums pour éviter une répétition surabondante. Nous laissons également de côté pour le moment les scènes en couleurs qui ne sont

pas présentes dans la bande dessinée, car ces scènes ne changent pas la suite des fonctions cardinales du récit principal.

L'ordre des fonctions cardinales du film copie avec quelques légères différences leur ordre de la bande dessinée jusqu'au moment de la tentative de suicide après lequel les événements filmiques se développent différemment de la bande dessinée. Dans la bande dessinée, après avoir tenté de se suicider, Marjane s'endort simplement, puis elle se réveille trois jours plus tard et commence à avoir des hallucinations (dans la vignette, nous voyons les rats noirs comme la représentation de ses visions). En revanche, dans le film, elle s'endort et rêve (ou hallucine) et ce sont Dieu et Karl Marx qui apparaissent dans ses visions (c'est assurément une allusion au chapitre *La Bicyclette* de la bande dessinée où la petite Marjane raisonne sur leur ressemblance). Vu la relation que Marjane a avec Dieu (dans le film, lorsqu'elle est enfant, elle veut devenir le dernier prophète et discute avec Dieu à plusieurs reprises), et également sa relation avec Marx ou les idéaux communistes qu'il personnifie (les idéaux également partagés par sa famille, notamment son oncle Anouche), le film nous fait comprendre qu'il s'agit de deux figures importantes dans la vie de Marjane et assez puissantes pour la faire reprendre pied. Cependant, dans la bande dessinée, c'est seulement le thérapeute, que Marjane vient voir après s'être rétablie, qui suggère que c'est une intervention divine qui l'a sauvée. Néanmoins, il en résulte que Marjane de bande dessinée est capable de se relever de ses problèmes grâce à sa vigueur venant d'elle-même, tandis que Marjane de film semble d'avoir acquis cette vigueur grâce aux influences extérieures.

La conversation avec Dieu et Marx la mène ainsi vers un changement de mode de vie qui englobe les soins du corps, l'entrée en université et un cours d'aérobic. C'est enfin la conversation qui est la catalyse pour la fonction cardinale du changement de mode de vie. C'est différent de la bande dessinée où le changement de mode de vie, qui englobe les soins du corps, les nouveaux vêtements ou une nouvelle coiffure, et la relation avec Réza, qui la motive d'entrer en université, sont les catalyses pour sa poursuite des études. C'est perçu différemment dans le film, parce que tous ces changements de sa vie sont incorporés dans un montage accompagné par la chanson dynamique *Eye of the Tiger*, le processus d'entrée en université est considérablement abrégé en comparaison avec la bande dessinée, et la relation avec Réza ne suit qu'après la rentrée universitaire.

Une autre fonction cardinale qui suit dans le film est le mariage de Marjane et Réza. Ce qui diffère de la bande dessinée est la catalyse de cet événement. Dans le film, il semble que c'est le résultat de l'arrêt du couple par les gardiens de la Révolution qui les ont vu en se tenant les

main dans la voiture. D'après le conseil du père de Marjane, ils se cachent ensemble à l'intérieur et ne sortent plus, et c'est là que l'idée de se marier et de se libérer en tant qu'un couple légitime est née. En revanche, dans la bande dessinée, le processus qui mène au mariage de Marjane et Réza est plus compliqué et tardif. L'idée que les couples non mariés ne sont pas capables de faire les mêmes choses que ceux mariés en public apparaît pour la première fois dans le chapitre *Le Concours* : « *Faute d'être mariés, nous ne pouvions pas nous embrasser en public, ni même nous serrer fraternellement dans les bras afin d'exprimer notre extrême joie. Nous risquions emprisonnement et coups de fouet.* »¹⁶⁷ Elle revient dans le chapitre *Le Maquillage* où il y a des cas spécifiques d'arrêts de couples illégitimes, et le chapitre se termine par les mots : « *L'extérieur étant dangereux, nous nous retrouvions souvent à l'intérieur, chez lui ou chez moi. Cette situation m'étouffait.* »¹⁶⁸ Ce n'est qu'après quelques chapitres que l'idée de se marier arrive. C'est Réza qui propose le mariage à Marjane, plutôt pour des raisons pragmatiques que pour la sûreté de leur relation, mais Marjane prend du temps pour réfléchir sur sa proposition. D'abord elle en parle à son père et ensuite elle prend sa décision. Néanmoins, il y a un dîner formel et un débat avec sa mère avant le mariage. C'est pourquoi cette décision semble plus réfléchie et raisonnée dans la bande dessinée, tandis que dans le film il semble que c'est une décision plus spontanée vis-à-vis des événements récents et du fait que la suggestion du mariage prononcée par Réza est suivie immédiatement par une coupe et une prise de vue sur les photos de noces.

Ensuite, c'est la catalyse du divorce qui se différencie de celui de la version bédécque. Dans la bande dessinée, les problèmes conjugaux surgissent déjà dans le chapitre *Le Mariage* : le moment où les nouveaux mariés ferment la porte de leur appartement, Marjane regrette sa décision et la vignette la montre refermée derrière une grille d'une cellule prisonnière. Peu après, les disputes avec Réza commencent et leurs lits se retrouvent séparés. Dans le chapitre suivant, *La Parabole*, elle avoue ses problèmes à son père et retourne aux livres pour s'instruire : nous pouvons comprendre ce fait comme l'un des premiers pas vers l'envie de l'indépendance et des études à l'étranger. Finalement, c'est dans le chapitre *La Fin* où Marjane arrive jusqu'au divorce, mais il y a quelques événements importants qui la mènent jusqu'ici : d'abord, c'est l'échec du projet architectural qu'ils ont fait ensemble avec Réza et que Marjane considérait comme la dernière chance pour sauver leur mariage, puis c'est la conversation avec son amie Farnaz, qui la décourage de divorcer, et la conversation avec sa grand-mère, qui l'encourage à divorcer mais également

¹⁶⁷ SATRAPI, Marjane. *Le Concours*. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 4^e tome.

¹⁶⁸ SATRAPI, Marjane. *Le Maquillage*. *Persepolis*. *Op. cit.*

à attendre. Après l'attente, elle prend sa décision de divorcer. De nouveau, c'est un problème développé à travers plusieurs chapitres, et la décision finale semble réfléchie et raisonnée.

En revanche, dans le film, c'est encore une fois une conséquence de la condensation que les films nécessitent souvent pour les raisons d'économies de temps. Le film introduit les problèmes conjugaux du couple peu après le mariage avec une ellipse temporelle signalée par l'intertitre « Un an plus tard ». Ensuite, le film saute sur la conversation avec Farnaz, puis sur la conversation avec la grand-mère. Cette conversation est presque une copie de la même conversation dans la bande dessinée, or la grand-mère ne lui dit pas d'attendre. Ce détail est important parce que Marjane apparemment n'attend pas pour prendre sa décision : après la conversation avec la grand-mère, le film nous amène à la soirée à laquelle Marjane assiste et qui est fatale pour l'un de ses amis, Nima. Après la soirée, Marjane rentre chez elle et annonce à son mari que Nima est mort et qu'elle le quitte. De nouveau, il semble qu'il s'agit d'une décision beaucoup plus spontanée que celle de la bande dessinée. La décision semble accélérée par les événements récents plutôt que par les problèmes conjugaux de longue durée.

Finalement, c'est la catalyse pour le déménagement vers la France qui se différencie de la catalyse de la bande dessinée pour la même fonction cardinale. Dans la bande dessinée, les raisons pour quitter l'Iran et aller en France sont concrètement prononcées dans le quatrième tome : elle devient de plus en plus fâchée contre les inégalités entre les hommes et les femmes en Iran : « *Si un mec tue dix femmes en présence de quinze autres, personne ne peut le condamner car dans une affaire de meurtre, nous les femmes, nous ne pouvons même pas témoigner ! [...] Je n'en peux plus ! Je vais partir de ce pays !* »¹⁶⁹ ; et elle ne reçoit pas assez d'opportunités professionnelles en Iran : « *...n'ayant rien pu construire dans mon propre pays, je me préparai à le quitter de nouveau.* »¹⁷⁰

En revanche, dans le film, il n'y a pas de scènes qui démontrent les raisons pour lesquelles Marjane quitte le pays : il n'y a ni le moment où Marjane se fâche contre les inégalités, ni l'échec de leur projet architectural, ni les restrictions politiques subies en tant qu'illustratrice pour un magazine économique.¹⁷¹ La décision de partir est annoncée dans le film immédiatement après l'annonce du divorce. Marjane explique simplement : « *Le moment était venu pour moi de*

¹⁶⁹ SATRAPI, Marjane. La Fin. *Persepolis*. Op. cit.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

*partir. Je décidais de venir en France. »*¹⁷² Sans s'appuyer sur le texte source, dans le film il semble que la motivation pour partir soit le divorce même et peut-être l'insatisfaction générale avec le système politique en Iran qui a troublé la vie de Marjane plusieurs fois au cours du récit. Cette dernière hypothèse peut être soutenue par les mots de la mère de Marjane vers la fin du film : « *Cette fois tu pars pour toujours. Tu es une femme libre. L'Iran d'aujourd'hui n'est pas pour toi.* »¹⁷³

Pour conclure ce chapitre, il faut constater plusieurs choses. Bien que nous trouvions des différences entre les fonctions cardinales et leurs catalyses de la bande dessinée et du film, finalement elles ne sont pas si grandes pour changer complètement le ton ou le sens de l'œuvre. Les modifications du récit peuvent être comprises comme une nécessité en entrant dans un système de codes qui exige une condensation des éléments de la narration pour s'entasser dans un métrage qui s'étend habituellement entre 90 et 120 minutes. Une telle condensation exige parfois une justification plus brève et pourtant plus claire pour le comportement des personnages : c'est comment nous pouvons expliquer la vision de Dieu après la tentative de suicide, car une telle vision est une justification claire et concrète pour expliquer le changement de mode de vie immédiat après le réveil.

