

Mélanie Carrier

***Persepolis* et les révolutions de Marjane Satrapi**

Domaine traditionnellement associé à l'imaginaire, la bande dessinée devient, depuis quelques années, le réceptacle de nouvelles explorations autobiographiques. Il est légitime de se demander si ce phénomène se réduit à l'appropriation d'un nouveau média par l'autobiographie, ou si les spécificités de la bande dessinée ne rétroagissent pas sur cette dernière. Les dualités constitutives de la BD - pensons au rapport linguistique/iconique - semblent se prêter au jeu du *Je* qui se narre, qui se déploie sur la planche. Un cas patent d'intégration du média et du genre est celui de *Persepolis*, écrit et dessiné par Marjane Satrapi. Cette autobiographie se décline en quatre tomes, qui respectent une chronologie assez linéaire et dont le dernier tome est à paraître. Une préface de David B., l'éditeur de *l'Association*, amorce le premier tome par la relation des grandes vagues d'invasion de la Perse jusqu'à l'avènement de la Révolution Islamique en 1979. A ce moment crucial, il passe le relais à Marjane, « Ça, c'est la grande histoire, Marjane a hérité de tout ça, elle a réalisé le premier album de bandes dessinées iranien. »¹ Le premier tome couvre une période d'une année, 1980, alors que Marjane, âgée de 10 ans, confronte un intégrisme s'intensifiant. Puis, la prise d'otages de l'ambassade américaine et l'envoi de la guerre Iran-Irak marquent le début du deuxième tome. Celui-ci passe en revue les quatre premières années de la guerre et ce, jusqu'au départ de Marjane pour l'Autriche, dans un séjour de 4 années qui est exposé dans le troisième tome.

Au coeur d'une lecture tressant l'autobiographie et la bande dessinée germe la notion de l'auto/représentation et son corollaire, le sujet. Nous proposons une approche triangulée de ce sujet représentant/représenté dont les trois pôles seraient la praxis, la réflexivité et la transitivité. La praxis concerne la dimension institutionnelle et culturelle du sujet; la réflexivité s'incarne par le décalage entre le sujet narrant et le sujet narré et la transitivité repose sur l'implication constitutive de l'autre, le lecteur, le voyeur.

Sujet générique : *moi singulier, moi collectif*

Frédéric Laupies constate que s'il est si complexe de définir la représentation, c'est parce que la représentation est spéculaire : n'étant rien en soi, sa définition serait elle-même une représentation². Il l'aborde donc par sa partie *visible*, en l'occurrence le sujet, dont elle est tributaire : « S'il fallait encore prouver que la représentation est indissociable de la position du sujet comme principe, il suffirait de rappeler que la représentation ne se met à exister qu'au moment où l'esprit ne regarde pas la chose comme chose mais comme signe. »³ La conception du sujet qui préside, consciemment ou tacitement, à toute réflexion sur la représentation distille la portée institutionnelle d'une oeuvre. Dans le cas de l'autobiographie, Shirley Neuman a distingué deux étapes de la poétique de ce genre aménagées sur deux conceptions du sujet.

La première rappellerait les théories humanistes du sujet

autobiographique à la Georges Gusdorf, qui en font un sujet individuel, unifié et unique, autonome, capable de se connaître et de raconter sa propre histoire. La seconde renverrait aux théories poststructuralistes du genre (de Man, Derrida, Sprinker, Jay) qui préconisent un sujet instable et divisé. ⁴

Ce deuxième sujet, en étant conscient de transformer son passé en récit et non d'agir sur le passé lui-même, est clivé par rapport à un *Je* à la fois narrateur et narré. Ce sujet menacé et en perte de singularité donne lieu à de multiples ramifications à partir d'un centre que serait l'autobiographie classique du Grand homme. Selon Robert Folkenflick,

[p]art of the current appeal of autobiography has to do with its democratic potential, with its suggestion that each person has a possible autobiography allotted him or her [...]. From this perspective the weak canonical status of autobiography is an advantage, and its importance especially in recent years as a vehicle of members of minorities and inhabitants of third world countries is obvious. ⁵

Nous verrons que la position marginale des dérivés de l'autobiographie - tels que le récit d'enfance, le récit d'immigration, le récit de guerre et le *testimonio* - tend à fragiliser la posture du sujet.

