



Approche sémiolinguistique de la bande dessinée : cas de *Peau d'homme* d'Hubert et de Zanzim

دراسة سيميائية لغوية للقصة المصورة
كحالة "جلد رجل" لهيبير وزونزيم.

Préparé par

Dr/ AlShazly Abu AlHassan Ali Ahmed Ibrahim

Maître de conférences – Faculté des langues (Al-Alsun) –

Université de Beni-Suef





Résumé

La bande dessinée (abrégée en BD) est un art d'expression qui raconte une histoire en dessins accompagnés de textes qui reproduisent les paroles des personnages ou commentent un événement. Cet art a donc ses lois, son langage et ses particularités spécifiques, d'où l'appellation du «neuvième art». Étant donné que la bande dessinée se caractérise par l'existence du couple image/texte, notre présente étude tend vers une approche sémiolinguistique de la bande dessinée en choisissant comme corpus la bande dessinée la plus primée en 2020, à savoir *Peau d'homme* d'Hubert et de Zanzim. Cette approche regroupe deux disciplines : d'une part, la sémiologie pour l'étude de l'image et, d'autre part, la linguistique pour l'étude de la langue du texte. Notre approche vise à révéler, à travers notre corpus, les composants de la bande dessinée ainsi que ses différentes caractéristiques sémiologiques et linguistiques en étudiant le texte et l'image et en mettant l'accent sur la relation entre eux dans le but de faciliter et comprendre le message. Nous nous appuyons sur une méthode descriptive et analytique qui est basée sur quelques théories en sémiologie et en linguistique comme celles de Patrick Charaudeau, Roland Barthes, Joly Martine, etc.

Mots-clés: sémiolinguistique, bande dessinée, texte, image, signes plastiques, signes iconiques, signes linguistiques, mode d'organisation.

المستخلص

القصة المصورة (المختصرة بـ BD) هي فن للتعبير يحكي قصة من خلال رسومات مصحوبة بنصوص تحاكي كلام الشخصيات أو تعلق على حدث ما. ولذلك فإن هذا الفن له قوانينه ولغته وخصائصه المحددة، ومن هنا أنت تسميته بـ "الفن التاسع". بالنظر إلى أن القصص المصورة تتميز بوجود ثنائي "الصورة/النص"، فإن دراستنا الحالية تتجه نحو تحليل سيميائي لغوي للقصص المصورة من خلال اختيار واحدة من القصص المصورة الأكثر حصولاً على جوائز في عام 2020، وهي "جلد رجل" لهيبير وزونزيم. تجمع هذه الدراسة بين تخصصين: من ناحية، السيميائية لدراسة الصورة، ومن ناحية أخرى، علم اللغة لدراسة لغة النص. وتهدف دراستنا إلى الكشف عن مكونات القصة المصورة وخصائصها السيميائية واللغوية المختلفة من خلال دراسة النص والصورة مع التركيز على العلاقة بينهما بهدف تسهيل الرسالة وفهماها. ونعتمد في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يستند على عدة نظريات في السيميائية وعلم اللغة مثل نظريات باتريك شارودو، ورولان بارت، وجولي مارتين، وغيرهم.

الكلمات المفتاحية: سيميائية لغوية، قصة مصورة، نص، صورة، علامات تشكيلية، علامات ايقونية، علامات لغوية، طريقة تنظيم.



Introduction

La bande dessinée constitue une forme d'expression artistique qui narre une histoire par une succession de dessins ou d'images fixes et de textes dans des cases. Elle est considérée, selon Mira Falardeau, citée par Jean François Caron, comme «*le neuvième art. Neuvième, c'est-à-dire le plus jeune, le plus récent.*»⁽¹⁾ Au sujet de la nature de cet art, Mira poursuit sa parole en notant que «*la bande dessinée n'est ni un art visuel ni de la littérature.*»⁽²⁾ Puisque cette forme d'expression est hybride, c'est-à-dire mixte de texte et d'image, nous nous penchons pour une approche doublée (semio-linguistique) : la sémiologie qui «*étudie la vie des signes au sein de la vie sociale*»⁽³⁾ est consacrée à l'interprétation de l'image et la linguistique qui est «*la science des langues et du langage*»⁽⁴⁾ s'occupe de l'analyse de la langue du texte. Nous appliquerons cette approche sur une des bandes dessinées modernes parues en 2020. Cette bande dessinée est scénarisée par Hubert et dessinée et colorée par Zanzim.

Objectif de l'étude

Notre approche sémiolinguistique de la bande dessinée a deux objectifs :

- souligner et étudier les différentes caractéristiques sémiologiques et linguistiques de la bande dessinée en analysant les textes et les images qui la composent à travers notre bande dessinée choisie : *Peau d'homme* d'Hubert et de Zanzim ;
- mettre en évidence la relation entre les textes et les images qui permet une complémentarité et limiter la pluralité de sens.

Corpus de l'étude

Notre corpus est tiré d'une bande dessinée parue en 2020 : *Peau d'homme* d'Hubert et de Zanzim. *Mais pourquoi une bande dessinée et sur-*

(1) CARON, Jean –François, «*L'ABC de la BD du QC*» : revue de l'actualité littéraire, lettres québécoises, n° 142, 2011, pp. 13-16. Article disponible sur: (<http://id.erudit.org/iderudit/64652ac>), consulté le 21 février 2024.

(2) Ibidem.

(3) SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Genève, Arbre d'or, 2005, p. 22.

(4) NEVEU, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand-Colin, 2004, p. 179.



tout Peau d'homme? En effet, la bande dessinée adopte une technique divertissante dans la narration d'une histoire en mobilisant une variété d'ingrédients comme les images, les dessins, les textes, les formes graphiques, etc. Elle est donc un champ fertile d'étude sur les plans linguistique, littéraire, sémiotique, etc. Malgré cela, elle souffre d'une négligence au niveau de recherches scientifiques. En ce qui concerne notre option pour *Peau d'homme*, il convient de signaler que c'est la bande dessinée la plus primée pendant l'année 2020 : huit prix au total. Ajoutons à cela, elle se caractérise par des choix artistiques et linguistiques remarquables qui servent notre étude théorique.

Méthode de l'étude

Notre analyse sémiolinguistique de la bande dessinée est basée sur une méthode descriptive et analytique qui se déroulera dans le cadre de la théorie de la sémiolinguistique créée par le professeur Patrick Charaudeau pendant les années 1980. Nous nous appuyons aussi sur les travaux de Roland Barthes concernant la sémiologie de l'image pendant les années 1960 et sur ceux de Joly Martine touchant l'analyse de l'image pendant les années 2000.

1) Présentation du corpus

1.1) Présentation d'Hubert et de Zanzim

Né en 1971 à Saint-Renan et mort en 2020 à Paris, Hubert (le pseudonyme d'Hubert Boulard) est un scénariste et coloriste français de bande dessinée. Diplômé de l'École des Beaux-Arts d'Angers, il s'oriente rapidement vers la bande dessinée. Il débute sa carrière de scénariste en 2002 avec la publication des *Yeux Verts* (avec Zanzim). En 2015, Hubert reçoit le prix du meilleur roman graphique de l'année 2015 en publiant *Beauté*. En 2017, il a connu un grand succès avec la publication du *Miss Pas Touche*. Hubert rédige le scénario de *Peau d'homme* qui a paru en 2020.

Quant à Zanzim, de son vrai nom Frédéric Leutelier, il est auteur et dessinateur français de bande dessinée. Né en 1972 à Laval, Zanzim obtient le diplôme national supérieur d'expression plastique en 1996. En 2002, son premier album est publié quand il dessine sur un scénario d'Hubert le premier volume des *Yeux verts*. À travers de nombreuses collaborations, les deux artistes ont publié *La Sirène des Pompiers* en 2006, *Ma vie posthume* en 2013 et *Peau d'homme* en 2020. Il a aussi participé à *Comix 2000* et *Les Gens Normaux*.



1.2) Quintessence de *peau d'homme*

Peau d'homme est un roman graphique qui est scénarisé par Hubert et dessiné et coloré par Zanzim. Ce roman rencontre un réel succès public et reçoit de nombreux prix comme le Prix Landerneau, le Prix des Libraires et le Prix Wolinski de la BD. Dans une ville italienne à l'époque de la Renaissance, le roman raconte l'histoire de Bianca, une demoiselle de bonne famille, dont les parents ont décidé de choisir son futur époux qui est Giovanni, un riche et jeune marchand. Bianca est fâchée d'épouser un homme dont elle ignore tout. Sa tante lui découvre l'incroyable secret des femmes de la famille qui possèdent une peau d'homme leur permettant de se transformer en un homme appelé Lorenzo. Par cette peau d'homme, Bianca va explorer le monde des hommes et découvrir que son fiancé est homosexuel. Bianca et Giovanni se sont mariés. Le couple Lorenzo et Giovanni deviennent amants tandis que ce dernier ignore que Lorenzo est sa femme Bianca. Celle-ci se trouve dans une impasse et elle ne pourra pas accepter cette situation, elle va donc essayer de trouver une solution.

2) Approche théorique

2.1) L'objet de la sémiolinguistique

La notion de la sémiolinguistique a été créée par Patrick Charaudeau qui écrit : « *sémiolinguistique : sémio de sémiois, évoquant que la construction du sens et sa configuration se font à travers un rapport forme-sens (...) linguistique rappelant que cette forme est principalement constituée d'une matière langagière.* »⁽¹⁾ Notre choix pour cette discipline comme champ d'étude revient au fait que la bande dessinée est constituée des formes d'expression hybrides, c'est-à-dire des textes et des images. Ainsi, les images sont l'objet d'étude de la sémiologie tandis que les textes sont l'objet d'étude de la linguistique. En résumé, on peut dire que cette discipline s'intéresse à étudier le code linguistique et le code iconique afin de transmettre le message.

⁽¹⁾ CHARAUDEAU, Patrick, *Une analyse sémiolinguistique du discours*, In: *Langages*, 29^e année, n°117, 1995, pp. 98. Disponible sur : (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1995_num_29_117_1708), consulté le 4 mars 2024.



2.2) La bande dessinée : définition, aperçu historique, structure et genres

2.2.1) Définition

La bande dessinée est définie, selon Abraham Moles, comme un «système de communication reposant sur le jeu dialectique entre une série de dessins reproduisant les états successifs d'une action et des textes sommaires, qui commentent cette action ou reproduisent les paroles des personnages»⁽¹⁾ De sa part, Thierry Groensteen la définit comme «étant essentiellement un art séquentiel (c'est alors la juxtaposition et l'articulation des images qui est retenue comme le critère prépondérant)»⁽²⁾ Elle appartient donc au genre narratif et contient souvent des séquences dialoguées qui aident à comprendre les pensées et les sentiments des personnages. Elle rencontre constamment un grand nombre d'admirateurs parce qu'elle combine le texte avec l'image en donnant au message un sens très compréhensible.