IV.2 Le discernement et la comparaison des éléments de la propre adaptation

Dans ce chapitre, nous étudions comment les indices sont exprimés dans les systèmes de codes bédéique et filmique, et ainsi quels effets y sont atteints. Nous divisons ce chapitre en deux parties : la première se concentre sur l'adaptation des éléments d'énonciation en général, cela pour mieux comprendre comment ils passent d'un médium à l'autre dans le cas de *Persepolis*, tandis que la seconde se concentre sur les indices concrets choisis et les éléments d'énonciation par lesquels ils sont exprimés.

¹⁷² *Persepolis* [film]. *Op. cit.*, 01:29:22–01:29:26.

¹⁷³ *Ibid.*, 01:30:39–01:30:43.

IV.2.1 La propre adaptation des éléments d'énonciation

IV.2.1.1 Le narrateur

Parmi les éléments d'énonciation qui appartiennent au domaine littéraire comme au domaine bédéique se trouve le rôle du narrateur du récit qui se manifeste dans la bande dessinée notamment par les commentaires descriptifs dans les cartouches. Dans le cas de *Persepolis*, ces commentaires peuvent être courts en quelques mots, par exemple « *Je me trouvais très belle.* »,¹⁷⁴ ou plus exhaustifs en quelques phrases, par exemple

« *Pour rentrer à la faculté d'art, en plus des tests, il y avait une épreuve de dessin. J'étais certaine qu'un des sujets serait "Les Martyrs", et pour cause ! Je m'étais donc entraînée, en recopiant une vingtaine de fois une photo de "La Pietà" de Michel-Ange. Ce jour-là, je l'ai reproduite en mettant un tchador noir sur la tête de Marie, un vêtement militaire pour Jésus, ensuite, j'ai rajouté deux tulipes, symboles des martyrs*, de chaque côté pour qu'il n'y ait pas de confusion.* »¹⁷⁵

En dehors des cartouches, ce sont également les phylactères, qui normalement représentent les répliques directes ou les pensées des personnages, qui parfois portent la parole du narrateur – dans ces cas, le narrateur se fond avec le personnage. Le plus souvent, ce sont les phylactères de Marjane qui semblent viser le lecteur, par exemple après la scène du chapitre *Les Chaussettes* où les gardiens reprochent à Marjane de courir et elle les engueule, elle rompt « le quatrième mur » en « regardant » le lecteur quand elle dit : « *Nous affrontions le régime comme nous pouvions.* »¹⁷⁶ C'est une phrase qui pourrait également être écrite dans un cartouche, un espace plus neutre pour le narrateur parce que les cartouches lui donnent un caractère qui semble au-delà de l'histoire. Il est donc probable qu'il s'agit d'un choix conscient d'échanger le cartouche pour le phylactère, qui a pour effet l'approchement du lecteur vers le personnage et son expérience personnelle.

D'ailleurs, le narrateur qui se manifeste par les cartouches en racontant l'histoire à la première personne est un narrateur intradiégétique et homodiégétique : c'est Marjane de l'histoire qui raconte ses expériences en arrivant à maturité. Néanmoins, il est difficile de repérer s'il s'agit de Marjane du futur qui raconte son histoire en s'en souvenant, ou de Marjane-narratrice dont la temporalité correspond à celle de Marjane-personnage. De temps en temps, Marjane-narratrice mentionne des choses concernant le futur de Marjane-personnage (par exemple la mort de sa grand-

¹⁷⁴ SATRAPI, Marjane. *La Pilule. Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 3^e tome.

¹⁷⁵ SATRAPI, Marjane. *Le Concours. Persepolis. Op. cit.*

¹⁷⁶ SATRAPI, Marjane. *Les Chaussettes. Persepolis*. Paris : L'association, 2017, 4^e tome.

mère), mais il y a également les cas quand Marjane-personnage rompt le quatrième mur, voir ci-dessus, et devient la narratrice au présent du récit.

Enfin, comme il s'agit d'une œuvre autobiographique, les rôles d'autrice, de narratrice et de personnage principal sont confondus. Notamment les deux derniers s'échangent continuellement à travers l'histoire et chacun cause des effets différents : une fois du détachement, une autre fois de l'intimité.

Néanmoins, Marjane-narratrice n'est pas le seul narrateur du récit. Elle raconte les événements du présent et du passé de la vie de Marjane-personnage, ou ceux dont elle a juste la connaissance. Cependant, il y a également des histoires dans le récit qui sont racontées par d'autres personnages, lorsque ces derniers les présentent à Marjane-personnage. Ce sont par exemple les parents qui lui racontent l'histoire du coup d'État et de son grand-père dans le chapitre *La Cellule d'eau*. Dans ces cas-là, le personnage qui devient le narrateur épisodique finit sa réplique dans le phylactère en point de suspension et puis continue de raconter dans les cartouches des vignettes qui suivent et démontrent visuellement l'histoire qu'il raconte. La fin de leur rôle de narrateur est annoncée lorsque la bande dessinée réintroduit les vignettes où nous nous trouvons dans le présent du récit de Marjane-personnage et Marjane-narratrice reprend sa parole dans les cartouches. Le changement de narrateur n'est que peu signalé visuellement, mais, d'après le contexte et les phrases qui accompagnent les vignettes, cela ne pose pas de grands problèmes à reconnaître le narrateur actuel.

En outre, il faut mentionner que dans la bande dessinée la narration n'est pas uniquement le résultat du narrateur verbal. Ce sont également les dessins qui racontent l'histoire : ils nous signalent les émotions (par exemple, nous pouvons voir de la surprise ou de l'épouvante dans le chapitre *Le Shabbat* au centre bas du deuxième planche) ou des actions qui ne sont pas décrites verbalement (par exemple quand Marjane trouve Markus dans le lit avec une autre femme dans le chapitre *Le Croissant*).

C'est un élément qui rapproche la bande dessinée du cinéma : ce dernier, comme il ne s'agit pas d'un médium principalement verbal, ne possède pas un narrateur littéraire. Dans le cas du film *Persepolis*, il est pourtant présent par le moyen de la voix off qui raconte l'histoire par les monologues plus ou moins courts. C'est de nouveau Marjane-narratrice qui raconte son histoire, cette fois probablement comme une histoire en rétrospective : c'est causé par les scènes en couleurs qui encadrent le film et qui donnent l'impression qu'il s'agit des scènes au présent du récit et les scènes en noir et blanc sont le passé dont Marjane se souvient. Cependant, la voix off n'est qu'un

outil de narration que le film a à sa disposition. Ce qui est décrit dans la bande dessinée verbalement, est souvent dramatisé dans le film : nous pouvons voir des événements se dérouler en plein mouvement et non découpés en vignettes, de plus, le film s'aide avec les sons, la musique, les mouvements de caméra et d'autres outils pour accentuer un élément dans la prise de vue ou pour renforcer une émotion.

Prenons pour exemple la scène dans laquelle Marjane et sa mère passent devant la maison de Baba-Lévy, détruite par un missile. Dans la bande dessinée, il n'y a aucun dialogue sur la planche, ce sont uniquement des dessins accompagnés par les explications de la situation dans les cartouches. Là-bas, Marjane-narratrice décrit ses sentiments et ses impressions sur l'attitude de sa mère. Elle dit qu'elle a remarqué un bracelet dans les ruines, que nous voyons dans la vignette, mais les images qui suivent sont les vignettes qui montrent le visage de Marjane : d'abord elle se couvre la bouche, puis elle se couvre les yeux, et la dernière vignette est toute noire et le cartouche nous dit : « *Aucun cri au monde n'aurait suffi à soulager ma souffrance et ma colère.* »¹⁷⁷ Néanmoins dans le film, la même scène est représentée différemment même si elle affiche les mêmes émotions. Il n'y a aucune explication verbale comme dans les cartouches, il est donc nécessaire que le spectateur comprenne la scène avec les indices visuels : nous comprenons l'attitude de la mère grâce à l'intonation de sa voix, son action de prendre rapidement la main de Marjane et essayer de quitter l'endroit immédiatement. L'abomination du moment où Marjane aperçoit le bracelet dans les ruines est accentuée par plusieurs moyens. Premièrement, par la musique aiguë d'archet. Ensuite, par la suppression de la mère dans la prise de vue qui montre la solitude de Marjane dans le moment sans l'assurance maternelle. Enfin, par les prises de vue qui deviennent de plus en plus sombres jusqu'au point où la main avec le bracelet est entourée par le noir qui attire l'attention du spectateur uniquement vers cet élément terrible dans le champ. À la fin de la scène, nous ne voyons que l'effroi de Marjane dont la figure se transforme en référence à la peinture *Le Cri* de Edvard Munch.

Le film prête la parole aux autres narrateurs, plus ou moins de la même façon que dans la bande dessinée : si Marjane n'est pas présente pour un événement ou elle n'en a pas la connaissance, ce sont les autres personnages qui le lui racontent. Nous pouvons prendre comme exemple l'histoire du coup d'État racontée par le père de Marjane. Dans le film, le changement de narrateurs est montré plus explicitement : la prise de vue s'assombrit et elle ne laisse dans le champ

¹⁷⁷ SATRAPI, Marjane. *Le Shabbat. Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 2^e tome.

que le père et Marjane, mais enfin même leurs visages reculent de la prise de vue et c'est une scène de théâtre qui apparaît dans le champ. L'histoire racontée est donc représentée comme une pièce de théâtre et ses personnages ont l'air et les mouvements de marionnettes. Les décors aux contours épais donnent l'impression de vrais décors de théâtre. Finalement, les personnages parlent avec des accents et intonations amusantes. Tout cela sert à se moquer de ces personnages historiques qui ne sont pas populaires chez la famille de Marjane.

