



# L'Image et le Texte, une Étude Sémiologique du Roman Graphique\*

Marzieh ATHARI NIKAZM\*\*/Narin IRANNEJAD RANKOUHI\*\*\*

**Résumé**— Notre travail concerne la relation entre le texte et l'image dans trois romans graphiques : *Je vais rester* de Lewis Trondheim et Hubert Chevillard (2018), *Le grand désordre, Alzheimer, ma mère et moi* de Sarah Leavitt (2014), etc. En effet, le roman graphique est une sorte de BD avec un aspect plus développé, un peu plus littéraire, ayant une histoire plus compliquée destinée à un public adulte. En étudiant la structure, la forme et les deux langages utilisés (verbal et iconique), nous avons pour l'objectif l'étude de l'image qui nous aide à construire le sens du texte, en effet, le texte et l'image se contribuent pour que le sens se clarifie. Notre hypothèse c'est que la narration passe d'abord par les images. Pour cela nous avons choisi pour la méthode la sémiologie de l'image, basée plutôt sur les travaux de Roland Barthes. A travers cette étude, nous allons voir les différences qui existent entre ces trois œuvres et les visées essentielles de chaque roman.

**Mots-clés**— Roman graphique, Bande dessinée, Sémiologie, Image, Texte.

شادگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
رتال جامع علوم انسانی



# Image and Text, a semiotics Study of the Graphic Novel\*

Marzieh ATHARI NIKAZM\*\*/Narin IRANNEJAD RANKOUHI\*\*\*

**Extended abstract**— The graphic novel is a work in which we find the indispensable relationship between text and image. It is often made up of a single story or several shorter stories. It has all the characteristics of a literary novel, with an added aspect of drawing. We can say that the graphic novel is a kind of Comic Strip with a more complicated story intended for an adult audience.

Our text corpus is made up of 3 works: *Persepolis* (volume 1) by Marjan Satrapi, *Stay* by Lewis Trondheim and Hubert Chevillard and *Tangles: A Story About Alzheimer's, My Mother, and Me* by Sarah Leavitt. These books don't resemble traditional Comic Strips in form or history, which is why we prefer to call them Graphic Novels instead of Comic Strips.

*Persepolis* was popularized by its adaptation to the cinema. This novel is not only a historical, but also an autobiographical and a socio-political tale. Through the four volumes of this graphic novel, Marjan Satrapi recounts her childhood and passage to adulthood against the background of the Iranian revolution. In this story, the author attempts to recount the situation of the people during the Islamic revolution in Iran. Images are in black and white. Normally, there are texts for each image. The proportion of text to image is, like all graphic novels, unbalanced i.e. the space is occupied more by images than by text.

*Stay* is the story of a couple, Fabienne and Roland. They plan to spend a week's vacation in Palavas. The couple are walking quietly by the sea, smiling. All of a sudden, a gust of wind causes them to panic. Parasols fly away, grains of sand nestle in their eyes, children's inflatable balloons roll at full speed. Amused, Fabienne looks around for her man and discovers, bewildered, that the worst has happened. Roland is beheaded. The next day newspaper headlines will tell the news of the vacationer beheaded by an awning. Fabienne will then make the singular choice of staying in Palavas and following the plan that Roland had concocted for them. It is the color images that tell this story. Textual explanations are very short and only make up about twenty percent of the book.

The third work, *Tangles: A Story About Alzheimer's, My Mother, and Me* is the real story of a family written by their daughter. This novel is a testimony to a complex illness and a tribute of a girl to her mother. Sarah, the daughter of this family, has always had a bad memory. When doctors diagnose her mother with Alzheimer's disease, she writes down everything that happens to remember the insane moments, the beauty and the tragedy of their story. She takes us with her on a journey to show us how her family is challenged by Alzheimer's disease. It's an autobiography. Images are in black and white. Textual explanations are very long. In this novel, the text, not the images, tells the story.

We focused on images in these novels to demonstrate how they help us construct the meanings of the texts. The objective of this study is to show the differences between all these three works while showing the relationship that exists between text and image to find meaning. Our hypothesis is that images are more important than the written text because narration in these novels happens through images first.

The chosen method is semiology, which is the study of signs in communication systems. Our study is based on the basic concepts defined by semiologists, especially Roland Barthes. After having defined important concepts specific to our analysis, we will provide examples from our corpus to answer this question: What is the relationship between image and text? To show the importance of the image, we will first explain the form of the graphic novel. Form, as the plane of expression, is very important to semiologists and semioticians. It is the form that initially helps the reader understand the story. Then we will study the different functions of the two languages utilized: verbal and iconic. We must add that the proportion of the two types of languages is not necessarily equal. For instance, results indicate the importance of image over text as in *Stay*, and the importance of text over image in *Tangles*. We will study the coherent relationship between text and image to identify three most common uses in visual communication: complementarity, redundancy and sensitivity and, finally, the six aims of the image: narrative, explanatory, figurative, informative, expressive, and argumentative.

Depending on the functions of the two languages that we have studied and the relationship between image and text, we have found out that in *Persepolis* there is very little redundancy, with some sensitive images and proper complementarity between image and text. These images are rich because they have multiple purposes. In *Stay*, we have the supremacy of image over text. These images are also rich and there is a complementary relationship between image and text. In addition, there is little redundancy. In *Tangles*, though there is some redundancy and sensitivity, images and the text are rather complementary. The text plays the role of a relay which helps the reader understand the story better. The text is richer, compared to simple images. Indeed, we see sequences of abundant textual material, which give the reader the feeling of reading a novel. We would rather call it a novel with pictures and not a real comic strip or graphic novel. It is as if the author wrote the text first and then added pictures. The space devoted to the text in relation to the images makes the reader confused, so we think that there must be a relationship between the title of this graphic novel *Tangles* and the disorder present in the work and the life of the author.

**Keywords**— Graphic novel, Comic strip, semiology, text, image.

#### SELECTED REFERENCES

- [1] BARTHES Roland, 'Rhetoric of the image', *Communications* n° 4, Seuil, Paris, 1964.
- [2] GHOSN Joseph, *Graphic Novels: 101 proposals for readings from 1960 to 2000*, Le mot le reste, Marseille, 2009.
- [3] GREENSTEIN Thierry, *Comic Strip System*, PUF, Paris, 1999.
- [4] JOLY Martine, *Introduction to image analysis*, Nathan, Paris, 1993.
- [5] JOLY Martine, *Image and Signs*, 2<sup>e</sup> édition Armand Colin, Paris, 2008 (1<sup>er</sup> édition 1994).
- [6] JOLY Martine, *The image and its interpretation*, Nathan, Paris, 2002.
- [7] LEAVITT Sara, *Tangles: A Story About Alzheimer's, My Mother, and Me*, Steinkis, California, 2014.
- [8] QUELLA-GUYOT Didier, *Make a Comic Strip*, Broché, Paris, 2007.
- [9] ROUX Antoine, *Comic Strip can be educational*, Broché, Paris, 1973.
- [10] SATRAPI Marjan, *Persepolis*, volume 1, Association, Paris, 2000.
- [11] TRONDHEIM Lewis, CHEVILLARD Hubert, *Stay*, Rue de sèvres, Paris, 2018.