Persepolis se situe précisément au confluent de ces pratiques permises par la postmodernité et par l'ébranlement de l'édifice patriarcal : Marjane, fillette iranienne, dans un pays ayant connu tous les intégrismes et la guerre, puis finalement exilée, porte un récit autobiographique qu'il serait bien malaisé de classer. Les deux premiers tomes se rattachent vraisemblablement aux récits d'enfance, tels que définis par Lejeune, car « [on y] touche, au fond de soi, à quelque chose d'essentiel, à une source de vie ». Toutefois, à cause de la fiabilité dont est privé le narrateur enfant,



Figure 1

son récit relève du « domaine de la *foi* » ⁶ En effet, Marjane tente difficilement d'amarrer sa vie à une source plus grande et plus noble par le biais de son inscription dans une généalogie tantôt fictive, tantôt réelle. Tout d'abord, se réclamant de Mohamed, de Jésus Christ et de Zarathoustra, dès l'âge de six ans, elle s'institue comme la dernière des prophètes et cette ambition irrite fortement sa maîtresse d'école. Puis, délaissant ses appétences mystiques au profit d'un intérêt pour l'Histoire, elle s'invente des antécédents de martyres (figure 1). « Mon père, on lui a coupé une jambe. Eh ben, il a pas avoué!... Alors on lui a coupé un bras... » Ces prétentions génèrent l'incrédulité de ses camarades qui pensent aussitôt « Trop délire! » (1 : 52) Toutefois, la réalité rattrape l'enfant et lui concède de réels parents héros; « Déjà mon grand-père était en prison. Mon oncle Anouche aussi : neuf ans! [...] » Mais la réaction de ses camarades devant ces faits réels, ayant été authentifiés par le discours de personnages adultes et fiables, demeure la même: « Trop délire! ». Cette réaction met en abyme et, du même coup, neutralise

le réflexe supposé des lecteurs de ce récit d'enfance.



Figure 2

Si la posture épistémologique d'une narratrice enfant est irrecevable, celle d'une immigrée ne semble pas plus satisfaisante. Dans le troisième tome, celui qui couvre la période de quatre ans que Marjane passe en Autriche, elle est confrontée à l'ignorance de ceux qu'elle côtoie : ils méconnaissent sa culture, l'histoire de son peuple et celle de sa famille. Elle y évolue donc en l'absence d'un discours légitimant et, par un étrange détour, l'ignorance de ses narrataires s'imprime sur la narratrice qui en devient la victime (figure 2). A un professeur qui s'inquiète pour elle, elle répond : « Chez moi, c'est la guerre. J'ai peur pour mes parents. Je suis seule et je culpabilise. Je n'ai pas beaucoup de sous. Mon oncle a été assassiné. J'ai vu ma copine mourir dans un bombardement, ... » (3 : 61) Elle ajoute, en légende, « Je sentais qu'il ne me croyait pas. Il devait penser que j'exagérais. Je persistai quand même.

J'avais tant besoin de parler. » Elle est consciente de prendre la parole en marge des assises culturelles de ses locutaires et de ses lecteurs, car elle sent le besoin de justifier ses réactions par rapport à sa culture d'accueil : par exemple, « j'étais contrariée par tous ces actes sexuels publics, affirme-t-elle. Que voulez-vous, je venais d'un pays traditionaliste. » (3 : 31) Ce que le discours autobiographique dans un contexte d'immigration met en exergue, c'est le rapport de pouvoir qui s'instaure alors que la représentation transite par le discours. Et il appert que le discours ne soit jamais exempt de parti pris.