Il est intéressant de noter que, quand le père de Marjane devient le narrateur d'une autre histoire racontée plus tard dans le récit, celle où il raconte à Marjane ce qui s'est passé en Iran quand elle était en Europe, la visualisation de son histoire utilise de nouveau cette technique des marionnettes, mais cette fois il raconte une histoire triste et sombre sur la guerre. Ici les marionnettes ne servent pas à se moquer des soldats, mais possiblement pour signifier qu'ils étaient des marionnettes de l'État pour les besoins de la guerre.

Dans la bande dessinée, presque tous les événements se déroulent en présence de Marjane ou en sa présence près des personnes qui lui racontent des situations où elle n'assistait pas. Néanmoins, dans le film, il y a des scènes où Marjane n'est pas présente et personne ne lui raconte d'histoires, elles sont pourtant importantes pour le récit. Ce sont les scènes qui démontrent notamment les événements sombres, comme les conflits publics (la démolition de la statue du chah), les guerres (les chars sur le champ de bataille), l'oppression (la poursuite des garçons par les gardiens sur les toits de Téhéran), etc., et cette obscurité est démontrée par les personnages présents dans ces scènes en n'étant que des silhouettes. C'est contrastant avec le reste du film où la plupart des scènes démontrent les personnages aux contours noirs ou blancs très clairs.

IV.2.1.2 Les chapitres

Un autre élément littéraire présent dans la bande dessinée est la division du livre en chapitres. En outre, comme elle était originellement publiée séparément en quatre tomes, la bande dessinée intégrale garde cette division et la signale par les chiffres. Le premier tome suit Marjane à l'âge de dix ans à l'époque de la révolution, le deuxième tome à l'âge de douze à treize ans pendant la guerre Iran-Irak, le troisième suit les expériences de Marjane en Autriche et le dernier, les événements après son retour en Iran. Les chapitres forment des ensembles plus petits autour d'un thème ou un événement en racontant une histoire continue qui s'étale à travers le livre.

En revanche, même si le film suit plus ou moins la chronologie de la bande dessinée et les contenus de ses chapitres, les noms de ceux-ci et les débuts des tomes ne sont pas annoncés

dans le film, comme il est le cas dans la bande dessinée. Néanmoins, nous pouvons observer que le film atteint l'ambiance épisodique du récit par quelques autres moyens, notamment par les éléments de montage. Ce dernier peut signaler des ellipses temporelles avec les coupes choisies, et ainsi délimiter quelques scènes et créer une impression d'un ensemble thématique isolé, proche du chapitre.

Par exemple, la scène où Marjane et ses amis envisagent de torturer Ramine avec des clous est introduite et terminée par un signe de ponctuation filmique nommé l'iris. De cette façon, la scène semble être isolée dans le film, délimitée du reste, même si elle est liée aux événements précédents du film. Ce signe de ponctuation est présent dans le film à d'autres instants, comme à la fin de la scène où les gardiens reprochent à Marjane de courir, et au début de la scène suivante où les étudiantes dessinent la femme voilée au cours universitaire. Dans le cas du premier, il semble qu'il a une fonction similaire comme dans la scène avec la torture : il annonce la fin d'un événement isolé, de plus, l'iris est accompagné par une mélodie folâtre qui accentue l'aspect soulagé et amusant de la scène. Dans le cas du dernier, il désigne plutôt le début d'un autre épisode et marque un décalage spatio-temporel entre les deux scènes.

Néanmoins, l'iris n'est pas le seul moyen de montage que le film utilise pour signaler la fin ou le début d'un « chapitre ». Ce sont également les fondus au noir ou au blanc qui d'après la convention du cinéma signalent une ellipse temporelle. Le fondu au noir signale la fin d'une scène ou épisode, tandis que le fondu au blanc le début. Nous pouvons remarquer cette technique par exemple à la fin de la scène de la visite de Marjane dans la cellule de son oncle Anouche où le fondu au noir ne signifie pas seulement la fin de la scène, mais également nous pouvons l'interpréter symboliquement comme les ténèbres qui les enferment et la prévision de la fin sombre d'Anouche. En revanche, le fondu au blanc est utilisé par exemple dans la scène où Marjane se réveille après la tentative au suicide – cette fois, il marque le début d'un nouveau chapitre de sa vie, une ellipse temporelle entre la tentative et le réveil, et finalement cette technique du passage du noir au blanc illustre les rayons du soleil matinaux qui réveillent Marjane, mais au niveau plus symbolique elle représente une nouvelle chance, un nouveau commencement.

Entre autres, le film utilise des scènes visuellement différentes comme moyen pour diviser le récit en ensembles plus petits. Il s'agit évidemment des scènes en couleurs : la deuxième resurgit après le départ de Marjane vers l'Europe et la troisième après son retour en Iran. Elles se trouvent donc aux bornes entre le deuxième et le troisième tome et entre le troisième et le quatrième

tome et ainsi délimitent les trois grandes parties du parcours de Marjane : la première partie en Iran, la deuxième en Autriche et la troisième de nouveau en Iran.

IV.2.1.3 Les explications des codes culturels

Comme *Persepolis* est une œuvre étroitement liée à la culture et au contexte historique et politique d'Iran, mais qu'il s'agit d'une œuvre publiée d'abord en France, en français, et le film est également de production française, dès le début, il a dû être supposé que les œuvres seraient lues par les non-Iraniens qui n'auraient possiblement aucune connaissance de coutumes iraniennes. Ce problème est résolu dans la bande dessinée par plusieurs moyens : par les explications dans les cartouches, dans les notes en bas de vignettes, ou par les répliques des personnages dans les phylactères.

Quant aux explications dans les cartouches, le narrateur s'adresse au lecteur en expliquant des problématiques diverses, souvent avec un outil visuel, par exemple dans le chapitre *Le Voyage*, le narrateur explique comment l'idéologie est manifestée par le choix vestimentaire du peuple iranien, en ajoutant les notes dans la vignette hors du cartouche. Dans *La Fête*, nous pouvons voir un exemple de la note en bas de vignette : le garçon utilise dans sa réplique le terme « savak » qui est accompagné par un astérisque dans le phylactère, le terme étant expliqué au-dessous de la même vignette. Finalement, les phylactères mêmes peuvent nous expliquer quelques réalités culturelles : il s'agit soit des explications qui rentrent dans les dialogues où un personnage explique un aspect culturel aux autres, par exemple « *Vous savez, en Iran on ne fête pas Noël...* »,¹⁷⁸ où des explications avec lesquelles les personnages rompent le quatrième mur en expliquant quelque chose au lecteur, par exemple :

*« Précisons que si les femmes étaient obligées, sous peine d'emprisonnement, de se voiler, le port de la cravate (symbole de l'Occident) était formellement interdit aux hommes et que si les cheveux des femmes excitaient les hommes, les bras nus des hommes excitaient les femmes aussi : porter des chemises à manches courtes était également interdit. »*¹⁷⁹

Le film n'a pas les mêmes moyens à sa disposition, or il peut se servir des dialogues ou de la voix off pour expliquer certaines choses qui ne sont pas compréhensibles du contexte. Mais le film exige parfois plus de connaissances de la part du spectateur que la bande dessinée. Par exemple, la bande dessinée nous explique dans *Le Voyage* la différence entre l'apparence de l'homme intégriste et

¹⁷⁸ SATRAPI, Marjane. Tyrol. *Persepolis. Op. cit.*

¹⁷⁹ SATRAPI, Marjane. *Le Voyage. Persepolis. Op. cit.*

l'homme progressiste. Cette différence n'est pas explicitement décrite dans le film, mais la connaissance de ces nuances est importante pour la compréhension profonde du récit. Par exemple dans la scène du film où la mère de Marjane est verbalement attaquée par un homme devant un supermarché, il y a beaucoup d'indices dans la scène, notamment visuels, mais également verbaux, qui nous permettent d'analyser la situation : la barbe, l'habit traditionnel, le chapelet et les faits que l'homme appelle la mère « sœur » et lui demande de remettre son foulard pour cacher ses cheveux nous font comprendre qu'il s'agit d'un homme intégriste. Néanmoins, il faut avoir un certain taux de connaissances acquises ailleurs pour décrypter tous ces indices de la scène. Finalement, pour cette scène concrète, l'une des scènes précédentes est essentielle, celle où l'institutrice de Marjane explique aux écolières que des femmes dignes se couvrent avec le voile – cette information est utile dans la scène avec l'homme barbu pour comprendre le conflit, même si nous ne connaissons pas la différence entre l'apparence de l'homme intégriste et de l'homme progressiste.

IV.2.1.4 Le montage

Même s'il y a des similarités sensibles entre la bande dessinée et le film, le montage cinématographique se différencie de la disposition des vignettes sur la planche bédéique parce qu'une vignette ne correspond pas à une prise de vue.¹⁸⁰ L'enchaînement des vignettes est lu différemment de la succession des prises de vue d'un film, et de plus, ce dernier peut utiliser une gamme de signes de ponctuation différents : nous avons déjà mentionné l'iris et le fondu qui sont des types de coupe en mouvement qui sont difficiles à illustrer dans la bande dessinée statique. Comparons par exemple la scène d'adieu dans la cellule de l'oncle Anouche : dans la bande dessinée, il s'agit de six vignettes qui montrent le dialogue entre Marjane et Anouche. La scène est rendue émouvante notamment par le contenu de leurs répliques et en partie par les expressions tristes sur leurs visages. En revanche, dans le film, la scène est presque identique au niveau des dialogues et des expressions, mais de plus, elle se sert de la musique plaintive et du fondu au noir final : des moyens qui augmentent le ton mélodramatique de la scène.