## تصویر و متن، بررسی نشانه‌شناسی رمان گرافیک\*

مرضیه اطهاری نیک‌عزم\*\*/نارین ایران‌نژاد کوهی\*\*\*

**چکیده** — این پژوهش به بررسی میان متن و تصویر در چند رمان گرافیک می‌پردازد: *خوادم می‌ماند* اثر لوئیس تروندم و هوبرت شوپیار، *بی‌نظمی بزرگ*، *آلزامر*، *مادرم* و *من اثر سارا لویت* و غیره. رمان گرافیک در حقیقت نوعی کمیک استریپ پیشرفته است که ادبی‌تر نوشته می‌شود و داستان پیچیده‌تری دارد و مخاطب آن بزرگسالان می‌باشد. ما در این مقاله با بررسی ساختار، شکل و دو زبان به کار گرفته شده، زبان کلامی و زبان تصویری سعی داریم به بررسی تصویر بپردازیم که به معنای متن کمک می‌کند. در واقع هدف از این جستار کشف رابطه متن و تصویر است که معنا را برای خواننده روشن می‌سازد. فرض ما بر آن است که روایت ابتدا از طریق تصاویر پدید می‌آید. بدین منظور از روش نشانه‌شناسی تصویر سود جستیم که بیشتر بر مبنای آرای نظری رولان بارت استوار است. از خلال این جستار تفاوت‌هایی که میان آثار و اهداف اصلی و اساسی هر کدام از این رمان‌ها مشخص می‌گردد.

ژوهرشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
رتال جامع علوم انسانی

**کلمات کلیدی** — رمان گرافیک، کمیک استریپ، نشانه‌شناسی، تصویر، متن.

## I. INTRODUCTION

Le roman graphique ou la bande dessinée (BD) est une œuvre dans laquelle on trouve le lien entre texte et image. Il est souvent constitué d'une histoire unique ou de plusieurs récits plus courts. Il possède toutes les caractéristiques d'un roman littéraire, avec un aspect supplémentaire, le dessin.

Depuis longtemps, les théoriciens étaient d'accord qu'« *un roman graphique est une BD autrement nommée* » (Ghosn, 2009, 9). Ils y trouvent la même relation entre texte et images, comme dans toutes les autres bandes dessinées. Jean-Pierre Mercier, conseiller scientifique de la bande dessinée et de l'image, dans un discours, a proclamé que le roman graphique est un type de bande dessinée, il le définit ainsi (entretien avec Jean-Pierre Mercier, le 28 juin 2011, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-de-la-bande-dessinee-14-entretien>) :

« *Qui est à priori quelque chose qui se distingue du reste de la production, par la non-conformité à une norme, qui serait 48 pages, enfin un album classique, couleur, qui rentre dans la série, ou dans comic strip d'ailleurs, qui est encore autre chose, donc, pas de contrainte de pagination, pas de contrainte de format, sans doute une plus grande liberté aussi d'inspiration, on est dans un souffle de roman, quelque chose qui est un peu plus littéraire.* »

Donc, nous pouvons dire que le roman graphique est une sorte de BD avec un aspect plus développé, un peu plus littéraire, ayant une histoire plus compliquée destinée à un public adulte.

Nous devons ajouter que la BD traditionnelle, normalement est « *un récit à fin essentiellement distractive (mais pas toujours), c'est un enchaînement d'images et de texte, c'est un récit rythmé, qui insère un texte dans ses images* » (Roux, 1973, p. 47). Elle est « *une sorte de récit muni de courant particulier, qui étend un argument narratif avec l'aide des images fixes qui sont arrangées en bandes et en planche et qui sont fabriquées en séquences* ». (Ouella-Guyot, 2007, p. 23). On a appelé les BD ainsi, parce qu'une bande est constituée des cases en ligne et les dessins sont logés à l'intérieur de ces cases. Pour une BD, il y a plusieurs formats. En général, c'est par la présence des bulles qu'on reconnaît une BD (c'est un espace réservé au dialogue). Contrairement à la pensée publique, les bandes dessinées ne sont pas souvent destinées aux enfants. Parfois il nécessite une lecture plus attentive, plus exigeante et plus longue. Dans une BD, les textes et les images sont complémentaires et elles progressent avec le déroulement temporel et spatial de récit. Donc, pour les BD traditionnelles, il existe des règles et des plans bien précis mais dans les romans graphiques, toutes les règles de la bande dessinée ne sont pas souvent respectées, bien que le plan principal soit suivi.

Notre corpus est composé de 3 œuvres : *Persepolis* (tome 1) de Marjan Satrapi, *Je vais rester* de Lewis Trondheim et Hubert Chevillard et *Le Grand désordre, Alzheimer, ma mère et moi* de Sarah Leavitt. Ces livres ne ressemblent ni dans la forme ni dans l'histoire aux bandes dessinées traditionnelles. C'est pour cela que nous préférons de les donner le nom de Roman graphique au lieu de BD. Notre étude était un peu difficile parce qu'il n'y avait pas beaucoup d'œuvres théoriques sur ce sujet. Nous étions obligées d'utiliser de nouveaux outils de recherches (Internet), et de consulter également les sources documentaires d'autres pays. Il y a quelques articles sur ce sujet en Iran et à l'étranger. Mais les écrivains ont analysé les images selon les méthodes et les approches anglaises et américaines. Nous pouvons citer les articles suivants : « La relation entre texte et image dans le roman graphique : Alan Moore : ou la création d'une littérature dessinée » (2010) écrit par Benjamin Bernard avec la co-direction de Joëlle Prunghaud, Université de Lille 3 et de Jacques Dürrenmatt, Université de Toulouse II. Cet article est publié sur le site société française de littérature générale et comparée (sflgc.org). Leur recherche est fondée sur quatre romans graphiques scénarisés par Alan Moore et les écrivains y expliquent la portée littéraire de la bande dessinée anglo-saxonne contemporaine et la façon dont ce médium se réapproprie les grandes figures littéraires des siècles passés. Ils ont analysé également le processus créatif qui

découlait de l'exploitation de cet héritage. En effet, selon eux, le lien entre texte et image dans le roman graphique peut se concevoir comme un « rapport de complémentarité » souvent conjuguée à une relation de domination. Cette relation généralement déséquilibrée se joue d'une part dans l'occupation de l'espace et d'autre part sur le plan de la construction du sens et de la narration. L'écriture graphique dispose de moyens divers pour nourrir cette tension très productrice : redistribuer l'espace entre texte et image, inverser leurs proportions, adapter l'un aux exigences de l'autre ou encore installer un décalage ironique entre les deux. Il y a un autre article : « Le roman graphique entre culture populaire et esthétique littéraire : expériences autour de l'image dans *From Hell* d'Alan Moore et Eddie Campbell » écrit par Oriane Montheard, publié dans *Miranda* : la Revue pluridisciplinaire du monde anglophone en 2018 (édition électronique : <http://journals.openedition.org/miranda/11406>), consacré à l'expérimental dans la littérature et les arts contemporains. Elle analyse les éléments du langage iconique et la prolifération des signes dans le récit. En persan, on peut citer deux articles. Le premier : « une recherche de l'esthétique de la relation entre l'image et les récits » de Ali Aflaki publié en 2005 dans la Revue des recherches artistiques *Baghe nazar*. L'auteur explique plutôt l'esthétique des images à travers les textes. Le second est « La relation entre le texte et l'image dans les romans graphiques célèbres iraniens, européens et américains selon les théories de Maria Nicolajeva et Carole Scott » publié dans la *Revue des études comparées de l'art* en 2014 écrit par Said Hessampour et Maliheh Mosleh. Le corpus choisi est très vaste et varié. Ils ont analysé le corps selon une méthode américaine, les trois relations qui existent entre le texte et l'image : l'expansion, le parallélisme (contrepoint) et la syllepse.