A la fragile posture épistémologique du sujet du récit d'enfance et du témoignage d'immigration, se superpose la partialité doxologique du sujet du récit de guerre. Selon Paul Bleton, le récit de guerre se construit selon « trois régimes dominants,

[il y a les] récits visant à « immerger dans l'expérience », [les] récits visant à offrir un complément à une Histoire scolaire insuffisante, [et les] récits cherchant à illustrer une thèse ou à provoquer la réflexion. ¹

Dans les deux premiers tomes, le récit de guerre et de Révolution se construit de manière indirecte, à une exception près. Le récit de guerre se fait d'abord réflexif par la représentation de la jeune Marjane qui dévore des traités d'histoire et de biographie, qui personnifie Che Guevara, en jouant à la guerre dans sa cours, qui se rebelle contre la propagande d'état à l'école et qui rédige de brillantes thèses historiques. Parallèlement, le récit de guerre a une portée transitive car, par le truchement de la prise de parole de son père, des amis de la famille, des journaux, Satrapi illustre des discours visant à "immerger les



Figure 3

lecteurs dans l'expérience". A un seul moment, la guerre touche directement la fillette, sans aucun filtre discursif, ludique ou didactique, c'est lors du bombardement de la maison de ses voisins, les Baba-Lévy, qui emporte son amie Néda (figure 3). Logiquement, l'expérience est relatée sans artifice langagier mais avec un artifice bédéistique ingénieux : on y voit, de fait, l'une des seules cases sans texte de l'album et la seule case sans image de la série (2 : 71). Dans cette case, à la manière d'une caméra subjective au cinéma, le lecteur est placé dans la perspective de Marjane, ses yeux clos rendant impossible la représentation.

Si la narration du récit de guerre transite généralement par un discours ou une représentation indirecte, vu son inexpérience relative du sujet, il n'en demeure pas moins que la narratrice de *Persepolis* a un impact collectif, testimonial, dans le sens avancé par Doris Sommer.

« The protestations of collectivity, then, do not necessarily argue that the testimonial "I" can slip uncritically from identifying herself in the singular to assuming that she is typical enough to stand in for the "we." Instead, her singularity achieves its identity as an extension of the collective. » [8](#).



Figure 4

La spécificité du *Je* narrateur et du *Je* narré prend sa source dans une collectivité dont il est une extension double : en effet, Marjane se représente comme une enfant, dans le sens humain et universel du terme, et se réclame en même temps de son iranité. D'une part, elle relate des expériences qui font d'elle une enfant comme les autres, lorsqu'elle fume en cachette sa première cigarette dans un accès de révolte contre la gouverne parentale, par exemple, ou encore lorsqu'elle dépeint la rapide et ingrate transformation de son corps lors de son adolescence. D'autre part, elle intègre un discours justificateur qui revendique son identité culturelle (figure 4). Ainsi, lorsqu'une amie ignore rudement sa mère, Marjane ne peut s'empêcher de penser : « Dans ma culture, les parents étaient sacrés. On leur devait au moins une réponse. » (3 :26) L'identité collective de laquelle sourd la construction subjective s'effectue donc à deux niveaux, à celui de la représentation (dans la narration iconique), lieu de l'enfance universelle, et à celui du discours (dans la narration textuelle), dépositaire de l'iranité de Marjane.

Sujet réflexif : moi et mon ancien moi

Nous avons jusqu'à maintenant abordé *Persepolis* en tant que récit autobiographique à la jonction de plusieurs pratiques, celles du récit d'enfance, d'immigration, de guerre et testimonio, dont les enjeux, notamment la posture du sujet et du discours, sont circonscrits par l'institution et l'identité culturelle. En considérant maintenant cette oeuvre sous l'angle de la représentation comme un acte réflexif, nous parvenons enfin à un volet plus littéraire. Pierre Mercier évoque l'appétence scripturaire des bédéistes français qui se traduit par « l'usage massif du "texte off" d'inspiration littéraire dans la BD autobiographique, et [par] son influence sur les rythmes narratifs propres à la bande dessinée. » [9](#) Satrapi utilise

substantiellement la légende, dans la partie supérieure de presque toutes les cases, assujettissant l'image au texte qui l'auréole. En fait, il semble que cette inféodation de la BD à une ambition littéraire émane du fait, bien sûr, que l'autobiographie est un genre a priori littéraire, mais aussi parce que, selon Marie-Françoise Chanfrault-Duchet, « l'identité est d'abord narrative. Se construire une identité suppose donc d'inscrire son moi dans une dynamique du temps et de l'action qui reste ouverte, même si elle est orientée vers la mort. »¹⁰ Dans la BD, la dynamique du temps repose sur deux artifices, soit sur la succession des cases et sur le texte qui lui, prend en charge la référentialité, condition nécessaire pour la construction d'une identité autobiographique. Cette identité narrative - temporelle et textuelle - porte en son sein un clivage obligatoire imputable à la rétrospection narrative :