Le montage dans l'adaptation filmique aide également à condenser le récit de la bande dessinée. Par exemple, dans la scène où la voix off décrit les déménagements successifs de Marjane après avoir été renvoyée de la maison de bonnes sœurs, le film se sert de plusieurs types de coupe et de la voix off pour rendre la scène plus courte en résumant tous les endroits où Marjane

¹⁸⁰ GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée. Op. cit.*, p. 33.

demeurait : la scène s'ouvre avec l'iris, puis elle se sert des fondus enchaînés et des volets qui sont parfois créés par les décors dans la prise de vue. De cette façon, la scène nous donne des informations sur le récit, ce qui est du domaine du transfert, mais également elle nous fait ressentir le temps qui s'écoule avec les transitions diverses, ce qui est plutôt du domaine de la propre adaptation.

IV.2.1.5 Le passage de la non-sonorité bédéique vers la sonorité filmique

En revanche, l'une des différences sensibles entre la bande dessinée et le film est le fait que la bande dessinée ne peut pas utiliser le son tandis que le film a à sa disposition les bruits, les répliques des personnages et la musique. Néanmoins, la bande dessinée utilise beaucoup de moyens pour exprimer des intonations, volumes, émotions, musique et autres aspects sonores qui sont après adaptés pour le film par la représentation réaliste des sons que nous connaissons de la vie quotidienne.

IV.2.1.5.1 Les langues et les accents

Comme la bande dessinée raconte une histoire multinationale, il y a beaucoup de langues différentes qui y sont représentées par divers moyens. La majorité de l'histoire se déroule en Iran, les personnages, que nous nous doutons de parler persan en réalité, parlent pourtant français. Mais quand la mère de Marjane lui rend visite en Autriche, quelques répliques sont représentées dans les phylactères en persan et c'est expliqué dans le cartouche : « *Ça me reposait de discuter avec elle. Ça faisait longtemps que je n'avais pas parlé à une personne sans avoir à lui expliquer ma culture.* »¹⁸¹ Pour le lecteur qui ne parle pas persan, il n'est pas important de comprendre le contenu de leurs répliques, mais il faut comprendre le soulagement ressenti par Marjane. Également, au début de son séjour en Autriche, lorsqu'elle ne parle pas allemand, les répliques des Autrichiens sont en allemand afin de rapprocher le lecteur de l'expérience de Marjane. Néanmoins, nous la voyons parler avec les Autrichiens en français lorsqu'elle apprend finalement la langue (la langue démontrée est le français, mais implicitement il s'agit de l'allemand). Ce dernier revient explicitement dans le récit notamment pour exprimer les répliques des Autrichiens en colère.¹⁸²

La bande dessinée réussit également à montrer les accents d'une façon visuelle. Dans le chapitre *Tyrol*, c'est la mère de Lucia dont la réplique est exprimée par un français modifié pour

¹⁸¹ SATRAPI, Marjane. *Le Cheval. Persepolis. Op. cit.*

¹⁸² SATRAPI, Marjane. *Love Story. Persepolis.* Paris : L'Association, 2017, 3^e tome.

simuler son accent particulier en allemand : « *Après le dinekh, nous ikhons à l'églizz.* »¹⁸³ Pour ne pas confondre le lecteur, c'est expliqué dans le cartouche de la même vignette : « *Leur allemand était difficile à comprendre.* »¹⁸⁴ Les situations comme celle-ci, qui apparaissent ainsi dans la bande dessinée, utilisent des langues multiples pour exprimer des choses un peu différentes à chaque fois dans des situations diverses. Pour éviter les malentendus, il est nécessaire de la part du lecteur de suivre le contexte de l'histoire et des personnages, mais en outre, pour faciliter la compréhension, le texte se sert des explications comme celle mentionnée ci-dessus.

En revanche, cette tâche semble plus simple pour le film car il ne faut pas exprimer les aspects sonores de la langue visuellement, il suffit de laisser passer les enregistrements réels de voix. Dans le film, l'allemand sert d'abord à montrer les difficultés initiales de Marjane dans un pays étranger lorsqu'elle ne comprend pas sa colocataire, à la fin il montre de nouveau la colère de la mère de Markus. Mais il y a un moment quand le docteur Schloss parle en allemand avec son chien, mais soudainement elle passe en français parce qu'elle dit quelque chose d'important pour le spectateur : elle fait un jugement critique sur la tenue de Marjane et c'est un moment qui aide le spectateur à comprendre plus tard l'attitude hostile de Schloss vers la fille.

Les accents sont également présents dans le film, notamment pour se moquer de certains personnages. C'est le cas du docteur Schloss qui est également introduite dans le film comme « un peu cinglée ». Ou encore au début du film quand le père de Marjane raconte l'histoire du coup d'État, le personnage anglais parle en français avec un fort accent anglais. Ces accents sont un ajout filmique à l'histoire parce que dans la bande dessinée, l'accent anglais n'est pas représenté ; l'aspect anglais y est présent plutôt de manière visuelle par la représentation de la tenue aristocratique. Le personnage du docteur Heller dans la bande dessinée n'est pas caractérisé par l'accent, mais elle y mêle quelque fois des expressions allemandes et françaises.

IV.2.1.5.2 Les volumes et les émotions

Quant à exprimer les émotions ou le volume de la voix dans la bande dessinée, Satrapi utilise notamment des types de phylactères ou de lettrage différents. Par exemple pour exprimer le cri, l'étonnement ou une autre émotion d'intensité ou de volume augmenté, elle se sert de phylactères en bords pointus et de lettres plus grandes ou plus épaisses. Pour exprimer le volume diminué, elle utilise un autre type de lettrage : en majeure partie de la bande dessinée, le lettrage est fait à la

¹⁸³ SATRAPI, Marjane. Tyrol. *Persepolis*. *Op. cit.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

main, en majuscules, mais quand les amis de Marjane parlent de leurs projets de Noël et elle n'arrive pas à être écoutée par les autres, la réplique de son phylactère est écrite en minuscules, tandis que celles des autres dans la même vignette sont toujours en majuscules.¹⁸⁵ Quand Marjane est droguée à cause des antidépresseurs, sa réplique est exprimée en lettres italiques minuscules et par les phylactères onduleux.¹⁸⁶

Dans le film, c'est évidemment exprimé par les vrais sons et par l'art dramatique des acteurs qui expriment les émotions de leurs personnages avec leur intonation. Prenons pour exemple la scène où Marjane se trouve droguée après les antidépresseurs : la visualisation de cet état que nous avons vue dans la bande dessinée est atteinte au niveau sonore dans le film par l'utilisation de l'écho accompagné par une musique obscure. Néanmoins, il y a un décalage entre le visuel et le son dans le film : nous voyons Marjane réagir aux propos de sa mère avec le secouement de sa tête, nous entendons sa réponse, mais elle ne bouge pas ses lèvres dans la prise. Ce décalage augmente l'impression de la confusion entre le réel et l'irréel, le passé, le présent et le futur, qui nous approche en tant que spectateurs de la perspective enivrée de Marjane.

IV.2.1.5.3 La musique

La musique est un aspect important du film parce qu'elle peut diriger les émotions des spectateurs, établir une ambiance ou elle peut également servir d'aspect narratif. Néanmoins, la musique est également présente dans la bande dessinée parce qu'elle joue un rôle assez important pendant l'enfance et l'adolescence du personnage principal. Quand il y a de la musique présente dans la bande dessinée, elle est indiquée par les notes de musique qui encadrent les vers de la chanson dans les phylactères, en outre, il peut s'agir des phylactères de cri pour signaler le volume du chant. Cependant, c'est au lecteur et à ses connaissances de la musique mondiale d'imaginer la mélodie. La bande dessinée nous donne pourtant l'information sur l'effet de la musique sur les personnages : par exemple, quand les écoliers écoutent la chanson sur les martyrs, ils ont un point d'interrogation au-dessus de leurs têtes pour signaler la confusion,¹⁸⁷ tandis que quand Marjane pense à la chanson de Kim Wilde, elle est souriante.¹⁸⁸

En revanche, le spectateur du film n'a à imaginer aucune mélodie. L'adaptation de *Persepolis* se sert de beaucoup de mélodies différentes pour exprimer des messages divers. Il y a

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ SATRAPI, Marjane. *Le Ski. Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 4^e tome.

¹⁸⁷ SATRAPI, Marjane. *La Clef. Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 2^e tome.

¹⁸⁸ SATRAPI, Marjane. *Kim Wilde. Persepolis. Op. cit.*

plusieurs morceaux instrumentaux qui accompagnent les scènes et établissent parfois leurs ambiances ou les nuances émotionnelles (nous avons déjà mentionné la musique de la scène d'adieu avec l'oncle Anouche, du bombardement de la maison des Baba-Lévy ou de l'état de droguée. Parfois la musique peut servir pour un effet comique, par exemple dans la scène où Marjane profite de la nouvelle cassette d'Iron Maiden.