Pour notre corpus, nous allons plutôt nous concentrer sur l'image pour démontrer comment elle nous aide à construire le sens du texte. L'objectif de cette étude est de montrer les différences entre toutes ces trois œuvres tout en montrant la relation qui existe entre le texte et l'image pour acquérir le sens. Notre hypothèse est que les images sont plus importantes que le texte car la narration passe d'abord par l'image. Quand on parle de l'image, on sait qu'il y a une sorte de prédominance par rapport au texte : « *Sa prédominance au sein du système [de la bande dessinée] tient à ce que l'essentiel de la production de sens s'effectue à travers elle* » (Greenstein, 1999, p. 10). L'image prédomine, par l'espace qu'elle occupe, un espace plus important que celui réservé à l'écrit et par son caractère plus attirant. Elle peut aussi, à l'occasion, remplacer la description d'un décor ou d'une émotion.

La méthode choisie est la sémiologie qui est l'étude des signes dans les systèmes de communication. Notre étude est basée sur les concepts de base définis par les sémiologues surtout par Roland Barthes. Après avoir défini des concepts importants propres à l'analyse, nous allons apporter des exemples de notre corpus. Et nous allons répondre à la question suivante : Quelle est la relation entre l'image et le texte ? Pour montrer l'importance de l'image, il faut d'abord expliquer la forme du roman graphique. La forme, en tant que le plan de l'expression, est très importante pour les sémiologues et les sémioticiens. C'est la forme qui aide d'abord le lecteur à comprendre le récit. Ensuite nous allons étudier deux langages, deux systèmes de communication dans le roman graphique, langage iconique et langage verbal pour montrer la relation qui existe entre texte et image et l'interaction entre eux.

## II. LA FORME DU ROMAN GRAPHIQUE

Comme nous l'avons dit, notre corpus est composé de trois œuvres différentes. Le tome 1 de *Persepolis*, qui a été popularisée par son adaptation au cinéma. Ce roman n'est pas seulement un récit historique, il est aussi à la fois autobiographique et sociopolitique. À travers les quatre tomes de cette bande dessinée ou roman graphique, Marjan Satrapi raconte son enfance et son passage à la vie adulte sur fond de révolution iranienne. Dans ce récit, l'auteur tente de raconter la situation des peuples pendant la révolution islamique de l'Iran. Les images de ce roman graphique sont en noir et blanc. Pour chaque image, normalement il y a des textes. La proportion du texte et de l'image est, comme tous les romans graphiques, déséquilibrée. L'espace est occupé plutôt par les images.

*Je vais rester* est l'histoire d'un couple, Fabienne et Roland. Ils ont prévu de passer une semaine de vacances à Palavas. Main dans la main, le couple marche tranquillement au bord de la mer, sourire aux lèvres. Une bourrasque de vent sème la panique. Les parasols s'envolent, les grains de sable se nichent dans les yeux, les ballons gonflables des enfants roulent à toute allure. Amusée, Fabienne cherche son homme des yeux et découvrent, effarée, que le pire est arrivé. Roland est décapité. Dès le lendemain les journaux titreront la nouvelle du vacancier décapité par un auvent. Fabienne va alors faire le choix singulier de rester à Palavas et de suivre le programme que Roland leur avait concocté. Ce sont les images en couleur qui racontent cette histoire. Les textes sont très courts, peu nombreux et composent presque vingt pourcents du livre.

La troisième œuvre, *Le Grand désordre, Alzheimer, ma mère et moi* est l'histoire réelle d'une famille, écrite par leur fille. Ce roman est un témoignage sur une maladie complexe et un hommage d'une fille à sa mère. Sarah, la fille de cette famille a toujours eu une mauvaise mémoire. Quand on distingue la maladie d'Alzheimer de sa mère, elle note tout ce qui se passe pour se rappeler les moments de folie, la beauté, la tragédie et les fous rires. Elle nous entraîne avec elle dans le voyage de sa famille en Alzheimer. C'est une autobiographie. Les images sont en noir et blanc. Les textes sont très longs. Dans ce roman, ce sont plutôt les textes qui racontent l'histoire.

En ce qui concerne la compréhension de ces trois romans graphiques, nous devons dire que leur forme caractéristique est pareille à la bande dessinée. Elle se compose de : la structure, la bulle, les plans, les angles de vue et les procédés d'enchaînements. Chacun a différentes parties. Pour les expliquer, nous avons profité d'une œuvre importante de Joseph Ghosn (2009, pp. 16-30), *Romans Graphiques : 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*. Pour chaque partie, nous avons apporté des exemples de notre corpus.

LA STRUCTURE :

LA PLANCHE— est une page entière composée de plusieurs bandes et vignettes.



*Persepolis*

LA BANDE— est une suite horizontale des vignettes. Comme nous pouvons voir sur cette bande, à droite nous avons le téléphone qui sonne et à gauche la femme va répondre à son téléphone.



LA VIGNETTE OU LA CASE— c'est la plus petite partie de BD qui est composée d'une image délimitée par un cadre.



*Le Grand désordre*

LA BULLE :

La bulle ou le phylactère a le rôle de transmettre directement les paroles et les pensées des personnages. Elle a plusieurs types selon sa fonction. Nous allons montrer quelques types de la bulle.

L'APPENDICE— a le rôle de transmettre directement les paroles et les pensées des personnages. L'appendice est une petite queue, qui est collé à la bulle et permet d'identifier le personnage qui parle. Il est à noter que les ronds expriment une pensée et la flèche est utilisée pour les paroles. Dans l'exemple ci-dessous, grâce à la bulle, nous comprenons que le personnage qui parle, c'est Fabienne.

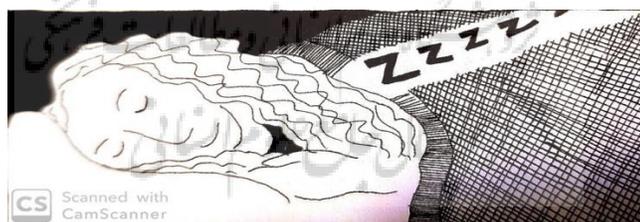


*Je vais rester*

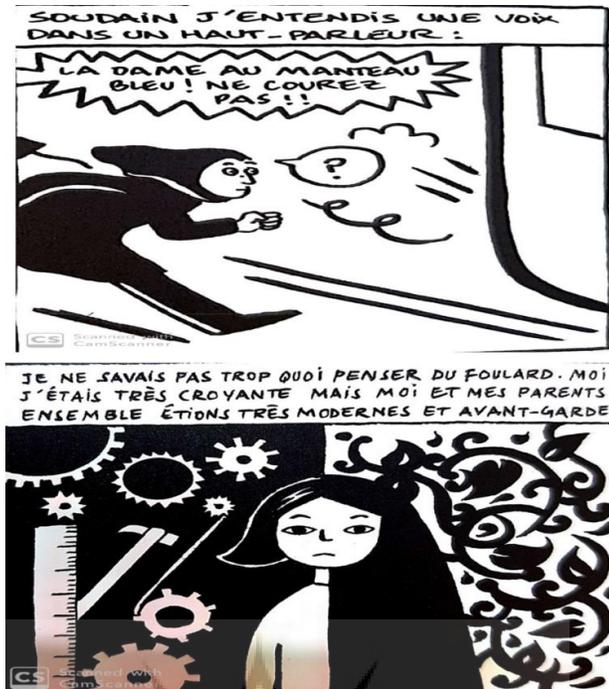
LE CARTOUCHE— est un petit espace qui se situe en haut de la vignette et permet au narrateur de donner des éléments narratifs ou descriptifs. Le cartouche peut être récitatif, l’onomatopée ou sous la forme de l’idéogramme.



La vignette ci-dessus nous montre un cartouche récitatif (*Je vais rester*) qui donne une information supplémentaire au lecteur et on comprend tout de suite qu’il y a trop de monde, des bruits et des vacarmes.



L’exemple ci-dessus montre une onomatopée dans *Le Grand désordre*. C’est la transcription d’un son à l’aide d’un mot qui permet le bruitage. Ici la mère s’en dort et le son « zzzzz » montre qu’elle dort.



Cette vignette de *Persepolis* montre un idéogramme. C'est un symbole qui exprime une pensée, une idée ou un sentiment. Nous pouvons voir la confusion de la jeune fille par des symboles et des petits dessins aux alentours de sa tête.

#### LES PLANS :

En ce qui concerne des plans, il en existe sept dans les images figuratives : Le plan général, le plan d'ensemble, le plan américain, le plan moyen (en pied), le plan rapproché, le gros plan et le très gros plan.

LE PLAN GENERAL— donne une vue d'ensemble du paysage, de la ville, des gens et les personnages sont assez réduits.



*Je vais rester*

LE PLAN D'ENSEMBLE— Dans ce plan, on montre plutôt le décor dans lequel l'action se déroule. La vignette ci-dessous montre que les filles sont rassemblées dans une maison et elles boivent du thé en parlant des affaires politiques.



*Le Grand désordre*

LE PLAN AMERICAIN— Il concentre sur les gestes et les expressions des personnages. Par exemple la vignette ci-dessous montre des personnages à mi-cuisse. Ils sont en train de faire une manifestation et les gestes du corps le démontrent.



*Persepolis*

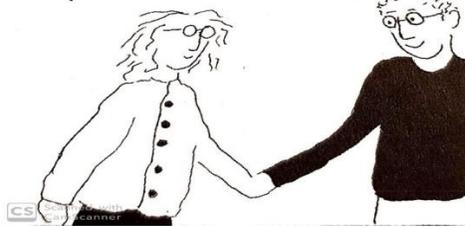
LE PLAN EN PIED (LE PLAN MOYEN)— Ce plan permet de voir les mouvements et les déplacements. Il cadre des personnages en entier. Comme nous pouvons le voir sur cette vignette, deux personnages arrivent et un personnage est en train de partir.



*Le Grand désordre*

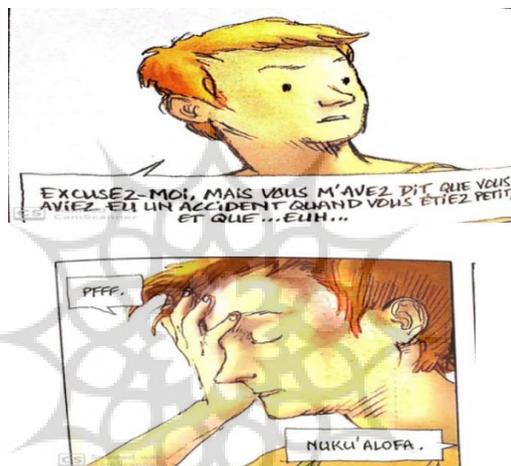
**LE PLAN RAPPROCHE**— Ce plan montre plutôt l'expression de visage et cadre le personnage à la ceinture. Ici les deux personnages présentés sont main dans la main et ils sont heureux.

Il lui tenait la main et lui donnait de petits surnoms.



*Le Grand désordre*

**LE GROS PLAN**— Il concentre l'attention sur les expressions en fixant sur le visage du personnage. Par exemple sur cette vignette, nous pouvons très bien sentir que le personnage est furieux.



*Je vais rester*

**LE TRES GROS PLAN**— Ce plan a un effet dramatique et de puissance. Il cadre un détail du corps pour attirer l'attention sur celui-ci et pour donner l'intensité au récit. Cette vignette montre un moment de force et de résistance. L'homme est au point fort et il raconte des choses aux peuples par la force.

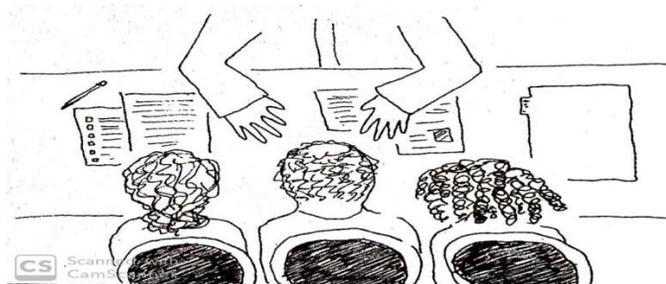


*Persepolis*

**LES ANGLES DE VUES :**

La plongée et le contre plongé sont deux types de l’angle de vue.

LA PLONGEE— c’est quand le personnage est dominé par l’observateur, c’est-à-dire une vue de dessus comme cet exemple :



*Le Grand désordre*

LE CONTRE PLONGE— c’est quand nous avons une vue de dessous, c’est-à-dire un aspect de supériorité et de domination par rapport au personnage.



**LES PROCÉDES D’ENCHAÎNEMENTS :**

Il est à retenir qu’il y a plusieurs procédés d’enchaînements que nous citons ci-dessous dans un petit tableau :

La scène	est une suite d’images représentée dans le même décor
La séquence	est une suite d’images ou de scènes formant un ensemble, même si elles ne se présentent pas dans le même décor
L’ellipse	Elle permet des sauts dans l’espace ou dans le temps pour accélérer ou ralentir le rythme du récit
Le flash-back	Retour en arrière. Le dessinateur l’utilise pour représenter le souvenir d’un personnage, ou pour raconter une action déroulée avant la scène que l’on est en train de lire.
Le champ-contrechamp	Cette technique consiste à montrer alternativement deux angles de vue différents, l’auteur peut ainsi mettre en place un dialogue entre les deux protagonistes

Il est évident que ces procédés existent dans notre corpus pour montrer bien la narration. C'est par tous ces procédés d'enchaînements qu'on comprend l'histoire. Dans les exemples que nous avons apportés, tous ces procédés existent. En effet, c'est la syntaxe propre au roman graphique qui aide à la compréhension du récit. Par ces procédés, *Persepolis* de Marjan Satrapi, raconte la situation politique et sociale d'Iran, au milieu des événements de sa vie personnelle. Il a donc en même temps un aspect autobiographique, culturel et sociopolitique. Comme affirme Thameur Tifour (2012, p. 38) : « Le texte littéraire est le produit d'un contexte socioculturel bien défini ». La couleur noir et blanc des scènes pourrait faire allusion à l'aspect tragique de cette époque avec des faits catastrophiques. Dans *Je vais rester* de Hubert Chevillard, ce sont des séquences d'images, par tous les procédés d'enchaînement, qui mènent l'histoire et le langage verbal est assez limité. En effet, l'auteur raconte l'histoire par le biais des images. Les scènes et les séquences de ce roman provoquent le plaisir de lire et une compréhension visuelle et facile chez le lecteur. Contrairement à *Perspolis*, les scènes décrites sont colorées. La coloration de cette œuvre, des photos réalistes et utilisation des couleurs vives et une fin heureuse montrent que la vie continue malgré le malheur. Par cette coloration, l'auteur dit qu'il y a de l'espoir et de la lumière dans le noir et dans les situations très difficiles. Dans le *Grand désordre* de Sara Leavitt, en raison de la suprématie du texte, la lecture n'est pas fluide et les caractéristiques principales du roman graphique n'ont pas été respectées comme les deux premiers, par exemple il n'y pas d'ellipse ou de flash-back. Les scènes sont dessinées d'une manière très simple.

Par la suite, nous allons expliquer différents types du langage du roman graphique : le langage verbal et le langage iconique. Dans un roman graphique, les deux ensembles, comme deux systèmes de communication interagissent et contribuent à la compréhension du sens.

### III. DIFFERENTS LANGAGES

En général, « le langage remplit une double fonction : celle de la représentation du monde réel ou fictif (décrire, parler de quelque chose, raconter un fait) et celle de la communication. » (El Hajjari, 2019, p. 51). L'objectif principal du langage est la communication. Les langages se composent en langages verbaux et non-verbaux. Les langages non-verbaux peuvent être divisés en différentes formes comme la musique, la peinture, le graphique, le dessin, la photo, etc. Compte tenu notre sujet, nous allons nous concentrer plutôt sur le langage non-verbal iconique et sa relation avec le langage verbal.

Dès 1964, Barthes « a montré dans un apport théorique fondamental que tout système de signes (ou de signification et de communication) se mêle du langage verbal » (Joly, 1964, p. 81). Il constate en effet qu'il est très difficile de trouver des images qui ne s'accompagnent pas le langage verbal oral ou écrit. Il a montré que dans toute image (cinéma, télévision, publicité, bandes dessinées, photo de presse, etc.), le langage verbal double la substance visuelle et entretient alors, dans presque tous les cas, un rapport structural avec le message visuel. Pour Roland Barthes (1964, p. 51) encore :

*« percevoir ce qu' une substance signifie, c'est fatalement recourir au découpage de la langue : il n'y a de sens que nommé et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage [...] ainsi quoique travaillant au départ sur des substances non linguistiques, le sémiologue [...] est appelé à trouver tôt ou tard le langage (le vrai) sur son chemin, non seulement à titre de modèle, mais aussi à titre de composant, de relais ou de signifié [...] Même s'il s'agit d'un langage qui n'est plus tout à fait celui des linguistes, avec des unités plus larges [...]. Ce sont des objets fonctionnant sous le langage mais jamais sans lui ».*

Selon la théorie de Barthes, la BD est aussi un système verbo-iconique. C'est un art qui mélange deux systèmes sémiotiques : le verbal (le texte) et l'iconique (les images). La compréhension de la bande dessinée (et par la suite le Roman graphique) se fait par ces deux systèmes, l'un ne va pas sans l'autre,

leurs rapports sont réciproques bien que dans certaines planches le texte soit absent. On reconnaît le style d'un bédéiste à sa façon de manier le verbal et l'iconique. C'est donc « *un art plutôt complexe qui nécessite des aptitudes autant au niveau écrit que graphique. La combinaison des deux éléments rend la compréhension plus facile* ». (Falaize, 2012, p. 62.) L'image pourra aider à comprendre le texte et vice-versa. En effet, dans cette partie, nous étudions les fonctions importantes de deux langages utilisés dans le roman graphique. Ces fonctions nous aident à la compréhension du récit. Nous allons passer d'abord au langage verbal.

#### LE LANGAGE VERBAL :

Il est nécessaire d'étudier le langage verbal pour savoir quelles sont les fonctions du message linguistique par rapport au message iconique. Le message linguistique, ou discours verbal, du roman graphique apparaît principalement dans le cartouche, les bulles ou les onomatopées qui représentent la verbalisation d'un bruit à partir de la transcription phonétique de celui-ci. Ces éléments textuels remplissent deux fonctions importantes qui ont été étudiées par Roland Barthes dans la *Rhétorique de l'image* (1964) où il s'intéresse au système de signes et le rapport entre texte et image dans les affiches publicitaires. Selon lui, ces deux fonctions importantes sont 'l'ancrage' et 'le relais'. Il nous faut expliquer ces deux principes du texte qui contribuent à la compréhension des images.

L'ANCRAGE— Le texte joue le rôle d'ancrage lorsqu'il intervient pour « *fixer la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains* » (Barthes, 1964, p. 44). En effet, quand le message linguistique se charge d'une valeur répressive, restreignant la « liberté des signifiés » attachés à l'image, il y a l'ancrage. Il désigne la fonction de contrôle qu'exerce le message linguistique sur le message iconique. Il permet aux lecteurs d'interpréter le message donné par l'image. Le texte a en effet une fonction d'appui pour aider à percevoir le sens de l'image. La finalité de ce procédé est donc de réduire l'indétermination informative. Selon Barthes, l'ancrage est « *la fonction la plus fréquente du message linguistique* ». Il est « *un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage des messages* ». (Barthes, 1964, pp. 44-45)

LE RELAIS— Selon Barthes (1964, p. 45) : « *la fonction de relais est plus rare (du moins en ce qui concerne l'image fixe) ; on la retrouve surtout dans les dessins humoristiques et les bandes dessinées* ». Dans le relais, c'est le message linguistique qui rajoute au message iconique, des significations plus précises, c'est-à-dire des significations que le message iconique ne peut pas, ou difficilement transmettre. Le relais est en effet pour pallier l'absence de certaines informations pertinentes que l'image ne peut pas exprimer à travers ses aspects iconiques. Comme affirme R. Barthes (1964, p. 45) :

« *Ici la parole (le plus souvent un morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire ; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur : celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse* »

À l'inverse de l'ancrage, le relais est essentiel à la compréhension. Nous allons apporter trois exemples de notre corpus :

Sur cette vignette du *Persepolis*, nous voyons Marji fait un bain, s'il n'y avait pas de relais, on croirait que c'était simplement un bain mais avec l'ancrage « *Ce soir-là je suis restée longtemps dans mon bain. Je voulais savoir comment c'était une cellule remplie d'eau.* », nous comprenons qu'elle veut identifier la situation des prisonniers dans les cellules remplies d'eau !



La vignette suivante est tirée de *Je vais rester*. Le texte nous fait une sorte de description de l'image afin que le lecteur puisse se rendre compte de la situation. Il y a deux messages verbaux. Le premier : « Euh, c'est très bien merci » est le relais parce qu'il a ajouté un message au message iconique. Le second : « Mais on va l'enlever » est une description de l'illustration, dont la fonction est l'ancrage. L'auteur pourra envisager par exemple de supprimer ce texte d'ancrage pour que les apprenants puissent eux-mêmes faire une description des actions qui apparaissent dans la vignette.



Notre troisième exemple est du *Grand désordre*. Il cadre un détail du corps pour attirer l'attention du lecteur sur celui-ci et pour donner l'intensité au récit. Cette vignette montre un moment sensible. Le message linguistique a la fonction de relais. C'est le moment où la fille décrit les mains de sa mère.



### LE LANGAGE ICONIQUE :

Le système de communication non verbale peut contenir : silence, paralangages, gestes, postures, expression faciales, vêtement, etc. et ils complètent le message linguistique. Elle exprime les émotions, les sentiments, les valeurs. Cette communication renforce et crédibilise le message verbal lorsqu'elle est adaptée, mais peut décrédibiliser ce même message si elle est inadaptée ([http://www.cterrier.com/cours/communication/60\\_non\\_verbal.pdf](http://www.cterrier.com/cours/communication/60_non_verbal.pdf)). L'information non verbale aide à comprendre ce qui est dit. Certains auteurs ont d'ailleurs basé leur œuvre entière sur le langage iconique. On appelle alors ces BD, les BD muettes car la compréhension se fait par la suite d'images. Elle permet de développer l'imaginaire. Concernant notre corpus, *Je vais rester* de Hubert Chevillard peut être considérée comme un roman graphique basé plutôt sur le langage iconique, parce que le message linguistique constitue 10 pourcent du livre. Il est à noter que selon les sémiologues comme Martine Joly (1993 et 1994), il existe deux types de contenu iconique : le contenu iconique 'substantif' et le contenu iconique 'adjectif'.

LE CONTENU SUBSTANTIF— « Substantif » dans le dictionnaire, c'est le mot qui sert à décrire ou définir la nature d'une chose et occupe un rôle primordial dans la compréhension et la structure d'une phrase. Ici, il s'agit de la représentation des personnages ou objets immobiles, fixes. Il n'y a aucun mouvement. Les personnages sont comme des substances. Cela s'appelle langage iconique substantif. Par exemple sur cette image tirée du *Grand désordre*, le personnage reste immobile, tout comme le décor. On parle alors de substantif iconique.



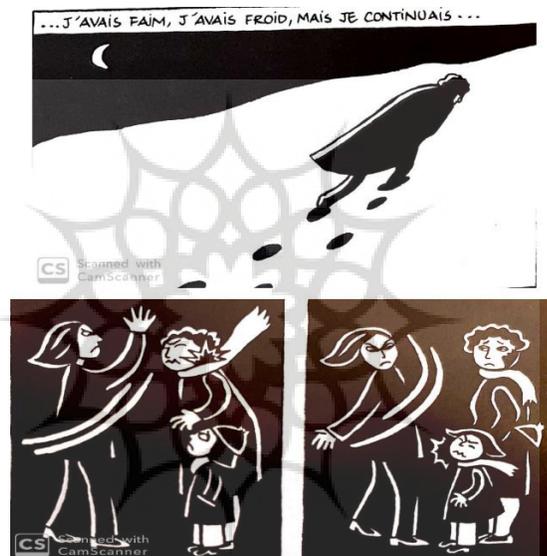
Un autre exemple du *Persepolis* :



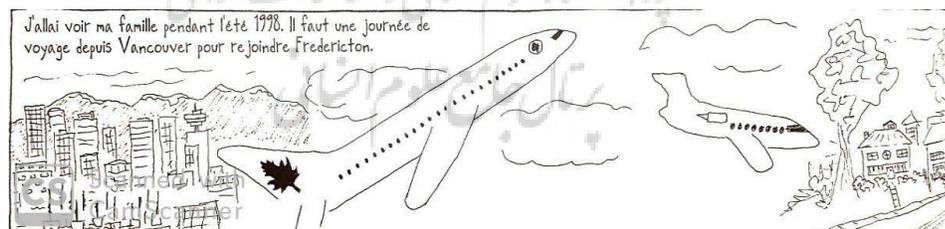
LE CONTENU ADJECTIF— « L'adjectivation » exprime l'idée de mouvement. Dans un icône adjectif, les personnages ou les objets sont en mouvement. Cette action de mouvement est représentée généralement par des traits. Par exemple, ici sur cette image de *Je vais rester*, nous pouvons voir des traits de mouvement.



Deux exemples de *Persepolis*, les traits montrent le personnage qui marche ou Maman qui gifle les enfants :



L'exemple ci-dessous du *Grand désordre* montre que l'avion est en train de décoller.



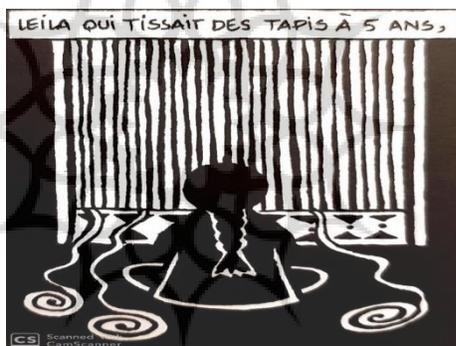
Après avoir étudié séparément les différentes fonctions des langages utilisés dans notre corpus, il nous faut maintenant analyser le lien qui existe entre le texte et l'image.

#### IV. LA RELATION ENTRE LE TEXTE ET L'IMAGE

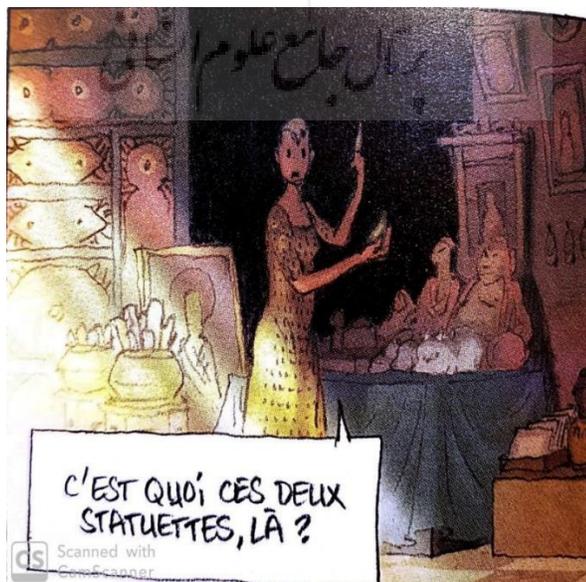
L'image et le texte peuvent être utilisés en même temps sous de multiples formes. Il n'y a pas de règles, son utilisation est libre mais elle exige une cohérence afin de choisir une crédibilité auprès de son lecteur. C'est-à-dire il doit être une relation cohérente entre le texte et l'image. Nous allons relever trois utilisations les plus courantes en communication visuelle : la complémentarité, la redondance et la sensitive (Bernet, 2013, pp. 19-23).

LA COMPLEMENTARITE— Deux composantes sont regardées comme complémentaire à partir du moment où l'une est capable d'apporter à l'autre. Dans le cas d'une composition visuelle, une image peut contextualiser le texte, et le texte dit le contre champ de l'image. Lors d'une relation comme celle-ci, nous avons un ensemble d'unité sémantique important et nous devons être capables de déterminer les deux sources clairement en vue de délimiter les apports de chacune des composantes. Nous entendons par là que chaque entité, ici le texte et l'image, exprime des significations qui leur sont propres, pour ne pas les amalgamer et être capable d'interpréter et de comprendre le message, il faut savoir à quel moment il s'agit des ressources de l'image et à quel moment la signification ressort du texte. Par ailleurs, en mélangeant les dires de manière complémentaire, cela donne du relief à la composition. Entre le contenu visuel et le contenu textuel, l'interaction des deux donne une force vraie aux propos. Effectivement, pour le lecteur, la source d'interprétation est double et différente, il va devoir prouver l'analyse dans le but d'associer les deux pour comprendre le message. Toute la force se trouve ici. Étant donné que l'image est la première composante qu'un lecteur prend en considération, ensuite un texte, un mot ou une phrase. Une image est subjectivement associée à un texte, et un texte nous permet d'illustrer les propos par l'image.

Nous apportons quelques exemples de notre corpus. Par cette vignette du *Persepolis* qui montre la petite fille qui tisse le tapis et par le biais du texte, on comprend qu'elle n'avait que 5 ans. Le texte et l'image sont complémentaires.



Un exemple de *Je vais rester* : par le texte, nous comprenons que le personnage ne connaît pas des statuettes et pose une question.



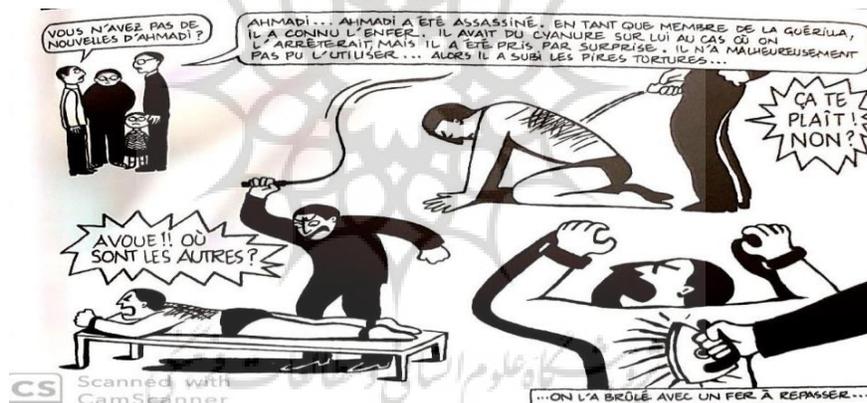
Troisième exemple est tiré du *Grand désordre* : l'image n'est pas tout à fait explicite, c'est le message linguistique qui la rend compréhensible.

Elle ne se lavait pas très bien les dents et avait mauvaise haleine.



SENSITIVE— Le mot « sensitive » fait référence à la sensation, à l'émotion ou encore au sentiment que peut ressentir une personne devant une composition visuelle. Dans notre étude du texte et de l'image, l'interaction peut donner cette émotion au lecteur.

Par exemple sur cette vignette du *Persepolis*, nous voyons des scènes de martyres. Et les textes expliquent ces martyres et les personnes qui sont fait martyriser donc cela provoque un effet sensitif.

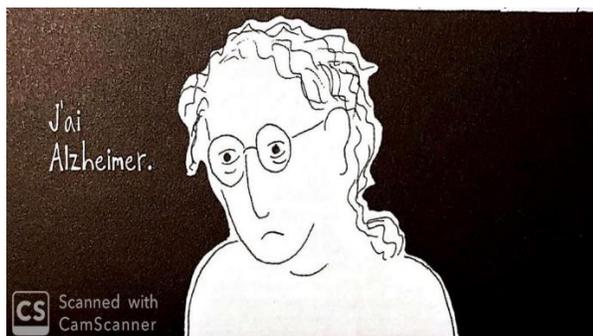


Cet exemple tiré de *Je vais rester* montre la tristesse de la dame.



La vignette ci-dessous du *Grand désordre* nous montre le moment où la mère a su qu'elle avait

Alzheimer, la description de ce moment tragique est par l'utilisation de la couleur noire. Cela provoque la tristesse et l'émotion des lecteurs.



REDONDANCE— Cet aspect est l'utilisation la plus fréquente et la plus commune de la communication. Le texte va être soutenu par l'illustration de l'image et l'image va être accompagnée par l'explication d'un texte. Cependant, la difficulté demeure dans le choix de l'image et du texte. La communication qui utilisera cette idée de répétition entre les deux éléments ne doit pas pour autant devenir plate et ennuyante.

Par exemple, sur cette vignette de *Persepolis*, le texte et l'image montrent exactement la même chose. Ce qui provoque une idée de redondance. « Plus son effigie était brûlée » et nous voyons cette scène. C'est une répétition sans rien ajouter.



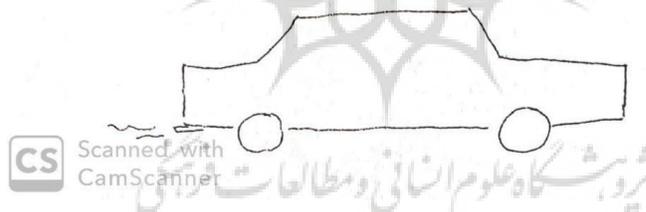
Les exemples suivants sont de *Je vais rester*. Les messages linguistiques « oui » et « toc toc » n'ajoutent rien à l'image. Ce qui montre la redondance.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی



Dans *Le Grand désordre*, nous avons une sorte de redondance qui rend le texte et la lecture plate. La vignette ci-dessous pour ce texte est un choix plat et ennuyant qui n'a rien à ajouter au déroulement du récit.

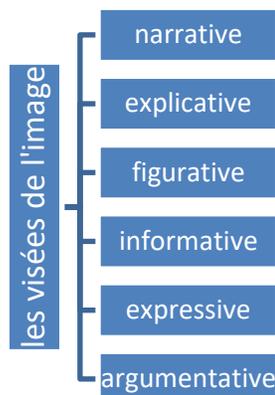
Quand j'engageai notre voiture sur l'autoroute, je mis le  du Vista Social Club. Le visage de maman s'illumina et elle se tourna vers moi.



## V. DIFFERENTES VISEES DE L'IMAGE

« L'image a été toujours au centre des débats sur le pouvoir des représentations et leurs effets sur l'opinion. Sa puissance se renforce avec l'imagination ». (Atabaki Rad, Forest, 2020, p. 83) Le terme « image » est employé dans le langage courant pour représenter toute représentation visuelle d'un objet sensible. Parmi les sémiologues, Martine Joly a beaucoup travaillé sur l'image dans trois œuvres importantes : *Introduction à l'analyse de l'image* (1993), *L'image et les signes* (1994) et *L'image et son interprétation* (2002). Selon elle, la notion de l'image est très difficile à définir. Ce mot existe depuis le Moyen Age et peut concerner la religion, l'art, la physique, la psyché (l'image mentale) et les médias. Mais compte tenu des différents aspects de l'image, finalement en tant que sémiologue, elle définit l'image comme « un ensemble de signes qu'il convient d'interpréter » (1994, p. 32). Et « la catégorie de l'image rassemble alors les icônes qui entretiennent une relation d'analogie qualitative entre le signifiant et le référent. Un dessin, une photo, une peinture figurative reprennent les qualités formelles de leur référent : formes, couleurs, proportions, qui permettent de les reconnaître. » (Joly, 1993, p. 37). Une image peut être fixe (peinture, photographie...) ou animé (vidéos, cinéma...). Elle peut être créée

par des moyens graphiques comme la peinture, la photographie et le dessin. Et elle peut avoir plusieurs visées. Nous montrons les visées expliquées par Joly (1993, pp. 32-45) par le schéma suivant :



- Elle a une fonction narrative, lorsqu'elle prend le relais d'un récit ou l'accompagne.
- Elle a une fonction expressive lorsqu'il s'agit d'expression artistique, symbolique, pour faire naître une émotion (exemple : des peintures impressionnistes qui font primer le ressenti, le partage d'un émoi).
- Elle a une fonction argumentative lorsqu'il s'agit de convaincre d'adopter une attitude, un produit ou au contraire l'éviter (exemple : des publicités).
- Elle a une fonction informative lorsqu'elle apporte une information.
- Elle a une fonction explicative lorsqu'elle apporte une explication.
- Elle a une fonction figurative lorsqu'elle met à la disposition de l'individu des équivalents figuratifs du réel.

Concernant les 3 corpus choisis, malheureusement nous ne pouvons pas apporter toutes les images dans cette partie. Mais selon les définitions données par les sémiologues, nous pouvons admettre que le *Persepolis* a des visées narratives, explicatives et informatives. Narrative parce que les images accompagnent le texte, explicative parce que souvent les images expliquent différentes situations comme la prison, l'école, la rue, etc., enfin informative, d'après les images nous voyons différents moments de la révolution islamique et la situation expérimentée par le peuple. Tout cela est décrit à travers les images. On peut même dire qu'il y a la visée historique qui est un sous-ensemble de la fonction informative. En effet, elle explique par le biais d'un récit autobiographique (la vie de Marjan), la situation historique de l'Iran au moment de la révolution Islamique.