2.2.2) Aperçu historique sur son évolution

Dès la préhistoire, le premier exemple de la bande dessinée a été présenté quand les hommes utilisaient des dessins à travers du graffiti des cavernes afin d'expliquer leurs croyances et leur culture parce que l'écriture n'existait pas. Après l'invention de l'écriture, les peuples racontaient leurs événements historiques et mythologiques en créant des images avec des textes dans les fresques et la céramique comme les Égyptiens, les Romains et les Grecs anciens. Au Moyen-Âge, les moines illustraient leurs manuscrits d'enluminures en élaborant les codes de la bande dessinée moderne : des dessins dans des cases. Au XVIII^e siècle, la première bande dessinée sous sa forme actuelle est apparue en Suisse par l'écrivain et le pédagogue suisse Rodolphe Töpffer en publiant son premier ouvrage *Les Amours de Monsieur Vieux Boix* en 1827 avec un dessin en noir et blanc. Au XX^e siècle, la bande dessinée se développe à une grande vitesse aux États-Unis, en Belgique, en France, au Japon et dans beaucoup de pays du monde. De grandes séries de la bande dessinée apparaissent comme *le Journal de Mickey*, *Tintin*, *Spirou*, *Astérix*, etc. Avec cela, l'appellation du "9^{ème} art" est née en version moderne.

(1) ANDRÉ MOLES, Abraham, *La communication*, in DANSET-LEGER, Jacqueline, *L'enfant et les images de littérature enfantine*, ED, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987, p.150.

(2) THIERRY, Groensteen, *M. Topffer invente la bande dessinée*, France, Les impressions nouvelles, 2014, p.83.

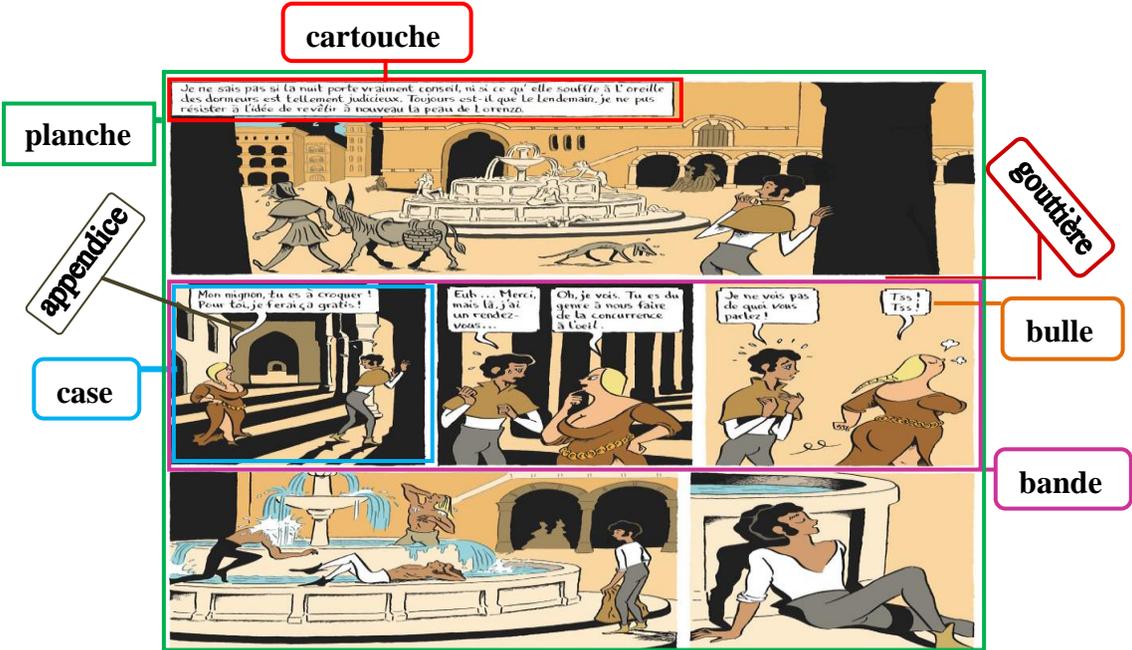


2.2.3) Sa structure

On désigne par la structure de la bande dessinée sa forme. La bande dessinée contient un ensemble de composantes qui sont:

- **une planche** : c'est une page complète de la bande dessinée qui est constituée de bandes et de cases ;
- **une bande** : c'est une suite horizontale qui contient plusieurs cases ;
- **une case** : appelée aussi « vignette » contient une illustration et souvent un texte tracés par un cadre ;
- **une gouttière** : c'est l'espace entre les bandes et les cases ;
- **un cartouche** : c'est un encadré rectangulaire qui se situe en haut de la vignette et contient souvent un commentaire ou des indices de lieux ou de temps ;
- **une bulle** : appelée aussi « phylactère » et réservée aux paroles ou aux pensées des personnages ;
- **un appendice** : appelé aussi « pointeur », c'est la pointe de la bulle qui permet d'identifier le locuteur ou la locutrice.

Prenons une planche tirée de notre corpus en vue d'y indiquer toutes ces composantes :



Hubert & Zanzim, *Peau d'homme*, Grenoble, Glénat, 2020, P. 28



2.2.4) Ses genres

Selon son thème, la bande dessinée est répartie à de nombreux genres, nous pouvons en citer les suivants :

- **bande dessinée autobiographique** : c'est une bande dessinée dans laquelle l'auteur emploie sa vie comme sujet de l'histoire. Prenons à titre d'exemple *L'Arabe du futur*⁽¹⁾ de Riad Sattouf et *Ce n'est pas toi que j'attendais*⁽²⁾ de Fabien Toulmé ;
- **bande dessinée d'aventure** : c'est une bande dessinée se rapportant aux aventures. Elle met en évidence une histoire remplie de scènes d'action et de rebondissement. Citons par exemple *Les Aventures de Tintin*⁽³⁾ de Georges Remi et *Blake et Mortimer*⁽⁴⁾ d'Edgar Jacobs ;
- **bande dessinée d'horreur** : c'est une bande dessinée qui met en scène des éléments et des scènes horribles comme par exemple *Tomie*⁽⁵⁾ de Junji Itō ;
- **bande dessinée de fantasie** : c'est une bande dessinée dans laquelle les événements se déroulent dans un monde imaginaire peuplé d'êtres mythiques, légendaires ou surnaturels. *La Quête de l'oiseau du temps*⁽⁶⁾ de Serge Le Tendre et *Lanfeust de Troy*⁽⁷⁾ de Christophe Arleston sont les deux célèbres modèles de la bande dessinée de fantasie ;
- **bande dessinée de guerre** : c'est une bande dessinée qui présente un conflit militaire et des affrontements. *When the Comics Went to War*⁽⁸⁾ d'Adam Riches est un bon exemple de la bande dessinée de guerre ;

(1) SATTOUF, Riad, *L'Arabe du futur*, série en six tomes, Paris, Allary Éditions, de 2014 à 2022.

(2) TOULMÉ, Fabien, *Ce n'est pas toi que j'attendais*, Paris, Éditions Delcourt, 2018.

(3) REMI, Georges, *Les Aventures de Tintin*, série en 24 albums, Éditeurs : Le Petit Vingtième (de 1929 à 1939), Cœurs vaillants (de 1930 à 1947), Le Soir (de 1940 à 1944), Le Journal de Tintin (1946 à 1976).

(4) JACOBS, Edgar, *Blake et Mortimer*, Belgique, Editions du Lombard, 1946.

(5) ITŌ, Junji, *Tomie*, série en 4 tomes, France, Tonkam, 2012.

(6) LE TENDRE, Serge, *La Quête de l'oiseau du temps*, série en 11 albums, Paris, Dargaud, de 1983 à 2022.

(7) ARLESTON, Christophe, *Lanfeust de Troy*, série en 9 albums, Toulon, Soleil, de 1994 à 2000.

(8) RICHES, Adam, *When the Comics Went to War*, Scotland, Mainstream Publishing, 2009.



- **bande dessinée de science-fiction** : c'est une bande dessinée dans laquelle les actions sont ancrées dans la réalité et issues d'une rationalité scientifique réalisable dans un temps très long. On peut citer à titre d'exemple la série *Spirou et Fantasio*⁽¹⁾ d'André Franquin et Joseph Gillain ;
- **bande dessinée fantastique** : c'est une bande dessinée qui relate des faits étranges et irrationnels, hors d'atteinte de la puissance humaine comme l'apparition des fantômes, des sorciers, des vampires ou des morts vivants. Prenons à titre d'exemple *La femme squelette*⁽²⁾ de Cécile Vallade et *Le dernier quai*⁽³⁾ de Nicolas Delestret ;
- **bande dessinée historique** : c'est une bande dessinée qui aborde un épisode de l'histoire en mêlant des événements et des personnages fictifs et réels. *Histoire de France au féminin*⁽⁴⁾ de Sandrine Mirza et Blanche Sabbah et *Ramses II*⁽⁵⁾ de Wyctor et Michael Malatini sont des exemples de la bande dessinée historique ;
- **bande dessinée humoristique** : c'est une bande dessinée qui met en scène des éléments du genre de l'humour en s'adressant aux enfants comme aux adultes. On peut citer par exemple *Lucky Luke*⁽⁶⁾ de Morris et *Astérix*⁽⁷⁾ de René Goscinny et Albert Uderzo ;
- **bande dessinée policière** : c'est une bande dessinée qui met en scène des criminels et des policiers et les actions reposent sur la recherche des malfaiteurs. On peut présenter *L'art de mourir*⁽⁸⁾ de Raule et de Philippe Berthet et *Chambre obscur*⁽⁹⁾ de Cyril Bounin comme deux modèles de la bande dessinée policière ;

(1) FRANQUIN, André & GILLAIN, Joseph, *Spirou et Fantasio*, série en 56 albums, Belgique, Dupuis, de 1938 à 2022.

(2) VALLADE, Cécile, *La femme squelette*, Angoulême, Eidola éditions, 2023.

(3) DELESTRET, Nicolas, *Le dernier quai*, Charnay-lès-Mâcon, Bamboo éditions, 2023.

(4) MIRZA, Sandrine & SABBAH, Blanche, *Histoire de France au féminin*, Belgique, Casterman, 2023.

(5) Wyctor & MALATINI, Michael, *Ramses II*, Grenoble, Glénat, 2023.

(6) Morris, *Lucky Luke*, série en 31 albums, Belgique: Dupuis/ Paris : Dargaud, de 1946 à 2001.

(7) GOSCINNY, René & UDERZO, Albert, *Astérix*, série en 40 tomes, Paris : Dargaud/ Éditions Albert-René, de 1959 à 2009.

(8) Raule & BERTHET, Philippe, *L'art de mourir*, Paris, Dargaud, 2018.

(9) BOUNIN, Cyril, *Chambre obscur*, série en 2 tomes, Paris, Dargaud, 2010-2011.



- **bande dessinée muette** : c'est une bande dessinée qui n'utilise pas la parole. Elle est donc sans textes et ne porte que des images. Elle sollicite l'imagination des lecteurs. *Là où vont nos pères*⁽¹⁾ de l'Australien Shaun Tan est un bon exemple de ce genre de la bande dessinée ;
- **bande dessinée pédagogique** : c'est une bande dessinée utilisée dans le domaine de l'enseignement et de l'éducation en reposant sur l'idée d'interaction et de motivation pour les étudiants. Prenons à titre d'exemple les séries britanniques «*pour débutants*» qui abordent la vie et l'œuvre de grands penseurs comme Darwin ou Einstein.

2.3) Le signe : définition, types et classification

2.3.1) Définition

D'après Ferdinand de Saussure, le signe linguistique «*unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique*». ⁽²⁾ De cette combinaison, il résulte que le signe est «*une entité psychique à deux faces*». ⁽³⁾ Saussure suppose donc de «*conserver le mot signe pour désigner le total, et de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant*». ⁽⁴⁾ En d'autres termes, F. de Saussure estime que le mot comporte deux faces : l'une représente l'image acoustique et graphique du mot, c'est le signifiant ; l'autre représente l'image conceptuelle ou le sens même du mot, c'est le signifié. La combinaison du signifiant à son signifié constitue le signe linguistique. Nous pouvons représenter le signe linguistique et ses constituants selon F. de Saussure par le schéma suivant :

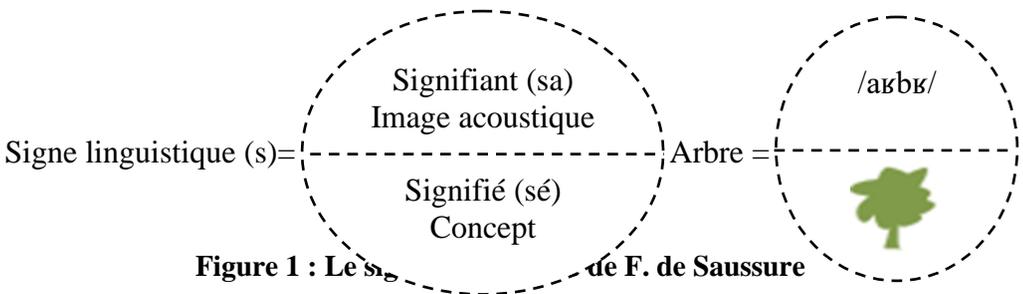


Figure 1 : Le signe linguistique de F. de Saussure

(1) TAN, Shaun, *Là où vont nos pères*, Paris, Dargaud, 2007.

(2) SAUSSURE, Ferdinand de, *Op.Cit*, p.73.

(3) Ibid, P. 74.

(4) SAUSSURE, Ferdinand de, *Op.Cit*, P. 75.



Le signe linguistique de F. de Saussure possède deux caractères primordiaux qui sont arbitraire et linéaire. D'une part, le signe linguistique est arbitraire parce que «*le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire*». ⁽¹⁾ Autrement dit, rien dans le signifiant n'indique le sens du signe linguistique. Par exemple, dans le signe «arbre», il n'y a aucun rapport qui associe la représentation mentale du concept «arbre» avec les phonèmes qui représentent son signifiant [arbɛ]. D'autre part, ce signe est linéaire, c'est-à-dire «*le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) il représente une étendue, et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension : c'est une ligne*». ⁽²⁾ Dans une langue simple, il y a un ordre qui doit être suivi lors de la prononciation du mot «arbre» et il nous faut du temps pour le prononcer.

De sa part, Charles Sandres Peirce définit le signe comme «*quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose, sous quelque rapport ou à quelque titre*». ⁽³⁾ Selon lui, tout objet, tout comportement ou toute perception peuvent fonctionner comme des signes. Par suite, le signe est chez lui non seulement linguistique mais naturel. Ch. S. Peirce considère le signe comme «*un objet, une entité à trois termes, un représentamen, un objet et un interprétant*». ⁽⁴⁾ Le signe de Ch. S. Peirce est triadique, c'est-à-dire constitué de trois éléments : Le représentamen, l'objet et l'interprétant.

- ◆ Le représentamen est l'image acoustique ou la face perceptible du signe, c'est-à-dire le signifiant chez Saussure ;
- ◆ l'objet désigne le référent auquel le signe se substitue ou ce qu'il représente ;
- ◆ l'interprétant indique la partie conceptuelle du signe ou le sens à transmettre, c'est-à-dire le signifié chez Saussure.

Nous pouvons représenter le signe chez Ch. S. Peirce avec un exemple du signe linguistique «arbre» par le schéma suivant :

⁽¹⁾ SAUSSURE, Ferdinand de, *Op.Cit*, P. 75.

⁽²⁾ Ibid, P. 77.

⁽³⁾ PEIRCE, Charles Sandres, trad. DELEDALLE, Gérard, *Écrits sur le signe*, Paris, éd. Seuil, 1979, p.121.

⁽⁴⁾ Ibidem.

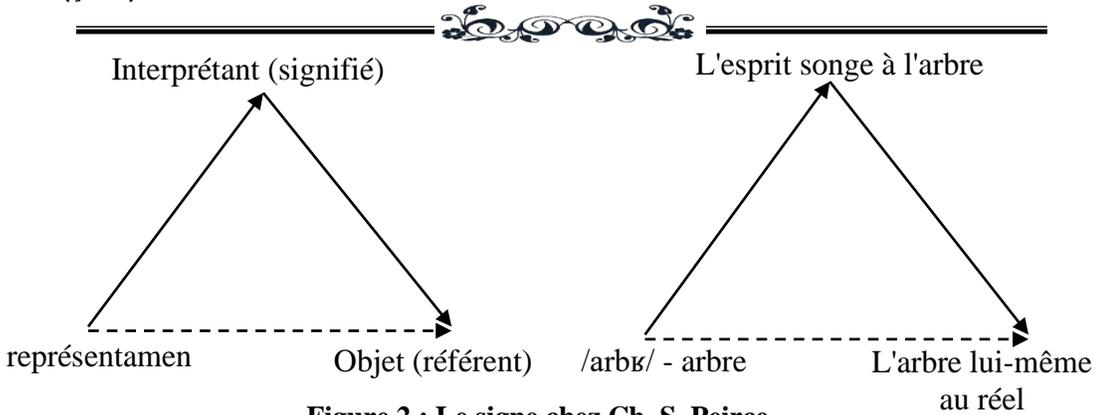


Figure 2 : Le signe chez Ch. S. Peirce

2.3.2) Ses Types

Le signe se retrouve dans toutes les sciences, toutes les disciplines et tous les domaines. Son objectif est de transmettre le message et il est ainsi à visée communicationnelle. Le signe est divisé en deux catégories ; le signe linguistique et le signe non linguistique.

2.3.2.1) Le signe linguistique

Le signe linguistique appartient à la langue. Il est «*instauré comme unité de la langue. Il est l'unité minimale de la phrase susceptible d'être reconnue comme identique dans un environnement différent, ou d'être remplacée par une unité différente dans un environnement identique.*»⁽¹⁾ Comme nous venons d'expliquer plus haut, le signe linguistique est, selon F. de Saussure, l'association de l'image acoustique appelée signifiant et du concept appelé signifié. Quant à Ch. S. Peirce, le signe linguistique est composé de trois parties : Le représentamen (signifiant), l'objet (réfèrent) et l'interprétant (signifié).

2.3.2.2) Le signe non linguistique

À côté des signes linguistiques, il y a d'autres signes qui n'appartiennent pas à la langue, c'est-à-dire des signes non linguistiques. Ils sont des moyens de communication non verbaux et permettent de transmettre les messages que l'homme veut véhiculer. Parmi les signes non linguistiques, on peut citer les signes gestuels, les signes olfactifs, les signes gustatifs, les signes tactiles, les signes visuels, les signes auditifs, etc.

⁽¹⁾ DUBOIS, Jean & GIACOMO, Mathée, *Larousse, Grand dictionnaire : « Linguistique et sciences de langage*, Paris, Larousse, 2007, P. 430.



2.3.3) Sa classification

Beaucoup de classements de signes ont été proposés mais nous nous intéressons à celui présenté par Ch. S. Peirce car il est le plus connu et plus utilisé à comprendre le fonctionnement de l'image perçue comme signe. Selon la relation existante entre le signifiant et le référent et non le signifié, Ch. S. Peirce a classé le signe en trois catégories de signes, à savoir l'icône, l'indice et le symbole.

2.3.3.1) L'icône

D'après Ch. S. Peirce, l'icône est « un signe qui fait référence à l'objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel objet existe réellement ou non. »⁽¹⁾ Autrement dit, l'icône est un signe dont le signifiant entretient une relation d'analogie ou de similarité avec ce qu'il représente, c'est à dire avec son référent. De ce fait, les signes figuratifs comme les dessins, les images, les schémas et les diagrammes sont des icônes puisqu'ils ont une relation analogique avec l'objet qu'ils représentent. Par exemple, une simple image d'un ballon (signe) représente un véritable ballon (objet) comme le montre l'illustration suivante.



Figure 3 : L' icône de Ch. S. Peirce

2.3.3.2) L'indice

Selon Umberto Eco, l'indice est « un signe qui entretient un lieu physique avec l'objet qu'il indique ». ⁽²⁾ L'indice est donc un signe entretenant une relation causale ou de contiguïté physique avec ce qu'il représente. L'indice renvoie aux signes naturels, il s'agit du fait et sa cause. Citons par exemple le symptôme pour la maladie, les nuages pour la pluie ou la fumée pour le feu. Considérons l'illustration ci-dessous :



Figure 4 : L'indice de Ch. S. Peirce

⁽¹⁾ PEIRCE, Charles Sandres, trad. DELEDALLE, Gérard, *Op.Cit*, P. 140.

⁽²⁾ ECO, Umberto, *Le signe*, Labor, Bruxelles, 1988, p.75.



2.3.3.3) Le symbole

D'après la définition de Ch. S. Peirce, le **symbole** est « un signe qui se réfère à l'Objet qu'il dénote en vertu d'une loi, habituellement une association générale d'idées, qui provoque le fait que le symbole est interprété comme référant à l'Objet.»⁽¹⁾ En d'autres termes, le symbole «entretient avec ce qu'il représente une relation arbitraire, conventionnelle»⁽²⁾ Le symbole se déchiffre à l'aide d'un code commun telle que, à titre d'exemple, la balance pour la justice comme le montre l'illustration suivante :

Le symbole = un signe conventionnel →  évoque la justice.

Figure 5 : Le symbole de Ch. S. Peirce

3) Approche sémiolinguistique de la bande dessinée : cas de *Peau d'homme d'Hubert et de Zanzim*

3.1) Analyse de l'image dessinée

Selon sa classification des signes, Ch. S. Peirce considère l'image comme une catégorie de l'icône du fait que la relation entre le signifiant et le référent est celle de la ressemblance. Cherchant à définir l'image, il convient de signaler qu'il y a de nombreuses définitions pour l'image mais on peut en citer celle de Martine Joly qui note que l'image «était d'une manière générale comprise comme quelque chose qui ressemble à quelque chose d'autre, et, au bout du compte, comme une représentation analogique principalement visuelle.»⁽³⁾ De ce fait, l'image est un signe considéré comme un message visuel, un outil pour transformer une information et un moyen de communication en faisant réagir l'autrui.

Selon la typologie de Martine Joly, l'image dessinée est composée de trois types de signes qui sont les signes plastiques, les signes iconiques et les signes linguistiques que nous allons traiter dans les passages suivants.