Néanmoins, la musique peut également représenter un aspect narratif qui raconte l'histoire même. Dans le film, c'est par exemple le moment, après la tentative de suicide, où Marjane se réveille accompagnée par la chanson *Eye of the Tiger*. Cette chanson est également mentionnée dans la bande dessinée dans le même contexte à la fin du chapitre *Le Ski* : Marjane a repris sa vie en devenant professeur d'aérobic et au coin bas à droite de la vignette il se trouve une radio émettant la même chanson dans le phylactère de cri. Cependant dans le film, la chanson est chantée par Marjane même, elle accompagne toute la scène de sa transformation, le rythme du montage correspond au rythme de la chanson et enfin ses paroles décrivent ce qui est en train de se produire. En outre, les autres personnages dans la scène semblent danser avec Marjane. De cette façon, cette scène semble être une pièce de comédie musicale qui prête à la scène quelque chose de comique pour balancer l'épisode précédent assez sombre.

IV.2.2 La propre adaptation des indices

IV.2.2.1 Les indices sur les personnages, leurs émotions et leurs expériences personnelles

Nous avons déjà mentionné comment les émotions sont exprimées par les phylactères et le lettrage dans la bande dessinée et par les aspects sonores dans le film. Néanmoins, l'expression des sentiments et des perspectives subjectives des personnages sont exprimés par la complexité des moyens d'expression qui comprennent à la fois les codes verbaux et les codes visuels non-verbaux, dans le film nous pouvons y rajouter les éléments sonores. Par exemple, pour exprimer la crainte de la mère et de la grand-mère dans le chapitre *Persepolis*, les deux personnages se trouvent seuls dans leurs propres vignettes, en attendant le retour du père de Marjane d'une manifestation. Et c'est la combinaison de cet isolement des personnages, de l'absence de répliques, du second plan noir qui les entoure et finalement des expressions tristes qui nous font ressentir leur solitude et inquiétude vis-à-vis du retard d'Ebi. Certes, le contexte autour de cette scène est également important pour que le lecteur comprenne la motivation pour leur crainte. En revanche dans le film, il se trouve une scène similaire où c'est la grand-mère uniquement qui attend les parents de

Marjane, mais son inquiétude est exprimée seulement verbalement dans sa réplique. Néanmoins, le contexte grave et le danger des manifestations sont instaurés dans la scène précédente.

Il pourrait sembler que c'est la scène de la bande dessinée qui est esthétiquement plus riche que celle du film, mais ce n'est pas toujours le cas parce que ce dernier peut parfois offrir des scènes plus riches que celles du texte source. Prenons par exemple deux scènes isolées de la bande dessinée qui sont pourtant liées dans le film. Il s'agit des scènes du chapitre *Kim Wilde* où Marjane est arrêtée par les gardiennes de la Révolution pour sa tenue inopportune, et du chapitre *La Soupe* où Marjane rencontre les bonnes sœurs pour la première fois. Il s'agit de deux scènes où Marjane rencontre deux types de religieuses qui se comportent d'une manière hostile envers elle. Leur hostilité est exprimée notamment par leurs expressions antipathiques et leurs répliques (« *Baisse ton fichu, petite pute !* »¹⁸⁹ dans le cas des gardiennes ; dans celui des bonnes sœurs, c'est par la réaction indignée d'une sœur envers l'absence de confession chez Marjane). Chez les gardiennes, il est possible de mentionner encore leur taille, renforcée par la robe noire longue, par laquelle la disposition du pouvoir entre les gardiennes et Marjane est exprimée.

En revanche, dans le film, l'arrivée des gardiennes vers Marjane est plus effrayante. La terreur qu'elles représentent est renforcée par plusieurs moyens : elles apparaissent à l'écran tout d'abord par le bas de leurs robes qui glissent lentement par terre et le tout est accompagné par une mélodie effrayante. La terreur est encore exprimée par les autres personnages dans la prise qui s'aperçoivent de leur présence avant Marjane et qui s'enfuient. Cela renforce également les sentiments de l'inquiétude pour le personnage principal chez le spectateur. Le comportement suivant des gardiennes et leurs répliques sont proches de la situation de la bande dessinée, mais leur monstruosité dans le film est encore plus manifestée par leurs mouvements inhumains qui sont plus proches d'un serpent. Le couronnement de la scène est achevé par le noir des robes des gardiennes qui entoure Marjane, il l'isole dans la prise de vue et les espoirs semblent ainsi perdus. Les sentiments et la perspective effrayée de Marjane sont ainsi plus fortement exprimés dans le film que dans la bande dessinée.

C'est encore lié à la scène de rencontre avec les bonnes sœurs dans le film : quand Marjane se retrouve devant la porte de leur maison pour la première fois, la porte s'ouvre avec un son grinçant et derrière la porte nous voyons d'abord une silhouette en trois têtes qui s'agrandit au fur et à mesure, et elle peut référer soit à Cerbère de la mythologie grecque, soit à la forme des

¹⁸⁹ SATRAPI, Marjane. *Kim Wilde. Persepolis. Op. cit.*

gardiennes de la Révolution en Iran, avant que ce soit révélé qu'il s'agit de bonnes sœurs. C'est une liaison instaurée dans le film qui a son équivalent dans la bande dessinée avec la phrase de Marjane « *Dans toutes les religions, on trouve les mêmes extrémistes.* »¹⁹⁰ qu'elle exprime quand elle est renvoyée de la maison de bonnes sœurs.

IV.2.2.2 Les indices sur l'ambiance du récit

L'un des éléments assez caractéristiques pour le récit est le mélange de l'humour et des aspects sombres qui donne un caractère ambivalent à cette histoire. C'est probablement significatif de l'expérience personnelle de l'auteure qui est reflétée dans le récit autobiographique : être enfant et adolescente en Iran pendant ses années agitées portait assurément des aspects à la fois universels, que n'importe quel enfant ou adolescente expérimente – les jeux avec les amis, les soirées, les moments avec la famille, etc. – et spécifiques à la situation aggravée en Iran à l'époque qui comprenait des guerres, morts, emprisonnements, etc. Dans la bande dessinée, la cohabitation de ces deux réalités est omniprésente, les aspects terrifiants succèdent aux blagues dans presque chaque chapitre, mais cette double-réalité peut être exprimée également par la juxtaposition des éléments d'essence opposée sur une même planche. Par exemple, la dernière planche du chapitre *La Clef* ne contient que deux vignettes. La première en haut montre une scène accablante : il y a une dizaine des garçons qui explosent sur un champ de mines. Au-dessous se trouve la seconde qui montre Marjane et ses amis en dansant, souriants et joyeux pendant une boum. Cela démontre l'innocence enfantine. En outre, les enfants sautent et courbent leurs dos d'une manière qui ressemble aux silhouettes des garçons explosant au-dessus : c'est un détail qui rend cette juxtaposition encore plus crue.

Dans le film, ce type de juxtaposition est difficile à reproduire puisque le film ne travaille pas avec les planches. Le mélange d'humour et de terreur est gardé à travers le film, et parfois les deux aspects se rencontrent dans une même scène ou séquence : par exemple au début du film à la soirée, il y a des enfants qui font des bêtises, ils se courent après, mais dans la même scène, il y a des adultes qui parlent de l'emprisonnement de leurs proches.

Néanmoins, la juxtaposition peut être atteinte dans le film par l'enchaînement de deux scènes différentes par une coupe ou par le fondu enchaîné. Pour démontrer la première technique, nous pouvons la trouver quand Marjane prétend de jouer de la guitare en écoutant de la musique

¹⁹⁰ SATRAPI, Marjane. *Les Pâtes. Persepolis*. Paris : L'Association, 2017, 4^e tome.

rock, ce qui est assez comique, mais la scène disparaît par le fondu au noir et une autre scène arrive, celle de la guerre, tandis que la musique ne s'arrête pas et continue dans la scène suivante. La musique qui est d'abord associée à quelque chose de comique ou à la vie d'adolescente est ensuite associée à la violence et la mort. Pour démontrer le deuxième exemple, c'est dans la scène du mariage : tout d'abord, nous voyons le visage souriant de la mère sur la photo qui disparaît lentement et c'est la prise de vue sur la mère pleurante qui survient. Cette juxtaposition confronte les deux sentiments opposés et elle nous transmet le message sur la position ambivalente de la mère envers le mariage de sa fille : la joie partagée pendant un moment important dans la vie d'une personne, et le désir interne que Marjane parte librement pour une vie meilleure ailleurs.

IV.3 Les ajouts filmiques à la bande dessinée

Nous avons déjà constaté que le film change quelques aspects de la bande dessinée à plusieurs reprises pour les adapter à ses propres fins. Parfois il ajoute des éléments aux scènes de la bande dessinée, parfois il omet quelque chose ou modifie les circonstances. Néanmoins, il y a deux grands ajouts au film du récit de la bande dessinée que nous considérons tellement significatifs que nous leur consacrons entièrement ce chapitre.

IV.3.1 Les scènes en couleurs

IV.3.1.1 La description des scènes et leur positionnement dans le récit adapté

Les scènes en couleurs sont peut-être l'aspect le plus évident du changement entre la bande dessinée et le film pour les spectateurs qui connaissent le texte source. C'est à cause des couleurs qui ne sont présentes nulle part dans la bande dessinée en noir et blanc. Les scènes gardent quand même le même style de dessin que dans le reste du film.

Le film s'ouvre juste après le générique en noir et blanc sur la première scène en couleurs. Avec le plan général, elle nous positionne d'abord devant l'aéroport Orly Paris. Avec des plans de plus en plus rapprochés, la caméra nous invite à l'intérieur de l'aéroport et puis Marjane est présentée aux spectateurs avec tout d'abord une prise sur ses jambes et finalement sur son visage. Lorsqu'elle cligne les yeux, la caméra nous montre où son regard est dirigé dans un autre détail. Nous voyons Téhéran écrit sur le tableau des départs. Ce sont les premiers morceaux d'informations qui servent aux spectateurs à se repérer dans le récit et c'est important non

seulement pour ceux qui n'ont pas lu la bande dessinée, mais également pour ceux qui l'ont lue parce qu'il s'agit des scènes qui n'y sont pas présentes.