Dans le [récit rétrospectif], malgré l'identité d'état-civil et la continuité établie par la mémoire, l'écart temporel entre les deux temps de l'histoire et de la narration a pour conséquence une dissociation maximale entre le personnage et le narrateur devenu témoins de son propre passé.¹¹

Cette dissociation entre le personnage et le narrateur est avalisée par deux dispositifs narratifs mis en place par Satrapi, celui des voix et celui des motifs.

Satrapi organise une palette de voix narratives, chacune motivée par un savoir propre et témoignant d'un temps particulier. A l'intérieur des cases, les bulles contiennent les dialogues, dont le savoir est celui du quotidien et le temps, celui de l'immédiateté. Devant les événements qui s'imposent, le recul et la réflexion sont absents des dialogues : « - Vous n'êtes pas au courant? - Au courant de quoi? - C'est la guerre! - Quoi?? » (2 :8) La voix off se pose en contrepoint de ces dialogues et des images, en s'incarnant à l'imparfait; elle « induit et inclut l'impossibilité souvent douloureuse de changer le



Figure 5

cours des choses et d'arranger un futur autre que celui qui fut »¹². Parfois de facture factuelle ou situationnelle (figure 5), la légende se fait régulièrement relativisante, car elle amende, elle complète ou elle juge le passé, comme lorsque la narratrice affirme que « Depuis ce jour, [elle a] des doutes sur ce qu'on appelle "instinct maternel". » (2 : 36). Alors que le personnage de Marjane est confiné dans un champ de perspective restreint, la voix off permet d'ouvrir l'instant passé et de le situer diachroniquement par rapport au moment de la narration et par rapport au récit global. La voix off, celle de Marjane, passe parfois le relais à des instances auctoriales qui élargissent une fois de plus le champ de savoir pour englober l'histoire et le politique. « La vérité, affirme en légende le père de Marjane, c'est qu'il y a 50 ans, le père du Chah qui était soldat fomentait un coup d'état pour renverser l'empereur et instaurer une république. » (1 : 17) Enfin, le récit est émaillé de voix gnomiques, qui reprennent un savoir moral collectif et ancestral. Lorsque sa mère lui signale « Quand une grande vague arrive, baisse la tête et laisse-la passer! », Marjane s'insurge « Ça, c'est très persan. La philosophie des résignés. » (2 : 23) Les voix s'enchevêtrent, dans un prisme narratif qui va de la quotidienneté à la grande histoire, reflétant ainsi un rapport complexe au passé.

Si les voix organisent le savoir et le rapport au temps de la narration, les motifs que constituent les intitulés des chapitres, agissent en point d'ancrage du récit. Les motifs, en tant que mobiles d'ordre psychologique, que raisons déterminantes et qu'unités thématiques, assurent la cohérence des segments de récit qu'ils couronnent. Soulignant un instant ou un fait marquant, tantôt comique tantôt triste, les motifs permettent à Satrapi de se poser en faux contre l'objectivisme référentiel. En effet,

[le] rapport au monde n'est pas réductible à l'objectivité; si la vie a une profondeur poétique, c'est en vertu des représentations. Ce que le sujet porte avec lui, l'onirique, le suggestif, le jeu implicite des souvenirs, de désirs, d'impressions, constitue pour une part la réalité même.¹³



Figure 6



Figure 7

De fait, les motifs mis en exergue en début de chaque "chapitre", reprennent de manière annonciatrice pour le lecteur et récapitulative pour la narratrice un élément fondateur (figure 6). Pourtant, lorsqu'ils sont examinés hors contexte, ces motifs détonnent surtout par leur banalité, par leur quasi insignifiance : "La bicyclette",

"La cellule d'eau", "La fête" (tome 1), "La clef", "Le passeport", "La dot" (tome 2) ou encore "Les pâtes", "Le légume", "Le croissant" (tome 3). Cependant, chaque segment de récit permet de truffer, voire de saturer de sens ces motifs et de leur conférer diachroniquement une autonomie sémantique. Il sera difficile pour le lecteur d'oublier que "La cellule d'eau" constitue en fait une méthode de torture dont a souffert le grand-père de Marjane (figure 7), que "La clé" évoque cette cynique clé du paradis que l'on offre aux enfants avant de les envoyer exploser dans les champs de mines ou encore que "Le légume" incarne ce que devient Marjane suite à une consommation effrénée de drogue. Enfin, que le dernier chapitre du troisième tome soit intitulé "Le foulard" à l'instar du premier chapitre du premier tome marque la fin d'une révolution, comme un astre ayant bouclé son orbite, et replonge le récit à son point de départ.

Sujet transitif : *moi et vous*

Ainsi, le survol des voix narratives et de la segmentation du récit rend compte de l'ampleur narrative/littéraire de *Persepolis* dont on a souligné, par ailleurs, la force d'évocation des images. Toutefois, « [la] mise en images du moi, que le dessin autorise, correspond par là à une conversion des données biographiques en données spatiales »¹⁴, ce qui permet un second type de narration qui s'étale sur la planche, qui se rend *visible*, accessible instantanément par le regard. La spatialisation du

biographique donne lieu à deux stratégies de médiation « directe », restituant au lecteur sa fonction constitutive du récit : soit par l'inscription d'un regard subjectif et par la récurrence de la confrontation du regard de Marjane avec le regard du lecteur.

L'immédiateté permise par l'image cautionne une certaine transparence narrative : « le narrateur, en tant qu'identifié à un personnage, est transparent à lui-même en tant que personnage, et se perçoit, comme objet, en Fo (focalisation) interne. Il a d'office, par statut, une capacité de vision intérieure [...] »¹⁵ Cette vision intérieure transite généralement par des cases à fonction tabulaire, qui endiguent la progression du récit et qui exacerbent la subjectivité du moi narré. Par exemple, alors que Marjane apprend la mort de son oncle, condamné pour espionnage, elle affirme « [qu'elle se retrouvait] sans repère... » (1 : 69) Satrapi se met donc en scène flottant dans l'espace, entre quelques astres éparés (figure 8). Bien que le lecteur perçoive que cette case n'a aucune extension référentielle, il accède par cette case à une signification fidèle plutôt qu'à une information exacte. Ces « visions

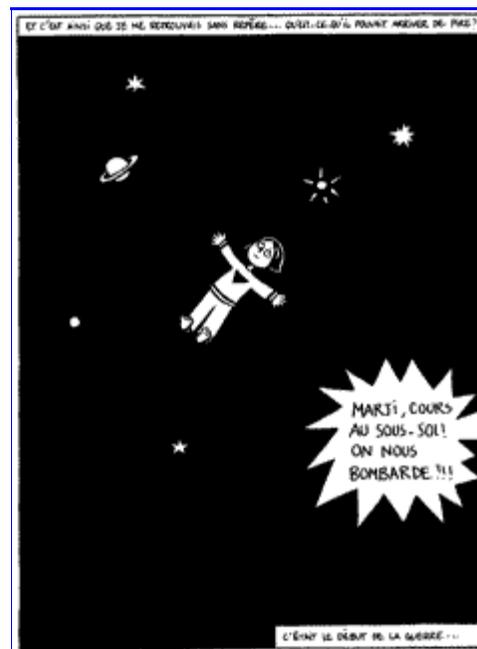


Figure 8

intérieures » agissent à la manière du « récit onirique. Comme s'il fallait ainsi s'affranchir des repères du récit cartésien avant de pouvoir parler de soi en toute liberté... »¹⁶ Cet affranchissement, que l'on concède volontiers à un personnage narrateur lorsqu'il concerne ses propres états d'âme, Marjane se l'approprie régulièrement pour rendre compte des états d'âme de ses concitoyens. Ainsi représente-t-elle des spectres tourmentés parmi les flammes lors de l'incendie du cinéma Rex (figure 9) ou encore des Iraniens festoyant lors de l'abdication du Chah. Ces images imposent un regard qui ne s'efface pas, qui interprète et qui commente.



Figure 9

Si la perspective adoptée permet d'exposer une vision intérieure, celle du personnage singulier qu'est Marjane et celle d'un personnage collectif que serait le peuple iranien, il se tourne également vers l'extérieur du récit pour englober l'autre, le lecteur. A la manière d'un portrait photographique dans lequel, premièrement, le sujet dévisage celui qui le photographie puis, ultérieurement, celui qui observe la photo, Satrapi multiplie les poses d'elle-même. Fixant droit devant elle, Marjane accompagne ces "instantanés" de légendes assertives : « Ma foi n'était pas sans doute. » (1 : 8); « Je voulais me battre!! » (2 :

8); « Non... je n'oublierai jamais... » (2 : 77); « Je me trouvais très belle. » (3 : 30); etc. Ces assertions, dont certaines ont une valeur promissive ou évaluative, situent le lecteur comme témoin ou comme juge, bref, elles incorporent un tiers

parti dans le récit qui confronte la narratrice et son personnage. Dans la mesure où « [la] représentation suppose [...] un système d'échos, de résonances entre l'absent et le présent, l'obscur et le clair, le proche et le lointain »¹⁷, ces cases-photos récupèrent la fonction regardante, celle qui incombe au lecteur, pour l'inscrire à même le récit. Elles agissent comme une conscience de l'autre qui n'est plus seulement l'*ancien moi*, mais le *vous*.

Une stratégie de la révolution

Nous avons passé en revue certaines des stratégies qui aménagent l'autoreprésentation dans *Persepolis* en la situant à la jonction de plusieurs pratiques découlant de l'autobiographie tout en retraçant la fragilité du sujet, écartelé entre une posture singulière et une incarnation collective, tant institutionnelle que culturelle. Puis, par le biais d'un examen des voix narratives et des motifs capitulaires, nous avons exposé la réflexivité entre les deux instances narrante et narrée qui se matérialise par un rapport distendu au temps, au savoir et au souvenir. Enfin, l'organisation iconique du matériau biographique ancre à la fois la subjectivité et l'altérité du regard dans le récit alors que Satrapi dépeint des visions intérieures, les siennes et celles des autres, et qu'elle se pose littéralement, face à ses destinataires. Il s'impose de préciser que malgré tout ces écartèlements du sujet, le récit n'est jamais dissout, faisant de la fidélité à soi-même un leitmotiv. « Reste toujours digne et intègre à toi-même, présageait la grand-mère de Marjane » (2 :79) et son père de rajouter, « N'oublie pas qui tu es et d'où tu viens. » (1 :81) Ainsi, si Marjane comme sujet référentiel du récit, s'égare, se perd parfois, Marjane comme narratrice maintient toujours le cap sur elle-même, sur ses origines familiales et historiques, bien sûr, mais surtout sur son individualité. Les multiples clivages et détours du *Je* opèrent en fait des boucles pour mieux revenir à soi : en ce sens, la stratégie qui sous-tend la représentation dans *Persepolis* est indubitablement une stratégie de la révolution.

BIBLIOGRAPHIE

BEVERLEY, John. "The Real Thing (Our Rigoberta)", *Modern Language Quarterly*, vol. 57, no 2, juin 1996, p. 129-139.

BLETON, Paul et Norbert SPEHNER. "En guerre. Action, mémoire et signes de la guerre représentée", *Hostilités. Guerre, mémoire, fiction et culture médiatique*, Québec, Nota Bene (coll. Études culturelles), 2001, p. 9-23.

CHANFRAULT-DUCHET, Marie-Françoise. "Adolf Wölfi. Dessin et écriture du moi", *Récits de vies et médias. Actes du colloque des 20 et 21 décembre 1998*, sous la dir. de Philippe Lejeune, Paris, Université Paris X (RITM 20), 1999, p. 123-141.

FOLKENFLICK, Robert. "Introduction : The Institution of Autobiography", *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 1-20.

GROENSTEEN, Thierry. "Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée", *9e Art : Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, vol. 1, janvier 1996, p. 58-69.

HAVERCROFT, Barbara. "Le discours autobiographique : enjeux et écarts", *La discursivité*, sous la dir. de Lucie Bourassa, Québec, Nuit Blanche (série « Séminaires »), 1995, p. 155-184.

LAUPIES, Frédéric. *Leçon philosophique sur la représentation*, Paris, PUF (coll. Major), 2001.

LEJEUNE, Philippe. "L'ère du soupçon", *Le récit d'enfance en question*, sous la dir. de Philippe Lejeune, Paris, Université de Paris X (Cahiers de Sémiotique Textuelle 12), 1988, p. 41-67.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MERCIER, Jean-Pierre. "Autobiographie et bande dessinée", *Récits de vies et médias*. Actes du colloque des 20 et 21 décembre 1998, sous la dir. de Philippe Lejeune, Paris, Université de Paris X (RITM 20), 1999, p. 157-163.

SATRAPI, Marjane. *Persepolis*. Tomes 1, 2 et 3, Paris, L'Association (coll. Ciboulette), 2001 et 2002.

SOMMER, Doris. "'Not Just a Personal Story": Women's Testimonio and the Plural Self", *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, sous la dir. de Bella Brodzki et Celeste Schenck, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 107-130.

VITOUX, Pierre. "La focalisation dans le roman autobiographique", *Études littéraires : La question autobiographique*, vol. 17, no 2, automne 1984, p. 262-272.

Notes

¹  David B. « Introduction », *Persepolis*, tome 1, Paris, L'Association (coll. Ciboulette), 2001, sans pagination. Il n'y a aucune pagination, ni numérotation de chapitre dans les trois tomes. Cependant, dans un but de commodité, j'ai paginé chaque planche des trois albums et, désormais, chacune des références ultérieures au corpus se fera à même le corps du texte par le biais d'une mise entre parenthèses (TOME : PAGE) à la fin de chaque citation.

²  Frédéric LAUPIES. *Leçon philosophique sur la représentation*, Paris, PUF (coll. Major), 2001, p. 8.

³  Idem, p. 9.

⁴  Barbara HAVERCROFT. « Le discours autobiographique : enjeux et écarts », *La discursivité*, sous la dir. de Lucie Bourassa, Québec, Nuit Blanche (série « Séminaires »), 1995, p. 158.

⁵  Robert FOLKENFLICK. « Introduction : The Institution of Autobiography », *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford

University Press, 1993, p. 12.

⁶  Philippe LEJEUNE. « L'ère du soupçon », *Le récit d'enfance en question*, sous la dir. de Philippe Lejeune. Paris, Université de Paris X (Cahiers de Sémiotiques Textuelle 12), 1988, p. 42.

⁷  Paul BLETON et Norbert SPEHNER. « En guerre. Action, mémoire et signes de la guerre représentée », *Hostilités. Guerre, mémoire, fiction et culture médiatique*, Québec, Nota Bene (coll. Études culturelles), 2001, p. 16.

⁸  Doris SOMMER. « "Not Just a Personal Story": Women's Testimonio and the Plural Self », *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, sous la dir. de Bella Brodzki et Celeste Schenck, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 108.

⁹  Jean-Pierre MERCIER. « Autobiographie et bande dessinée », *Récits de vies et médias. Actes du colloque des 20 et 21 décembre 1998*, sous la dir. de Philippe Lejeune, Paris, Université Paris X (RITM 20), 1999, p. 161.

¹⁰  Marie-Françoise CHANFRAULT-DUCHET. « Adolf Wölfi. Dessin et écriture du moi », *Récits de vies et médias. Actes du colloque des 20 et 21 décembre 1998*, sous la dir. de Philippe Lejeune, Paris, Université Paris X (RITM 20), 1999, p. 130.

¹¹  Pierre VITOUX. « La focalisation dans le roman autobiographique », *Études littéraires : La question autobiographique*, vol. 17, no 2, automne 1984, p. 263.

¹²  Vitoux, op. cit., p. 264.

¹³  Laupies, op. cit., p. 121.

¹⁴  Chanfrault-Duchet, op. cit., p. 131.

¹⁵  Vitoux, op. cit., p. 267.

¹⁶  Mercier, op. cit., p. 161.

¹⁷  Laupies, op. cit., p. 22.