Quant au deuxième roman, *Je vais rester*, les visées sont plutôt narratives et figuratives. Narrative parce que ce sont les images qui narrent le récit, ce qui contribue à la compréhension du récit. Figurative parce que les auteurs ont préféré apporter des images pour chaque situation au lieu d'écrire un message linguistique, comme si on regardait un film. C'est par le biais des images qu'on comprend le récit. Nous avons des séquences riches d'images colorées qui mènent le récit et il n'y a pas beaucoup de textes.

Les images utilisées dans *Le Grand désordre* sont vraiment banales et ils sont trop compacts. Elles n'ont que la visée narrative, parce que les images accompagnent le texte. L'auteur explique tout, elle explique d'une manière exhaustive le processus de la maladie d'Alzheimer, nous lisons le récit d'une vie. Elle explique également tous les souvenirs de son enfance pour rendre hommage à sa mère. Le langage verbal est plus important que le langage iconique contrairement à *Je vais rester*.

## VI. CONCLUSION

Cette recherche nous a permis d'apporter de nouvelles informations pour l'acquisition de la signification dans les romans graphiques. Nous avons choisi trois romans graphiques complètement distincts : *Persépolis* de Marjane Satrapi (tome 1), *Je vais rester* de Trondheim et Chevillard et *Le Grand désordre, Alzheimer ma mère et moi* de Sara Leavitt. Dans ces trois romans graphiques, nous avons étudié les différentes fonctions de deux langages utilisés : verbal et iconique. Les résultats de cette étude permettent de voir qu'il existe plusieurs liens entre texte et image. Pour comprendre le roman graphique, il faut connaître d'abord la forme spécifique comme la structure, la bulle, les plans, les angles de vue et les procédés d'enchaînement. Nous devons ajouter que la proportion de deux types de langage n'est pas forcément égale. Les résultats soulèvent parfois l'importance de l'image par rapport au texte comme dans *Je vais rester*, parfois l'importance du texte par rapport à l'image comme *Le Grand désordre*. Et si l'image a plusieurs visées, elle serait donc plus riche.

Selon les fonctions des deux langages que nous avons étudiées et les relations entre l'image et le texte, dans *Persépolis*, il y a très peu de redondance, un peu d'images sensibles et une complémentarité correcte entre l'image et le texte. Le texte a les deux fonctions d'ancrage et de relais d'une manière égale. Les images sont riches parce qu'elles ont plusieurs visées. Dans *Je vais rester*, nous avons la suprématie de l'image par rapport au texte. Les images sont riches. Il existe plutôt la relation de complémentarité entre l'image et le texte. Il y a peu de redondance. Et le texte a plutôt la fonction de relais. Quant au *Grand désordre*, il y a parfois de redondance et de sensitive, mais les images et le texte sont plutôt complémentaires. Le texte joue le rôle de relais, ce qui aide mieux le lecteur à la compréhension du récit. Le texte est plus riche par rapport aux images simples. En effet, nous voyons des séquences du texte, assez abondantes qui donnent une intention de lecture d'un roman, nous l'appelons plutôt un roman photo et pas une vraie BD ou roman graphique. C'est comme si l'auteur a d'abord écrit le texte ensuite elle a ajouté des images. L'espace consacré au texte par rapport aux images rend le lecteur confus, donc nous pensons qu'il y aurait un lien entre le titre de ce roman graphique *Le Grand désordre* et le désordre présent dans l'œuvre et la vie même de l'auteur.

Cette étude est centrée sur les images et sur la relation entre texte et image et nous n'avons pas analysé le contenu du texte. Des recherches futures devraient tenter de cerner de manière plus précise cette analyse. Par exemple, par une étude sémiotique, nous pourrions voir comment le sens se produit à travers le texte.

## BIBLIOGRAPHIE

- [1] AFLAKI Ali, « une recherche de l'esthétique de la relation entre l'image et les récits », in *Revue des recherches artistiques Baghe nazar*, série 2, n° 3, 2005, pp. 21-26.
- [2] ATBAKI Rad Atoosa, FOREST Philippe, « L'image et le texte chez Jacques Henric », in *Plume, Revue semestrielle de l'Association iranienne de langue et littérature françaises*, Téhéran, n° 30, automne-hiver 2020, pp. 81-97.
- [3] BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications* n° 4, Seuil, Paris, 1964.
- [4] BERNARD Benjamin, « La relation entre texte et image dans le roman graphique : Alan Moore : ou la création d'une littérature dessinée », in *le site société française de littérature générale et comparée (sflgc.org)*, 2010.
- [5] BERNET Cécile, *Mémoire de recherche sur les multiples facettes du rapport texte/image*, Bordeaux, 2013 (consulté sur : <https://www.slideshare.net/CcileBernet/les-multiples-facettes-du-rapport-texteimage>)
- [6] DIÉGUEZ Rodriguez, *El comic y su utilización didáctica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- [7] EL HAJJARI Said, « La cohérence textuelle comme outil et comme finalité », in *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, vol. 13, n° 24, Automne et hiver 2019-20, pp. 51-64.
- [8] FALAIZE Léa, *L'emploi didactique de la Bande Dessinée (mémoire de Master)*, Rome, Université de Valladolid, Rome, 2012.
- [9] GHOSN Joseph, *Romans Graphiques : 101 propositions de lectures des années soixante à deux mille*, Le mot le reste, Marseille, 2009.
- [10] GREENSTEIN Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris, 1999.
- [11] HESSAMPOUR Said, MOSLEH Maliheh, « La relation entre le texte et l'image dans les romans graphiques célèbres iraniens, européens et américains selon les théories de Maria Nicolajeva et Carole Scott », in *Revue des études comparées de l'art*, série 5, n° 9, Printemps-été 2014, pp. 47-62.

- [12] JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, Paris, 1993.
- [13] JOLY Martine, *L'image et les signes*, 2<sup>e</sup> édition Armand Colin, Paris, 2008 (1<sup>er</sup> édition 1994).
- [14] JOLY Martine, *L'image et son interprétation*, Nathan, Paris, 2002.
- [15] LEAVITT Sara, *Le Grand désordre, Alzheimer, ma mère et moi*, Steinkis, California, 2014.
- [16] MONTHEARD Oriane, « Le roman graphique entre culture populaire et esthétique littéraire : expériences autour de l'image dans *From Hell* d'Alan Moore et Eddie Campbell », in *Miranda, la Revue pluridisciplinaire du monde anglophone* (édition électronique : <http://journals.openedition.org/miranda/11406>), 2018.
- [17] QUELLA-GUYOT Didier, *Réaliser une bande dessinée*, Broché, Paris, 2007.
- [18] ROUX Antoine, *La Bande dessinée peut être éducative*, Broché, Paris, 1973.
- [19] SATRAPI Marjan, *Persepolis*, Tome 1, Association, Paris, 2000.
- [20] TIFOUR Thameur, « Le texte littéraire : un médium culturel », in *Revue des Études de la Langue Française*, Quatrième année, n° 7, Automne-Hiver 2012, pp. 36-48.
- [21] TRONDHEIM Lewis, CHEVILLARD Hubert, *Je vais rester* (BD Ado-Adultes), Rue de sèvres, Paris, 2018.

#### SITOGRAPHIE

- [1] [http://www.cterrier.com/cours/communication/60\\_non\\_verbal.pdf](http://www.cterrier.com/cours/communication/60_non_verbal.pdf)
- [2] <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-de-la-bande-dessinee-14-entretien>