L'intrigue commence au moment où Marjane fait la queue pour un vol à Téhéran mais elle n'a pas de billet. Il semble qu'elle se soit trompée ou qu'il s'agisse d'un désir inaccompli. Ensuite, nous la voyons assise quand le fond perd soudainement ses couleurs, elle reste la dernière chose en couleurs dans la prise de vue, et la petite Marjane en noir et blanc rentre dans le champ. C'est comme cela qu'il est établi que les scènes en couleurs représentent le présent du récit, tandis que les scènes en noir et blanc représentent le passé dont Marjane se souvient en attendant à l'aéroport.

Les scènes en couleurs reviennent après le départ de Marjane vers l'Europe et celui vers l'Iran, mais elles servent plutôt d'intermezzos entre les grands chapitres, comme nous en avons déjà parlé dans le chapitre IV.2.1.2, parce qu'elles n'avancent guère le récit de la séquence au présent. C'est finalement tout à la fin du film que la dernière scène en couleurs survient, nous voyons Marjane regarder tristement l'aéroport de l'intérieur du taxi qui s'en va. Elle était donc arrivée à l'aéroport, elle n'est allée nulle part, et enfin elle le quitte.

IV.3.1.2 L'interprétation des scènes dans le contexte de la genèse du film

Par la dispersion des scènes dans le récit adapté, nous pouvons constater qu'il s'agit d'un cadre qui met le récit de la bande dessinée en relation avec une notion du présent. En fait, c'est le présent de la narratrice de l'histoire que nous regardons. De cette manière, quand il y a la voix off qui rentre dans le récit, le spectateur peut associer cette voix off avec la Marjane des scènes en couleurs. En plus, la technique de découper un récit linéaire avec des scènes de temps différents n'est pas singulière dans le domaine des adaptations filmiques des œuvres littéraires. Il s'agit d'une méthode qui peut dynamiser le récit en changeant les temps et les espaces et en reliant continuellement le présent avec le passé, et par exemple elle était utilisée récemment dans l'adaptation filmique de *Les Quatre Filles du docteur March* de 2019, d'après le roman de Louisa May Alcott.

Néanmoins, l'ajout de ces scènes dans le film peut être compris d'une autre perspective. Satrapi n'est pas retournée en Iran depuis la sortie du premier tome de *Persepolis*, à cause de la peur de l'emprisonnement puisque sa bande dessinée y est condamnée.¹⁹¹ C'était toujours le cas pendant la genèse du film. Vu la relation du personnage principal du récit, qui est la réflexion de

¹⁹¹ HATTENSTONE, Simon. *Confessions of Miss Mischief. Op. cit.*

l'autrice même, avec sa famille, son pays et sa culture, nous pouvons imaginer les sentiments liés à la séparation de longue date. Nous croyons que c'est l'essence même des scènes en couleurs : le désir de Marjane est de rentrer en Iran, mais devant le guichet, elle est confrontée à l'impossibilité d'y aller. Quand elle est en train de s'apaiser avec une cigarette à la main, nous sommes témoins de ses souvenirs de la famille et du pays qu'elle ne peut pas rejoindre. Finalement, elle est obligée de quitter l'aéroport et continuer sa vie d'exil en Europe en tant qu'Iranienne. Il s'agit donc d'une actualisation du récit vis-à-vis des événements qui ont suivi la parution du texte source.

Un autre niveau d'interprétation pourrait englober la motivation pour les couleurs. L'une des raisons pour mettre ces scènes en couleurs pourrait être une raison pragmatique : visuellement différencier les scènes d'origine bédécienne de celles ajoutées. De cette façon, les deux réalités sont visuellement clairement distinguées et elles ne risquent pas de confondre le spectateur. C'est important surtout dans la dernière scène en couleurs qui s'enchaîne directement à la dernière scène en noir et blanc, car les deux scènes se déroulent dans le même endroit. Sans la distinction au niveau des couleurs, il ne serait pas facile de distinguer l'ellipse temporelle entre les deux moments.

Néanmoins, le choix de garder le récit de la bande dessinée en noir et blanc dans le film peut avoir une valeur symbolique. Les films en noir et blanc sont normalement associés au passé. Même s'il y a un film moderne en noir et blanc, il tente d'exprimer une notion de nostalgie par ce choix. Le noir et blanc dans *Persepolis* pourrait également exprimer la nostalgie, le passé échappé et les souvenirs d'enfance et d'adolescence qui sont la dernière chose qu'il reste à Marjane de sa famille et de son pays. De plus, le présent est peut-être en couleurs, car il est imminent, tout autour d'elle, tandis que le passé est quelque chose de reculé qui perd ses couleurs à cause de la mémoire limitée.

IV.3.2 La relation entre Marjane et sa grand-mère comme le leitmotiv du film

Même si nous avons désigné les scènes en couleurs comme le cadre du récit, nous pourrions mentionner un autre cadre et c'est celui de la relation entre Marjane et sa grand-mère qui revient dans le film comme un leitmotiv et il y est présent du début jusqu'à la fin – il est même présent avant la première scène en couleurs et après la dernière.

En effet, la première chose qui apparaît à l'écran avec le générique est un arbre, aux fleurs qui ressemblent aux jasmins que la grand-mère de Marjane met dans son soutien-gorge. Cette technique est décrite par Marjane plus tard dans le film avant son départ vers l'Europe. Une de ces

fleurs tombe de l'arbre et nous la voyons traverser l'écran pendant le générique jusqu'à la prise de vue sur l'aéroport Orly Paris. À la fin du film, après la dernière scène en couleurs, nous voyons l'écran noir et entendons le dialogue entre Marjane et sa grand-mère qui ressemble au dialogue entre elles au milieu du film. Néanmoins, dans le premier cas, c'était Marjane de treize ans, tandis que dans le second cas à la fin du film, nous entendons la voix de Marjane de dix ans. Dans le premier dialogue, c'est Marjane qui explique la méthode de sa grand-mère avec les jasmins, elle a donc déjà la connaissance de cette pratique. Tandis que dans le second dialogue, c'est Marjane qui pose la question à la grand-mère, c'est donc probablement la première occasion où Marjane l'apprend. En outre, après le deuxième, le générique recommence et nous voyons de nouveau les fleurs qui tombent en bas pendant le générique.

Le fait que ces instants avec la grand-mère et les scènes avec les fleurs reviennent à travers le film implique qu'il s'agit de moments importants pour le récit ou pour le personnage principal, et par extension pour l'autrice même. Pour comprendre sa signification, il faut analyser toute la relation entre Marjane et sa grand-mère à travers le film.

La grand-mère est présente dans le récit dès le début mais elle gagne son importance lors du dialogue avec Marjane après leur sortie au cinéma. C'est un moment qui ne figure pas dans la bande dessinée, or il explique dans le film des faits qui sont mentionnés dans la bande dessinée au chapitre *Le Passeport*. Ces faits portent sur la douleur ressentie par les parents et grands-parents quand ils sont séparés de leurs enfants pendant très longtemps. Dans le contexte du dialogue, la grand-mère parle de la guerre comme la cause de la séparation et elle parle des autres enfants. Néanmoins, cela pourrait refléter également la situation de Marjane : elle était finalement séparée de sa grand-mère, morte peu après son départ vers la France.

L'importance de cette personne dans le développement personnel de Marjane est encore renforcée avec le dialogue autour des fleurs, mentionné ci-dessus. C'est parce que cette conversation contient des instructions importantes sur l'intégrité et l'identité qui reviennent à l'esprit de Marjane à travers son parcours en Europe et même après le retour en Iran. La grand-mère apparaît également à Vienne en tant qu'ombre de conscience qui rappelle à Marjane son message. Ce dernier revient avec l'histoire du maquillage où la grand-mère engueule Marjane pour mettre un innocent dans une situation grave, mais finalement Marjane regagne son intégrité au moment où elle conteste le régime à l'université.

Néanmoins, le rôle de la grand-mère et des deux dialogues liés aux jasmins a probablement encore une valeur symbolique plus profonde. Ce moment venant de ses souvenirs

d'enfance peut représenter une notion d'enfance perdue ou d'enfance qui est étroitement liée à la grand-mère et aux souvenirs partagés. D'une autre manière, la grand-mère représente également son époux, le grand-père absent qui est une figure qui endosse l'origine aristocratique de la famille, il est également la source des idéaux progressistes qui ont inspirés Marjane quand elle était petite, et il représente une victime du régime en Iran. Il est donc une représentation du passé perdu qui est à la fois lié personnellement à la famille de Marjane, et à la fois universellement au sort de l'Iran. Par extension, la notion d'enfance et de passé perdus signifie globalement toute la vie de Marjane passée qu'elle a dû laisser en Iran avec sa famille.

La relation avec la grand-mère, représentée comme telle dans le film, englobe ainsi les motifs et les thèmes présents dans toute l'œuvre (l'identité, l'intégrité, la liberté, les souvenirs, l'enfance et l'adolescence, etc.) ainsi que le ton et l'ambiance du récit qui ont quelque chose de comique, d'innocent, de douloureux et d'accablant à la fois.