(1) PEIRCE, Charles Sandres, trad. Deledalle (Gérard), *Op.Cit*, P. 140.

(2) ECO, Umberto, *Op.Cit*, P. 31.

(3) JOLY, Martine, *L'image et les signes : Approches sémiologiques de l'image fixe*, Paris, 2^{ème} Ed. Nathan, 2011, P.24.



3.1.1) Les signes plastiques

Le signe plastique répond à la question « *Comment je représente un objet dans une image?* ». On entend par les signes plastiques les caractères matériels et substantiels d'une image. Au début, le signe plastique a été considéré comme le signifiant des signes iconiques mais en 1980, d'après Martine Joly, le groupe Mu⁽¹⁾ a considéré les signes plastiques comme des « *signes à part entière, comme des signes pleins et non plus simplement comme le signifiant des signes iconiques* »⁽²⁾. Martine Joly distingue deux parties de signes plastiques : les signes plastiques spécifiques et les signes plastiques non spécifiques.

3.1.1.1) Les signes plastiques spécifiques

Ces signes sont spécifiques de la représentation visuelle et élaborés par les artistes. Il existe quatre types de signes plastiques spécifiques tel que le cadre, le cadrage, la composition et les angles de prise de vue.

3.1.1.1.1) *Le cadre*

Selon la définition de Meyer Shapiro, le cadre est une « *clôture régulière isolant le champ de la représentation, de la surface environnante* ». ⁽³⁾ En d'autres termes, le cadre est les limites de l'image qui l'isolent de ce qui l'entoure. Dans le cas de la bande dessinée, le cadre est la ligne qui entoure chaque vignette. À savoir, quelques auteurs emploient le terme « hypercadre » pour indiquer la ligne qui entoure la planche. Le cadre de l'image peut être rectangulaire, carré ou sans cadre. Dans *Peau d'homme*, le dessinateur Zanzim met en œuvre ses vignettes en utilisant les trois types du cadre comme le montrent les exemples suivants :



(1)



(2)

(1) Le Groupe Mu est le Centre d'études poétiques, basé à l'Université de Liège en Belgique.

(2) JOLY, Martine, *Op.Cit*, P. 101.

(3) SHAPIRO, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, P. 13.



(3)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 7(vign. N°1-2), P. 9 (vign.N°3)

En observant les vignette ci-dessus, on peut remarquer que le cadre de la vignette N°1 est carré, la vignette N°2 est sans cadre et le cadre de la vignette N°3 est rectangulaire. En effet, le cadre carré nous donne la sensation de la proximité tandis que le cadre rectangulaire nous donne la sensation de l'éloignement. En ce qui concerne la vignette sans cadre, elle donne l'impression de l'ampleur du cadre .

3.1.1.1.2) *Le cadrage*

Par opposition au cadre, le cadrage de l'image désigne « la grandeur des êtres animés, objets ou éléments de décor représentés dans l'image par rapport à la taille de celle-ci »⁽¹⁾ Le cadrage indique la place que les personnages et le décor occupent dans le cadre de l'image. Il existe une échelle des plans afin de réaliser le cadrage de l'image. Certains de ces plans sont déterminés par leur taille comme le plan d'ensemble, le plan moyen, le plan gros, le plan rapproché mais les autres sont liés aux pays comme le plan américain et le plan italien. Dans notre corpus, le dessinateur fait usage de différents types de plan à sa réalisation de l'image dessinée. Remarquons le cadrage des vignettes ci-dessous :



(1)



(2)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 10 (vign. N°1), P. 19 (vign.N°2)

⁽¹⁾ GALUS, Jean-Luc & CHARLES, René & CADET, Christiane, *La communication par l'image*, Paris, éd. Nathan, 1990, p.20.

À l'entendre, elles sont le mal incarné !
Pourtant c'est à elles que le Christ se montra
d'abord à sa résurrection, preuve que tu ne
Les tenais pas en si piètre estime.



(3)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 124 (vign.N°3), P. 15 (vign.N°4)



(4)



(5)



(6)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 154 (vign.N°5), P. 33 (vign.N°6)

Dans la vignette N°1, les personnages (*Bianca, sa mère, son frère, son père*) sont situées dans leur environnement global, il s'agit donc d'un plan d'ensemble ou d'un plan général qui présente la totalité du décor. Quant à la vignette N°2, les personnages (*Bianca "dans la peau de Lorenzo" et sa tante*) sont représentées entièrement, c'est-à-dire de la tête aux pieds, sans concentrer sur leur environnement. Le cadrage emploie ici le plan moyen. En ce qui concerne la vignette N°3, le cadrage porte sur le visage de Bianca. Il met en jeu le plan gros. Au sujet de la vignette N°4, le cadrage présente la partie supérieure des personnages (*Bianca "dans la peau de Lorenzo" et sa tante*) qui sont coupées entre la taille et la poitrine, c'est donc le plan rapproché. À propos de la vignette N°5, les personnages (*Bianca et Tomaso*) sont coupées au-dessus des genoux ou à mi-cuisses, le cadrage emploie ici le plan américain. Dans la vignette N°6, le cadrage présente les personnages (*Bianca "dans la peau de Lorenzo" et Giovanni*) qui sont coupées au niveau des genoux. Le cadrage emploie ici le plan italien. Dans notre corpus, il est à noter que le plan le plus dominant est le plan d'ensemble. Zanzim y recourt constamment pour mettre en valeur l'importance de l'environnement avec les personnages à comprendre les événements.



3.1.1.1.3) La composition

La composition est aussi appelée la géographie du message visuel. D'après Martine Joly, elle a «un rôle essentiel dans la hiérarchisation de la vision et donc l'orientation de la lecture de l'image.»⁽¹⁾ La composition est l'organisation délibérée des éléments visuels de l'image. Martine Joly a distingué quatre types de composition : la construction axiale, la construction séquentielle, la construction focalisée et la construction en profondeur.

3.1.1.1.3.1) La construction axiale

La construction axiale met le sujet exactement dans l'axe du regard, en général elle attire le regard sur le centre de l'image dessinée comme l'indique la vignette suivante où le dessinateur place Bianca (dans la peau de Lorenzo) au centre de l'image dessinée en attirant le regard dans l'axe :



Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 66

3.1.1.1.3.2) La construction séquentielle

La construction séquentielle oriente le regard du spectateur sur l'ensemble de l'image. La lecture de l'ensemble de l'image dessinée diffère d'une vignette à l'autre selon le nombre de personnes et leurs paroles dans les bulles. En général, on lit une image de gauche à droite en haut comme en bas pour arriver enfin à son sujet principal. En ce qui concerne l'image dessinée, on commence souvent à regarder la personne en bas puis on lit sa parole en haut dans la bulle et on répète cette manière au cas où il existe plus d'une personne tel est le cas de l'exemple suivant :



Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 84

⁽¹⁾ JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2006, PP. 84-85.

3.1.1.1.3.3) La construction focalisée

La construction focalisée attire le regard vers le sujet en mettant en scène des lignes de force comme les traits, les couleurs, l'éclairage, les formes, etc. Prenons l'exemple suivant qui montre ce type de composition :



Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 77

Dans la vignette ci-dessus, le dessinateur met en focalisation la virginité de Bianca en attirant l'attention du lecteur sur la tache de sang existant sur le drap indiqué par la famille de Bianca de la fenêtre en employant la couleur rouge avec une couleur différente de celle du drap en vue de bien montrer le sang. D'ailleurs, il est à noter que l'éclairage remplit l'image et les regards des personnes existant dans l'image dessinée sont orientés vers le drap.

3.1.1.1.4) L'angle de prise de vue

L'angle de prise de vue désigne l'endroit d'où est vue une scène. Il transmet des messages de leur angle. En fait, les personnages des images dessinées de notre corpus peuvent être regardés selon de différents angles comme la prise de vue frontale, l'angle oblique, la plongée et la contre-plongée. Citons les exemples suivantes :



(1)



(2)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 10 (vign. N°1), P. 20 (vign. N°2)



(3)



(4)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 89 (vign. N°3), P. 138 (vign. N°4)

Dans la vignette N°1, la prise de vue est frontale parce que le personnage (*Angelo "le frère de Bianca"*) se trouve en face du lecteur en regardant devant lui. Quant à la vignette N°2, la prise de vue est oblique puisque le personnage (*Bianca "dans la peau de Lorenzo"*) n'est pas en face, elle est vue du côté droit. Concernant la vignette N°3, la prise de vue est plongée, les personnes sont regardés du haut et l'angle est dirigé vers le bas. Cet angle a parfois une valeur de montrer son infériorité ou sa décadence. Dans la vignette N°4, elle est prise en bas. Elle consiste parfois à susciter l'impression de grandeur chez les lecteurs.

3.1.1.2) Le signe plastique non spécifique

Ces signes ne sont pas spécifiques aux messages visuels mais ils sont liés à notre expérience perceptive. Parmi les signes plastiques non spécifiques, on trouve la couleur, l'éclairage, les formes, la texture et la spatialité. Dans notre corpus, nous aborderons les deux signes plastiques non spécifiques les plus essentiels : la couleur et l'éclairage.

3.1.1.2.1) La couleur

Pour Roland Barthes, la couleur est « *un enduit opposé ultérieurement sur la vérité originelle du noir-et-blanc. La couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres)* »⁽¹⁾ La couleur joue un rôle important à attirer l'attention du lecteur et à interpréter le message visuel. De fait, « *toute œuvre de langage visuel se manifeste essentiellement par des organisations de couleurs, comme la réalité visible elle-même* »⁽²⁾

(1) BARTHES, Roland, *La chambre claire ; note sur la photographie*, Paris : seuil, 1980, P. 127.

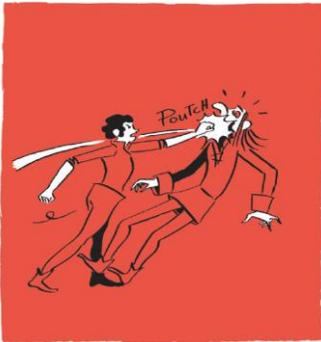
(2) SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, éd. Presse de l'université du Québec, 1994, p.23.



Les couleurs peuvent posséder des significations variées qui changent selon le contexte du message. Les couleurs sont classées en deux grands groupes : les couleurs chaudes et les couleurs froides.

3.1.1.2.1.1) Les couleurs chaudes

Les couleurs chaudes ressemblent au feu, elles évoquent donc l'énergie et la chaleur. Ces couleurs sont le rouge, le jaune et l'orange, et toutes leurs nuances. Dans notre corpus, ces trois couleurs employées afin d'attirer l'attention des lecteurs renvoient à de différentes significations. Notons les exemples suivants :



(1)



(2)



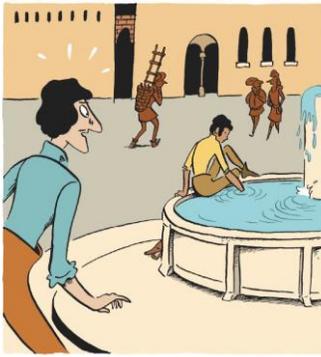
(3)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 35 (vign. N°1), P. 127 (vign. N°2), P. 65(vign. N°3)

Dans la vignette N° 1, le fond de la photo est rouge de sorte qu'il est convenable à ce que l'image indique où Bianca (*dans la peau de Lorenzo*) se dispute avec une personne. Le rouge exprime ici la violence et l'excitation. Au sujet de la vignette N° 2, le fond de la photo est jaune, c'est une couleur associée à la joie, à la gaieté et à l'ego parce que Bianca (*dans la peau de Lorenzo*) a vaincu ses ennemis. Quant à la vignette N° 3, on peut remarquer que le dessinateur utilise l'orange pour indiquer les feuilles des arbres et des plantes pour exprimer la beauté, l'énergie et la bonne humeur.

3.1.1.2.1.2) Les couleurs froides

Les couleurs froides rappellent la fraîcheur, la détente et le calme. Elles comprennent le vert, le bleu, le blanc et le noir. Dans notre corpus, ces couleurs renvoient à des interprétations variées. Considérons les exemples ci-dessus :



(1)



(2)



(3)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 31 (vign. N°1), P. 36 (vign. N°2), P. 37(vign. N°3)

Dans la vignette N° 1, le dessinateur met en œuvre le bleu de manière à désigner l'eau. Cette couleur exprime le confort, l'apaisement et la stabilité. En ce qui concerne la vignette N° 2, la couleur noire est présentée derrière les personnages (*Bianca "dans la peau de Lorenzo" et Giovanni*) pour montrer leur ombre. Quant à la vignette N° 3, Zanzim fait usage de la couleur blanche pour désigner le cheval de Bianca et la lune. Le blanc procure ici de la lumière et donne une sensation de pureté et de sérénité. De plus, le blanc est également, dans notre corpus, la couleur des bulles et les espaces vides entre les bandes et les cases.

3.1.1.2.2) L'éclairage

L'éclairage et la couleur sont indissociables parce qu'ils sont «*perçus optiquement et vécus psychiquement*»⁽¹⁾ La lumière peut être naturelle comme celle du soleil ou de la lune, ou artificielle comme celle des lampes et des projecteurs. Kandinsky distingue deux genres opposés d'éclairages : l'éclairage directionnel et l'éclairage diffus.

3.1.1.2.2.1) L'éclairage directionnel

L'éclairage directionnel émet la lumière dans une direction précise en vue de mettre en valeur des objets ou des zones de manière sélective. Son faisceau lumineux consiste donc à créer un fort contraste entre ombres et lumière. L'éclairage directionnel est réalisé par l'usage de sources artificielles tels que les lampes, les projecteurs, le feu, etc., ou de sources naturelles comme le soleil et la lune. Prenons les exemples suivants:

⁽¹⁾ KANDINSKY, Vassily, *Écrits complets*, Cours du Bauhaus, Denoël, 1970, cité par : Joly (Martine), *Introduction à l'analyse de l'image*, *Op.Cit*, P.87.



(1)



(2)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 55 (vign. N°1), P. 82 (vign. N°2).

Dans la vignette N° 1, l'éclairage directionnel projette la lumière dans la direction où Giovanni et Bianca (*dans la peau de Lorenzo*) sont debout. Cet éclairage est réalisé par l'usage d'une source naturelle, il s'agit de la lumière de la lune qui provient de l'échappatoire de ce lieu obscur. À propos de la vignette N° 2, l'éclairage directionnel est concentré sur Giovanni dans l'intention d'attirer le regard sur lui en montrant sa réaction quand Bianca le quitte à cause de son refus d'aller se coucher avec elle. Cet éclairage se fait par l'emploi d'une source artificielle, c'est-à-dire la lumière de la bougie.

3.1.1.2.2.2) L'éclairage diffus

Selon Martine Joly, l'éclairage diffus « *déréalise quelque peu les représentations visuelles dans la mesure où elle estompe les repères spatiaux, atténue l'impression de relief, adoucit les couleurs, bloque les références temporelles* »⁽¹⁾ D'après cette définition, on peut affirmer que ce type d'éclairage donne la liberté au regard d'être guidé par les couleurs douces afin de donner une vision utopique aux objets. Examinons l'exemple suivant :



Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 85

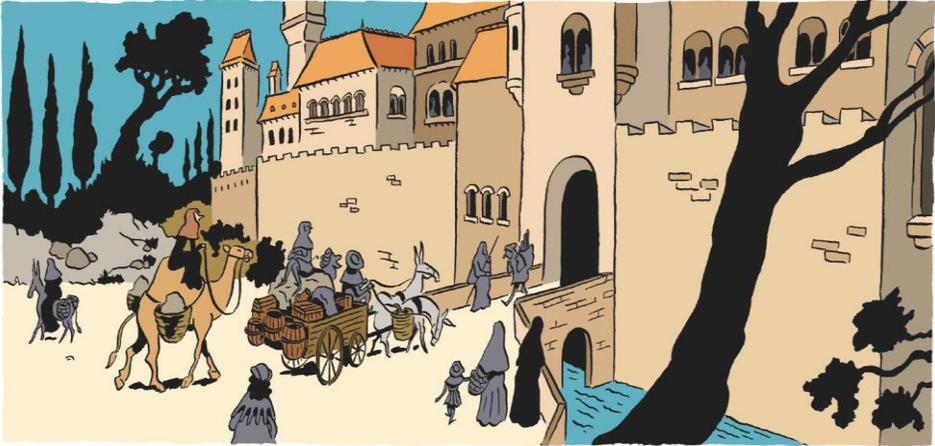
⁽¹⁾ JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, *Op.Cit*, P.88.



Dans la vignette précédente, l'éclairage diffus est émis par de vastes surfaces éclairées. Il n'y a pas d'ombres, les reliefs sont atténués, les références temporelles sont bloquées et le regard est guidé par les couleurs les plus douces. En bref, la lumière est diffuse et douce.

3.1.2) Les signes iconiques

Charles S. Peirce définit le signe iconique en notant que «*le signe est iconique quand il peut représenter son objet principalement par sa similarité*»⁽¹⁾ Le signe iconique est donc figuratif et renvoie à l'objet du monde réel par ressemblance. Dans notre corpus, les images dessinées contiennent des signes iconiques similaires au monde réel à des personnes types, des animaux et des objets comme l'indique l'exemple ci-dessus :



Hubert & Zanzim, Op.Cit, P. 151

Dans la vignette précédente, l'image est composée d'une multitude de signes iconiques. D'abord, on peut trouver les personnes types qui ne sont pas distinguables par les traits physiques mais ils évoquent une communauté déterminée comme les commerçants ou les passants. Ensuite, on peut rencontrer des animaux comme le cheval, le chameau et les ânes. Enfin, il existe des objets tels que les bâtiments, les arbres, le canal, le ciel et la charrette. Tous ces éléments sont similaires à des objets du monde réel, ils sont subséquentement des signes iconiques.

3.1.3) Les signes linguistiques

Comme nous l'avons déjà expliqué, le signe linguistique est une unité constituée de deux faces ; l'une est composée des phonèmes et représentée

⁽¹⁾ PEIRCE, Charles Pierce, cité in : Martine JOLY, L'image et les signes, Op.Cit., p .72.



à l'écrit par des lettres, c'est le signifiant du mot ; l'autre représente le sens même du mot, c'est le signifié du mot. Dans la bande dessinée, ce type de signe se manifeste dans les paroles des personnages ou le discours existant dans les bulles que nous traiterons dans les passages suivants.

3.2) Analyse du discours du texte

3.2.1) Mode d'organisation du discours

Patrick Charaudeau définit la notion de mode d'organisation du discours comme «*l'ensemble des procédés de mise en scène de l'acte de communication qui correspondent à certaines finalités (décrire, raconter argumenter...)*»⁽¹⁾ P. Charaudeau propose quatre modes d'organisation du discours qui constituent le texte linguistique, à savoir le mode énonciatif, le mode narratif, le mode descriptif et le mode argumentatif.

3.2.1.1) Le mode énonciatif

Selon P. Charaudeau, le mode énonciatif «*permet d'organiser la mise en scène des protagonistes de l'énonciation Je, Tu et Il, leur identité, leurs relations, à l'aide des procédés de modalisation, également appelés « rôles énonciatifs » (allocutif, élocutif, délocutif)*»⁽²⁾ Avant d'aborder ce mode, il convient tout d'abord d'éclaircir les termes clés associés à ce mode, à savoir l'énonciation, l'énoncé, les acteurs et la situation de l'énonciation.

L'énonciation désigne «*cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation*»⁽³⁾ Quant à l'énoncé, il est «*le produit de l'acte d'énonciation.*»⁽⁴⁾ Les acteurs indiquent «*les locuteurs et interlocuteurs, externes à l'acte de langage, qui sont impliqués dans l'échange communicatif.*»⁽⁵⁾ La situation de l'énonciation est un acte de l'énonciation qui «*peut aussi se concevoir comme une scène inscrite dans un lieu et dans un temps donnée et exécutée par des acteurs que nous appellerons des actants.*»⁽⁶⁾ Considérons l'exemple suivant tiré de notre corpus qui montre ces définitions :

(1) CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du Sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, P. 635.

(2) Ibid, P. 651.

(3) BENVENISTE, Émile, *Problèmes de la Linguistique générale*, Tome II, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

(4) MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, P.35.

(5) CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, P. 21.

(6) BERRET, Michel, *L'énonciation en grammaire du texte*, Paris, A. Colin, 2005, P. 9.



Tu as de la chance, Bianca! Il est jeune, à peine quelques années de plus que toi et joli garçon!

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 7

Dans l'exemple précédent, Agostina, l'amie de Bianca, adresse sa parole à Bianca en donnant son avis à Giovanni, le fiancé de Bianca. L'acte de parler d'Agostina est ici l'énonciation. Cet acte produit un certain énoncé formé des phrases existant dans la bulle. Il est dit dans des circonstances spatiales et temporelles déterminées, c'est-à-dire à la maison de Bianca lorsque Giovanni est venu pour fiancer Bianca.

3.2.1.1.1) Les actes locutifs

Les actes locutifs ou les actes énonciatifs «*correspondent à une position particulière - et donc à un comportement particulier, du locuteur dans son acte de locution.*»⁽¹⁾ Les actes locutifs sont classés, selon P. Charaudeau, en trois sortes : l'acte allocutif, l'acte élocutif et l'acte délocutif.

L'acte allocutif est celui dans lequel «*le locuteur implique l'interlocuteur dans son acte d'énonciation et lui impose le contenu de son propos*»⁽²⁾ Dans son acte de langage, le locuteur fait entrer son interlocuteur dans cet acte en mettant en œuvre des procédés linguistiques variés comme l'interpellation, l'interrogation, l'injonction, la proposition, l'autorisation, l'avertissement, etc. L'interlocuteur doit réagir à cet acte. Prenons les exemples suivants qui montrent cette explication :

Tomaso !

(1)

Ça te dit d'entrer?

(2)

Va-t'en, Lorenzo ! Fuis !

(3)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 11(ex 1), P. 33 (ex 2, ex 3)

Dans le premier exemple, Bianca interpelle son ami Tomaso par une identification en propre, c'est-à-dire par son prénom "Tomaso", son acte est allocutif par la stratégie linguistique "l'interpellation". Quant au deuxième exemple, Giovanni propose à Bianca (*dans la peau de Lorenzo*) d'entrer dans un établissement crapuleux. Il pose un fait à réaliser (*entrer dans ce*

(1) CHARAUDEAU, Patrick, *Op.Cit*, P. 574.

(2) Ibidem.



lieu) en faveur de lui et son interlocuteur (*s'amuser*) par l'utilisation de la proposition (*la construction : ça te dit de + infinitif*). En ce qui concerne le troisième exemple, Giovanni demande impérativement à Bianca (*dans la peau de Lorenzo*) de fuir. C'est ainsi un acte allocutif par l'injonction.

L'acte élocutif est le fait que «*le locuteur situe son propos par rapport à lui-même*»⁽¹⁾. Le locuteur montre sa propre position par rapport à ce qu'il parle. L'interlocuteur "tu" est absent de son acte d'énonciation. Il n'est pas obligé de réagir à la suite de l'acte élocutif. Dans cet acte, le locuteur fait usage des procédés linguistiques comme l'opinion, l'appréciation, le savoir, l'ignorance, le vouloir, la possibilité, la déclaration, etc. Citons les exemples ci-dessous :

Je ne sais pas si ton mari verra ça d'un très bon œil.

(1)

Je crois qu'elle a deviné mes préférences.

(2)

Je peux t'expliquer tout. C'est pour mieux connaître Giovanni...

(3)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 12 (ex 1), p. 88 (ex 2), p. 113 (ex 3)

Dans le premier exemple, Tomaso exprime son ignorance au sujet de la réaction du mari de Bianca s'il vient voir celle-ci après son mariage. La marque de cet acte élocutif est l'ignorance par l'emploi du verbe (*savoir*) à la forme négative. Au sujet du deuxième exemple, Giovanni évalue la vérité de son propos, il s'agit du savoir de Bianca ses préférences pour les hommes, en révélant son avis par l'emploi du verbe (*croire*). C'est une opinion basée sur la supposition. En ce qui concerne le troisième exemple, Bianca exprime sa possibilité d'expliquer à sa mère la cause de son habillement de la peau d'un homme en utilisant le verbe (*pouvoir*).

L'acte délocutif est le fait que «*le locuteur laisse s'imposer le propos en tant que tel*»⁽²⁾. De ce fait, le locuteur et l'interlocuteur sont absents de l'énoncé, celui-ci contient des formes impersonnelles (*il est possible, il est vrai, il faut, etc.*). L'énonciation est réalisée d'une manière objective. Le procédé linguistique le plus utilisé dans l'acte délocutif est l'assertion qui est «*un acte de langage par lequel le locuteur s'engage quant à la vérité de ce qu'il énonce.*»⁽³⁾ En voici un exemple :

(1) CHARAUDEAU, Patrick, *Op.Cit*, P. 575.

(2) Ibid, 575.

(3) NEVEU, Franck, *Op.Cit*, P. 48.



Il faut bien que quelqu'un dénonce cette hypocrisie.

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 122

Dans l'extrait précédent, le locuteur (*Bianca "dans la peau de Lorenzo"*) et son interlocuteur (*Giovanni*) s'absentent de l'énoncé qui appartient ici à la catégorie d'assertion sous la forme d'une obligation par l'emploi de la construction impersonnelle (*il faut que*). L'énoncé est donc objectif.

À travers cette explication, nous remarquons que le texte de la bande dessinée fait appel aux trois actes énonciatifs ; l'acte allocutif où le locuteur et l'interlocuteur sont présents d'une manière explicite ou implicite, l'acte élocutif qui est centré sur le locuteur, l'acte délocutif où le locuteur et l'interlocuteur s'absentent de l'énonciation, d'où l'énonciation est objective.

3.2.1.2) *Le mode narratif*

Le mode narratif «*permet d'organiser la succession des actions et des évènements dans lesquels ces êtres sont impliqués.*»⁽¹⁾ L'étude du mode narratif implique celle de la voix narrative, les fonctions du narrateur, le temps de la narration et la perspective du narrateur.

3.2.1.2.1) *La voix narrative*

La voix narrative est, d'après G. Genette, «*la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même.*»⁽²⁾ En d'autres termes, la voix narrative dans un récit se rapporte à la question : *Qui parle?* Selon l'apparition du narrateur dans un récit, On distingue trois types de narrateurs : le narrateur autodiégétique, le narrateur homodiégétique et le narrateur hétérodiégétique. M. Bal explique ces types de narrateur en écrivant :

«*Le narrateur présent dans la diégèse qu'il raconte est homodiégétique, le narrateur absent (invisible) ou racontant à un niveau supérieur un récit dont il est lui-même absent, est hétérodiégétique. Et selon le degré de présence on peut distinguer, parmi les narrateurs homodiégétiques, ceux qui racontent une histoire dont ils sont le personnage principal (ils sont alors autodiégétiques) de ceux qui ne sont que témoin.*»⁽³⁾

Dans *Peau d'homme*, le texte narratif de la bande dessinée regroupe ces trois types de narrateurs comme l'indiquent les exemples ci-dessous:

(1) CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique, *Op.Cit*, P.387.

(2) GENETTE, Gérard, *Op.Cit*, P. 76

(3) BAL, Mieke, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977, P. 25.

1)

Sous mes doigts curieux, l'organe inconnu avait pris vie. Plus je le caressais, plus une étrange chaleur m'envahissait, rayonnant du bas ventre jusqu'aux plus lointaines extrémités de mon corps.

2)

Ce fut une nuit de folie à nulle autre pareille. Sous la répression, tant de frustration s'était accumulée dans les cœurs et dans les reins que la démence ne connut plus de limite.

3)

Je suis en ce moment dans la magnifique ville de Smyrne, qui étage ses maisons le long de la mer. Le soleil tape, l'air est embaumé d'épices. Je commence à bien me débrouiller dans le sabir local et négocie des lots de raisins séchés pour le compte de nos familles.

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 17(ex1), P. 129 (ex 2), P.149 (ex 3)

Dans le premier exemple, Bianca raconte son histoire quand elle a revêtu la peau d'homme pour exprimer ses nouvelles sensations avec cette peau. Elle utilise la première personne du singulier «je», les adjectifs possessifs «mes» et «mon» et le pronom personnel complément «me». Ici, c'est le personnage principal ou le héros qui raconte sa propre histoire. Le narrateur est alors autodiégétique. À propos du deuxième exemple, le narrateur raconte ce qui s'est passé une nuit dans la ville de Bianca pendant un carnaval où il y avait la répression et la débauche. On ne connaît pas le narrateur qui raconte cette histoire d'où il est absent. Ce narrateur occupe une position omnisciente par rapport au récit d'autant plus qu'il sait tout. Par conséquent, ce narrateur est hétérodiégétique. À propos du dernier exemple, Giovanni raconte son histoire au cours de son voyage à la ville de Smyrne. Il raconte une histoire d'où il est présent, c'est-à-dire il est un narrateur homodiégétique.

3.2.1.2.2) Le temps de la narration

Au sujet du temps de la narration, G. Genette souligne que «*le récit est une séquence deux fois temporelles: il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit(temps du signifié et temps du signifiant)*»⁽¹⁾. Le temps de

⁽¹⁾ METZ, Christian, cité par GENETTE, Gérard, *Op.Cit*, P.77.



la narration désigne le moment de la narration, c'est-à-dire le rapport chronologique qui s'établit entre la narration et l'histoire. Genette distingue quatre types de narration : la narration ultérieure (on raconte l'histoire au passé), la narration antérieure (on raconte l'histoire au futur), la narration simultanée (on raconte l'histoire au moment même où elle se passe) la narration intercalée (on allie la narration ultérieure et la narration antérieure). Remarquons les deux exemples suivants :

1)

Il ne s'arrêta pas quand il m'arracha un cri en brisant mon hymen, pressé d'arriver à la conclusion. Il ahana un moment avant de retomber lourdement de son côté.

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 75

2)

Il te flattera, il affaiblira ta chair par le vin qui rend insouciant, puis par des caresses insidieuses. Sur le doux son du luth, il te mènera au fin fond de la géhenne!

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 29 (ex 2).

Dans le premier énoncé, la narratrice Bianca se situe après les événements en racontant ce qui est arrivé pendant sa nuit de noces avec Giovanni, elle utilise le passé simple (*s'arrêta, arracha, ahana*). La narration est donc ultérieure. En ce qui concerne le deuxième extrait, le narrateur (*Angelo*) situe Bianca (*dans la peau de Lorenzo*) avant que les événements ne se produisent en narrant ce qui arrivera avec Lorenzo à cause de sa beauté, cela apparaît par l'emploi du futur simple (*flattera, affaiblira, mènera*). Par conséquent, la narration est antérieure.

3.2.1.2.3) La distance narrative

L'analyse du mode narratif exige l'étude de la distance entre le narrateur et l'histoire. La distance narrative consiste à raconter ce que disent ou pensent les personnages surtout dans le cas du récit de paroles. Genette distingue quatre types de discours qui montrent la distance du narrateur par rapport au texte : le discours narrativisé, le discours transposé "style indirect", le discours transposé "style indirect libre et le discours rapporté. Remarquons les exemples suivants qui montrent ces types de discours :

(1)

J'ai tout pouvoir ici, il m'a délégué son autorité.

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 154



2)

La petite sournoise ! Elle m'avait affirmé que Thérèse avait tant abîmé Lorenzo qu'il était immettable.

Hubert & Zanzim, Op.Cit, P. 113

3)

On peut se contenter de dire "ferme les yeux et pense à l'honneur de la famille!"

Hubert & Zanzim, Op.Cit, P. 50

4)

Ta marraine disait : "la lucidité n'a pas de prix".

Hubert & Zanzim, Op.Cit, P. 139

Dans le premier exemple, les paroles de Giovanni à Bianca au sujet de l'autorité de la maison sont intégrées à la narration et traitées comme tout autre fait. Le discours est donc narrativisé (+ + distant). En ce qui concerne le deuxième exemple, les paroles de la marraine, à propos de ce que Thérèse fait avec la peau de Lorenzo, sont rapportées par la mère de Bianca qui les présente selon son interprétation en employant la conjonction "que". Dans ce cas, le discours est transposé "style indirect" (+ distant). Quant au troisième énoncé, les paroles d'un personnage indéfini sont rapportées par la marraine, mais sans l'utilisation d'une conjonction de subordination, il s'agit ici d'un discours transposé "style indirect libre" (- distant). Au sujet du dernier exemple, les paroles de la marraine sont citées littéralement par la mère de Bianca, c'est le discours rapporté (- - distant).

3.2.1.3) Le mode argumentatif

Selon P. Charaudeau, le mode argumentatif «*permet d'organiser les rapports de causalité qui s'instaurent entre ces actions, à l'aide de divers procédés portant sur l'enchaînement et la valeur des arguments*». ⁽¹⁾ D'après lui, l'argumentation implique trois éléments : le sujet argumentant, le sujet cible et un propos sur le monde. Le sujet argumentant entraîne le sujet cible en problématisant, élucidant et prouvant une vérité (questionnement et établissement d'une vérité). Le sujet cible est celui auquel le sujet argumentatif adresse l'argumentation pour le persuader en le faisant partager la même vérité (persuasion), à savoir, le sujet cible peut accepter (pour) ou refuser (contre) l'argumentation. Le propos sur le monde fait l'objet du questionne-

⁽¹⁾ CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique, Op.Cit, P.387.



ment et d'une quête de vérité. Cette relation triangulaire est schématisée par lui⁽¹⁾ comme suit :

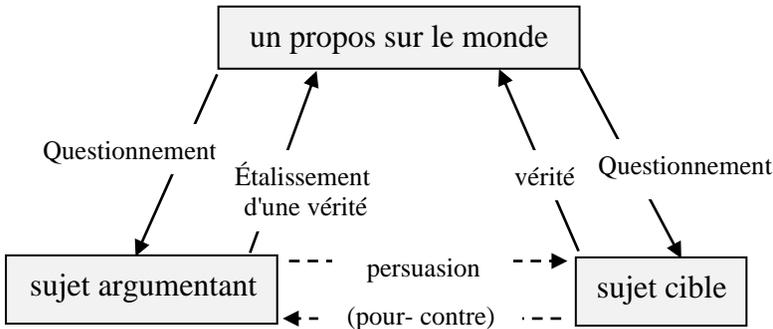


Figure 6 : les conditions de l'activité argumentative de Charaudeau

Dans l'acte argumentatif, le sujet argument marque sa position autour de ce propos pour convaincre son interlocuteur et défendre sa thèse en utilisant des procédés argumentatifs efficaces comme les connecteurs argumentatifs. Selon J.-M. Adam, les connecteurs argumentatifs « *associent les fonctions de segmentation, de prise en charge énonciative et d'orientation argumentative des énoncés. Ils déclenchent un retraitement d'un contenu propositionnel soit comme un argument, soit comme une conclusion, soit comme un argument chargé d'étayer ou de renforcer une inférence ou encore un contre-argument.* »⁽²⁾ Les connecteurs argumentatifs peuvent être des conjonctions de coordinations (*donc, mais, car, ...*), des adverbes (*certes, d'ailleurs, encore, en effet, ...*) ou des conjonctions de subordination (*parce que, puisque, lorsque, ...*) Dans notre corpus, les protagonistes mettent en œuvre des actes d'argumentation en employant ces connecteurs argumentatifs. Citons-en les deux énoncés ci-dessous :

- 1) *Je suis fort joli garçon, non? Plus ragazzo qu'aristocrate, un peu sombre de peau, mais ça fait ressortir mes yeux.*

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 16

- 2) *On l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme.*

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 73

⁽¹⁾ CHARAUDEAU, Patrick, *Op.Cit*, P. 784.

⁽²⁾ ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle du discours*, Armand Colin, Paris, 2020, P.23



Dans le premier énoncé, le sujet argumentant est Bianca en revêtant la peau de Lorenzo et le sujet cible est sa marraine. Le propos sur le monde réside sur son argumentation pour persuader sa marraine que ses yeux sont beaux malgré la peau sombre de Lorenzo. Le connecteur argumentatif "Mais" désigne que l'argument "ça fait ressortir mes yeux" est anti-orienté avec l'argument "un peu sombre de peau". Il est un connecteur contre-argumentatif qui marque un argument fort. C'est le même cas dans le deuxième énoncé où le connecteur argumentatif "parce que" introduit l'argument "elle a été prise de l'homme" avec une valeur explicative et justificative.

3.2.1.4) *Le mode rhétorique*

Selon R. Barthes, la rhétorique est « *l'art de la persuasion, ensemble de règles, de recettes dont la mise en œuvre permet de convaincre l'auditeur du discours et plus tard le lecteur de l'œuvre.* »⁽¹⁾ Dans notre corpus, les personnages recourent à des moyens d'expressions qui ornent le discours et produisent un certain effet, il s'agit des figures de style. En fait, notre corpus est parsemé de figures de style dont nous allons dégager les plus utilisées en les abordant succinctement dans les passages suivants.

3.2.1.4.1) *La métaphore*

La métaphore est, d'après C. Tisset, « *un transfert de sens opéré par analogie entre un comparé et un comparant mais les outils de comparaison qui permettent cette analogie ne sont pas exprimés.* »⁽²⁾ On distingue deux types de métaphores : les métaphores in praesentia et les métaphores in absentia. Dans le premier type, le comparé et le comparant existent dans la phrase tandis que le comparé est absent dans le deuxième type. Remarquons les deux exemples suivants :

1)

Son fils est la huitième merveille du monde.

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 7

2)

Hybocrite, sale porc lubrique!

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 109

⁽¹⁾ BARTHES, Roland, *l'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, P. 110.

⁽²⁾ TISSET, Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Paris, Sedes, 2000, P. 131.



Au sujet du premier exemple, la métaphore est in praesentia où le comparé (*le fils de la belle-mère de Rubina "son mari"*) et le comparant (*la huitième merveille du monde*) sont présents dans la phrase sans l'emploi du mot outil. Cette métaphore présente ici une similitude entre ces deux réalités dans le but d'indiquer que ce fils provoque un intense étonnement par ses comportements incompréhensibles. Concernant le deuxième exemple, la métaphore est in absentia où il n'existe que le comparant (*sale porc*) dans la phrase et le comparé (*le mari de Rubina*) est absent. Cette analogie montre la lubricité et la saleté du mari de Rubina.

3.2.1.4.2) La synecdoque

H. Suhamy définit la synecdoque comme "*une variété de métonymie qui consiste à assimiler le tout et la partie.*"⁽¹⁾ Dans notre corpus, on prend le tout pour désigner la partie ou le vice versa comme l'indiquent les deux exemples ci-dessous où le tout (*la ville*) est pris pour la partie (*les habitants*) et la partie (*les seins*) est prise pour le tout (*les femmes*) :

1)

Je ne vois que des seins impudiques, (...)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit.*, P. 31

2)

Je ne permettrai pas à ma ville de te décevoir.

Hubert & Zanzim, *Op.Cit.*, P. 109

3.2.1.4.3) L'hyperbole

L'hyperbole est « *une exagération favorable ou défavorable pour produire sur l'esprit une forte impression.*»⁽²⁾ Il existe plusieurs procédés pour produire cette figure comme la métaphore, la comparaison, les termes excessifs, le comparatif, le superlatif, etc. Dans notre corpus, nous trouvons des hyperboles provenant de la plupart de ces procédés. Citons-en les deux exemples suivants :

1)

Qu'il est beau ! on dirait un ange!

Hubert & Zanzim, *Op.Cit.*, P. 92

2)

Tu es complètement malade!

Hubert & Zanzim, *Op.Cit.*, P. 118

(1) SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, Paris, PUF, 1997, P. 45.

(2) RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003, P.



Dans le premier exemple, on assimile de façon exagérée Angello à un ange pour insister sur le point de comparaison qui est la beauté et la pureté. On emploie donc l'hyperbole par la comparaison (*on dirait + nom*). Dans le deuxième exemple, l'hyperbole est produite par l'emploi d'un terme excessif qui est ici l'adverbe (*complètement*) afin de mettre en relief un aspect d'une réalité.

3.2.1.4.4) La palillogie

Selon Henri Suhamy, la palillogie « *consiste à répéter un mot sans conjonction de coordination.* »⁽¹⁾ Elle attire l'attention en créant un puissant impact d'insistance. Dans notre corpus, les protagonistes répètent plusieurs fois un seul mot pour accentuer sa force et attirer l'attention sur lui. C'est le cas de l'exemple suivant où Angello reprend le terme "*chair*" afin d'exprimer sa lassitude à cause de la nudité des gens de sa ville maudite.

*La chair ! La chair! comment s'étonner de la licence
de la jeunesse.!*

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, P. 52

3.3) La relation texte/image

L'image est souvent reliée au texte. Il y a une relation de corrélation entre les deux. Dans une bande dessinée, on ne peut pas comprendre le récit en lisant les textes sans regarder les images ou en regardant les images sans lire le texte. Ainsi, le texte joue un rôle narratif et discursif et l'image joue un rôle figuratif et descriptif. Dans son article intitulé "*Rhétorique de l'image*"⁽²⁾, R. Barthes estime que le texte entretient deux types de fonctions par rapport à l'image : la fonction d'ancrage et celle de relais.

Selon la définition de R. Barthes, la fonction d'ancrage « *décrit une forme d'interaction image/texte dans lequel celui-ci vient pour indiquer (le*

⁽¹⁾ SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, Paris, PUF, 14^e édition, 2020, P. 54.

⁽²⁾ BARTHES, Roland, *Rhétorique de l'image*, in: Communications, 4, 1964. pp. 40-51. Disponible sur : (https://monoskop.org-images/9/9a/Barthes_Roland_rhetorique_de_l_image_1964.pdf), consulté le 2 avril 2024.



bon niveau de lecture) de l'image»⁽¹⁾ En d'autres termes, la fonction d'ancrage fixe le sens visé de l'image, celle-ci est susceptible d'être lue de plusieurs façons, dans le but de donner une interprétation et de saisir le message. Cette fonction est rencontrée surtout dans la publicité, dans la photographie de la presse et dans la caricature.

À propos de la fonction de relais, R. Barthes l'a définie comme « *une forme de complémentarité entre l'image et les mots, celle qui consiste à dire ce que l'image peut difficilement montrer.* »⁽²⁾ Ainsi, elle fournit des détails concernant les personnages, le temps, le lieu, la cause, des choses abstraites, etc. Cette fonction est rencontrée principalement dans les bandes dessinées. Sur ce point, Catherine Delesse note que « *le discours de la bande dessinée est doublement articulé, image et texte y sont dans un rapport de complémentarité, voire parfois de redondance.* »⁽³⁾ Dans notre corpus, le texte et les paroles des personnages remplissent les deux fonctions : l'ancrage et le relais. Citons les deux exemples suivants:



(1)



(2)

Hubert & Zanzim, *Op.Cit*, ex (1): P. 83, ex (2) P. 9

Dans le premier exemple, en cas d'absence du texte (les paroles du personnage), on peut avoir plusieurs interprétations de l'image à propos des personnes et l'occasion de leur présence dans ce lieu. C'est le texte qui montre cette situation (*Bianca, voici ton fiancé, Giovanni.*). Grâce à ces pa-

⁽³⁾ JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, *Op.Cit*, P.103.

⁽¹⁾ JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, *Op.Cit*, P. 104.

⁽²⁾ DELESSE, Catherine, *L'interaction image/langage dans la BD*, Interfaces. Image-Texte-Langage 14, 1998, PP.189-199. Disponible sur : (https://www.persee.fr/doc/inter_1164-6225_1998_num_14_11151), consulté le 2 avril 2024.



roles, on comprend que ces personnes sont à la maison de Bianca à l'occasion des fiançailles de Bianca et Ciovanni. Le texte fixe le sens visé de l'image, il s'agit de la fonction d'ancrage. Dans le deuxième exemple, le texte ajoute une information sur le sexe du bébé de Bianca (*c'est une fille*) que l'image n'indique pas ou qu'on ne peut pas déduire de l'image. Le rapport entre l'image et le texte est donc complémentaire, c'est-à-dire la fonction est celle de relais.



Conclusion

En conclusion, nous rappelons que notre étude a porté principalement sur l'approche sémiolinguistique de la bande dessinée : cas de *Peau d'homme* d'Hubert et de Zanzim. Notre modeste recherche a pour but de montrer les différentes caractéristiques sémiologiques et linguistiques de la bande dessinée choisie et mettre en valeur la relation entre les textes et les images afin de fixer le sens principal et comprendre le message. A partir de l'étude effectuée à travers une méthode descriptive et analytique, nous sommes parvenus à des conclusions que nous allons présenter dans les passages suivants.

En premier lieu, la présentation générale de la bande dessinée (définition, aperçu historique, structure et genres) nous a permis de comprendre que la bande dessinée est un système de communication formé d'une série de dessins et de textes sommaires. Elle a connu une grande évolution tout au long de l'histoire. Au sujet de sa structure, elle est composée d'une planche qui est constituée d'une ou plusieurs bandes; chaque bande comporte une ou plusieurs vignettes ou cases ; dans les vignettes, on trouve le dessin et les bulles. Il existe de nombreux genres de bandes dessinées : science-fiction, autobiographique, historique, fantastique, d'aventure, d'horreur, de fantaisie, de guerre, etc.

Quant à l'étude théorique du signe, on peut dire qu'il est, selon F. de Saussure, constitué d'un signifiant et d'un signifié. Selon Ch. S. Peirce, il est composé de trois éléments : le représentamen, l'objet et l'interprétant. A propos de ses types, le signe se divise en deux catégories ; le signe linguistique et le signe non linguistique. Quant à sa classification, Ch. S. Peirce l'a classé en trois catégories: l'icône, l'indice et le symbole.

Suite à l'analyse de l'image dessinée, l'image est une représentation analogique visuelle et un champ de significations qui comporte, selon la typologie de Martine Joly, trois types de signes : les signes plastiques, les signes iconiques et les signes linguistiques. D'abord, les signes plastiques sont les caractères matériels et substantiels d'une image. Dans notre corpus, ils



sont employés avec ses deux types : les signes plastiques spécifiques et les signes plastiques non spécifiques. Parmi les types des signes plastiques spécifiques, on retrouve, dans notre corpus, le cadre avec toutes ses formes surtout le cadre carré et le cadre rectangulaire, le cadrage avec tous ses plans notamment le plan d'ensemble et le plan moyen, la composition avec ses constructions et les angles de prise de vue dont la plus dominante est la prise de vue frontale. Quant aux types de signes plastiques non spécifiques, il y a la couleur avec les deux types de couleurs (chaudes, froides) et l'éclairage avec les deux types (l'éclairage directionnel et l'éclairage diffus). Ensuite, les signes iconiques sont figuratifs et renvoient à l'objet du monde réel par ressemblance. Dans notre corpus, il existe des personnes types, des animaux et des objets.

Sur le plan linguistique des textes de la bande dessinée dans notre corpus, le discours est organisé, selon Charaudeau, selon quatre modes principaux. Premièrement, le mode énonciatif qui contient trois types d'actes locutifs : l'acte allocutif où le locuteur fait entrer son interlocuteur en mettant en œuvre des procédés linguistiques différents comme l'interpellation, l'interrogation, l'injonction, la proposition, l'autorisation, l'avertissement, etc.; l'acte élocutif où le locuteur montre sa propre position par rapport à ce qu'il parle en utilisant des procédés linguistiques comme l'opinion, l'appréciation, le savoir, l'ignorance, le vouloir, la possibilité, la déclaration, etc.; l'acte délocutif où le locuteur et l'interlocuteur sont absents de l'énoncé, l'assertion est le procédé linguistique le plus utilisé dans cet acte.

Deuxièmement, le mode narratif qui est organisé dans la bande dessinée selon la voix narrative où trois types de narrateurs sont mis en place (autodiégétique, homodiégétique et hétérodiégétique), le temps de la narration où on retrouve la narration ultérieure et la narration antérieure, et la distance narrative où sont employés le discours narrativisé, le discours transposé "style indirect", le discours transposé "style indirect libre et le discours rapporté. Puis, le mode argumentatif qui s'appuie sur trois éléments : Un sujet qui argumente (sujet argumentant), un autre sujet auquel le sujet argumentatif adresse ces arguments (sujet cible) et un propos sur le monde ou une thèse. Enfin, le mode rhétorique où différents types de figures de style sont utilisées. Les figures les plus utilisées sont respectivement la métaphore, la synecdoque, l'hyperbole et la palillogie.



L'analyse sémiotique nous a permis de constater qu'il y a une relation d'ancrage et de complémentarité entre le texte et l'image. Cette cohabitation renforce le message issu de la bande dessinée et permet l'émergence de plusieurs sens qui facilitent l'interprétation de l'image.

En définitive, nous souhaiterions que notre modeste étude fournit au moins une idée sur l'importance que la bande dessinée représente comme un élément sémiologique riche de ses composants qui tend à atteindre son objectif comme une forme d'expression.



Bibliographie

a) Corpus

- Hubert & Zanzim (2020), *Peau d'homme*, Glénat, Grenoble.

b) Bandes dessinées de genres différents

- ARLESTON, Ch.(de 1994 à 2000), *Lanfeust de Troy*, série en 9 albums, Soleil, Toulon.
- BOUNIN, C. (2010-2011), *Chambre obscur*, série en 2 tomes, Dargaud, Paris.
- DELESTRET, N. (2023), *Le dernier quai*, Bamboo éditions, Charnay-lès-Mâcon.
- FRANQUIN, A. & GILLAIN, J. (de 1938 à 2022), *Spirou et Fantasio*, série en 56 albums, Dupuis, Belgique.
- GOSCINNY, R. & UDERZO, A. (de 1959 à 2009), *Astérix*, série en 40 tomes, Dargaud, Paris.
- ITŌ, J. (2012), *Tomié*, série en 4 tomes, Tonkam, France.
- JaCOBS, E. (1946), *Blake et Mortimer*, Editions du Lombard, Belgique.
- LE TENDRE, S. (de 1983 à 2022), *La Quête de l'oiseau du temps*, série en 11 albums, Dargaud, Paris.
- MIRZA, S. & SABBAH, B.(2023), *Histoire de France au féminin*, Casterman, Belgique.
- Morris, *L. L.*, (de 1946 à 2001) série en 31 albums, Dargaud, Paris, Dupuis, Belgique.
- Raule & BERTHET, P. (2018), *L'art de mourir*, Dargaud, Paris.
- REMI, G., *Les Aventures de Tintin*, série en 24 albums, Éditeurs : Le Petit Vingtième (de 1929 à 1939), Cœurs vaillants (de 1930 à 1947), Le Soir (de 1940 à 1944), Le Journal de Tintin (1946 à 1976).
- RICHES, A. (2009) , *When the Comics Went to War*, Mainstream Publishing, Scotland.
- SATTOUF, R. (de 2014 à 2022), *L'Arabe du futur*, série en six tomes, Al-lary Éditions, Paris.
- TAN, S. (2007), *Là où vont nos pères*, Dargaud, Paris.
- TOULMÉ, F. (2018), *Ce n'est pas toi que j'attendais*, Éditions Delcourt, Paris.
- VALLADE, C. (2023), *La femme squelette*, Eidola éditions, Angoulême.



- Wyctor & MALATINI, M. (2023), *Ramses II*, Glénat, Grenoble.

c) Ouvrages sur la bande dessinée

- THIERRY, G. (2014), *M. Topffer invente la bande dessinée*, Les impressions nouvelles, France.

d) Ouvrages sémiologiques et linguistiques

- ADAM, J.-M. (2020), *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle du discours*, Armand Colin, Paris.

- ANDRÉ MOLES, A. (1987), *La communication*, in Danset-Leger (Jacqueline), l'enfant et les images de littérature enfantine, ED, Pierre Mardaga, Bruxelles.

- BAL, M. (1977), *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Klincksieck, Paris.

- BARTHES, R. (1985), *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris.

- -----(1980), *La chambre claire ; note sur la photographie*, seuil, Paris,.

- BENVENISTE, É. (1974), *Problèmes de la Linguistique générale*, Tome II, Gallimard, Paris.

- BERRET, M. (2005), *L'énonciation en grammaire du texte*, A. Colin, Paris.

- CHARAUDEAU, P. (1992), *Grammaire du Sens et de l'expression*, Hachette, Paris.

- ECO, U. (1988), *Le signe*, Labor, Bruxelles.

- GALUS, J.-L. & CHARLES, R. & CADET, Ch. (2013), *La communication par l'image*, éd. Nathan, Paris.

- JOLY, M. (2006), *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, Paris.

- -----(2011), *L'image et les signes : Approches sémiologiques de l'image fixe*, 2^{ème} Ed. Nathan, Paris.

- MAINGUENEAU, D. (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris.

- PIERCE, C. S., trad. Deledalle, G. (1979), *Écrits sur le signe*, éd. Seuil, Paris.

- SAUSSURE, F. d. (2005), *Cours de linguistique générale*, éd. Arbre d'or, Genève.

- SAINT-MARTIN, F. (1994), *Sémiologie du langage visuel*, éd. Presse de l'université du Québec,.



- SHAPIRO, M. (1982), *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris.
- SUHAMY, H. (2020), *Les figures de style*, PUF, Paris, 1997 & 14^e édition.
- TISSET, C. (2000), *Analyse linguistique de la narration*, Sedes, Paris.

e) Articles périodiques

- BARTHES, R. (1964), *Rhétorique de l'image*, in: Communications, 4, pp. 40-51. Disponible sur : (https://monoskop.org/images/9/9a/Barthes_Roland_rhetorique_de_l_image_1964.pdf), consulté le 2 avril 2024.
- CARON, J. -F. (2011), « *L'ABC de la BD du QC* »: revue de l'actualité littéraire, lettres québécoises, n° 142, p. 13, article disponible à l'adresse : (<http://id.erudit.org/iderudit/64652ac>), consulté le 21 février 2024.
- CHARAUDEAU, P. (1995), *Une analyse sémiolinguistique du discours*, In: Langages, 29^e année, n°117. Disponible sur : (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1995_num_29_117_1708), consulté le 4 mars 2024.
- DELESSE, C. (1998), *L'interaction image/langage dans la BD*, Interfaces. Image-Texte-Langage 14, PP.189-199. Disponible sur : (https://www.persee.fr/doc/inter_1164-6225_1998_num_14_11151), consulté le 2 avril 2024.

f) Dictionnaires consultés

- CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris.
- DUBOIS, J. & GIACOMO, M. (2007), *Larousse, Grand dictionnaire : « Linguistique et sciences de langage*, Larousse, Paris.
- NEVEU, F. (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand-Colin, Paris.
- RICALENS-POURCHOT, N. (2003), *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, Paris.