Il est également possible que l'explication de ce motif soit beaucoup plus simple : les souvenirs sur la grand-mère encadrent le film parce que c'était un personnage chéri dans la vie de Marjane et le film est donc un hommage à la grand-mère qui est décédée. Néanmoins, il faut comparer le rôle de la grand-mère dans la bande dessinée et dans le film : pour le développement personnel de Marjane, il est presque le même. La grand-mère enseigne l'intégrité à Marjane, cette dernière s'en souvient à Vienne quand elle « trahit » sa nationalité, elle déçoit la grand-mère quand elle met un innocent en danger et elle regagne son respect par le discours d'opposition à l'université. Le développement de leur relation est donc pareil dans les deux médiums. La chose qui est différente au temps de la genèse du film depuis la sortie de la bande dessinée est l'impossibilité de l'auteur de revenir en Iran. C'est pourquoi nous estimons que ce leitmotiv ne sert pas uniquement à rendre hommage à la grand-mère, car cela pouvait déjà être fait dans la bande dessinée, mais qu'il y a en plus cette valeur symbolique.

Conclusion

Dans le présent mémoire, nous avons élaboré une comparaison de la bande dessinée *Persepolis* et de son adaptation filmique du même nom, coréalisée par l'auteurice de la bande dessinée originelle, pour reconnaître les relations entre les langages bédéique et cinématographique lorsqu'ils rentrent dans le processus adaptatif.

Pour arriver à ce but, il fallait d'abord déterminer les spécificités de trois médiums impliqués dans le processus : notamment le film et la bande dessinée, mais également la littérature qui est le point de départ principal des études de l'adaptation, mais aussi la catégorie plus large à laquelle la bande dessinée est souvent rangée, et un médium auquel la bande dessinée *Persepolis* emprunte quelques aspects de son processus narratif.

Ensuite, nous avons développé dans le deuxième chapitre les bases de la théorie de l'adaptation avec ses références aux adaptations des bandes dessinées. Le troisième chapitre portait sur le personnage de l'auteurice des deux textes, y compris son implication personnelle dans le récit, en considérant les contextes historiques, culturels et politiques qui étaient importants, notamment pour l'interprétation des modifications signifiantes du récit entre les deux médiums.

Enfin, dans le quatrième chapitre, nous nous sommes servis de la méthode élaborée par Brian McFarlane, en utilisant la terminologie de Roland Barthes, pour la comparaison des deux œuvres de deux systèmes de codes différents en considérant les acquis des trois premiers chapitres. Comme la méthode de l'analyse des adaptations des bandes dessinées n'est pas tout à fait établie, nous avons utilisé une méthode que McFarlane a développée originellement pour l'étude des adaptations des romans et ses études concrètes démontrent l'application de cette méthode pour les romans réalistes anglophones des 19^e et 20^e siècles. Même s'il suggère que sa méthode puisse être utilisée pour d'autres types de romans, il est évident qu'une bande dessinée, ou bien « un roman graphique », est un type de roman assez loin du roman réaliste et c'est pourquoi sa méthode posait quelques problèmes pour l'analyse d'adaptation telle que *Persepolis*.

Tout d'abord, la bande dessinée ne s'exprime pas seulement verbalement comme le roman. De plus, celle-ci raconte par ses aspects visuels qui sont souvent proches des aspects visuels du film. La méthode de McFarlane suppose que les aspects d'énonciation sont normalement ceux qui subissent le processus de la propre adaptation. Néanmoins, dans le cas de la bande dessinée, ce sont mêmes les aspects d'énonciation, comme les angles de prises de vue ou les plans, qui pourraient être susceptibles au transfert puisqu'ils peuvent être représentés visuellement dans le

film presque de la même manière. Par conséquent, les frontières entre le transfert et la propre adaptation dans ces cas sont plus obscures et pourraient être concrétisées par une méthode élaborée spécifiquement pour l'étude des adaptations des bandes dessinées.

Néanmoins, la méthode possède d'autres problèmes qui ne sont pas nécessairement liés au fait qu'il s'agisse d'une bande dessinée qui est adaptée. Par exemple le repérage des fonctions cardinales et des catalyses tente d'être assez subjectif puisqu'il dépend de l'interprétation individuelle de l'œuvre. C'est un problème qui est avoué par McFarlane lui-même dans son repérage des fonctions cardinales dans son étude de *Les Grandes Espérances*.¹⁹²

Bien que la méthode pose des problèmes pour l'analyse de l'adaptation de la bande dessinée, elle offre toujours des catégories universelles qui invitent à distinguer les aspects d'énonciation de ceux d'énoncé. C'est pourquoi la méthode est finalement assez pertinente pour les adaptations des bandes dessinées, car elle offre un cadre assez large pour la comparaison. Nous avons donc repéré les aspects susceptibles au transfert, qui sont plutôt liés à l'énoncé, et ceux susceptibles à la propre adaptation, plutôt liés à l'énonciation, en comparant les solutions des deux systèmes de codes et les effets qui sont ainsi provoqués.

Comme nous avons évoqué dans les chapitres précédents, il y a beaucoup d'éléments qui rapprochent la bande dessinée du film, mais les deux systèmes ont quand même leurs propres codes à leur disposition : la bande dessinée avec les phylactères ou l'enchaînement des vignettes, le film avec le montage ou les sons. Néanmoins, les similitudes entre ces deux médiums sont renforcées dans le présent cas par le fait qu'il ne s'agit pas d'adaptation long métrage en prise de vue réelle, mais d'un dessin animé. Finalement nous avons pourtant réussi à retrouver une gamme d'approches différentes dans les deux médiums pour exprimer par exemple une émotion ou une relation entre deux personnages. Nous avons également repéré telles modifications du récit ou de l'expression de quelques notions qui semblent changer l'interprétation de l'œuvre, soit par rapport à l'essence du médium filmique, qui parfois exige la condensation du récit, soit par rapport à la réalité extra-cinématographique qui correspond aux événements du moment de la parution de la version filmique.

Enfin, la méthode s'est prouvée limitative dans quelques aspects, mais assez efficace pour distinguer les codes qui sont propres à la fois à la bande dessinée et au film de ceux qui sont

¹⁹² MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. *Op. cit.*, p. 115.

spécifiques à l'un ou à l'autre, et par conséquent pour apprécier la richesse expressive des deux médiums.

Liste des tableaux

Tableau 1 : Le discernement des fonctions cardinales et des catalyses de la bande dessinée	37
Tableau 2 : Le discernement des fonctions cardinales et des catalyses du film	39

Résumé

Bakalářská práce řeší problematiku adaptace komiksu do filmové podoby na případu francouzského grafického románu *Persepolis* Marjane Satrapiové. V teoretické části práce jsou nastíněna specifika filmu, komiksu a literatury obecně a jejich vzájemné rozdíly a zároveň základní stanoviska teorie adaptace s ohledem na adaptace komiksu. Rovněž je v ní představena metodologie praktické části práce, která je založena na publikaci Briana McFarlana *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. V závěru teoretické části se nachází kapitola věnovaná autorce analyzovaného komiksu a filmu a její dílo je zasazeno do kulturně-historického kontextu. V praktické části práce je McFarlanova metoda aplikována na analýzu a komparaci komiksu a filmu *Persepolis*.

Bibliographie et sitographie

Sources primaires

Persepolis [film]. Réalisation Marjane SATRAPI et Vincent PARONNAUD. France, USA : 2.4.7. Films, 2007. Version distribuée par Sony Pictures Classics.

SATRAPI, Marjane. *Persepolis*. Paris : L'Association, 2017. ISBN 978-2-84414-676-2.

Sources secondaires : bibliographie

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. 1966, (8), 1–27.

CHUTE, Hillary L. *Graphic women: life narrative and contemporary comics*. New York : Columbia University Press, 2010. ISBN 978-0-231-52157-4.

DÜRRENMATT, Jacques. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier, 2013. ISBN 978-2-8124-1713-9.

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. 2^e édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2011. ISBN 978-2-13-058984-6.

HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation*. 2^e éd. Abingdon : Routledge, 2013. ISBN 978-0-203-09501-0.

KOŘÍNEK, Pavel, Martin FORET et Michal JAREŠ. *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. Prague : Akropolis, 2015. ISBN 978-80-7470-113-9.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York : Oxford University Press, 1996. ISBN 0198711506.

MILLER, Jonathan. *Subsequent performances*. 1^{re} éd. New York : Viking Adult, 1986. ISBN 978-0670812349.

MITAINE, Benoît, David ROCHE et Isabelle SCHMITT-PITOT. *Bande dessinée et adaptation : (littérature, cinéma, tv)*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2015. ISBN 978-2-84516-683-7.

THOMPSON, Kristin et David BORDWELL. *Film history: an introduction*. 2^e éd. Boston : McGraw-Hill, c2003. ISBN 978-0-07-038429-3.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinéma*. Janvier 1954, (31), 15–29.

Sources secondaires : sitographie

1992 Pulitzer Prizes. In : *The Pulitzer Prizes* [online]. À partir de <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1992>.

À l'occasion de la fête du cinéma, Marjane Satrapi ouvre les portes de son univers. In : *France 24* [vidéo]. Le 28 juin 2016. À partir de https://www.youtube.com/watch?v=aW60zBd-p_k.

Auteurs : Marjane Satrapi. In : *L'Association* [online]. À partir de <https://www.lassociation.fr/en/auteur/satrapi/>.

BAETENS, Jan et Hugo FREY. Adult Comics before the Graphic Novel: From Moral Panic to Pop Art Sensationalism, 1945–c.1967. *The Graphic Novel: An Introduction* [online]. Cambridge University Press, octobre 2014. ISBN 9781139177849. À partir de <https://doi.org/10.1017/CBO9781139177849.003>.

CHUTE, Hillary. The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's "Persepolis". *Women's Studies Quarterly* [online]. 2008, **36**(1/2), 92–110. À partir de www.jstor.org/stable/27649737.

Compétition : « Persepolis » de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud. In : *Festival de Cannes* [online]. Le 23 mai 2007, mis à jour le 13 février 2018. À partir de <https://www.festival-cannes.com/fr/72-editions/retrospective/2007/actualites/articles/competition-persepolis-de-marjane-satrapi-et-vincent-paronnaud>.

FLINT, Kate. Painting memory. *Textual Practice* [online]. Le 4 juin 2010, **17**(3), 527–542. À partir de <https://doi.org/10.1080/0950236032000140113>.

GROENSTEEN, Thierry. Bande dessinée et cinéma : une histoire partagée. In : *Neuviemeart2.0 : La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image* [online]. Décembre 2018. À partir de <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1215>.

GROENSTEEN, Thierry et Will EISNER. Peut-on apprendre le scénario ? In : *Les Coinceurs de Bulles* [online]. À partir de https://jjblain.pagesperso-orange.fr/new_site/apprendr/raconte/page/senar.htm.

HATTENSTONE, Simon. Confessions of Miss Mischief. In : *The Guardian* [online]. Guardian News & Media, le 29 mars 2008. À partir de <https://www.theguardian.com/film/2008/mar/29/biography>.

HOHENADEL, Kristin. Author And Filmmaker Marjane Satrapi On Creating Across Boundaries. In : *Fast Company* [online]. Le 17 août 2012. À partir de <https://www.fastcompany.com/1681466/author-and-filmmaker-marjane-satrapi-on-creating-across-boundaries>.

KARIM, Persis et Nahid RACHLIN. Talking with a Pioneer of Iranian-American Literature: An Interview with Nahid Rachlin. *ArteZine* [online]. ArteEast: The global platform for Middle East, été 2007. À partir de <http://arteeast.org/quarterly/talking-with-a-pioneer-of-iranian-american-literature-an-interview-with-nahid-rachlin/>.

LEFÈVRE, Pascal. Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible ? *Lendemains : Études comparées sur la France*. Septembre 2008, **33**(130–131), 34–38. ISSN 0170-3803.

LUEBERING, J. E. Marjane Satrapi: Iranian artist and writer. In : *Encyclopedia Britannica* [online]. À partir de <https://www.britannica.com/biography/Marjane-Satrapi>.

Marjane Satrapi. In : *Penguin Random House* [online]. Penguin Random House Network. À partir de <https://www.penguinrandomhouse.com/authors/43801/marjane-satrapi/>.

Marjane Satrapi. In : *The Washington Post* [online]. The Washington Post Company, le 20 janvier 2008. À partir de <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/01/18/AR2008011800888.html>.

PÉRON, Didier. «Persepolis» anime Téhéran. In : *Libération* [online]. Le 24 mai 2007. À partir de https://www.liberation.fr/cinema/2007/05/24/persepolis-anime-teheran_93924/.

Persepolis - Exclusive: Marjane Satrapi. In : *movieweb* [vidéo]. Le 19 septembre 2010. À partir de https://www.youtube.com/watch?v=v9onZpQix_w.

Persepolis: Ocenění. In : *ČSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. À partir de <https://www.csfd.cz/film/230517-persepolis/oceneni/>.

Persepolis Reviews. In : *Metacritic* [online]. À partir de <https://www.metacritic.com/movie/persepolis>.

Petite histoire de la Palme. In : *Festival de Cannes* [online]. Paris : Le Festival de Cannes. À partir de <https://www.festival-cannes.com/fr/69-editions/palme/petite-histoire-de-la-palme>.

PFLIMLIN, Edouard. Festival d'Angoulême : la bonne santé de la BD en France en chiffres. In : *Le Monde* [online]. Paris : Société Editrice du Monde, le 24 janvier 2018, mis à jour le 25 janvier 2018. À partir de https://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2018/01/24/portrait-en-chiffres-de-la-bd-et-de-ses-lecteurs-rices-en-france_5246452_4420272.html.

Publishing's contribution to the wider creative industries [online]. Londres : The Publishers Association, juillet 2018. À partir de <https://www.publishers.org.uk/wp-content/uploads/2020/02/Publishings-Contribution-to-the-Wider-Creative-Industries-2018.pdf>.

Rare Iran screening for controversial film 'Persepolis'. In : *AFP* [online]. Le 14 février 2008. À partir de https://web.archive.org/web/20080522125111/http://afp.google.com/article/ALeqM5j42rPk2BytF_nzJMitnhfe-sP4hw.

ROSSER, Michael. 'Radioactive' director Marjane Satrapi reveals why she chooses not to work with US producers. In : *Screen Daily* [online]. Le 9 mars 2020. À partir de <https://www.screendaily.com/news/radioactive-director-marjane-satrapi-reveals-why-she-chooses-not-to-work-with-us-producers/5147926.article>.

SAINT-AMAND, Denis. La bande dessinée à l'aune de la littérature : Inspiration, récupération & distinction. *Acta fabula* [online]. Le 09 mars 2015, **16**(3). À partir de <http://www.fabula.org/revue/document9197.php>.

Top Lifetime Grosses. *Box Office Mojo* [online]. IMDbPro. À partir de https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/?area=XWW.

WITEK, Joseph. Imagetext, or, Why Art Spiegelman Doesn't Draw Comics. *ImageText : Interdisciplinary Comics Studies* [online]. **1**(1). ISSN 1549-6732. À partir de http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v1_1/witek/.

Annotation

Autrice : Eliška Charvátová

Institution : Département des études romanes, Faculté des arts

Titre : Comparaison d'une bande dessinée et de son adaptation au cinéma : *Persepolis* de Marjane Satrapi

Directrice de recherche : Mgr. Jiřina Matouřková, PhD.

Nombre de caractères : 150 001

Nombre de suppléments : 0

Nombre de sources : 41

Mots-clés : adaptation, comparaison, bande dessinée, film, transfert, propre adaptation, *Persepolis*, Marjane Satrapi

Le mémoire de licence se concentre sur la problématique de l'adaptation filmique des bandes dessinées et de la comparaison des deux médiums impliqués en s'appuyant sur le cas de *Persepolis* de Marjane Satrapi. Dans la partie théorique du travail, il est question des spécificités des médiums filmique, bédéique et littéraire ainsi que de la base de la théorie de l'adaptation en considérant les bandes dessinées. La méthodologie de la comparaison y est également élaborée en s'appuyant sur la conception de Brian McFarlane de *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. La partie théorique finit par l'introduction de l'autrice de la bande dessinée et du film en question, et son œuvre est présentée en considération du contexte historique et culturel. Dans la partie pratique, la méthode de McFarlane est appliquée à l'analyse et à la comparaison de la bande dessinée et du film *Persepolis*.

Abstract

Name: Eliška Charvátová

Institution: Department of Romance Languages, Faculty of Arts

Title: Comparison of a graphic novel and its film adaptation: *Persepolis* by Marjane Satrapi

Supervisor: Mgr. Jiřina Matoušková, PhD.

Number of characters: 150 001

Number of supplements: 0

Number of references: 41

Keywords: adaptation, comparison, graphic novel, film, transfer, adaptation proper, *Persepolis*, Marjane Satrapi

The bachelor's thesis focuses on the notion of film adaptation of graphic novels and comparison of the two media involved and uses *Persepolis* by Marjane Satrapi for its case study. The theoretical part of the work deals with the characteristics of film, graphic novel, and literature in general, and the basic principles of the theory of adaptation regarding graphic novels. The methodology of comparison is presented there as the concept of Brian McFarlane elaborated in *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. The theoretical part ends with the introduction of the author of the analysed graphic novel and film and her work is presented within the cultural and historical context. The practical part consists of the application of McFarlane's method on the graphic novel and film *Persepolis* to execute their analysis and comparison.

Obor v rámci kterého má být VŠKP vypracována: Francouzská filologie

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

Jméno a příjmení: **Eliška CHARVÁTOVÁ**
Osobní číslo: **F17525**
Adresa: **Wolkerova 1195, Rychnov nad Kněžnou, 51601 Rychnov nad Kněžnou, Česká republika**
Téma práce: **Comparaison d'une bande-dessinée et son adaptation de cinéma : Persepolis de Marjane Satrapi**
Téma práce anglicky: **Comparison of a graphic novel and its film adaptation: Persepolis by Marjane Satrapi**
Vedoucí práce: **Mgr. Jiřina Matoušková, Ph.D.**
Katedra romanistiky – francouzština

Zásady pro vypracování:

Introduction I Moyens d'expression et de la narration dans les bandes-dessinées II Principes d'adaptation d'une bande-dessinée au cinéma III Marjane Satrapi et son oeuvre dans le contexte de l'époque IV Comparaison de la bande-dessinée et du film Persepolis Conclusion

Seznam doporučené literatury:

BEJA, Morris. Film & literature: an introduction. New York: Longman, 1979, 335 s. ISBN 058228094X. CORRIGAN, Timothy. Film and literature: an introduction and reader. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 1999, 374 s. ISBN 0135265428. GROENSTEEN, Thierry. Systeme de la bande dessinée. Paříž: Presses Universitaires de France – PUF, 2011, 224 s. ISBN 2130589847. KOŘÍNEK, Pavel, Martin FORET a Michal JAREŠ. V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu. Praha: Akropolis, 2015, 447 s. ISBN 978-80-7470-113-9. MACUROVÁ, Alena. Text a komunikace: Jazyk v literárním díle a ve filmu. Praha: Karolinum, 1993. Acta Universitatis Carolinae. MITAINE, Benoît, David ROCHE a Isabelle SCHMITT-PITOT. Bande dessinée et adaptation. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, 374 s. ISBN 2845166826.

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum: