

Marie Weyrich

QUAND LES COULEURS RACONTENT

Couleurs et narration
dans la bande dessinée contemporaine



[transcript] Lettre

Marie Weyrich
Quand les couleurs racontent

Lettre

Marie Weyrich est originaire de Belgique et mène désormais sa carrière de philologue à Kassel, en Allemagne. Docteure de l'Université de Paderborn, elle est membre du Groupe de recherche en bande dessinée ACME, de la Gesellschaft für Comicforschung ComFor et du Centre de recherches sur la Belgique BELZ. Jusqu'en 2019, elle a été assistante de recherche à l'Institut de langues et études romanes de l'Université de Paderborn. Ses travaux portent sur la bande dessinée, la littérature française et la pédagogie et didactique de la langue française.

Marie Weyrich

Quand les couleurs racontent

Couleurs et narration dans la bande dessinée contemporaine

[transcript]

Originaltitel der Dissertation: Couleurs et narration dans la « bande dessinée d'auteur·ice·s » francophone contemporaine

Eingereicht an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Philosophie (Dr. phil.) im Fach Romanistik

Die Forschungsarbeit wurde von Frau Prof.in Dr. Sabine Schmitz und von Herrn Prof. Dr. Fabrice Preyat (Université libre de Bruxelles) betreut.

I acknowledge support for the publication costs by the Open Access Publication Fund of Paderborn University.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dn.b.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Marie Weyrich

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Marie Weyrich

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839477700>

Print-ISBN: 978-3-8376-8185-7 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7770-0

Buchreihen-ISSN: 2703-013X | Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Table des matières

Remerciements	9
---------------------	---

Introduction	11
--------------------	----

Première partie : état des lieux théorique

1.1. L'ensemble intermédial <i>bande dessinée</i>	37
---	----

1.2. État des lieux de la recherche sur la couleur et son utilisation dans la bande dessinée	43
--	----

1.2.1. Les premières études sur la couleur	47
--	----

1.2.2. Arbitrarité de la couleur dans la tradition franco-belge?	51
--	----

1.2.3. Sensibilité picturale et couleur directe	61
---	----

1.2.4. Le désintérêt pour la couleur dans la recherche en bande dessinée	64
--	----

1.3. Les fonctions des couleurs dans le récit de bande dessinée	69
---	----

1.3.1. Recensement	69
--------------------------	----

1.3.2. Catégories de fonctions	73
--------------------------------------	----

1.3.3. Les fonctions narratives des couleurs et l'ensemble intermédial bande dessinée	80
---	----

Deuxième partie : contextes et couleurs

2.1. Les couleurs dans la bande dessinée de tradition franco-belge depuis les années 1960 : évolution et contextualisation	87
--	----

2.1.1. Le début du changement	88
-------------------------------------	----

2.1.2. L'émancipation des années 1970	92
---	----

2.1.3. Reconfiguration du marché éditorial, internationalisation et institutionnalisation	98
---	----

2.1.4. Établissement de la bande dessinée alternative et arrivée des mangas	104
---	-----

2.1.5. Évolutions depuis le début des années 2000	114
---	-----

2.1.6. Numérique et polyvalence artistique : intermédialité et transmédialité	119
2.2. Les critères contextuels	129
2.2.1. Les aspects contextuels	129
2.2.2. Deux groupes de critères opérationnels	131

Troisième partie : la couleur, ses différentes approches et ses manifestations dans la bande dessinée

3.1. Approche théorique et esthétique de la couleur	139
3.1.1. Effets et perception des couleurs	140
3.1.2. Le cercle et la sphère chromatiques selon Johannes Itten	145
3.1.3. Les sept contrastes	152
3.1.4. Couleurs et musique	159
3.1.5. Paramètres esthétiques de la couleur	165
3.2. Les procédés d'impression et les techniques de mise en couleurs	169
3.2.1. Approche technique : les procédés d'impression et les techniques de mise en couleurs	169
3.2.2. Les différents modes colorimétriques	176
3.3. Approche socioprofessionnelle du métier de coloriste en bande dessinée	179
3.4. Approche culturelle/symbolique des couleurs	187
3.5. La couleur parmi d'autres éléments de l'ensemble intermédiaire <i>bande dessinée</i>	193
3.6. La question narratologique	201

Quatrième partie : analyse

4.1. Introduction à l'analyse de la couleur dans la bande dessinée : entre logique cognitive et phénomène	209
4.2. Description du corpus : la « bande dessinée d'auteur-ice-s » contemporaine	213
4.3. Analyses de cas	217
4.3.1. <i>Paysage après la bataille</i>	217
4.3.2. <i>L'aimant</i>	244
4.3.3. <i>Tanz !</i>	271

Conclusion

Dans le récit de bande dessinée, les couleurs jouent un rôle narratif essentiel et vont même au-delà!	301
Outils analytiques et facteurs d'influences des pratiques et de la compréhension chromatique	301
Une pierre à l'édifice de la recherche sur la bande dessinée	305
La < bande dessinée d'auteur-ice-s > : une catégorie peu pertinente dans le cadre de l'analyse de la couleur?	307
Actualisation des fonctions narratives de la couleur	309

Médiagraphie

Articles et ouvrages critiques	315
Sources en ligne	333
Interviews	337
Bandes dessinées	339
Œuvres de bande dessinée	339
Bandes dessinées publiées dans un support périodique	340
Périodiques de bandes dessinées	340
Table des figures et tableaux	341

Annexes

Annexe 1

Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont (Berlin, 8 septembre 2018)	347
--	-----

Annexe 2

Rencontre avec Lorenzo Mattotti dans son atelier. Compte rendu de l'entrevue non enregistrée (Paris, 12 octobre 2018)	363
---	-----

Annexe 3

Correspondances e-mail avec Éric Lambé (et Philippe de Pierpont) datant du 27 janvier 2020	367
--	-----

Annexe 4

Correspondance e-mail avec Alain Corbel datant du 4 février 2020	369
--	-----

Annexe 5	
Correspondance e-mail avec William Henne datant du 18 avril 2020	371
Annexe 6	
Correspondances e-mail avec Xavier Löwenthal datant du 18 avril 2020	373
Annexe 7	
Correspondance e-mail avec Xavier Löwenthal datant du 19 avril 2020	379
Annexe 8	
Correspondances e-mail avec Philippe Capart datant du 25, 26 et 27 août 2023	381
Annexe 9	
Correspondance e-mail avec Alix Garin datant du 28 août 2023	385
Annexe 10	
Discussion avec Hugo Poupelin. Compte rendu de la visioconférence enregistrée le 10 octobre 2023.....	387
Annexe 11	
Correspondance e-mail avec Hugo Poupelin datant du 13 octobre 2023.....	393
Annexe 12	
Correspondance e-mail avec Leo datant du 2 octobre 2023	395
Annexe 13	
Discussion avec Lucas Harari. Compte rendu de la visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023.....	397
Annexe 14	
Interview écrite de Maurane Mazars. Questions envoyées par mail le 3 février 2024	405

Remerciements

J'adresse ma gratitude à ma directrice de thèse, Sabine Schmitz, Professeure à l'Université de Paderborn, pour son accompagnement scientifique, sa clairvoyance, ses conseils avisés et pour son soutien tout au long de ce projet de thèse.

Je remercie particulièrement Fabrice Preyat, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles, pour son suivi dans le cadre de la codirection de cette recherche, pour ses suggestions scientifiques avisées, sa disponibilité, ainsi que pour son écoute bienveillante.

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans l'aide de l'Université de Paderborn et de la commission de recherche universitaire *Senatskommission für Forschung und wissenschaftlichen Nachwuchs* grâce auxquelles j'ai pu obtenir une bourse de doctorat. Je remercie vivement les responsables pour la confiance mise dans mon projet de thèse.

Je tiens à remercier l'autrice Maurane Mazars, les auteurs Éric Lambé, Philippe de Pierpont, Lucas Harari, Lorenzo Mattotti et Frank Pé ainsi que le coloriste Hugo Poupelin pour avoir pris le temps de répondre à mes questions et pour avoir ainsi contribué à plus de profondeur dans mes réflexions sur leurs métiers et leurs œuvres.

Je remercie tous ceux qui ont permis de près ou de loin que ce travail prenne corps, que ce soit par des collaborations scientifiques, des échanges écrits, des discussions, des mises en contact ou des partages d'informations. Dans le désordre, merci à Alix Garin, Leo, Alain Corbel, Greg Shaw, Jean Auquier, Mélanie Andrieu, Tine Anthony, Denis Marien, Thierry Groensteen, Benoit Crucifix, Erwin Dejasse, Xavier Löwenthal, William Henne, Philippe Capart, Catherine Mao, Marie Clara Carneiro, Frank Leinen, Corinna Koch, Resul Karaca, Martina Welling, Monsieur le Conseiller d'Ambassade Alexander Homann, Virginie de Lutis, Serge Paulus, I.L. et Olivier Spinewine. Que mes oublis soient pardonnés...

Je souhaite remercier mes correctrices, Céline Cambron, Michèle Adam et Chantal Rossignon. Je remercie particulièrement Dominique Adam pour le temps passé aux relectures et l'attention accordée tant à l'orthographe qu'à la formulation de la pensée.

Pour leur soutien moral et leur confiance durant ce long parcours, je tiens à remercier ma famille et mes plus chers amis sans qui ce projet n'aurait pas abouti.

Introduction

Contrairement aux idées reçues, l'évolution en matière chromatique dans la bande dessinée¹ ne va pas du noir et blanc à la couleur². En effet, depuis qu'elle est techniquement possible, la couleur est présente dans la bande dessinée. Ses premières apparitions dans ce qui ne s'appelait pas encore bande dessinée³ pourraient être situées vers 1886 avec le dessinateur Emmanuel Poiré, alias Caran D'Ache (1858–1909)⁴. Elles seraient donc antérieures aux premières apparitions de la couleur aux États-Unis qui sont communément mises en lien avec *The Yellow Kid* de Outcalt, dont les premières parutions datent de 1895. Si la couleur accompagne véritablement la bande dessinée européenne de langue française depuis les années 1940, la recherche académique sur la bande dessinée ne s'y est pourtant guère intéressée la délaissant au profit d'autres études jugées plus productives. Au début des années 1980, dans *L'art de la BD*, guide d'apprentissage de la bande dessinée répandu à l'époque, Bernard Duc décrivait la couleur comme « un moyen d'express-

-
- 1 De manière générale, le terme « bande dessinée » est utilisé ici dans le sens de média artistique issu de la tradition franco-belge. Dans certains cas plus spécifiques, il pourra toutefois désigner le support de diffusion.
 - 2 Cf. Baetens, J. (2011) « From Black & White to Color and Black : What Does It Mean (not) to Use Color ? », *College Literature* 38 (3), p. 115. Gilles Ciment l'affirme également, depuis l'apparition du *Yellow Kid* en 1895, qui marque le début de la bande dessinée pour le grand public, « la bande dessinée se partage entre des œuvres en noir et blanc et d'autres en couleurs, les proportions et surtout la connotation de l'un et de l'autre variant selon les époques. » Ciment, G. (2004) « La couleur dans la bande dessinée », [Article en ligne] URL : Essais sur la bande dessinée, <http://gciment.free.fr/bdessaicouleur.htm> (Consultation : 12 février 2019). Texte paru originellement dans Groensteen, T. (dir.) *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*, Angoulême : Centre National de la Bande Dessinée de l'Image, 2004.
 - 3 Dans une communication qui y est consacrée, Jean-Claude Glasser situe l'apparition du terme bande dessinée en 1940 et ajoute qu'il ne se répand que dans les années 1950. Cf. Glasser, J.-C. (1988) « Courrier », *Les Cahiers de la bande dessinée* 80, p. 8. Thierry Groensteen reprendra ces informations en 2012 dans Groensteen, T. « Définitions ». Dans : Ory, P. [et al.] (dir.) *L'art de la bande dessinée*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2012, p. 21.
 - 4 Baudry, J. / Carneiro, M.C. / Hébert, X. / Martin, C. / Poudevigne, F. « Jouer des constituants de la bande dessinée ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 281.

sion à part entière, susceptible de créer ou de renforcer l'ambiance générale du récit⁵. » Il insistait sur l'élection des couleurs qui, selon ses conseils, « se fera, non plus dans un but décoratif ou simplement esthétique, mais en tenant compte de l'effet psychologique que les différentes associations de couleurs ou de tons produiront sur les lecteurs⁶ », témoignant déjà des réflexions et de la recherche chromatique dans le milieu artistique. Les potentialités narratives de la couleur dans la bande dessinée sont connues des artistes⁷ mais, bien qu'elle possède un rôle déterminant dans la construction du récit, elle semble toujours presque ignorée par la recherche et n'a jamais, jusqu'à ce jour, fait l'objet d'une étude thématique approfondie. Or considérer la couleur comme accessoire, c'est nier son caractère essentiel. De la même manière, s'interroger sur l'utilisation de la couleur en bande dessinée, c'est en accepter la légitimité et en reconnaître l'importance⁸. Car même si le choix d'une couleur s'est fait par dépit, élimination ou accident, sa validation, la décision finale de l'utiliser, elle, n'est jamais le fruit du hasard.

Problématique et objet de recherche

Le sujet d'étude avec lequel a commencé cette thèse était similaire à notre titre et s'intitulait *Couleurs et narration dans la bande dessinée*. Il partait du constat que peu de publications scientifiques évoquaient la pertinence narrative de la couleur dans la bande dessinée et que, quand c'était le cas, le sujet n'était abordé qu'en marge d'autres objets de recherche. Notre questionnement sur les possibles liens entre les couleurs et le récit de bande dessinée a mis en évidence la profondeur du vide scientifique autour du sujet : comment aborder les couleurs dans la bande dessinée ? Comment analyser la couleur dans la bande dessinée ? Quels outils d'analyse existent déjà ? Quelles fonctions les couleurs remplissent-elles dans la narration ? Quels sont les facteurs qui influencent la pratique de la couleur ? Le facteur culturel est-il pertinent ? Quels effets peuvent avoir les couleurs sur le-la lecteur-ice ? De quoi ces effets dépendent-ils ? Sont-ils contrôlables ? À quel(s) moment(s) la couleur intervient-elle dans la production de la bande dessinée ? Comment se passe l'impression ? De quoi et de qui dépend-elle ? Qui sont les coloristes et comment travaillent-ils ? Nous ne donnons ici qu'une partie du large éventail du questionnement qui a permis de formuler la problématique de notre travail de recherche : comment analyser les couleurs dans la bande dessinée ? Comment les couleurs interagissent-elles avec le récit ?

De cette problématique résulte notre objet de recherche : « Couleurs et narration dans la bande dessinée. Recherche d'outils analytiques pertinents et de facteurs d'in-

5 Duc, B. *L'art de la BD*. T.1. Du scénario à la réalisation, Paris : Glénat, 1982, p. 176.

6 Ibid. Dans le tome deux, Bernard Duc affirme également : « Bref, la mise en couleurs des bandes dessinées est devenue < adulte > ! » Duc, *L'art de la BD*. T.2. La technique du dessin, Paris : Glénat, 1983, p. 159.

7 C'est ce qu'il résulte des témoignages des artistes récoltés dans le cadre de cette étude. Ils sont disponibles en annexes.

8 Nous reprenons ici un argument cité par Élodie Ripoll dans le cadre de la recherche sur la couleur en littérature : Ripoll, E. (2015) « Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher », *Poetica* 47, p. 84.

fluences des pratiques et de la compréhension chromatique dans le récit de « bande dessinée d'auteur·ice·s » francophone contemporain ». Les précisions culturelle et temporelle « francophone contemporain » proviennent de la délimitation du terrain de recherche. Le champ de la bande dessinée étant large, il est essentiel de le réduire dans le cadre de notre étude. Les raisons qui ont mené au choix francophone sont exposées dans la parties deux de cette introduction. La sélection contemporaine est expliquée dans l'introduction à l'analyse. Le terme « bande dessinée d'auteur·ice·s » est défini dans la troisième partie de cette introduction et suit également une logique de précision du terrain de recherche.

Nos hypothèses de recherche sont les suivantes :

- Le récit de bande dessinée contient différents éléments qui interagissent les uns avec les autres pour former la narration. L'élément « couleur » est l'un d'entre eux.
- Les couleurs racontent et remplissent des fonctions narratives dans le récit de bande dessinée.
- Les contextes de création, de publication et de réception exercent une influence sur les pratiques et la compréhension chromatiques.
- Les théories chromatiques issues du champ d'étude artistique permettent de décrire et de mieux comprendre les liens existants entre les couleurs et le récit de bande dessinée.
- Les études sur le symbolisme des couleurs éclairent les interactions récit/couleurs.

Notre premier objectif est le développement d'outils appropriés capables d'analyser les couleurs et leurs liens complexes avec le récit de bande dessinée⁹. Cela n'a encore jamais été fait. Pour cela, il est nécessaire de dégager les éléments qui influencent les couleurs, leur utilisation, leur rendu et leur lecture dans le produit final : la bande dessinée imprimée. Les développements théoriques demandent une définition précise du récit de bande dessinée qui est présentée au début de la première partie de notre étude¹⁰.

Le deuxième but de cette étude est la vérification de la praticabilité des outils par leur application dans le cadre des analyses de cas.

Notre troisième objectif porte sur une meilleure compréhension du phénomène chromatique et de ses manifestations dans la bande dessinée, particulièrement dans le récit de « bandes dessinées d'auteur·ice·s » francophones de l'extrême contemporain.

Notre étude se situe au croisement du champ de recherche sur la bande dessinée et de celui encore jeune des *Visual Studies*, les cultures visuelles. Dans ce cadre, nous prenons en compte les images de bande dessinées mais aussi leur perception¹¹ tout en incluant

9 Ces outils et éléments sont développés dans les parties 1–3. Les analyses sont dans la quatrième partie de cette étude.

10 Cf. Point 1.1. « L'ensemble intermédial *bande dessinée* ».

11 Mieke Bal considère que l'acte de regarder est un objet de recherche tout comme l'objet visuel : « What happens when people look, and what emerges from that act? The verb 'happens' entails the visual event as an object, and 'emerges' the visual image, but as a fleeting, fugitive, subjective image accrued to the subject ». Bal, M. (2003) « Visual Essentialism and the Object of Visual Culture », *Journal of Visual Culture* 2, p. 7.

les contextes socioculturels et historiques. Dans nos recherches et analyses, nous étudions la couleur dans le récit de bande dessinée de manière transdisciplinaire en puisant dans un large éventail théorique. Celui-ci comprend notamment la narratologie transmédiatique, l'histoire de l'art, les études chromatiques ainsi que les études sociologiques et inclut les dimensions symbolique, socioprofessionnelle, technique ou encore économique. En outre, nous accordons le même sérieux analytique aux œuvres appartenant au patrimoine canonique de la bande dessinée qu'à celles qui sortent de ses limites¹².

La bande dessinée francophone

Les bandes dessinées prises en compte dans cette étude sont publiées dans une maison d'édition belge, française ou suisse¹³ et créées par des auteur·ice·s francophones. Nous réduisons notre étude à une production historiquement liée possédant des caractéristiques communes aux trois régions géographiques.

À l'heure actuelle, le champ de la bande dessinée francophone subit diverses influences étrangères tout en en profitant. Celles-ci font évoluer les codes, peuvent être sources de nouvelles inspirations esthétiques et narratives mais aussi de nouveaux marchés. Le terme « glocalisation » du sociologue Roland Robertson, nous semble ici approprié¹⁴. Dans cette optique, la mondialisation n'est pas homogénéisante et n'exclut en aucun cas la dimension locale puisqu'elle contient elle-même des aspects locaux diversifiants¹⁵. Suivant ce développement, le contexte international n'efface pas les différentes traditions et cultures de bandes dessinées mais en influence le développement. Il faut tout de même remarquer que le cloisonnement des différentes cultures de bandes dessinées est devenu de plus en plus difficile et revient un peu à vouloir catégoriser à l'aérographe¹⁶. Pourtant, une cohérence esthétique caractérisait bel et bien la bande dessinée franco-belge dans le passé, comme l'expliquait Jacques Tramson en 2002 :

12 Les deux derniers arguments sont deux caractéristiques des *Visual Studies* mises en évidence dans un entretien effectué par la *Revue d'histoire du XIXe siècle* avec des spécialistes du XIXe siècle utilisant les outils des études visuelles : Cf. Deluermoz, Q. [et al.] (2014) « Le XIXe siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIXe siècle* 49, p. 139–17, [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4754> (Consultation : 20 décembre 2019).

13 De nombreux auteur·ice·s de bande dessinée originaires de Suisse sont présent·e·s dans la sphère commerciale et culturelle francophone. Derib, Zep, Cosey, Fabian Menor ou encore Léonie Bischoff n'en sont que quelques exemples. La Suisse romande compte quelques maisons d'édition de bandes dessinées, dont Atrabile et B.ü.L.b Comix.

14 Cf. Robertson, R. « Glokalisierung : Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit ». Dans : Beck, U. (éd.) *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1998, p. 192–220. Le terme « glocalisation » met en relation directe les notions relatives de dimension mondiale, perçue comme globalisante, et de dimension locale, présumée plus hétérogène et fragmentée.

15 Cf. *ibid.* p. 196.

16 Nous reprenons ici une expression utilisée par Frank Pé lors d'une discussion sur le sujet. Cf. Rencontre avec Frank Pé au Centre Belge de la Bande dessinée, à Bruxelles, le 10 octobre 2018. Le compte rendu de cette entrevue non-enregistrée n'a malheureusement pas pu être reproduit dans cette publication.

Ce champ, le plus vaste du domaine européen couvre, non pas la B.D. belge de langue française, mais un style de production qui, au moins jusqu'au phénomène *Pilote*, associait indistinctement des créateurs français, des créateurs belges, voire quelques néerlandophones. En effet, malgré les différences d'école [...] une cohérence se manifeste qui se traduit, entre autres phénomènes, par la perception de concepts esthétiques qui traversent les nationalités comme celles de ligne claire, nouvelle ligne claire, ligne crade, etc.¹⁷

L'esthétique particulière de la bande dessinée franco-belge ne s'applique pourtant plus aux productions contemporaines. Le terme « franco-belge » est devenu obsolète car il ne correspond plus au champ de la bande dessinée actuel, ni aux codes de cette dernière, ni aux réalités éditoriales¹⁸. Les formats varient, les aplats et la technique des bleus¹⁹ ne sont plus forcément la norme pour la couleur, qui n'est plus forcément utilisée, et les contours noirs du dessin, si caractéristiques dans les productions classiques, s'estompent²⁰. Les auteur-ice-s belges, français-e-s et suisses, pleinement reconnu-e-s dans leurs pays respectifs, s'intègrent dans un paysage plus européen de la bande dessinée²¹, où les styles graphiques se diversifient. La tradition franco-belge a pourtant marqué plusieurs générations d'auteur-ice-s ainsi que de lecteur-ice-s pour lequel-le-s elle a longtemps été un modèle. L'héritage issu de l'« Âge d'or²² » n'a pas tout à fait disparu. Il s'agit toujours d'une production aux limites géographiques non-nationales qui se distingue par un territoire linguistique et commercial. Elle est enracinée dans la tradition esthétique particulière du franco-belge mais s'en est libérée au fil des nombreux développements sur-

-
- 17 Tramson, J. « La paralittérature ou l'abolition des frontières : le cas particulier des Bandes Dessinées de l'océan Indien ». Dans : Bonnet, V. (dir.) *Frontières de la Francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 43.
- 18 Fabrice Preyat et Björn-Olav Dozo abordait déjà ce sujet en 2010 : Cf. Dozo, B.-O. / Preyat, F. « La bande dessinée francophone belge au présent ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. (dirs.) *La bande dessinée contemporaine*, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 9–42.
- 19 Ce nom est dérivé des épreuves d'impression. La technique des aplats de couleurs utilisait le jaune, le cyan, le magenta ainsi que le noir pour les contours du dessin. La couleur venait remplir les formes du dessin réalisé à l'avance.
- 20 Thierry Groensteen cite la diversification des styles, des formats, des sujets et des publics comme une des caractéristiques de la scène de la bande dessinée contemporaine. L'internationalisation fait également partie des phénomènes contemporains qu'il énumère, mais il ne l'explique qu'en termes de traductions de bandes dessinées étrangères. Cf. Groensteen, T. (2021) « Une brève histoire de la littérature dessinée », *La Lettre de l'Académie des Beaux Arts* 94, p. 23.
- 21 Cf. Peeters, B. « Le moment belge ». Dans : Ory, P. [et al.] (dirs.) *L'art de la bande dessinée*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2012, p. 250.
- 22 Nous prenons ici comme points de repère le lancement de *Spirou* en 1938 et l'apparition du journal français *Pilote* en 1959, premier représentant d'une bande dessinée destinée à un public adolescent et adulte. Cf. Claude, B. *La Bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830–1960)*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2019, p. 294.

venus au cours des quarante dernières années²³. Les implications économiques et éditoriales de la production francophone européenne restent très liées. Il existe une sphère culturelle dans la production actuelle, un territoire commercial que se disputent les éditeur-ice-s francophones et qui crée une cohérence entre les enjeux des éditeur-ice-s et des auteur-ice-s d'expression française. Pascal Lefèvre et Gert Meesters soulignent également l'aspect identitaire que suggère cette sphère lorsqu'ils mentionnent les affirmations de chercheurs anglo-saxons selon lesquelles la bande dessinée francophone soutiendrait l'idée « d'une identité culturelle commune pour les francophones en France, en Belgique et en Suisse²⁴ ».

Remarquons que le terme « pays » doit être évité. En effet, la tradition franco-belge, comme son nom l'indique, ne comprenait pas la Belgique dans son entièreté mais la Belgique francophone²⁵. Sylvain Lesage propose d'ailleurs l'utilisation du terme « franco-wallon » qui, selon lui, est plus adapté à la réalité de l'époque²⁶. Jessica Kohn, dans le cadre de son étude historique sur le groupe des dessinateur-ice-s de bande dessinée entre 1945 et 1968, reprend cette idée : « Tout comme Sylvain Lesage, il nous semble que l'histoire de la bande dessinée est une histoire franco-wallonne plutôt que franco-belge. Ne sont vraiment connus côté francophone que les noms de Sleen, Vandersteen et Berckmans²⁷ ».

La bande dessinée flamande a une longue tradition qui ne suit pas le même développement que la tradition francophone. Ancrée dans un contexte essentiellement local et régional²⁸, apparaissant le plus souvent dans les journaux ou vendue sous forme de publication en kiosques à des prix démocratiques²⁹, la bande dessinée flamande d'après-guerre abordait des thèmes qui différaient fortement de la bande dessinée belge francophone³⁰. Comme l'explique Jan Baetens, « le message comptait bien plus que le léché ou le fini stylistique ou que les explorations des possibilités narratives du média³¹ ». D'après

23 La pertinence de la dichotomie entre l'école de Bruxelles et l'école de Marcinelle se doit d'être relativisée et ne sera pas reprise comme telle dans cette étude. Cf. Delisle, P. / Glaude, B. (2021) « Hergé fut-il le père de l'école de Marcinelle ? ». Dans : Porret, M. / Preyat, F. / Roche, O. / Tilleuil, J.-L. (dirs.) *Tintin aujourd'hui. Images et imaginaires*, Chêne-Bourg : Éditions Médecine et Hygiène / Georg, 2021, p. 250–270.

24 Lefèvre, P. / Meesters, G. (2008) « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », *Relief* 2 (3), p. 290.

25 La même remarque vaut pour la Suisse romande.

26 Cf. Lesage, S. *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2019, p. 71.

27 Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys. Histoire sociale de la bande dessinée en France et en Belgique (1945–1968)*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2022, p. 85.

28 Cf. Delisle, P. *Petite histoire politique de la BD belge de langue française. Années 1920–1960*, Paris : Karthala, 2016, p. 6.

29 Cf. Pasamonik, D. (2003) « La bande dessinée en Hollande et en France : similitudes et différences », [Article en ligne] URL : <https://www.bief.org/Publication-2560-Article/La-bande-dessinee-en-Hollande-et-en-Flandre-similitudes-et-differences.html#diapo> (Consultation : 29 mars 2018).

30 Cf. Baetens, J. (2007) « Vue de Belgique francophone, la bande dessinée flamande n'est pas une... bande dessinée », [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/textyles/492> (Consultation : 29 mars 2018).

31 Ibid.

l'auteur, les productions flamandes n'étaient d'ailleurs pas des bandes dessinées, « mais tout à fait autre chose³² » :

Plutôt que de raconter des histoires visuelles à l'aide de *strips* et de vignettes – ce qu'elle faisait évidemment aussi –, la bande dessinée flamande fonctionnait surtout comme un média populaire, car publié dans la presse grand public, et très politisé, car inséré dans des quotidiens contrôlés par des partis politiques [...]³³.

Déjà durant l'« Âge d'or » les différences entre les productions flamandes et belges francophones étaient donc visibles. C'est également la conclusion que donne Geert De Weyer quand il écrit : « Dans l'immédiat après-guerre, on ne peut pas vraiment parler de renouveau entre les bandes dessinées francophone et flamande. Toutes deux continuent à évoluer en parallèle, adoptant des aspects et des intérêts [*sic*] différents [...]»³⁴.

À l'heure actuelle, la bande dessinée belge jouit toujours d'une très bonne réputation et ne renvoie plus forcément à la production francophone du pays. Les auteur·ice·s flamand·e·s se sont internationalisé·e·s et sont devenu·e·s synonymes de qualité. La nouvelle bande dessinée flamande *De nieuwe vlaamse Strip* – titre d'une exposition présentée au Centre Belge de la Bande Dessinée de Bruxelles du 19 septembre 2017 au 3 juin 2018³⁵, se rapporte à des auteur·ice·s belges flamand·e·s de renom dont les œuvres se lisent non seulement dans le monde néerlandophone et francophone mais aussi à l'international. Olivier Schrauwen, Judith Vanistendael, Brecht Evens, Nix et Pieter de Poortere en sont quelques représentants. Dans de nombreux cas, l'utilisation de la couleur dans la bande dessinée flamande contemporaine est remarquable et mériterait une attention particulière. Dans *Arsène Schrauwen* d'Olivier Schrauwen, le rouge et le bleu rappellent immanquablement les couleurs utilisées dans les albums de Bob et Bobette publiés avant les années 1960³⁶. Elles acquièrent ensuite une signification narrative complexe, insoupçonnée au début de la lecture³⁷.

32 Ibid.

33 Ibid.

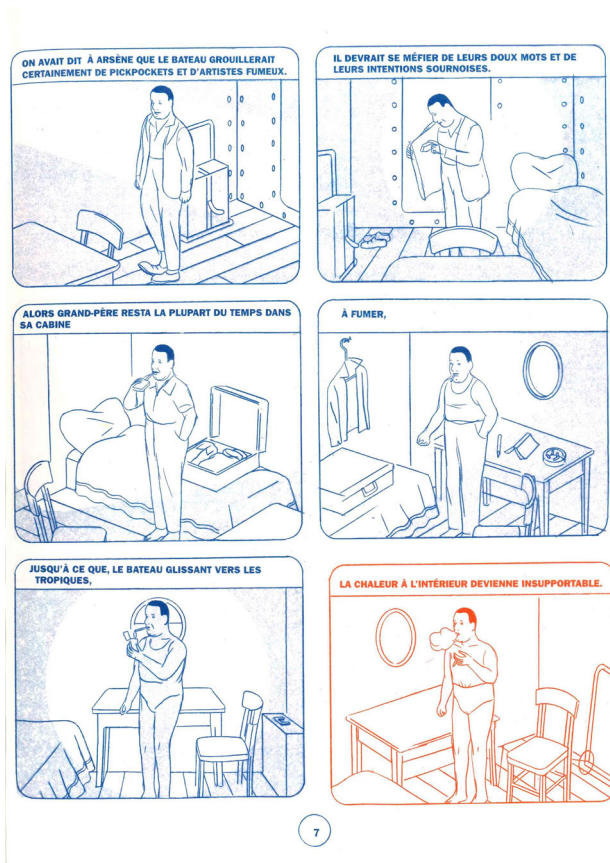
34 De Weyer, G. *La Belgique dessinée*, Anvers : Ballon Media, 2015, p. 23.

35 Cf. Présentation de l'exposition *De nieuwe vlaamse Strip*, site du Centre Belge de la Bande Dessinée [Présentation en ligne] URL : <https://www.cbbd.be/fr/les-grandes-expositions-temporaires/la-nouvelle-bd-flamande> (Consultation : 05 juin 2018).

36 L'utilisation de ces couleurs était originellement motivée par des raisons économiques et technologiques. Cf. Crucifix, B. / Meesters, G. (2016) « Hybridation, intergénéricité et ironie dans « Arsène Schrauwen » », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1114>, (Consultation : 28 mars 2018).

37 Crucifix, B. / Meesters, G. (2016) « The Medium is the Message. Olivier Schrauwen's Arsène Schrauwen beyond Expectations of Autobiography, Colonial History and the Graphic Novel », *European Comic Art* 9 (1), p. 24–62.

Fig. 1: Planche du récit *Arsène Schrauwen*³⁸.



Les changements entre le rouge et le bleu prennent différentes significations au cours de la narration. Ici, le rouge peut être associé à la chaleur à l'intérieur du bateau et au changement climatique dû au voyage dont la destination se concrétise.

© Olivier Schrauwen & L'Association, 2015.

Chez Brecht Evens, ce sont les couleurs vives, parfois agressives, qui interpellent au premier abord. Un regard plus attentif révèle une utilisation narrativement originale de la couleur. Dans *Les Rigoles*, elles permettent ainsi au lecteur-ice d'attribuer les dialogues aux personnages, même lorsque ceux-ci deviennent difficilement identifiables³⁹. Remarquons qu'une telle fonction d'attribution a été décrite dans l'étude de Jakob F. Dittmar, *Comic-Analyse*. Le chercheur y abordait également une fonction de différenciation des niveaux narratifs⁴⁰, une reconnaissance des niveaux narratifs par la couleur.

38 Schrauwen, O. *Arsène Schrauwen*, Paris : L'Association, 2019, p. 7.

39 Evens, B. *Les rigoles*, Arles : Actes Sud, 2018.

40 Cf. Dittmar, J. F. *Comic-Analyse*, Konstanz : UVK, 2011, p. 170.

Fig. 2: Extrait du récit *Les Rigoles*, de Brecht Evens⁴¹.



Dans cette vignette, la deuxième de la planche, la couleur possède une fonction d'attribution et permet de relier les textes aux personnages.

© Brechts Evens / Actes Sud, 2018.

L'artiste Joris Mertens surprend, lui aussi, par ses choix chromatiques. Dans son œuvre *Bleekwater*, les couleurs rouge, jaune et noir, les couleurs du polar, dominent et apportent une luminosité et une ambiance très particulière à la narration presque cinématographique⁴². Dans *Beatrice*, la couleur rouge est centrale et constitue le fil conducteur du récit présent, alors que les niveaux de gris dominent le récit passé.

Le Fonds Flamand des Lettres, *Het Vlaams Fonds voor de Letteren* [VFL] devenu, depuis 2019, *Literatuur Vlanderen*, joue un rôle notable dans la révélation de cette nouvelle génération flamande⁴³. Cet organisme public de soutien au secteur littéraire dépendant de la communauté flamande, propose des aides financières sous forme de bourses de travail aux auteur·ice·s, aide les éditeur·ice·s, les organisateur·ice·s d'événements relatifs à la bande dessinée et s'occupe également de la promotion de la bande dessinée flamande à l'étranger. Le VFL organisa ainsi en 2009, l'exposition *Ceci n'est pas la BD flamande* au festival d'Angoulême. Elle présentait vingt auteur·ice·s de bande dessinée flamande et fut le point de départ de plusieurs carrières internationales, notamment celle de Judith Vanistendael et de Brecht Evens⁴⁴.

41 Evens, B. *Les rigoles*, op. cit., s.p. (extrait).

42 Mertens, J. *Bleekwater*, Herverlee : Oogachtend, 2022.

43 Cf. De Weyer, G. *La Belgique dessinée*, op. cit., p. 185.

44 Cf. Interview de Els Aerts, responsable de la promotion de la bande dessinée flamande à l'étranger au Fonds Flamand des Lettres dans le cadre de l'exposition *De nieuwe vlaamse Strip* au Centre Belge de la Bande dessinée [Interview en ligne] URL : <http://interviews.comicsexhibitions.be/> (Consultation : 05 juin 2018).

Fig. 3: Glissement temporel dans *Béatrice* de Joris Mertens⁴⁵.



76

Le changement graduel du rouge au gris marque le glissement temporel du présent au passé. À la fin de la planche, Béatrice se retrouve dans une réalité passée représentée par une mise en couleurs en teintes grises.

© Joris Mertens / Rue de Sèvres, 2020.

Anciennement appelé « Commission d'Aide à la Bande dessinée », l'équivalent francophone du service bande dessinée du VFL est intégré à la Commission des Écritures et du Livre dépendant de la Fédération Wallonie-Bruxelles. La commission est organisée en sessions de travail, dont l'une est dédiée à la bande dessinée. Celle-ci fait donc l'objet en Belgique de soutiens financiers différents selon son appartenance à l'une ou l'autre communauté⁴⁶, les matières culturelles faisant partie des compétences communautaires en Belgique. La production belge ne peut être considérée de manière homogène et se doit

45 Mertens, J. *Béatrice*, Paris : Rue de Sèvres, 2020, p. 76.

46 Cette représentation du soutien à la bande dessinée en Belgique est très schématisée. Il existe de multiples autres possibilités et la réalité est beaucoup plus hétérogène qu'il n'y paraît dans ce texte. La dépendance de l'aide par rapport à l'appartenance communautaire reste toutefois de circonstance. Il n'y a pas, à ce jour et à nos connaissances, de pendant aux institutions communautaires citées ici pour la Communauté Germanophone / Ostbelgien.

d'être analysée selon son contexte linguistique et culturel. Nous reprenons ici les mots de Geert De Weyer : « Un seul pays, oui...mais avec deux régions de BD bien distinctes qui vont chacune suivre indépendamment leur propre chemin, de part et d'autre de la frontière linguistique⁴⁷. »

Enfin, nous abordons le marché de la bande dessinée qui, pour la période qui nous intéresse⁴⁸, se porte bien. Même si Fabrice Piault situe un *boom* économique de 1995 à 2010⁴⁹, force est de constater que la crise annoncée pour après 2010 n'a pas eu lieu et que la bande dessinée représente un secteur lucratif sur le marché du livre en France sur la période 2010–2020⁵⁰. Dans l'état des lieux établi par le Centre National du Livre et rédigé par Xavier Guilbert, le secteur de la bande dessinée est décrit à la hausse et celle-ci est portée majoritairement par le manga qui représente 40% des ventes :

Le secteur de la bande dessinée a connu une progression remarquable (+ 34% en volume / + 46 % en valeur) et continue de représenter un réservoir indéniable de best-sellers pour l'édition. Le secteur a d'ailleurs terminé l'année 2020 à un niveau record : 53 millions d'exemplaires vendus, pour un chiffre d'affaires de 591 millions d'euros, malgré la fermeture des librairies durant les deux confinements liés à la pandémie de Covid-19⁵¹.

Le taux des lecteur-ice-s adultes de bandes dessinées, toutefois, est en chute, et ne représente plus que 20% de la population de plus de 15 ans⁵². Ce sont les séries qui dominent le marché mais les *one shots*, qui racontent une histoire complète (et non à suivre) et s'inscrivent dans la logique un livre, un sujet⁵³, y sont bien présents. Le format papier est privilégié dans la majorité des cas. Le segment de la bande dessinée francophone destiné à un public adulte, qui fait partie de la « BD de genres » dans l'étude de Xavier Guilbert, est

47 De Weyer, G. *La Belgique dessinée*, op. cit., p. 23.

48 Dans l'analyse, nous étudions des œuvres publiées entre 2014 et 2024. Le choix de la période de publication étudiée est expliqué dans la quatrième partie consacrée à l'analyse. Cf. 4.2. « Description du corpus : la « bande dessinée d'auteur-ice-s » contemporaine ».

49 Cf. Piault, F. (2017) « Naissance d'un marché », *Le Débat* 195, version Kindle.

50 L'état de crise supposé du marché de la bande dessinée avait déjà fait l'objet de discussions dans le cadre de l'Université d'été de la bande dessinée, organisée par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, en 2008. Une grande partie des discussions et des débats ayant eu lieu dans ce cadre a été reprise dans le volume Ciment, G. [et al.] *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?* Bruxelles : Les Impressions Nouvelles / Angoulême : CIBDI, 2009.

51 Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, p. 9, [Publication en ligne] URL : Centre National du Livre, https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2021-06/Panorama%20de%20la%20bande%20dessinée%20en%20France%20_%20Présentation%202021.pdf (Consultation : 15 juillet 2021). Il ne nous a pas été possible de trouver une publication similaire pour la Belgique.

52 En 1988, il était de 41% en France. Cf. *ibid.*, p. 17.

53 Jan Baetens et Hugo Frey définissent le *one shot* d'une manière similaire quand ils insistent sur la non existence d'une publication en série antérieure à l'œuvre narrative. Cf. Baetens, J / Frey, H. *The Graphic Novel. An Introduction*, New-York : Cambridge University Press, 2015, p. 21. Texte original : « longer narrative works that have no prehistory of serialized publication in shorter, episodic comics ».

en perte de vitesse⁵⁴. Et c'est pourtant ce segment qui nous semble intéressant pour notre étude. En recherche d'une meilleure visibilité, ces publications développent de nouvelles idées, de nouveaux essais, ayant pour but une démarcation commerciale et la recherche d'un nouvel intérêt du public. Au point de vue de la couleur, la réduction de la palette, l'utilisation de la bichromie ou encore du lavis y gagnent du terrain. Une influence des médias digitaux et des plateformes de streaming est également observable, tout comme un rapprochement d'une bande dessinée considérée d'avant-garde avec l'art contemporain.

La « bande dessinée d'auteur·ice·s »

Concrètement, comme l'indique notre titre, ce sont les « bandes dessinées d'auteur·ice·s » dans le sens employé par Jan Baetens qui sont au centre de nos réflexions⁵⁵, c'est-à-dire des œuvres dont le projet créatif initial ne vient pas d'un·e éditeur·ice ou d'un·e producteur·ice mais des créateur·ice·s eux·elles·mêmes, qu'ils soient scénaristes et/ou dessinateur·ice·s et/ou coloristes⁵⁶. La terminologie « bandes dessinées d'auteur·ice·s » n'est pas sans difficulté et il convient de s'y confronter.

La « bande dessinée d'auteur·ice·s » est proche de ce qui est appelé la « bande dessinée d'auteur ». Celle-ci est difficile à définir, comme le formule Thierry Groensteen :

La bande dessinée d'auteur s'opposerait à la fois à la bande dessinée industrielle, à la bande dessinée de genre et à la bande dessinée de studio. L'expression met l'accent sur la singularité irréductible, irremplaçable, infalsifiable, d'une personnalité artistique, c'est-à-dire tout à la fois d'un imaginaire, d'une sensibilité, d'une vision, d'un style et d'une ambition⁵⁷.

En toute conscience de la valeur symbolique de la notion d'« auteur·ice », considéré comme « créateur·ice », il n'est pas question ici de suivre une pensée élitiste qui consisterait à dévaloriser un type de bandes dessinées au détriment d'un autre jugé plus prestigieux. L'expression « bande dessinée d'auteur·ice·s » ne correspond pas au sens acquis dans le cadre de la production alternative qui met un point d'honneur à la liberté d'expression, à la création de bandes dessinées novatrices⁵⁸ ainsi qu'à la distinction de sa ligne éditoriale

54 L'étude de Xavier Guilbert reprend les segments de GfK qui sont les mangas, la BD jeunesse, la BD de genres et les *comics*. (Cf. Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, op. cit., p. 30. La BD de genres regroupe tout ce qui n'est pas BD jeunesse, mangas ou *Comics*. Cf. *ibid.*, p. 101).

55 Cf. Baetens, J. « Le roman graphique ». Dans : E. Maigret / M. Stefanelli (dirs.) *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 203.

56 Cf. *ibid.*

57 Groensteen, T. « Auteur ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Sous la direction de Thierry Groensteen. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 56.

58 Dans *Plates-Bandes*, par exemple, Jean-Christophe Menu joue sur la valeur symbolique de la notion d'« Auteur », qu'il écrit avec une majuscule, et positionne ainsi L'Association dans la tradition avant-gardiste, la mettant clairement en opposition avec l'édition commerciale. Cf. Menu, J.C. *Plates-Bandes*, Paris : L'Association, 2005. Voir aussi : Dozo, B.-O. (2007) « La bande dessinée francophone

sur le marché. Par contre, l'accent sur la singularité, que nous ne considérons toutefois pas comme irréductible ou infalsifiable, rejoint nos propos. Dans les publications que nous prenons en compte, surtout à partir de la troisième partie consacrée à la couleur, ce n'est pas le *beau* dessin qui est forcément recherché mais l'expressivité et un style en adéquation au sujet et au contenu de l'œuvre. Lorsque le dessin dépasse la dimension purement technique pour devenir une opération créative, il devient source et véhicule de l'histoire dessinée⁵⁹. Or, dessiner, c'est interpréter le réel : « Cette « traduction » engage la personne du dessinateur tout entière : sa vision, son système de pensée, sa culture graphique, son humeur du moment, son corps aussi⁶⁰. » De plus, s'il est question d'ambitions, elles concernent alors la complexité narrative. Contrairement aux idées reçues, ces caractéristiques ne sont pas l'apanage exclusif du secteur alternatif et se retrouvent également et de manière croissante dans des bandes dessinées du secteur dit *mainstream*. Une série actuelle qui propose une métaréflexion sur le média bande dessinée, le détourne et offre des concepts narratifs et graphiques novateurs est *Imbattable* de Pascal Jouselin⁶¹, publiée chez Dupuis, considérée comme maison d'édition *mainstream*. Les deux secteurs, loin de faire l'objet d'une séparation nette dans le champ de la bande dessinée, sont liés. Les avant-gardes, qui s'inspirent d'autres formes avant-gardistes mais aussi de cultures de masse considérées comme légitimes, sont peu à peu digérées et finalement intégrées aux productions plus commerciales⁶².

Le rôle moteur de la bande dessinée alternative dans la recherche et l'expérimentation des codes du média est manifeste⁶³. Il ne s'agit pourtant pas, dans notre cadre, d'en repérer les innovations et de les nommer, conférant ainsi au secteur alternatif une place de choix dans l'évolution de la bande dessinée. Il n'est pas non plus question de favoriser des publications destinées à un plus grand public où l'utilisation de la couleur serait a priori plus évidente. L'opposition schématique *structure éditoriale alternative* versus *grande structure éditoriale (mainstream)*, simpliste mais que l'on retrouve presque tout au

contemporaine à la lumière de sa propre critique : Quand une avant-garde esthétique s'interroge sur sa pérennité », [Article en ligne] URL : *Belphégor* 6, <https://dalspace.library.dal.ca/handle/1022/47737> (Consultation : 03 novembre 2021).

- 59 Le style et la technique sont à différencier. La technique concerne les outils ou instruments utilisés pour dessiner ainsi que la manière dont ils sont utilisés. Le style renvoie à la manière de dessiner ou d'écrire d'un-e auteur-ice. Cf. Groensteen, T. « Style ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 752.
- 60 Ibid. Thierry Groensteen affirme pourtant également que cette individualité du style, si elle existe bel et bien, est à nuancer. Il existe des dessinateur-ice-s graphiquement polyvalent-e-s, d'autres sont capables « de s'incarner dans des personnalités graphiques différentes ». Le style d'un-e artiste peut être imité et donner lieu à une véritable descendance graphique.
- 61 Pour le tome 1 : Jouselin, P. *Imbattable 1 : Justice et légumes frais*, Paris : Dupuis, 2017. Selon la terminologie de Thierry Groensteen, le type de procédure réflexive utilisé est une dénudation du code. Cf. Groensteen, T. (1990) « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », [Article en ligne] URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10> (Consultation : 10 juin 2020).
- 62 Cf. Habrand, T. « La « récupération » dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. (dirs.) *La bande dessinée contemporaine*, op. cit., p. 87.
- 63 Même si la recherche et l'innovation ont également accompagné les publications de maisons d'édition plus *mainstream* comme Casterman, par exemple.

long de l'histoire de la bande dessinée moderne, n'a pas pu être ignorée dans la sélection des œuvres abordées dans l'analyse. Il n'a pourtant pas été question de privilégier l'un ou l'autre secteur. Il est vrai que cette représentation des paysages éditoriaux pose certains problèmes et que ces appellations recouvrent des réalités mal définies⁶⁴, ce qui est amplifié par la difficulté actuelle d'identifier les productions alternatives sur un marché en surproduction. Nous considérons cependant que les approches économiques et éditoriales qu'elles tentent de représenter sont toutes deux pertinentes. Car la narration dans la bande dessinée et la manière d'en aborder les codes, dont fait partie la couleur, sont fortement liés à la maison d'édition ou à la collection qui la publie⁶⁵.

Le deuxième point de discussion de la terminologie choisie concerne le contrôle a fortiori plus étendu qu'auraient les créateur·ice·s de « bandes dessinées d'auteur·ice·s » sur leurs œuvres⁶⁶. Il est évident que la création d'une bande dessinée implique plusieurs intervenants autres que les scénaristes, les dessinateur·ice·s et les coloristes et que le contrôle supposé des créateur·ice·s sur leurs œuvres est relatif⁶⁷. L'existence d'un « auteur BD », un « auteur complet », qui, idéalement, sans scénario préalable, invente un récit sous forme de bande dessinée⁶⁸, s'avère hypothétique et ne correspond pas à la réalité. Il existe pourtant des œuvres plus liées aux auteur·ice·s que d'autres, pour lesquelles l'investissement des créateur·ice·s est plus personnel et émotionnel. Nous pensons ici, par exemple, aux récits autobiographiques mais aussi aux projets pensés et amenés par les auteur·ice·s dans les maisons d'édition.

Enfin, remarquons que la perception d'une bande dessinée comme création d'un·e seul·e auteur·ice est un fait de réception⁶⁹. La terminologie « bande dessinée d'auteur·ice·s » a l'avantage de réunir deux aspects déterminants pour la compréhension (de l'utilisation) de la couleur dans la bande dessinée : la création matérialisée par le mot « auteur·ice·s » qui désigne le travail en amont de la publication et la réception ou l'image que se fait le·la lecteur·ice de ce même travail.

La description de la « bande dessinée d'auteur·ice·s » que nous venons de proposer ressemble fortement à celle de ce que l'on appelle « roman graphique ». Une remarque s'impose : la non utilisation volontaire de « roman graphique » s'explique par le caractère vague et hétérogène de ses définitions actuelles. Nous ne contestons pas la pertinence

64 Cf. Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, op. cit., p. 45.

65 C'est ce que Benoît Claude a démontré dans « Aire libre », *Art libre ? Étude de la narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, Louvain-la-Neuve : L'Harmattan / Academia S.A., 2011, p. 137.

66 Cf. La Cité internationale de bande dessinée et de l'image (production). « Bande dessinée d'expression française aujourd'hui. Le renouveau de la BD de genre ». Site internet mis en ligne en complément de l'exposition « La bande dessinée d'expression française aujourd'hui » (Commissariat : Thierry Groensteen) URL : <http://bdfra.fr/le-role-des-scenaristes/> (Consultation : 16 octobre 2017).

67 Benoît Claude aborde à plusieurs reprises le caractère romantique et hypothétique du concept d'un « auteur BD » qui travaillerait seul et aurait le contrôle total sur la création de sa bande dessinée. Claude, B. *La Bande dialoguée*, op. cit., p. 37, 294, 304, 305 et 339. Benoît Peeters avait également abordé ce sujet dans : Peeters, B. *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Bruxelles : Casterman, 1998, p. 127.

68 Nous paraphrasons ici Benoît Peeters. Cf. *ibid.*

69 Cf. Claude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 339.

historique de l'expression. Dans le cas de Frans Masereel et de ses romans en images ou encore de Rodolphe Töpffer et de ses histoires en images par exemple, le travail était de l'ordre du roman graphique au premier sens du terme⁷⁰. À l'heure actuelle cependant, le terme est employé en marketing comme argument de vente, sert d'étiquette à différents types de productions et est utilisé de manière hétéroclite dans les études sur la bande dessinée. La catégorie « roman graphique », dans son acceptation large, reprend, pour citer Thierry Groensteen, « tout ce qui se situe entre l'album grand format traditionnel et le format de poche⁷¹ ». Même si le « roman graphique » désigne une forme d'expression déterminée avec des stratégies narratives propres, la recherche d'une définition plus analytique se heurte à certains obstacles. Un de ceux-ci réside dans le fait qu'elle ne permet pas de démarcation réelle avec d'autres formats⁷². Erwin Dejasse formule le caractère imprécis de la définition du « roman graphique » de la manière suivante :

Elle [i.e. l'expression « roman graphique »] désigne souvent un ouvrage en noir et blanc mais pas exclusivement, un volume qui a la taille d'un roman mais parfois aussi un autre format, un livre très épais mais sans que l'on puisse établir un nombre minimum de pages, une bande dessinée qui témoigne d'ambitions littéraires ou artistiques même si l'expression a pu aussi être associée à des productions très conventionnelles⁷³...

En outre, comme le remarque Jan Baetens, pourtant défenseur de cette catégorie, cette dernière est en perpétuel mouvement et sujette à de fortes variations culturelles, ce qui peut expliquer le scepticisme du monde académique⁷⁴. De plus, le jugement de valeur lié au terme « roman graphique » ne correspond pas aux buts poursuivis par notre étude :

Aujourd'hui, le roman graphique est censé représenter le front pionnier d'une bande dessinée maîtresse d'elle-même et de ses moyens, émancipée des conventions génériques et des stéréotypes sériels. À une bande dessinée routinisée répondrait ainsi un

-
- 70 Thierry Smolderen propose un aperçu des formes graphiques qui ont engendré la bande dessinée dans : Smolderen, T. *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2009.
- 71 Groensteen, T. (2012) « Roman graphique », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448> (Consultation : 28 février 2017).
- 72 C'est ce que remarque également Jan Baetens dans : Baetens, J. « Le roman graphique », op. cit., p. 205.
- 73 Dejasse, E. « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative ». Dans : C. Dony / T. Habrand / G. Meesters (éds.) *La bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition. Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2014, p. 34.
- 74 Cf. Baetens, J. / Frey, H. *The Graphic Novel. An Introduction*, New-York : Cambridge University Press, 2015, p. 21. Texte original : « The graphic novel is something that changes all the time, although not always at the same rhythm, and that is characterized moreover by strong cultural variations. » Dans l'article « Le roman graphique », Jan Baetens pointe également du doigt les différences entre la catégorie bien établie du *graphic novel* aux États-Unis et celle beaucoup plus discutée de « roman graphique » dans le champ franco-belge. Cf. Baetens, J. « Le roman graphique », op. cit., p. 205.

roman graphique en prise avec le réel et les émois intimes, déployant un trésor de ressources graphiques inédites⁷⁵.

Cette mise en avant de la bande dessinée comme forme digne et respectable s'inscrit dans un discours visant à en augmenter le capital symbolique. Sylvain Lesage le formule de cette manière : un « nouveau mythe structurant l'histoire héroïque du neuvième art⁷⁶ ». D'autres chercheurs l'expriment différemment, comme Thierry Groensteen – « On adopte une catégorie plus noble, un objet plus imposant et plus coûteux, une appellation plus gratifiante⁷⁷ » – ou encore Stephan Ditschke pour qui le *graphic novel* est une forme de nouvelle étiquette permettant d'assimiler la bande dessinée aux catégories plus prestigieuses de l'art et de la littérature⁷⁸. Nous ne nous situons pas dans cette perspective. En dépit du danger – notamment exprimé par Jan Baetens et Hugo Frey – de passer à côté d'un discours critique sur le « roman graphique » en train de s'établir⁷⁹, nous avons choisi de nous consacrer à la « bande dessinée d'auteur-ice-s », surtout dans la troisième partie et la partie analytique⁸⁰.

Concernant la relation existant entre le genre et les codes graphiques utilisés – le genre policier n'a-t-il pas tendance à utiliser des couleurs sombres et le jaune et les récits de superhéros ne sont-ils pas généralement liés à la quadrichromie et à la technique du Ben Day ? – il nous faut remarquer que la tendance va plutôt vers l'éclatement et le dialogue intermédiatique et transmédiatique. *Lastman*⁸¹, en est un exemple. Publiée en douze tomes de 2013 à 2019, cette bande dessinée allie différents codes graphiques, notamment ceux du manga japonais et du film d'aventure des années 1980–1990. D'abord présentée sur internet, elle fit ensuite l'objet d'une publication chez Casterman avant d'être complétée par une série d'animation et un jeu vidéo. Le rythme de narration lui-même s'oriente à celui des séries télévisées. Il s'agit d'une œuvre transmédiatique qui mélange différents genres et différents codes. Les catégories semblent de plus en plus floues et la majorité des œuvres présentent des caractéristiques issues de différents genres⁸². Dans nos réflexions, les questions relatives à ce sujet sont abordées.

75 Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 155.

76 Ibid. p. 194.

77 Groensteen, T. *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2017, p. 43.

78 Cf. Ditschke, S. « Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003 ». Dans : S. Ditschke / K. Kroucheva / D. Stein (éds.) *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld : [transcript], 2009, p. 265–280, en particulier les pages 276–277.

79 Cf. Baetens, J. / Frey, H. *The Graphic Novel*, op. cit., p. 19. Texte original : « It also seems a little counterintuitive for a critical community (comics scholarship, visual studies, and cultural studies) to reject a concept and an idea that is being so widely used, even if in all sorts of different and changing ways, just because it has a loyalty to the world of comics. There is a danger of being left behind by practice and letting journalists, publishers, and booksellers make all the running, purely because of hairsplitting around terms. »

80 Les raisons de ce choix méthodique deviennent claires dans la description des différentes parties de cette étude, dans « Objectifs, structure et méthodes ».

81 Pour le tome 1 : Balak / Sanlaville, M. / Vivès, B. *Lastman*. Tome 1, Paris : Casterman, 2013.

82 Cf. Round, J. / Cortsen, R. P. / Ahmed, M. *Comics and Graphic Novels. Readers Guide to essential Criticism*, London [et al.] : Bloomsbury, 2022, p. 200.

Les bandes dessinées digitales ou numériques ne feront pas l'objet d'une attention particulière de notre part. L'adéquation entre un récit et son moyen de diffusion (média) a déjà été abordée par Philippe Marion dans le cadre du concept de la « médiagenie ». Plus exactement, c'est la notion de « traitement médiagénique » qui nous semble pertinente. Philippe Marion la définit comme suit : « la manière dont un média a pu rencontrer la facette de ce grand récit qui lui convenait le mieux. Et inversement⁸³. » Chaque média possédant un « imaginaire spécifique⁸⁴ », le média de diffusion détermine l'approche du récit. Cela suppose d'une part, une appréhension du potentiel spécifique d'un média du côté de la création et d'autre part, une influence du contenu par le choix du média pour la réception. Raphaël Baroni mentionne dans ce contexte des « effets de la substance narrative » et de « l'interdépendance entre la forme et le contenu⁸⁵ ». La même histoire transmise par un roman ou par une bande dessinée n'aura pas le même impact sur le-la lecteur-ice qui en fera une lecture différente selon la forme employée pour raconter. L'utilisation de l'un ou l'autre support provoque également des horizons d'attente différents⁸⁶. La bande dessinée numérique utilise un support technologique non présent dans le cas d'un format papier de bande dessinée. Il s'agit d'un autre moyen de transmission narrative⁸⁷. Son analyse demanderait donc d'autres outils et d'autres méthodes.

Nous touchons ici à un point essentiel : en bande dessinée, le support et le format non seulement participent de la production de sens, mais conditionnent également les pratiques de lecture⁸⁸. Sylvain Lesage développe cet état de fait dans *L'effet Livre*. Ainsi, un album, un format de poche ou encore une publication à suivre dans un journal illustré ne seront pas lus ni même abordés de la même manière. L'agencement des planches ou des cases des récits, mais aussi les couleurs, présentent également des différences. Si nous comparons par exemple deux publications différentes du récit *Le temple du soleil*, la première dans le *Journal de Tintin*⁸⁹ et la deuxième en album (1949)⁹⁰, nous remarquons que dans la publication périodique, mis à part le caractère fragmentaire du récit dû à la périodicité du support, l'agencement des vignettes est horizontal et étalé sur la double page. Il n'y a pas de séparation en planches comme dans le cas de l'album et la lecture s'en trouve affectée. Nous remarquons également des erreurs de cadrage qui donnent lieu à des inexactitudes chromatiques, dans le cas du bonnet rouge que Tintin porte dans les vignettes du bas, par exemple. Les ombres des rochers sont grises et non brunes comme

83 Marion, P. (1997) « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication* 7, p. 87.

84 Ibid., p. 79.

85 Baroni, R. (2017) « Pour une narratologie transmédiatique », *Poétique* 182, p. 159.

86 Cf. Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1990, p. 49. L'horizon d'attente sera abordé de manière plus détaillée dans la suite de cette étude.

87 Sylvain Lesage analyse en détails la relation étroite qui existe entre la bande dessinée et ses supports. Cf. Lesage, S. *Publier la bande dessinée, Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950–1990*, Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2018 et Lesage S. *L'effet livre*, op. cit. L'expérience de lecture d'une bande dessinée numérique est différente de celle d'un format plus classique, notamment au niveau du dialogue entre les dimensions tabulaire et linéaire. Cf. Paolucci, P. (2020) « La bande dessinée numérique : le triomphe du linéaire sur le tabulaire », *Alternative francophone* 2(7), p. 10–31.

88 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit.

89 Hergé (1947) « Les nouvelles aventures de Tintin et Milou. Le temple du soleil », *Tintin* 24, p. 8–9.

90 Hergé. *Les aventures de Tintin. Le temple du soleil*, Tournai : Casterman, 1949, p. 24–25.

dans l'album. Elles ne sont pas non plus toujours disposées de la même manière. De plus, les couleurs des vêtements ne sont pas identiques. Les pulls de Tintin et du capitaine ont la même teinte de bleu alors que, dans l'album, elles diffèrent, tout comme les ponchos des ravisseurs et de Zorrino. L'album propose également un tout autre agencement du récit. Les cases qui terminent la planche de la page 24 dans l'album constituent le début du fragment de récit dans le *Journal de Tintin*. Le rendu des couleurs est également différent. Cela est dû au papier, beaucoup plus épais et structuré dans le cas de l'album mais aussi à la qualité de l'impression. En outre, des corrections et des changements ont été effectués. Remarquons que le titre du journal illustré est différent de celui de l'album qui délaisse Milou et le caractère « nouveau » des aventures : *Les aventures de Tintin. Le temple du soleil*.

Structure et méthodes

L'étude est structurée en trois grandes parties théoriques et une partie analytique. Les trois premières parties développent les outils d'analyse de la couleur ainsi que les facteurs contextuels influençant les pratiques et la compréhension chromatique utilisés dans les analyses de cas. La place accordée à la « bandes dessinées d'auteur-ice-s » augmente à chaque partie de notre étude. Dans l'état de l'art et l'approche contextuelle historique, une limitation à la « bande dessinée d'auteur-ice-s » contemporaine n'est pas pertinente. C'est à partir de la troisième partie dédiée à la couleur, ses différentes approches et ses manifestations dans la bande dessinée qu'un positionnement concernant le type de bandes dessinées à étudier ainsi que leur date de publication deviennent centraux puisqu'une de nos hypothèses est que les contextes de création, de publication et de réception exercent une influence sur les pratiques et la compréhension de la couleur.

La **première partie** de cette étude propose une description du récit de bande dessinée comme un ensemble intermédial contenant des éléments constitutifs fonctionnels. Le concept de l'ensemble intermédial vient de Benoît Glaude qui pose la terminologie dans *La bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830–1960)*⁹¹. Nous avons repris la théorie et l'avons développée. Il s'agit d'un modèle qui prend en compte non seulement les éléments qui forment le récit de bande dessinée, mais aussi les dimensions de la création et de la réception, même si elles sont difficiles à appréhender vu leur caractère subjectif. La description globale de l'ensemble intermédial permet de situer la place de la couleur comme élément constitutif du récit de bande dessinée et de la mettre en relation avec les autres éléments qui le forment. Une description plus détaillée est présentée dans la troisième partie de cette étude.

Un état des lieux de la recherche sur la couleur et son utilisation dans la bande dessinée est ensuite exposé. Il reprend les études et les réflexions pertinentes publiées depuis la fin des années 1960, époque des premières publications abordant l'aspect chromatique. Nous évoquons les premières études sur le sujet, le statut de la couleur dans la bande dessinée classique, son utilisation parfois étonnante ainsi que la couleur directe. Nous nous

91 Son but est d'étudier les dialogues présents dans la bande dessinée. Dans ce contexte, il entend de décrire les codes du média. Cf. Glaude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 27 et p. 350–356.

interrogeons également sur le désintéret de la recherche pour les thèmes chromatiques et les raisons qui peuvent y être liées⁹². Cette étape a permis le recensement de plus de trente fonctions narratives de la couleur dispersées dans les divers textes scientifiques abordant ou évoquant le thème chromatique dans la bande dessinée. Ces fonctions sont d'abord collectées sous forme d'un premier tableau, puis restructurées dans un deuxième à la suite d'une réflexion mettant en évidence les recoupements et les redondances. Elles servent d'outils dans la partie analytique et représentent la dimension narrative de la couleur. Elles intègrent à la fois le côté de la création et celui de la réception de la mise en couleurs.

La **deuxième partie** de cette étude porte sur l'évolution de l'utilisation de la couleur dans la bande dessinée. L'époque abordée se situe entre les années 1960 et nos jours, suivant une périodisation qui intègre les évolutions manifestes de la bande dessinée durant son histoire. Cette démarche permet de mettre en évidence l'importance du contexte lorsqu'il s'agit d'étudier le domaine chromatique. Le point de départ de cette réflexion fut une remarque de Gilles Ciment dans un texte sur la couleur, dont le mélange de simplicité et de complexité nous a semblé frappant : « La couleur a ses modes⁹³ ». L'aspect temporel ainsi mis en exergue débouche sur de nombreux développements et élargissements à d'autres facteurs contextuels tout aussi pertinents. Leur rôle dans la conception et la réception de la mise en couleurs en bande dessinée n'est en aucun cas à minimiser. La description d'évolutions plus générales dans cette partie historique donne également l'occasion d'éclaircir le contexte chromatique actuel dans le champ de la bande dessinée et permet d'éviter que la bande dessinée francophone belge, suisse et française de l'extrême contemporain soit abordée comme un îlot de recherche hors-contexte, détachée de son histoire.

Nous proposons ensuite une réorganisation des aspects contextuels en critères appropriés dans le cadre d'une analyse. Les critères influencent l'ensemble intermédial ainsi que ses éléments constitutifs.

La **troisième partie**, centrale dans cette étude, est dédiée au phénomène chromatique, à son explication et à ses manifestations dans la bande dessinée de l'extrême contemporain. Différentes approches de la couleur sont développées, à savoir les approches esthétique, technique, socioprofessionnelle et culturelle/symbolique. Ces perspectives distinctes mettent en évidence les dimensions multidisciplinaire et interdisciplinaire de notre étude, incontournable lorsqu'il s'agit du phénomène chromatique.

92 Remarquons que, entre le début et la fin de la rédaction de cette thèse, l'intérêt du champ de la bande dessinée pour la couleur a visiblement augmenté. Les articles, interviews de coloristes ou encore contributions scientifiques sur le sujet se multiplient. Une exposition mettant à l'honneur la couleur dans la bande dessinée et les coloristes a également été organisée au 50^{ième} festival d'Angoulême, en janvier 2023. Cf. « Couleurs ! » <https://www.bdangouleme.com/couleurs> (Consultation : 25 janvier 2023).

93 Ciment, G. « Couleur » (2012), [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article450> (Consultation : 12 février 2019). Un premier texte intitulé « La couleur dans la bande dessinée » et presque identique à celui-ci avait été publié en 2004 dans *Les Musées imaginaires de la bande dessinée* : Groensteen, T. (dir.) *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*, op. cit.

Pour l'approche esthétique, le choix théorique s'est porté sur les théories classiques de la couleur bien qu'il ne s'y arrête pas. La théorie de Johannes Itten *Kunst der Farbe*⁹⁴ (1961), *Art de la couleur* en français, est complétée par d'autres théories antérieures et postérieures à sa publication. Nous expliquons la sphère et le cercle chromatique, les contrastes, centraux dans la description des rapports entre les différentes couleurs, ainsi que la relation qu'entretiennent la musique et la couleur. Il nous était important d'établir clairement le lien avec la bande dessinée, ce qui explique les nombreux exemples. Une partie du texte est également dédiée à la justification de l'utilisation de la théorie chromatique de Johannes Itten, dans notre cadre nécessaire au vu des différentes critiques exprimées à son encontre. Celles-ci portent en grande partie sur le caractère théorique et cognitif des réflexions qui ne rejoignent pas toujours la pratique artistique. Dans notre contexte, ce sont la perception et l'interprétation des couleurs dans un récit de bande dessinée qui priment et non les techniques de mélanges de matières pour l'obtention de teintes.

L'approche esthétique aboutit à un tableau reprenant les paramètres esthétiques les plus pertinents pour la description de la mise en couleurs et des phénomènes chromatiques perçus, étape essentielle à l'analyse de la couleur et à son interprétation dans notre contexte.

L'approche technique aborde les différentes techniques de mises en couleurs et procédés d'impression utilisés dans le cas de la bande dessinée ainsi que les problématiques qui s'y attachent, comme les choix du matériel ou encore les réglages entre les différentes étapes de production. Nous y abordons également les avantages et inconvénients des techniques manuelles et numériques et mettons ainsi en évidence les interrelations existant entre les choix concernant la technique de mise en couleurs, le procédé d'impression et les autres critères développés dans la deuxième partie de notre étude. Les recherches scientifiques faisant défaut dans le domaine des techniques d'impression de la bande dessinée, nous nous sommes appuyée, si non exclusivement mais en grande partie, sur des témoignages, des cas et des objets d'impression concrets.

Dans l'approche socioprofessionnelle, ce sont surtout les coloristes en tant qu'acteurs du champ ainsi que leurs conditions de travail et leurs interactions qui sont étudiés. Cette partie met en évidence une dimension sociologique de la couleur et introduit des aspects liés au métier de coloriste en bande dessinée. En plus des textes d'Alain Viala⁹⁵, utilisant la métaphore optique du prisme, et de Luc Boltanski – texte fondateur dans le champ de la bande dessinée⁹⁶, ce sont ceux plus récents de Pierre Nocérino, de Jessica Kohn ainsi que les travaux de Sylvain Lesage⁹⁷ qui ont initié la réflexion. Celle-ci a été ensuite complétée

94 Itten, J. *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg : Ravensburger Buchverlag, 1961.

95 Viala, A. (1988) « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature* 70.

96 Boltanski, L. (1975) « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, p. 37–59. Le texte d'Éric Maigret « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée » a également servi à étayer nos propos. Cf. Maigret, E. (1994) « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux* 67, p. 113–140.

97 Entre autres textes Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit. ; Le Roy Ladurie, I / Lesage, S. (2022) « Couleurs, colorisation et coloristes ». [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviem.eart.citebd.org/spip.php?article1409> (Consultation : 30 janvier 2023) ; Nocérino, P. (2020) « Faire

par des témoignages de coloristes ainsi que des exemples concrets. Les thèmes abordés concernent l'évolution de la reconnaissance du métier de coloriste, les possibles raisons qui ont mené et qui mènent toujours à une situation hiérarchisée entre dessinateur·ice·s et coloristes, les différentes collaborations professionnelles, l'importance du lieu de travail et des réseaux d'interconnaissances. Cette démarche se rapproche de celle envisagée par la « médiation » dans les études littéraires :

Il indique que ce qu'on appelle « littérature » n'est pas une activité immanente et séparée du monde, mais bien plutôt négociée entre des acteurs, des institutions et le monde, des représentations du social et des modes de représentation, des configurations discursives et des configurations socio-historiques⁹⁸.

Même si notre cadre n'est ni celui de la sociocritique ni celui de la sociologie de la littérature, il nous semble important d'intégrer la dimension sociale à notre étude. Comme dans le cas de la littérature, les positions des acteurs du champ de la bande dessinée doivent être prises en compte dans l'analyse des œuvres⁹⁹.

Dans l'approche culturelle/symbolique, ce sont les théories du chercheur français Michel Pastoureau¹⁰⁰ et de la sociologue allemande Eva Heller¹⁰¹ qui dominent sans être exclusives. Ce choix n'est pas dû au hasard mais à la volonté d'utiliser les résultats de recherches portant sur l'Europe occidentale, la signification et la symbolique des couleurs étant dépendantes de la culture dans laquelle elles sont utilisées. Cette sous-partie met également en évidence l'importance des champs sémantiques des couleurs dans leur utilisation et leur réception. Si chaque couleur possède son propre champ symbolique, il est en interaction avec d'autres champs sémantiques qui l'influencent. De cette tension résulte une possibilité de jeux sur les codes adoptée dans certains récits. L'approche symbolique est particulièrement pertinente dans le cadre de la réception puisque les lecteur·ice·s voient et traduisent les couleurs non seulement selon les expériences chromatiques qu'ils possèdent déjà, mais aussi et surtout selon leurs filtres culturels.

Une description plus détaillée des dimensions de l'ensemble intermédial *bande dessinée* et de leurs éléments constitutifs est ensuite proposée. Une visualisation schématique est exposée et permet la mise en évidence de la couleur comme élément constitutif de l'ensemble.

groupe entre la poire et le fromage. Informalité et autonomie dans le travail des auteurs et autrices de bande dessinée », [Article en ligne] URL : *Sociologie du travail* 62, <https://journals.openedition.org/sdt/33393> (Consultation : 10 novembre 2022).

98 Koffeman, M. / Sécardin, O. (2020) « Introduction : pour une généalogie sociocritique de la médiation littéraire », [Article en ligne] URL : *Relief – Revue électronique de littérature française* 14, www.revue-relief.org (Consultation : 11 septembre 2023).

99 C'est ce que Alain Viala affirme pour la littérature et que nous reprenons pour le champ de la bande dessinée. Cf. Viala, A. « Effets de champ et effets de prisme », op. cit., p. 65.

100 Nous ne pouvons pas indiquer ici tous les textes de Michel Pastoureau que nous avons lus et renvoyons à la bibliographie à la fin de cette étude.

101 Heller, E. *Psychologie de la couleur. Effets et symboliques*, Paris : Pyramyd éditions, 2009.

La question narratologique est abordée à la fin de cette troisième partie. Elle n'est pas centrale dans notre étude mais ne pouvait être éludée pour les raisons expliquées dans les pages concernées.

La **dernière partie** de notre étude est consacrée à l'**analyse** de cas qui associe une approche prenant en compte les contextes de production et de réception des œuvres à une approche plus concrète qui met en évidence les qualités de la couleur et le style graphique dont elle fait partie. Les œuvres choisies pour l'analyse sont des « bandes dessinées d'auteur-ice-s » issues de la sphère francophone, qui ont été publiées entre 2014 et 2024¹⁰² dans un format imprimé sur papier. La sélection s'est portée sur *Paysage après la bataille* (FRMK / Actes Sud 2016) d'Éric Lambé et Philippe de Pierpont, sur *L'aimant* (Sarbacane, 2017) de Lucas Harari et sur *Tanz!* (Le Lombard, 2020) de Maurane Mazars. Avec ces œuvres, trois maisons d'édition différentes, de taille diverse et d'orientations distinctes sont prises en compte¹⁰³. En outre, chaque œuvre présente un contexte de travail qui lui est propre et qu'il convient de décrire. Les créateur-ice-s sont, de plus, issus de générations ainsi que de formations et d'écoles différentes, ce qui permet d'aborder des perspectives, des influences et des démarches artistiques non homogènes. Enfin, les trois récits de fiction proposent des genres, des écritures, des graphismes, des stratégies et des univers narratifs complètement distincts. Les choix chromatiques adoptés vont de l'épuration chez Éric Lambé et Philippe de Pierpont à une palette large chez Maurane Mazars en passant par une impression en trois couleurs chez Lucas Harari. Dans chaque analyse de cas, les couleurs et leur rôle narratif sont centraux mais nous tenons compte de leurs interactions avec les autres éléments constitutifs de l'ensemble intermédial *bande dessinée*. Les outils analytiques employés sont issus des théories chromatiques, des théories sur la bande dessinée, de la narratologie transmédiatique lorsqu'elle nous a été nécessaire, mais aussi de notre étude : les fonctions narratives de la couleur développées dans la première partie, les critères contextuels issus de la deuxième ainsi que les paramètres esthétiques et symboliques de la couleur expliqués dans la troisième. La démarche méthodique employée dans cette partie de notre travail est développée dans l'introduction à l'analyse.

Afin d'appuyer notre argumentation, nous avons eu souvent recours à des entretiens d'acteurs et actrices du champ. Ces témoignages oraux ou écrits – dans le cadre d'interviews, de rencontres ou d'échanges – représentent des sources qui non seulement confèrent une dimension humaine aux évolutions décrites mais font aussi le lien avec une réalité passée et présente parfois occultée par le propos théorique. Ils ont été réalisés par nos soins¹⁰⁴ (cf. annexes à la fin de cette publication) ou menés par d'autres. Nous reconnaissons le caractère subjectif de cette démarche issue du domaine de l'histoire orale ainsi que des dangers qui l'accompagnent, la réécriture des souvenirs ou

102 Le choix de la période de publication étudiée est expliqué dans la quatrième partie consacrée à l'analyse. Cf. 4.2. « Description du corpus : la « bande dessinée d'auteur-ice-s » contemporaine ».

103 Sur le rôle du critère éditorial dans l'analyse de la couleur : cf. Partie 2 de cette étude, particulièrement le point 2.2. « Les critères contextuels ».

104 Nos entretiens ont été menés de manière libre.

encore l'autoconstruction par exemple¹⁰⁵. Ces témoignages viennent compléter notre argumentation théorique par la mise en lumière d'un point de vue non seulement plus proche de la pratique, mais aussi étranger au nôtre et à nos lectures scientifiques. Ils sont également un point de référence important pour la base théorique et la préparation méthodologique des analyses des œuvres de notre corpus.

Enfin, remarquons que par cette étude, nous souhaitons également participer à la visibilité des femmes dans les métiers de la bande dessinée. En effet, leur travail dans le milieu francophone souffre d'invisibilité et d'inégalités par rapport à celui de leurs homologues masculins¹⁰⁶. Nous avons donc mis un point d'honneur à intégrer le travail des créatrices dans notre étude, qu'elles soient autrices, dessinatrices ou encore coloristes¹⁰⁷. En effet, l'exclusion d'une œuvre au potentiel analytique remarquable pour des raisons de genre nous semble injustifiée et peu correcte – moralement comme déontologiquement.

Remarquons que l'invisibilité touche également le métier de coloriste de bandes dessinées, qu'il soit exercé par des hommes ou des femmes. À l'époque hergéenne, il n'était pas rare que ce soient les épouses des dessinateurs qui prennent en charge le travail de la couleur. Le cas de Nine Culliford, femme de Peyo, dont le nom n'apparaît nulle part sur les albums colorisés par ses soins, est aujourd'hui connu. Depuis, le statut des coloristes a heureusement évolué mais le chemin de leur reconnaissance reste encore long.

105 Ces exemples sont cités par Jessica Kohn qui, dans son histoire sociale sur le groupe des dessinateur-ice-s entre 1945 et 1968, utilise les témoignages comme « sources supplémentaires sur l'évolution des événements ». Cf. Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 29.

106 Les États Généraux de la bande dessinée en fait le constat en 2016. De même, les inégalités entre femmes et hommes dans les métiers de la bande dessinée ont été pointés du doigt dans le rapport français du Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, p. 50. Cf. « Les inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture » (2018), [Rapport en ligne] URL : https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hce_rapport_inegalites_dans_les_arts_et_la_culture_20180216_vlight.pdf (Consultation : 07 septembre 2023).

107 La seconde enquête auteurs des États Généraux de la Bande dessinée, dont la publication est annoncée pour le 24 mars 2026, n'a malheureusement pas pu être prise en compte dans cette étude. Cf. Les États Généraux de la Bande dessinée, URL : <https://www.etatsgenerauxbd.org> (Consultation : 14 mars 2026).

Première partie : état des lieux théorique

1.1. L'ensemble intermédiaire bande dessinée

Chaque récit de bande dessinée, en tant que résultat produit par un ou des créateur·ice·s et objet destiné à la lecture, forme un tout, un ensemble. Dans le langage courant, le terme « système » pourrait être aisément utilisé¹. Pourtant, dans le domaine de la recherche, cette notion est bien codifiée et correspond à une organisation hiérarchisée et structurée dont les différents éléments sont articulés les uns aux autres. Elle convient mal à l'étude des pratiques esthétiques et narratives², dont les différentes catégories utiles à une hiérarchisation sont souvent poreuses, en perpétuel mouvement, et demanderait une discussion considérable qui nous éloignerait de notre but premier. Avant tout essai d'analyse, il conviendrait également de déterminer les relations centre-périphérie inhérentes à tout système ainsi que les mouvements ou transferts pouvant exister³.

Dans la théorie de la bande dessinée, le terme « système » est, en outre, loin d'être neutre et renvoie indiscutablement aux études sémiotiques, sémiologiques et structuralistes. Deux des plus récentes et des plus répandues sont celles de Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée* et *Bande dessinée et narration*⁴, basées sur une approche néo-sémiotique qui accorde une place importante à l'image et à la dimension visuelle de la

1 Au niveau des couleurs, la notion de système avait déjà été abordée par Pierre Fresnault-Deruelle dans *Récits et discours par la bande. Essais sur les Comics*, Paris : Hachette, 1977, p. 157 et par Pierre Masson qui y greffait déjà la notion de répétition dans *Lire la bande dessinée*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 41.

2 Il existe pourtant des exemples de telles études pour la littérature. Hors-mis les nombreux textes allemands qui abordent la littérature comme phénomène social et la mettent en relation avec la théorie du système, nous pouvons citer par exemple « Théorie du polysystème » d'Itamar Even-Zohar ou, plus récemment, *L'histoire littéraire* dans laquelle Alain Vaillant définit et justifie l'existence d'un système littéraire. Considérée comme communication, la littérature est alors « un sous-système à l'intérieur d'un système complexe que forment les multiples formes de la communication sociale » Vaillant, A. *L'histoire littéraire*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 263. Pour les textes d'Itamar Even-Zohar, v. : Even-Zohar, I. (1979) « Polysystem Theory », *Poetics Today* 1, Special Issue : Literature, Interpretation, Communication, p. 287–310.

3 Cf. *ibid.*, p. 293.

4 Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses universitaires de France, 2006 et Groensteen, T. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris : Presses universitaires de France, 2010.

bande dessinée⁵. L'auteur considère la bande dessinée comme langage, « un ensemble original de mécanismes producteurs de sens⁶ », et écarte de son étude les dimensions historique, sociologique et économique qui nous semblent pourtant décisives⁷. Son optique a pour but la description du langage spécifique qu'est celui de la bande dessinée et présente celle-ci comme un système fermé. La notion de système, qui prend comme unité de base la vignette, est définie comme un idéal : « un cadre conceptuel où toutes les actualisations du « Neuvième art » peuvent trouver leur place et être pensées les unes par rapport aux autres, à la fois dans leurs différences et dans leur appartenance commune au même médium⁸ ». La théorie de Thierry Groensteen s'intéresse à l'articulation des images au sein des espaces de la page et du livre et s'appuie sur le principe de « solidarité iconique ». Celui-ci est défini par trois opérations centrales : la mise en page, le découpage et le tissage. La spatio-topie, dont les paramètres sont la forme de la vignette, sa superficie et sa position dans la page et dans l'œuvre, a un rôle prédominant. Notre approche n'est pas sémiotique et n'accorde de préséance ni aux relations d'ordre spatial et topologique ni à la réduction des images à leur cadre. Nous souhaitons aborder l'étude de la couleur dans un contexte plus ouvert, en relation avec des domaines extérieurs au langage spécifique de la bande dessinée et à la seule sphère narrative. Toutefois, la mise en relation des images qui composent une bande dessinée et la création d'une épaisseur sémantique qui s'ajoute à celle déjà engendrée par le récit, nous semble particulièrement pertinente. En effet, la bande dessinée, dans sa dimension narrative, crée non seulement un tout, mais aussi des réseaux de sens. Le réseau ne met pas seulement les planches et/ou les images ou les cases en interrelation, mais aussi les éléments qui les composent. Les détails des images isolées n'entrent pas en compte dans la théorie de Thierry Groensteen – notamment les couleurs utilisées, mais ne peuvent être mis de côté dans notre étude.

Partants des réflexions de Benoît Glaude, nous envisageons le récit de bande dessinée comme un ensemble intermédial résultant du mélange de plusieurs dispositifs de signes différents⁹, qui s'influencent réciproquement¹⁰. Nous ne le considérons pourtant pas comme un *système* signifiant, comme le fait l'auteur¹¹. La complémentarité entre la manière de concevoir, d'utiliser la couleur et la manière de recevoir, de lire, de comprendre et d'interpréter la couleur doit absolument faire partie de notre étude. Benoît

5 Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 2. Dans *Bande dessinée et narration*, il qualifie sa théorie de macrosémiotique car elle s'intéresse à l'articulation des images dans la page et dans le livre. Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 1.

6 Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 2.

7 Cf. *ibid.*

8 *Ibid.*, p. 25.

9 Cf. Glaude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 27.

10 Philippe Kaenel et Dominique Kunz Westerhoff définissent l'intermédialité de cette manière : « narration et monstration se partagent l'espace représentatif et s'affectent réciproquement de leurs différences. » Kaenel, P. / Kunz Westerhoff, D. (éds.) *Narrations visuelles, visions narratives*, Lausanne : Unil, 2013, p. 10.

Dans notre étude, nous utilisons une autre terminologie et ouvrons la définition à d'autres catégories que nous décrivons dans la suite de ce texte. L'idée de l'influence réciproque des différents éléments présents dans le récit nous semble pourtant décisive.

11 Cf. Glaude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 27.

Glaude l'intègre également dans sa théorie en faisant référence aux niveaux de sens de l'image développés par Roland Barthes. Même si cette approche reste sémiologique, des trois niveaux de sens, la communication, la signification (sens obvie) et la signifiante (sens obtus), c'est le dernier qui nous intéresse en particulier. En effet, il permet de compléter le côté de la création par celui de la réception en tenant compte de l'émergence de sens par l'activité de lecture¹². Le sens obtus est défini par Roland Barthes comme suit : « Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui < vient en trop >, comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler le sens obtus¹³ ». La signifiante est le sens qui transgresse la signification, le sens intentionnel « prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles¹⁴ ». De plus, le niveau de la signifiante désigne une ouverture du champ du sens¹⁵. Dans cette optique, l'ensemble intermédial *bande dessinée* n'est pas à envisager comme centré sur lui-même mais comme ouvert : il est perméable aux modifications ainsi qu'aux éventuelles transformations et sa signification n'est pas toujours saisissable totalement. Il laisse donc une place de choix à l'interprétation et offre une marge analytique importante. Il peut être considéré comme une réunion d'éléments constitutifs fonctionnels¹⁶ formant un tout dans lequel tous les composants sont en relation, quelconque ou spécifique, les uns avec les autres. La couleur est l'un des éléments constitutifs de l'ensemble intermédial. Elle interagit avec d'autres et remplit des fonctions particulières, différentes selon le récit envisagé¹⁷. Les interactions elles-mêmes varient d'une narration à l'autre, chacun des éléments jouant un rôle plus ou moins prédominant selon le récit analysé.

La multitude des éléments présents dans l'ensemble intermédial rend leur appréhension et leur énumération difficile. Il est toutefois possible d'établir des catégories de base suffisamment larges pour les accueillir et, de cette manière, de rendre l'étude de la couleur plus méthodique. Afin de les définir, nous partons du caractère hybride de la bande dessinée : les informations sont généralement transmises par des textes, la dimension scripturale, et des images, la dimension figurative. Cette distinction n'est toutefois pas à confondre avec celle établie communément entre les dimensions verbale et visuelle. En effet, elle ne peut représenter la base de notre catégorisation puisque dans la bande dessinée, le texte possède également une dimension visuelle. Éric Lavanchy avait utilisé une différenciation similaire à la nôtre lorsqu'il développait les deux couches de narrativité

12 Cf. *ibid.* Pour Benoît Glaude, l'acte de création est le *montré*. La réception ou élaboration de sens, est modélisée sous les termes *advenu* et *signifié* qui désignent différentes modalités de lecture pour transformer un énonçable, l'image, en énoncé porteur de sens. Ces réflexions rappellent celles de Thierry Groensteen dans *Bande dessinée et narration*, *op. cit.*, p. 35–41.

13 Barthes, R. *L'Obvie et l'Obtus. Essais Critiques III*, Paris : Seuil, 1982, p. 45.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 Ces éléments interdépendants ne sont pas forcément homogènes, ce qui différencie l'optique envisagée ici de celle du structuralisme français. Alain Vaillant donne l'exemple de Gérard Genette qui ne prend en compte que des éléments textuels dans sa théorie narratologique, laissant de côté ceux qui seraient trop hétérogènes. Cf. Vaillant, A. *L'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 222.

17 « The major difficulty in studying color, nevertheless, is the fact that it is not possible to approach it as an isolated parameter ». Baetens, J. « From Black & White to Color and Black », *op. cit.*, p. 116.

dans la bande dessinée, la narration monstrative, primordialement visuelle, et la narration verbale ou scripturale¹⁸. Benoît Glaude, lui aussi, utilise une terminologie analogue lorsqu'il postule l'existence de trois instances narratives imbriquées dans le récit de bande dessinée, la narration scripturale, associée aux signes textuels, la monstration, associée aux signes iconiques, et la graphiation, associée aux signes plastiques¹⁹. Notre approche est pourtant quelque peu différente. Nous tentons de définir des catégories destinées à décrire le récit de bande dessinée en tant qu'ensemble intermédiaire et nous ne nous situons pas dans une approche communicationnelle du récit dans laquelle une instance narrative est forcément présente²⁰. Remarquons que les codes de la bande dessinée énoncés par Benoît Glaude dans le cadre de la description de son modèle, les codes iconique, linguistique, plastique et médiatique²¹, se retrouvent dans notre modèle mais sous une distribution et une terminologie différente.

Dans la première catégorie, la *dimension scripturale*, il convient de distinguer les textes du récit et les paratextes hors du récit, même s'il existe généralement une continuité entre les deux, que ce soit au point de vue visuel ou en termes de contenu²². Les éléments paratextuels ne remplissent habituellement aucune fonction narrative et sont de l'ordre de l'information contextuelle extra-narrative. Ils renseignent, permettent d'identifier l'objet, présentent un contenu, attirent les lecteur-ice-s potentiel-le-s. Les textes du récit sont généralement dessinés, qu'ils possèdent un rapport au langage ou pas. L'écriture possède donc une dimension visuelle et spatiale, observable dans la forme donnée aux lettres ou dans la configuration des mots. Will Eisner résume le traitement graphique du texte de cette façon : « Lettering (hand-drawn or created with type), treated < graphically > and in the service of the story, functions as an extension of the imagery²³ ». Au mode langagier du texte, qui communique un contenu, s'ajoute un mode scripturaire, relatif au graphisme²⁴. C'est ce que la grammatextualité, telle que la conçoit Jean Gérard Lapacherie, tente de décrire : « une relative autonomie de l'écriture par rapport à une parole qu'elle fixe et conserve et aussi par rapport aux discours qu'elle manifeste et transmet²⁵ ». La dimension grammatextuelle n'est pas anodine puisqu'elle influence la lecture et le contenu narratif. Un mot n'aura ni le même impact à l'interprétation ni la même connotation dans le récit selon sa grandeur, sa forme, sa police d'écriture ou encore sa

18 Lavanchy, É. *Étude du cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia S.A., 2007, p. 56.

19 Cf. Glaude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 352–353. Nous débattons sur la notion de « graphiation » développée par Philippe Marion dans le point 1.2. de ce chapitre.

20 Cet aspect est développé dans la troisième partie de cette étude, au point 3.6.

21 Cf. Glaude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 356.

22 Nous nous inspirons ici de l'étude de Jan Baetens et Hugo Frey : Baetens, J / Frey, H. *The Graphic Novel*, op. cit., p. 153.

23 Eisner, W. *Comics and sequential Art. Principles and Practices from the legendary Cartoonist*, New-York / London : W.W. Norton & Company, 2008, p. 2.

24 Cette terminologie est empruntée à Jean Gérard Lapacherie. Cf. Lapacherie, J. G. (1984) « De la grammatextualité », *Poétique* 59, p. 283–294. Nous remarquons que la dimension graphique de l'écriture a été abordée par d'autres chercheurs dans leurs analyses, par exemple par Martin Schüwer. Cf. Schüwer, M. *Wie comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008, p. 329.

25 Lapacherie, J. G. « De la grammatextualité », op. cit., p. 283.

couleur. Les textes ne sont pas seulement reliés aux images par leur contenu mais aussi par leur matérialité.

En résumé, concrètement, notre première grande catégorie reprend d'une part des textes aux fonctions variées présents dans le récit, comme ceux des bulles, ceux des éventuels cartouches, les onomatopées ou encore les lettres et les symboles écrits dans la diégèse, et d'autre part les textes présents sur la couverture, le dos ou la quatrième de couverture.

La deuxième grande catégorie est la *dimension figurative*. Elle inclut de nombreux aspects comme les éléments représentés dans la case, la composition, la représentation de l'espace et de la temporalité fictionnels, l'angle de vue, le trait du dessin mais aussi l'organisation graphique de la planche, de la vignette et de la couverture, ou encore les variations stylistiques au sein d'un même récit. La bulle et l'encart ou le cartouche font également partie de cette dimension. C'est aussi à cette rubrique qu'appartient la couleur.

La troisième catégorie est la *dimension liée à l'articulation du récit de bande dessinée*, tels que le découpage, la répétition, la mise en relation de différentes vignettes entre elles ou encore la séquentialité ou enchaînement narratif. L'enchaînement entre les cases se fait au niveau des éléments graphiques de la gouttière et des marges. L'idée des cases invisibles reconstruites par le-la lecteur-ice entre les vignettes montrées se retrouve chez Benoît Peeters comme chez Scott McCloud qui propose six types d'enchaînements entre les cases²⁶. Thierry Groensteen propose un autre point de vue et voit dans les blancs entre les cases des silences nécessaires qui permettent à chaque vignette d'exister²⁷. Nous tendons vers la deuxième opinion et voyons la gouttière comme une marque de séparation entre les différentes images qui participe à l'enchaînement narratif. De la même manière, la marge délimite la planche mais remplit des fonctions diverses, comme celle de l'ellipse, par exemple. La prise en compte des espaces inter-icôniques comme composants dans l'enchaînement narratif des images met en avant le principe de séquentialité, central dans la bande dessinée.

Les éléments constitutifs des trois catégories non hermétiques décrites ci-dessus – la dimension scripturale, la dimension figurative et la dimension liée à l'articulation du récit de bande dessinée – sont en perpétuelles interactions les uns avec les autres²⁸. De même, l'ensemble intermédial *bande dessinée* n'est pas envisagé comme isolé mais en constantes relations avec d'autres ensembles. Ces relations peuvent être de l'ordre de l'inclusion (l'ensemble est alors sous-ensemble d'un autre ensemble plus vaste), de l'échange ou de la complémentarité²⁹. Dans notre cas, il convient de prendre en compte les relations avec les ensembles dédiés aux études sur la bande dessinée, aux travaux de

26 Cf. Peeters, B. *Case, planche, récit*, op. cit., p. 140 et McCloud, S. *Understanding Comics. The Invisible Art*, New-York: Harper Perennial, 1994, p. 63 et p. 70–72.

27 Cf. Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 133.

28 Nous rejoignons ici la position de Benoît Glaude. Il décrit les trois instances narratives qu'il propose comme « imbriquées » et donc en relation les unes avec les autres. Cf. Glaude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 352–353.

29 Nous nous inspirons des réflexions d'Alain Vaillant. Cf. Vaillant, A. *L'histoire littéraire*, op. cit., p. 221.

recherche sur la couleur sous différents aspects (narratif, esthétique, symbolique, technique) ainsi que, dans une moindre mesure, aux études narratologiques. Cette approche interdisciplinaire³⁰ est indispensable à la mise en place et au développement d'une série de critères pertinents nécessaires à l'analyse. Enfin, il est important de constater qu'il existe des données étrangères aux ensembles intermédiaux envisagés. Ces données contextuelles influencent non seulement les ensembles mais aussi la manière de les étudier et doivent indiscutablement être prises en compte, même si leurs rapports aux ensembles sont parfois difficiles à appréhender. Une partie de cette étude est, pour cette raison dédiée au développement de critères d'analyse d'ordre contextuel.

Nous envisageons la bande dessinée comme un média. Celui-ci s'insère dans un contexte social et historique donné : « Car un média n'est jamais seulement un < objet >, il est aussi et surtout une pratique sociale, inséparable d'un contexte social et historique donné qui lui donne sa signification toujours concrète³¹ ». Le média est également déterminé par trois dimensions : le contenu, le type de signes ainsi que le support matériel³². L'ensemble intermédiaire *bande dessinée* intègre le contenu et le type de signe. Car l'étude des éléments formels est en étroite relation avec le contenu narratif³³. Il laisse toutefois le support matériel de côté. Cela ne veut pas dire qu'il ne joue aucun rôle. Il est pris en compte dans le cadre des critères contextuels. Nous pouvons donc affirmer que nous nous situons dans une perspective médiatique communicationnelle qui considère la bande dessinée comme un moyen de transmission, sur un support donné, d'un contenu constitué de signes, que nous abordons dans les trois dimensions de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*, entre un-e auteur-ice et un-e lecteur-ice dans un contexte social et historique déterminé³⁴. Le récit est un tout formé d'éléments distincts mais est également lu et perçu par un-e lecteur-ice qui en fait l'expérience. Cet aspect expérimental inclus la perception de la couleur qui, en plus d'être un élément fonctionnel de l'ensemble intermédiaire, est également un élément perçu à la lecture.

30 L'interdisciplinarité est un aspect déjà très discuté dans le champ des études sur la bande dessinée, principalement dans celui des études anglo-saxonnes avec par exemple Charles Hatfield, Gregory Steiter ou encore Dale Jacobs. Cf. Roan, J. « What is a Image ? Art History, Visual Culture Studies, and Comic Studies ». Dans : Gray, M. / Horton, I. (eds.) *Seeing Comics through Art History. Alternative Approaches to the Form*, Cham : Palgrave Macmillan, 2022, p. 254. Lire également : Hatfield, C. (2010) « Indiscipline, or, The Condition of Comics Studies », [Article en ligne] URL : [Transatlantica, http://journals.openedition.org/transatlantica/4933](http://journals.openedition.org/transatlantica/4933) (Consultation : 14 octobre 2022).

31 Baetens, J. (2008) « Olivier Deprez et les frontières de la bande dessinée », *Relief* 2 (3), p. 384.

32 Cf. *ibid.*, p. 382.

33 Pascal Lefèvre insiste sur ce point dans : Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf* and *Cub* ». Dans : Smith, M. J. / Duncan, R. (eds.) *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, Routledge 2012. Il ajoute : « A thorough formal analysis can make the implicit functions more explicit ». C'est par l'étude des éléments formels que la dimension implicite d'un contenu peut devenir explicite. *Ibid.*, p. 81.

34 Dans un article dédié à la narratologie transmédiatique, Karin Kukkonen décrit les *comics* d'une manière similaire : « Comics are a multimodal medium and a vehicle of narrative ». Cf. Kukkonen, K. (2011) « Comics as a Test Case for Transmedial Narratology », *SubStance* 40, p. 49. Nous abordons la question narratologique dans la troisième partie de cette étude, dans le point 3.6.

1.2. État des lieux de la recherche sur la couleur et son utilisation dans la bande dessinée

La couleur apporte des dimensions particulières au dessin. Scott McCloud l'exprime très bien lorsqu'il affirme : « Colors could express a dominant mood. Tones and modelling could add depth. Whole scenes could be virtually about color! Color as sensation, color as environment. Color as color! » Les couleurs participent de l'ambiance et sont vecteurs de sensations. Elles créent également des environnements particuliers. Le dessin et le style sont des notions décisives qui contribuent à la profondeur et à la complexité narrative². Plus que le style d'écriture d'une œuvre, c'est le style graphique qui nous intéresse, « la manière de dessiner particulière à un artiste³ », dont la couleur fait partie tout comme le trait et autres éléments visuels⁴, tels les hachures, les formes, les proportions ou la composition de l'image⁵. La relation du style graphique à la narration a été mise en évidence par Pascal Lefèvre : le style qui est directement visible – la couleur en est un exemple – donne accès au développement des événements du récit qui permettent aux lecteurs-ice-s de reconstruire l'histoire en une séquence chronologique d'événements dans un espace donné⁶. Les éléments formels ne sont pas qu'effets visuels mais sont en liaison avec des buts narratifs⁷. Dans ce sens, la couleur est à considérer

1 Cf. McCloud, S. *Understanding Comics*, op. cit., p. 191.

2 Cf. Baetens, J / Frey, H. *The Graphic Novel*, op. cit., p. 9 et p. 166.

3 Groensteen, T. « Style », op. cit., p. 752.

4 Cf. Meesters, G. « Les significations du style graphique : *Mon fiston* d'Olivier Schrauwen et *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. *La bande dessinée contemporaine*, op. cit., p. 217.

5 Cf. Laubrock, J./Dunst, A. (2020) « Computational Approaches to Comics Analysis », *Topics in Cognitive Science* 12, p. 292. Les chercheurs en humanité digitales situent ces paramètres dans le style graphique d'un-e auteur-ice et les supposent dans une signature visuelle spécifique. Selon eux, un-e dessinateur-ice peut être reconnu-e grâce à une analyse stylométrique, une étude statistique de ses faits de style. Nous développons l'aspect thématique de la signature graphique individuelle dans la suite de ce texte.

6 Cf. Lefèvre, P. (2011) « Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences », *SubStance* 40, p. 15.

7 Cf. Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf* and *Club* », op. cit., p. 81.

comme une expression graphique susceptible d'influencer la dimension narrative du récit. Même quand elle sert ce dernier, elle n'est jamais narrativement neutre :

Le rôle de la couleur va être d'identifier les éléments essentiels à la compréhension du récit, les détourner, et ensuite les faire ressortir. Pour ça, il faut que le coloriste soit attentif, très présent. Son plaisir ne se limite pas à faire de belles harmonies, il doit aussi et peut-être avant tout servir une œuvre. Certes, il y a des préoccupations esthétiques à prendre en compte, mais aussi des préoccupations narratives et de lisibilité⁸.

La définition du style citée ci-dessus renvoie à une signature individuelle supposée du·de la dessinateur·ice. Elle ne correspond pourtant pas à la réalité de la production de la bande dessinée. En effet, la perception du style graphique comme singulier et unidimensionnel, lié à un seul artiste, est fallacieuse puisqu'il est le résultat de diverses influences liées, par exemple, à une tradition donnée, une maison d'édition ou encore un genre spécifique⁹. De plus, une bande dessinée est réalisée en étapes et implique le travail de différents acteurs¹⁰. Plus il y a de collaborateurs, moins il est facile de faire le lien entre une œuvre, une narration, et un auteur·ice ou des auteur·ice·s précis·e·s. Dans ce contexte théorique qui touche à l'individualité, la singularité et à la spécificité graphique, la notion de « graphiation », introduite par Philippe Marion dans les années 1990¹¹, ne peut être ignorée mais pose problème. Elle ne retient que le trait, supposé unificateur et singulier, et est associée à une instance énonciatrice, le « graphiateur », que nous remettons en question par notre adhésion à la théorie du narrateur optionnel¹². En outre, même si elle peut être abordée dans le cadre des influences extérieures¹³, « la graphiation » reste focalisée sur une seule identité graphique, une empreinte singulière, et est difficilement compatible avec la pluralité des collaborateurs impliqués *de facto* dans la réalisation d'une bande dessinée. Même si Philippe Marion prend en compte la relation existante entre la production, la narration et la réception, il ne l'aborde que par le geste du graphiateur, laissant de côté d'autres aspects contextuels pertinents, comme l'existence de codes et

8 Kamissoko, F. (2022) « Isabelle Merlet, virtuose de la couleur », [Article en ligne] URL : Hans et Sandór, <https://www.hansetsandor.fr/2022/04/isabelle-merlet-virtuose-de-la-couleur/> (Consultation : 31 janvier 2023).

9 Cf. Un aperçu résumé de ces influences sont à lire dans : Klein, C. / Abel, J. (éds) *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart : J.B. Metzler, 2016, p. 80–81. Pour une lecture plus approfondie : Dittmar, J.F. *Comic-Analyse*, op. cit., p. 155–167.

10 Cf. Andrieu de Levis, J. / Baudry, J. / Hébert, X. / Lesage, S. / Mao, C. / Poudevigne, F. « Ce que le style doit aux collaborations ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. (dirs.) *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 11.

11 Philippe Marion définit cette notion comme suit : « Marque d'une identité graphique responsable d'un trait unificateur spécifique. Cette identité graphique constitue une instance énonciatrice fondamentale. » Marion, P. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la Neuve : Academia, 1993, p. 33.

12 La question narratologique et la théorie du narrateur optionnel sont discutées dans la troisième partie de cette étude, dans le point 3.6.

13 Philippe Marion cite par exemple l'influence des différentes écoles graphiques. Cf. Marion, P. « Traces graphiques, lecture et vraisemblance ». Dans : Lefèvre, P. (éd.) *Actes du colloque international L'image BD / Het Stripbeeld*, Leuven : Open Ogen, 1991, p. 60.

de contraintes qui régissent le dessin ainsi que le caractère non naturel de celui-ci¹⁴. Un autre problème réside dans le fait que l'acte de dessiner ne peut être séparé du dessin en tant que résultat¹⁵. Le trait, la trace, est un geste créateur mais aussi physique. Il appartient donc à celui qui dessine et non à une entité énonciatrice. Le style graphique, tel que nous l'envisageons, correspond davantage à la définition que donne Philippe Marion de « graphisme », « une utilisation configurante de lignes, de traits, de couleurs, de figures, de signes... apposés sur une surface dans un but d'expression et/ou de représentation¹⁶ ». S'il est étudié de façon similaire à la fonction poétique de Jakobson dans un texte, où l'accent est mis sur le message¹⁷, il est possible de considérer le style graphique pour lui-même et d'en analyser les composantes. La définition du style au début de ce texte, « la manière de dessiner particulière à un artiste¹⁸ », a l'avantage de mettre en avant le fait qu'une œuvre puisse être reçue comme stylistiquement cohérente par le lecteur-ice alors qu'elle est le fruit de plusieurs mains.

Enfin, nous abordons la réception de la couleur. *Philémon et le Naufragé du A*¹⁹, paru en 1972, est le premier tome des aventures de *Philémon*. Comme indiqué sur la couverture, c'est Fred qui a scénarisé et dessiné l'album. Ce n'est cependant pas lui qui a pris en charge la couleur mais Evelyne Tran-Lê, qui, elle, n'est pas créditée. La couleur, qui semble faire partie intégrante du dessin, est attribuée à l'auteur. Ce mécanisme se met en place même si le-la coloriste est clairement identifiable²⁰, indépendamment des modalités de travail en studio de production ou en atelier²¹. L'horizon d'attente des lecteur-ice-s, tel que défini par Hans Robert Jauss, permet de mieux comprendre la réception de la couleur :

Le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne²².

-
- 14 Cf. Baetens, J. (1996) « Sur la graphiation », *Recherches en communication* 5, p. 230. Jan Baetens insiste sur le caractère socialisé et indirect du dessin.
- 15 Cf. Baetens, J / Frey, H. *The Graphic Novel*, op. cit., p. 165.
- 16 Marion, P. « Traces graphiques, lecture et vraisemblance », op. cit., p. 57.
- 17 Jacques Dürrenmatt fait un développement similaire au sujet de la graphiation et de Jakobson dans : Dürrenmatt, J. *Bande dessinée et littérature*, op. cit., p. 159–160.
- 18 Groensteen, T. « Style », op. cit., p. 752.
- 19 Fred. *Philémon et le naufragé du A*, Dargaud, 1972.
- 20 Décivant son travail sur l'album *La jeune femme et la mer* de Catherine Meurisse, Isabelle Merlet, coloriste, fait le même constat dans l'interview suivante : Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. (2022) « De la lumière à la matière, entretien avec Isabelle Merlet », [Interview en ligne] URL : Neuvième art 2.o, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1413> (Consultation : 19 janvier 2023).
- 21 Sur le thème du style et des modalités de travail dans la bande dessinée, voir : Andrieu de Levis, J. / Baudry, J. / Hébert, X. / Lesage, S. / Mao, C. / Poudevigne, F. « Ce que le style doit aux collaborations », op. cit., p. 11–52.
- 22 Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 49. Une contribution de Rosmarin Heidenreich reprend bien les arguments principaux de la théorie de la réception telle qu'elle fut développée par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser. Cf. Heidenreich, R. (1989). « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique* 12, p. 77–89.

Les associations générées par les couleurs dépendent de l'expérience et des connaissances antérieures du-de la lecteur-ice par rapport à un genre de bande dessinée, à une thématique déterminée ou à un style de narration. Pour comprendre une case, une séquence ou même un récit, une base de connaissances extérieure à l'œuvre est nécessaire. Dans ce contexte, Thierry Groensteen évoque l'« encyclopédie », qu'il définit comme « un savoir constitué, extérieur à l'œuvre, et inégalement partagé entre les lecteurs²³ ». Il s'agit d'un ensemble d'éléments appartenant « à la culture, à la mémoire collective (sociohistorique) ou individuelle au lecteur²⁴ », dont font partie les connaissances générales sur la bande dessinée ou sur un-e dessinateur-ice concret-e, auteur-ice d'une image ou d'une œuvre. Ces références externes associées aux liens internes du récit créés par l'auteur-ice déterminent la compréhension mais aussi l'interprétation des images et de l'œuvre lues²⁵. La signification d'une œuvre est en effet reconstruite par le-la lecteur-ice qui est ensuite libre de l'interpréter. Pour Thierry Groensteen, la participation active du-de la lecteur-ice dans la construction de sens est intégrée grâce à la définition de l'image comme un « énonçable », un « descriptible », un « interprétable » et un « appréciable²⁶ ». La dimension « appréciable » permet au-à la lecteur-ice de jouir de l'image, de sa composition, de sa dynamique et de ses qualités artistiques²⁷. Elle est liée à ce que Philippe Marion nomme l'« hétérochronie²⁸ ». En effet, la bande dessinée est un média qui n'intègre pas le temps de consommation du message. C'est le-la lecteur-ice qui gère lui-elle-même la durée de réception de ce qu'il lit. L'investissement du-de la lecteur-ice de bande dessinée passe non seulement par le récit, de manière participative, mais aussi par jugement esthétique des images observées et la manière contemplative²⁹. En 1993, le même auteur relève l'importance d'un œil pictural réceptif, capable de découvrir la picturalité d'une image : « Sans une participation active du lecteur, sans une attention particulière, sans un abandon à la fascination esthétique, la picturalité d'une vignette de BD demeure latente et ne se révèle pas vraiment³⁰ ». La vignette de bande dessinée acquiert une valeur esthétique³¹. D'un point de vue strictement analytique, les étapes de

23 Groensteen, T. *Bande dessinée. Mode d'emploi*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2007, p. 68. Thierry Groensteen emprunte cette terminologie à Umberto Eco, comme il l'explique dans un article en langue allemande sur la narration en bande dessinée : Groensteen, T. (2014) « Zwischen Literatur und Kunst : Erzählen im Comic », [Article en ligne] URL : Bundeszentrale für politische Bildung <https://www.bpb.de/apuz/189534/zwischen-literatur-un-kunst-erzaehlen-im-comic?p=all#fr-footnode7> (Consultation : 01 février 2021). Le terme est également expliqué dans *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 150.

24 Groensteen, T. *Bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 68.

25 Cf. *ibid.*, p. 68 - 69.

26 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 1.

27 Cf. Groensteen, T. « Zwischen Literatur und Kunst : Erzählen im Comic », op. cit.

28 Cf. Marion, P. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », op. cit., p. 82.

29 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 190. L'importance de la participation du-de la lecteur-ice était déjà abordée en 1986 dans Groensteen, T. « L'œil pictural », *Cahiers de la bande dessinée* 72, p. 79.

30 *Ibid.*

31 Cf. Groensteen, T. « Couleur directe », [Article en ligne] URL : <https://www.editionsdelanz.com/groensteen/spip.php?article63> (Consultation : 23.01.2019). Texte paru originellement dans Didier Moulin (dir.) : *Couleur directe. Chefs d'œuvres de la nouvelle bande dessinée Française [sic]*.

production et la genèse de la création ne sont pas inintéressantes même si c'est sur le résultat final que porte l'analyse. En ce sens, le style graphique représente un carrefour car il est, d'un côté, fait de réception mais aussi, d'un autre côté, fait de création. Il peut ainsi être un moyen de relier un-e auteur-ice à son œuvre et d'en comprendre les enjeux sans pour autant ignorer le contexte de création. Ne parle-t-on pas de style engagé, personnel, intime ou encore contestataire ?

1.2.1. Les premières études sur la couleur

Si la couleur est une question de style, ses enjeux ne s'y arrêtent pourtant pas.

Les prémices des réflexions sur la couleur se retrouvent déjà à l'aube des années 1970. Claude Moliterni abordait en effet le sujet de la couleur dans le catalogue de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* en 1967 en soulignant alors les nouvelles préoccupations esthétiques que la couleur introduisait par rapport au noir et blanc ainsi que l'importance de son utilisation consciencieuse³². Il citait par exemple l'auteur américain Leonard Starr qui, par la couleur, avait créé « son propre système narratif » et qui avait introduit « une continuité narrative par la création d'une atmosphère colorée déterminée³³ ». Dix ans plus tard, reprenant ces mêmes idées, il résumait le rôle narratif de la couleur comme suit :

La couleur dans la narration a un rôle tout aussi important à jouer que le ballon, le cadre, ou l'image narrative. Bien que la couleur soit trop souvent utilisée comme élément réaliste, certains cartoonists ont introduit avec elle des préoccupations nouvelles en matière d'esthétique. Ils ont modifié ainsi la conception dynamique de la planche, créant une continuité narrative en introduisant une atmosphère colorée déterminée ou faisant intervenir des rapports de tons³⁴.

L'importance de la couleur pour le récit en bande dessinée fut développée ensuite de manière plus élaborée par l'un des pionniers des études sur la bande dessinée, le sémiologue Pierre Fresnault-Deruelle. Dans un article sur le verbal dans les bandes dessinées, il aborde la couleur furtivement, notamment dans une note en bas de page où il fait état de la couleur comme élément d'une motivation métaphorique³⁵. Il donne l'exemple des étoiles colorées qui renvoient directement à l'expression « en voir de toutes les couleurs ». Cependant, dans *Récits et discours par la bande. Essais sur les Comics*³⁶, Pierre Fresnault-Deruelle

Meisterwerke des neuen französischen Comics. Masterpieces of the new French Comics, Thurn : Edition Kunst der Comics, 1993. C'est la version digitale du texte qui est prise en considération dans cette étude. URL : <https://www.editionsdelanz.com/groensteen/spip.php?article63> (Consultation : 23 janvier 2019).

32 Cf. Moliterni, C. « technique narrative ». Dans : Couperie, P. [et al.] *Catalogue de l'exposition Bande dessinée et figuration narrative*, Paris : Musée des arts décoratifs, 1967, p. 199.

33 Ibid.

34 Moliterni, C. « La technique narrative », op. cit., p. 16.

35 Cf. Fresnault-Deruelle, P. (1970) « Le verbal dans les bandes dessinées », *Communications* 15, L'analyse des images, p. 149, note 1.

36 Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit.

rielle consacre 25 pages à la couleur dans le chapitre X et 11 pages dans son annexe III. Il est un des premiers auteurs à avoir problématisé l'usage de la couleur dans une étude scientifique sur la bande dessinée. Il démontre déjà le rôle prépondérant que peut endosser la couleur pour la compréhension du récit et de la diégèse³⁷ en lui donnant un statut d'actant, qu'il définit comme « [p]ersonnage, animal ou chose susceptible de remplir des conduites qui lui sont propres³⁸ ». Il observe également que « les conditions d'une lisibilité optimale de la bande dessinée reposent pour une part non négligeable sur l'organisation de ses codes chromatiques³⁹ ». Les couleurs, pour lui « matière de l'expression⁴⁰ », sont d'une grande importance puisqu'elles ont pour rôle « d'assurer en représentation tous les raccords (narratifs, esthétiques, érotiques, fantasmatiques)⁴¹ ». L'auteur attribue donc aux couleurs une fonction de mise en relation de plusieurs éléments, que nous pouvons nommer fonction de raccord. Elle ressemble à ce que Benoît Peeters appelle, en parlant du message linguistique, la fonction de suture, la couleur établissant un « pont » entre deux ou plusieurs images⁴². En outre, Pierre Fresnault-Deruelle attribue aux couleurs une fonction de lisibilité. Il remarque également une économie des codes chromatiques, c'est à dire une utilisation de certaines couleurs pour certains buts⁴³. Les codes sont répartis en deux sous-ensembles, l'un lié à l'expression, l'autre au contenu, et participent de la lisibilité de la bande dessinée. Leur maîtrise joue également un rôle au point de vue de la compréhension de la diégèse⁴⁴. Une partie de ces codes sont toutefois fortement liés à l'auteur E.P Jacobs et ne nous semblent pas assez généraux (code des récitatifs, code des signes expressifs, code des phylactères, la représentation des chocs/explosions/incendies, codes personnels, code du ton pastel).

37 Cf. *ibid.*, p. 236.

38 *Ibid.*, p. 236, note 1.

39 *Ibid.*, p. 237.

40 *Ibid.*, p. 143.

41 *Ibid.*, p. 144.

42 Cf. Peeters, B. *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, 2003, p. 126. Benoît Peeters propose d'ajouter cette troisième fonction à celles que Roland Barthes avait développées pour le message linguistique par rapport au message iconique : la fonction de relais et la fonction d'ancrage. Cf. Barthes, R. (1964) « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, p. 44.

43 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 230. L'auteur dénombre douze emplois différents de la couleur : Cf. *ibid.*, p. 230–235.

44 Cf. *ibid.*, p. 236–237.

Fig. 4: « *Le code des récitatifs*⁴⁵ » de Pierre Fresnault-Deruelle.



Contrairement aux bulles qui restent blanches, les récitatifs sont mis en couleurs. Ces dernières ont alors une fonction diacritique. Dans la vignette ci-dessus, la couleur corail du récitatif en haut à gauche, entre le rose et l'orange, complète les tons de bleu dominants⁴⁶. Le jeu sur la complémentarité des couleurs et des contrastes se retrouve souvent dans les albums signés par E.P. Jacobs. © Editions Blake & Mortimer / Studio Jacobs (Dargaud-Lombard s.a.), 2026.

Les codes dramatique⁴⁷, symbolique, mondain et spatial sont d'un ordre plus général. Ainsi, la couleur peut appuyer les moments forts du récit, matérialiser des idées culturelles reçues, être utilisée de manière réaliste ou non et codifier l'espace⁴⁸. Les couleurs acquièrent donc non seulement une importance sémantique mais aussi et surtout un rôle dans l'appréhension du récit. Ann Miller reprend plus tard cette idée en évoquant une fonction « narrative » de la couleur dans la bande dessinée qui est fortement liée à la

45 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 230.

46 Jacobs, E.P. *La marque jaune*, Bruxelles : Éditions Blake & Mortimer, 1987, p. 7 (extrait).

47 Dans *La marque jaune*, cette utilisation se retrouve par exemple dans le contraste provoqué par l'utilisation du noir et du jaune (couleurs typiques du genre policier). Un exemple se trouve dans l'album déjà cité en exemple, dans la planche de la page 36. Cf. Jacobs, E.P. *La marque jaune*, op. cit., p. 36.

48 Cf. *ibid.*, p. 232–233. Nous laissons ici de côté le « code-zéro », qui correspond à la non utilisation de la couleur dans les bandes dessinées en noir et blanc ou gris, et le « code narratif », qui décrit le rôle de la couleur dans la compréhension de la diégèse et qui ne nous semble pas assez précis.

lisibilité des vignettes. Nous la qualifierons plutôt de fonction de « reconnaissance » puisqu'elle permet aux lecteur-ice-s de reconnaître rapidement les personnages d'une case à l'autre⁴⁹. Dans *Les Aventures de Tintin et Milou*, la couleur était souvent utilisée dans ce but. Dans *L'Étoile mystérieuse*⁵⁰, la chemise jaune de Tintin permet au-à la lecteur-ice de le reconnaître facilement d'une vignette à l'autre et de le distinguer des autres personnages. Notons que la fonction de lisibilité de la couleur est la plus souvent citée par les coloristes qui entendent servir le dessin et rendre la lecture plus claire⁵¹. Il serait pourtant réducteur de la mettre sur un piédestal et d'ignorer les autres rôles que peut prendre la couleur dans un récit de bande dessinée.

Pierre Fresnault-Deruelle pousse la réflexion plus loin en concluant que l'univers chromatique fait l'objet d'une organisation et d'une codification. Cette dernière correspond à un ensemble de règles instaurées par le-la dessinateur-ice et le-la coloriste qui créent une épaisseur sémantique « le plus souvent ignorée parce qu'elle se manifeste en aplats⁵² ... ». La codification de la perspective est, par exemple, abordée⁵³ : « l'étagement des valeurs selon l'axe imaginaire de la profondeur de champ » en utilisant les valeurs sombres à l'avant et les valeurs claires à l'arrière⁵⁴, est une des règles de base de la mise en perspective, même s'il existe d'autres règles de composition qui permettent de la contourner⁵⁵. Dans le cadre de la structuration de l'espace fictionnel par la couleur et de la répartition codifiée des couleurs, Pierre Fresnault-Deruelle nomme deux fonctions, les fonctions diacritique et documentaire, qu'il met en relation avec le déchiffrement rapide de l'action :

Gestes, attitudes, objets exigent d'être immédiatement reconnus en référence implicite à un code de stéréotypes : essentiellement descriptive, linéaire, la dénotation s'adjoit une distribution quasi taxinomique des aplats chromatiques. À chaque chose sa silhouette, à chaque silhouette sa couleur, cette dernière jouant une fonction diacritique autant que documentaire⁵⁶.

La structuration spatiale de la planche par la couleur peut également devenir moteur de la narration en attirant l'attention sur tel ou tel objet décisif pour la suite du récit⁵⁷. Re-

49 Cf. Miller, A. *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Bristol / Chicago : intellect, 2007, p. 95. Elle prend l'exemple de Tintin et du pull bleu qu'il porte à partir de la fin de l'album *Le secret de la Licorne*. Elle s'inscrit dans la lignée de Thierry Groensteen, dont elle reprend les bases théoriques néo-sémiotiques, et considère la couleur comme un code de l'arthrologie restreinte. (Cf. *ibid.*, p. 88–95).

50 Hergé, *Les Aventures de Tintin. L'Étoile mystérieuse*, Paris : Casterman, 1999, p. 7.

51 C'est ce qu'il ressort des interviews de coloristes dont nous avons connaissance, notamment de celles disponibles dans le dossier consacré à la couleur sur Neuvième art 2.0. Cf. « Couleurs et coloristes », [Dossier en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique194> (Consultation : 29 janvier 2023).

52 Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 229.

53 Cf. *ibid.*, p. 154.

54 Cf. *ibid.*

55 Cf. *ibid.*

56 *Ibid.*, p. 145.

57 Cf. Baetens, J. / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles : CBBB, 1993, p. 43.

présenter l'espace fictionnel, c'est aussi le raconter et c'est en cela que le lien entre l'espace et la couleur confère à cette dernière une importance pour le récit.

1.2.2. Arbitrarité de la couleur dans la tradition franco-belge ?

Au début des années 1960, le rejet critique de la bande dessinée se basait sur des arguments liés à son succès populaire, à la superficialité supposée de son discours ou encore à son manque de fondement moral et artistique⁵⁸. Elle était pointée du doigt pour sa tendance kitsch et son absence d'enjeux esthétiques majeurs. De plus, son mode de création et de production était opposé à l'authenticité artistique de l'original⁵⁹. Les parallèles entre la critique de la bande dessinée et celle du Pop Art au début des années 1960 sont, de ce point de vue, assez étonnants. Rangés dans la catégorie des arts mineurs, tous deux ont non seulement fait l'objet d'un rejet similaire, mais se sont également inspirés mutuellement. Certaines stratégies utilisées dans la bande dessinée des années 1960 se retrouvent ainsi dans le Pop Art comme par exemple la mise en scène de sujets de société, l'ironie ou encore l'image sérielle. Des traces de l'esthétique Pop Art se retrouvent également dans la bande dessinée, cher Fred, Gébé ou même chez Hergé⁶⁰.

Dans un tel contexte, les couleurs ne pouvaient être perçues que comme arbitraires et dénuées de signification dans le récit. Pourtant, il n'en est rien et cet état de fait nous amène à réfléchir sur les possibles rôles que peuvent endosser les couleurs dans le récit de bande dessinée. Peuvent-elles y prendre d'autres fonctions que celles décrites par Pierre Fresnault-Deruelle⁶¹ et si oui, lesquelles ?

Dans la tradition franco-belge, une fonction enjolivante est souvent attribuée à la couleur dans la bande dessinée⁶². Le terme « enjolivant » souligne une conception décorative où la couleur serait presque futile. Il se réfère à la technique des aplats de l'époque de l'« Âge d'or » et est fortement lié au caractère secondaire de la couleur qui était souvent confiée à des assistants coloristes. Ceux-ci travaillaient sur des épreuves, après la réalisation du dessin. Cette division du travail était due en grande partie au mode de production industriel qui supposait la rationalisation des différentes étapes de travail et la standardisation des produits⁶³. Ainsi, la technique de reproduction utilisée et le recours systématique à la couleur répondaient-ils à une certaine économie de la bande dessinée⁶⁴

58 Les arguments sont synthétisés dans : Schipper, J. « pop art ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 616–623.

59 Ce débat à propos de la reproduction possible des œuvres d'art et de ses conséquences pour le statut de l'original se retrouvait déjà dans le texte de 1936 « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit » écrit par Walter Benjamin. Cf. Benjamin, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort/Main : Suhrkamp, 2022 (1936).

60 Cf. Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 279.

61 Nous les avons décrites dans le point précédent 1.2.1.

62 Cf. Baudoux, V. / Jadinon, R. (2003) « La couleur comme mode narratif », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article22>, (Consultation : 11 janvier 2019).

63 Cf. Berthou, B. « La bande dessinée franco-belge : quelle industrie culturelle ? ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. (dirs.) *La bande dessinée contemporaine*, op. cit., p. 44.

64 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 102.

et à son établissement comme industrie culturelle. La mise en couleurs venait compléter la planche, après le scénario et le dessin, et permettait de ne pas ralentir le rythme de travail des dessinateur·ice·s. Surajoutée, la couleur était envisagée comme simple coloriage et considérée comme accessoire, sans grande pertinence pour le récit, ce qui explique « l'indigence⁶⁵ » avec laquelle elle a été utilisée et perçue. Le métier de la couleur gravitait autour du·de la dessinateur·ice et beaucoup d'auteur·ice·s considéraient les coloristes comme des subalternes anonymes, des artistes mineurs à la tâche peu gratifiante relégués au second plan⁶⁶. Ces discussions rappellent un peu celles ayant eu lieu à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, dans le cadre de la Querelle du coloris, lorsque, au XVII^e siècle⁶⁷, les poussinistes et les rubénistes s'affrontaient, les uns en faveur du dessin, les autres, en faveur de la couleur. Pour les poussinistes, cette dernière n'était qu'un ajout décoratif et pour les rubénistes, elle était supérieure au dessin de par sa capacité à imiter la nature. Cette représentation des débats est évidemment écourtée et simplifiée, le but n'étant ici ni de rentrer dans le détail de la Querelle ni de définir la beauté idéale, mais de remarquer les parallèles avec notre sujet. La couleur dans la bande dessinée a été et est en partie toujours considérée de manière *poussiniste*, alors que les voix *rubénistes* se font entendre depuis longtemps et deviennent de plus en plus fortes. Si le dessin et le trait sont importants dans le récit, la couleur ne l'est pas moins.

À l'heure actuelle, la colorisation est toujours souvent envisagée comme une sorte de prestation de services faite aux maisons d'édition⁶⁸ et reste une pratique invisibilisée : « [L]e paradoxe du métier de coloriste est qu'il se voit travaillé d'une tension entre l'exigence de reconnaissance d'une pratique largement invisibilisée, et un idéal professionnel qui repose largement sur l'effacement du geste derrière le trait du dessinateur⁶⁹ ». Le statut et le travail des coloristes seront développés ultérieurement dans cette étude, dans le cadre d'une approche plus sociologique.

Pour les maisons d'édition, les couleurs utilisées n'étaient tout de même pas si secondaires que ce que l'on pourrait le croire. Un exemple de remarques faites à Fred Funcken par le conseil de *Tintin* en 1953 dans le cadre des conférences hebdomadaires sur ses illustrations en témoigne : « Le coloriage réalisé par Funcken pour son histoire complète *L'Héroïque défense de Pe T'Hang* n'est pas particulièrement réussi : les couleurs manquent de nuances et frisent parfois la vulgarité⁷⁰ ». Notons que la couleur était effectuée par Liliane Funcken mais qu'elle se retrouve, dans ces critiques, complètement invisibilisée. C'est son mari, Fred, qui recevait les remarques⁷¹. Un autre échange écrit datant de 1960 et venant de Casterman contient, à côté des critiques sur la composition et le sujet, des

65 Baetens, J / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, op. cit., p. 41.

66 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 102.

67 Les discussions sur ce sujet avaient commencé en Italie, à l'époque de la Renaissance. Cf. Pastureau, M. *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2008, p. 159.

68 Cf. Hertiman, M.R. (2022) « Les réseaux d'autrices de la bande dessinée en France », [Article en ligne] URL : *GLAD!* 12, <http://journals.openedition.org/glad/4919> (Consultation : 25 juillet 2022).

69 Andrieu de Levis, J. / Baudry, J. / Hébert, X. / Lesage, S. / Mao, C. / Poudevigne, F. « Ce que le style doit aux collaborations », op. cit., p. 35.

70 Le compte rendu de cette conférence est reproduit dans : Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 135.

71 Nous reviendrons sur ce point dans la deuxième partie de cette étude.

remarques sur les couleurs pastel ternes et sur un mauve jugé « abusif⁷² ». La réponse de Fred et Liliane Funcken est elle aussi intéressante puisqu'elle met en valeur les couleurs comme éléments essentiels :

Vous avez suggéré d'ajouter un suspense mais n'avez pas parlé des teintes, costume et autre. [...] Nous regrettons vraiment d'avoir voulu exécuter une couverture réunissant trop d'atouts... et négligeant les points essentiels : couleurs, et suspense, et action⁷³.

Ce n'est pas l'aspect narratif des couleurs ou leur rôle dans le récit qui est ici remis en cause mais bien le rendu et l'aspect esthétique du dessin colorisé. La technique des aplats, quand elle est réfléchie, peut pourtant jouer un rôle essentiel dans la narration⁷⁴. Nous pouvons évoquer le travail de la couleur dans *Le secret de la licorne*, un des albums d'Hergé les plus accomplis. Il s'inscrit dans la bande dessinée classique et, plus particulièrement, dans une logique de réalisme et de lisibilité. Pourtant, l'emploi de la couleur transgresse le respect des règles de base de la vraisemblance chromatique⁷⁵ ainsi que le simple soulignement de la rhétorique de l'action par lequel la couleur remplit une fonction que Jan Baetens nomme « rhétorique⁷⁶ ». Il y a, dans cet album, un véritable jeu sur la couleur, qui est rendue narrativement signifiante et fonctionnelle tout en transcendant le rôle réaliste et rhétorique qu'Hergé lui attribuait déjà. Dans les premières vignettes de la page 19 de l'album⁷⁷, le fond est brun, tout comme initialement, à la page 6, lorsque Haddock commence le récit de son ancêtre, le chevalier de Hadoque. Par contre, à la page 18, les dernières vignettes de la planche ont un fond rose foncé⁷⁸. Il ne s'agit pas d'une erreur d'impression mais d'une stratégie narrative par la mise en couleurs. La variation chromatique permet d'abord d'attirer l'attention du-de la lecteur-ice. Ensuite, le passage du rose au brun plus pâle signifie une baisse provisoire de la tension narrative qui reprend quelques cases plus loin. Jan Baetens met en parallèle la modification chromatique et le changement de décor dans le récit du combat entre Rakham le Rouge et le chevalier de Hadoque, qui passe du pont à la calle⁷⁹. La couleur brun clair reprend alors l'atmosphère de l'intérieur du bateau et établit une continuité graphique entre les deux niveaux temporels, celui de Haddock et celui du combat.

Une autre fonction associée à la technique traditionnelle des aplats illustre bien l'importance que peut avoir la couleur dans le récit. Il s'agit de la fonction nommée « locative » par Sylvain Bouyer : « [E]lle [i.e. la couleur] désigne et signifie une forme ; pour chaque objet / lieu existe une teinte particulière et homogène. Et c'est en cela que la mise en

72 Cet échange est reproduit dans l'étude de Jessica Kohn pour illustrer les relations conflictuelles qu'il pouvait y avoir entre éditeurs et dessinateurs : *Ibid.*, p. 136.

73 *Ibid.*

74 Cf. Ciment, G. « Couleur », *op. cit.*

75 Ce terme est utilisé par Pierre Fresnault-Deruelle dans : Fresnault-Deruelle, P. *Récit et discours par la bande*, *op. cit.*, p. 147.

76 Cf. Nous nous permettons de reprendre cet exemple issu d'une analyse de Jan Baetens : Baetens, J. *Formes et politique de la bande dessinée*, Leuven : Uitgeverij Peeters, 1998, p. 8–11.

77 Hergé, *Les Aventures de Tintin. Le secret de la licorne*, Paris : Casterman 2007, p. 19.

78 Cf. *ibid.*, p. 18.

79 Cf. Baetens, J. *Formes et politique de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 11.

couleurs cesse d'être arbitraire : elle épouse la logique du dessin⁸⁰ ». Vingt ans plus tard, Gilles Ciment aborde la couleur en bande dessinée sous cinq aspects différents : économique, esthétique, professionnel, temporel et technique⁸¹. Le développement de l'aspect esthétique livre plusieurs éléments sur le lien existant entre le récit et la couleur :

On le constate, une fois sollicitée pour des raisons que nous dirons décoratives (plutôt qu'économiques, afin de revenir à un registre exclusivement esthétique), la couleur endosse aussitôt des fonctions aussi nombreuses que variées : signalétique, narrative, psychologique, symbolique, spatiale... Polysémie, elle envahit le dessin⁸².

Deux aspects nous semblent décisifs dans les deux propos cités ci-dessus, qui bien que d'approches et d'époques différentes, comportent des similarités : le premier concerne la reconnaissance d'une légitimité fonctionnelle de la couleur, et donc le rejet du caractère arbitraire de son utilisation. Le second porte sur le fait que la couleur prenne sens, argument déjà mis en valeur par les études sémiologiques sur la bande dessinée et réactualisée chez Gilles Ciment par la potentielle polysémie engendrée par les fonctions que peut prendre la couleur. Cette polysémie est également due au fait que les couleurs n'existent jamais seules⁸³. Jan Baetens et Pascal Lefèvre l'expriment de la manière suivante : « [Elles] signifient non seulement par symétrie ou opposition, mais chargent aussi les objets représentés d'une sémantique propre⁸⁴ ». Elles ne prennent sens qu'en relation avec d'autres et sont porteuses d'ambiguïtés⁸⁵. Il convient de préciser ici la réflexion. Les sens que prennent les couleurs dans une bande dessinée résultent des stratégies mises en place par l'auteur-ice, notamment par le biais d'associations thématiques⁸⁶, de relations chromatiques volontaires ou de jeux sur l'élément « couleur ». Ils résultent également de l'interprétation qu'en fait le lecteur-ice, influencé-e par des facteurs culturels ainsi que par des associations intertextuelles, intericoniques ou symboliques⁸⁷. Ces associations sont nombreuses, difficiles à appréhender et leur catégorisation comporte des risques. Un exemple de Pierre Masson illustre bien cette problématique. Il met la question de la correspondance des couleurs chaudes et couleurs froides en relation avec deux fonctions déterminées : aux couleurs chaudes serait

80 Bouyer, S. « Coloriage, picturalité et gros sous », *Cahiers de la bande dessinée* 60, p. 35. Cette fonction est appelée « dénotative » dans l'étude *Style(s) de (la) bande dessinée*. D'après les auteur-ice-s, cette fonction « sert à renforcer le trait et à mieux définir chaque objet, faire la distinction entre les objets sur la page, les détacher. » Baudry, J. / Carneiro, M.C. / Hébert, X. / Martin, C. / Poudevigne, F. « Jouer des constituants de la bande dessinée », op cit., p. 282.

81 Cf. Ciment, G. « Couleur », op. cit.

82 Ibid. Un exemple cité par Gilles Ciment est l'emploi spécifique des couleurs chez Uderzo et Morris.

83 Michel Pastoreau répète cette phrase dans différentes études sur la couleur. Elle est le titre d'une de ses études : *Une couleur ne vient jamais seule – Journal chromatique*, 2012–2016, Paris : Seuil, 2017.

84 Baetens, J. / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, op. cit., p. 44.

85 Ce constat se retrouve également dans les théories chromatiques. Il est central dans *Interaction of Colors* de Joseph Albers mais se lit aussi dans le *Kunst der Farbe* de Johannes Itten, lorsque ce dernier affirme que la couleur doit toujours être vue en relation avec son environnement et sa position par rapport aux autres couleurs. Cf. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 144.

86 Cf. Masson, P. *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 45.

87 Cf. ibid.

généralement attribuée une fonction stimulante et aux couleurs froides, une fonction apaisante⁸⁸. Le rouge ou l'orange stimuleraient donc l'action alors que le bleu ou le vert auraient plutôt tendance à la modérer. Le rouge et l'orange peuvent pourtant paraître apaisants lorsqu'ils sont associés à un coucher de soleil. Les couleurs froides, au lieu de modérer, peuvent aussi donner à une scène un aspect inquiétant ou apporter un malaise. Chez Enki Bilal, elles amènent encore une autre note : les dominantes de bleu possèdent une dimension positive et viennent contrecarrer l'angoisse émanant des récits du dessinateur. Elles y apportent un sentiment d'espoir⁸⁹. Par contre, à côté des tons blancs et gris, elles évoquent ce que Gilles Ciment nomme une « vision mélancolique et pessimiste d'un monde froid, désincarné, mort⁹⁰ ». Dans le récit plus récent *Le bleu est une couleur chaude* (2013) la couleur bleue est au centre de la narration et devient, au fil de la lecture, synonyme d'amour, de passion et d'acceptation de soi⁹¹. Les couples élaborés par Pierre Masson couleurs chaudes / fonction stimulante et couleurs froides / fonction apaisante sont beaucoup trop rudimentaires et ne constituent qu'une partie des associations possibles. Il est donc essentiel de mener une étude plus différenciée prenant en compte non seulement les autres couleurs mais aussi les éléments composant le récit ainsi que le contexte narratif et réceptif. Dans l'album de Ric Hochet *La piste rouge*, la planche de la page 28 (fig. 5) illustre à merveille la centralité que peuvent prendre les couleurs chaudes et froides pour la lecture et la compréhension du récit. (Remarquons que la colorisation de la bulle de la dernière case n'a pour but que la mise en évidence de son contenu.)

Pierre Masson développe également les fonctions analogique, symbolique et esthétique. La fonction analogique correspond à une « vision conformiste du monde qu'il faut reproduire – avec exactitude, autant par souci de lisibilité que de vertu éducative⁹² ». La fonction symbolique est liée à la répétition : « Au niveau d'une bande dessinée, il ne peut guère y avoir de symbole décelable qu'au prix d'une répétition importante d'une couleur donnée⁹³ ». Cette fonction s'affirme grâce à la présence d'oppositions⁹⁴, ce qui confirme la relation élémentaire existante entre la fonction d'une couleur et ses interactions avec les autres. Enfin, la fonction esthétique se présente de manière syntagmatique « par association ou répétition au sein d'un ensemble coloré portant sur une ou plusieurs images successives⁹⁵ ». Ces fonctions ont été développées dans les années 1980 et s'appliquent

88 Cf. *ibid.* p. 41.

89 Cf. Rousseau, G. / Bilal, E. / Ciment, G. [et al.] (2015) « Rencontre avec Enki Bilal », Forum des images. [Conférence en ligne] URL : France Culture <https://www.franceculture.fr/conferences/forum-des-images/enki-bilal-le-bleu-est-une-respiration-face-loppression-de-mon-univers>, 6 min. 00 sec. (Consultation : 02 février 2022).

90 Ciment, G. « Couleur », *op. cit.*

91 Pour plus d'informations sur l'utilisation de la couleur bleue dans cette œuvre, lire : Weyrich, M. « Le bleu est une couleur chaude – L'utilisation particulière d'une couleur par Jul'Maroh ». Dans : Rieger, A./ Ströbel, L. (éds.) *Le pouvoir du bleu/ Die starke Farbe Blau*, Aachen : Shaker (Aachener Romanistische Arbeiten 11), 2022.

92 Masson, P. *Lire la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 41.

93 *Ibid.*

94 Pierre Masson donne l'exemple suivant : « Le blanc n'évoque le Bien que s'il est opposé au noir ». Cf. *ibid.*

95 *Ibid.*

plutôt à la bande dessinée classique qui utilisait les aplats de couleurs. Pourtant, une lecture d'œuvres plus récentes nous démontrent qu'elles s'y retrouvent également, même si elles arborent d'autres techniques de mise en couleurs⁹⁶. La tendance réaliste de la mise en couleurs traduite par la fonction analogique était toutefois très présente dans la bande dessinée classique.

Fig. 5: Narration et jeu sur les couleurs chaudes et froides dans *Ric Hochet*⁹⁷.



La chambre de Ric Hochet, où s'introduit le personnage inquiétant, est dans les tons de bleu. Par contre, l'espace dans lequel se meut le commissaire, adjuvant de Ric Hochet, est dans les tons de rose. Le contraste atteint son plus haut point dans la sixième case, où les deux personnages et leurs univers chromatiques se rencontrent. Les couleurs sont utilisées non seulement pour différencier deux espaces différents, mais aussi pour mettre graphiquement les deux pôles *ami – ennemi* en opposition. Le bleu est alors clairement lié à la menace et le rose, au sauvetage de la situation et du protagoniste.

© Tibet & Duchâteau / Éditions du Lombard, 1977.

96 Cet argument sera vérifié dans la dernière partie dédiée à l'analyse.

97 Tibet / Duchâteau, A.P. *Ric Hochet. La piste rouge*, Bruxelles : Éditions du Lombard, 1977, p. 28.

Les fonctions symbolique et esthétique mettent en avant l'importance de la répétition. Cette dernière est inhérente à la bande dessinée, ce que Benoît Berthou illustre de la sorte :

S'il existe un dieu de la bande dessinée, celui-ci serait Sisyphe, mortel condamné à la répétition, et il s'agirait, à en croire Albert Camus, de l'imaginer heureux pour parvenir à se figurer le bonheur que procure cet univers fait de cases⁹⁸.

L'acte de répétition amène toujours une différence et une accumulation de sens, surtout lorsqu'il s'agit d'une répétition d'une même vignette ou d'un même motif qui a pour but d'attirer l'attention du-de la lecteur-ice. Ce-cette dernier-ère se rend compte alors de l'importance qu'un élément représente dans la narration⁹⁹. Les fonctions symbolique et esthétique de la couleur sont ainsi liées à des dispositifs narratifs au sein du récit.

Dans le cas de la fonction symbolique, les oppositions ne peuvent apparaître qu'en mettant en réseau les couleurs utilisées dans l'œuvre. Cette idée d'entrelacement qui génère du sens, Thierry Groensteen l'étudie et la conceptualise en 1999 sous le terme de « tressage¹⁰⁰ ». Pourtant, elle a été abordée dans le cadre de la couleur par différents autres auteur-ice-s. Pierre Fresnault-Deruelle mentionne, en 1977, la présence de réseaux « aux multiples connotations » créés par la couleur¹⁰¹, obligeant le-la lecteur-ice à véritablement *lire* la couleur et à se plonger dans une dynamique de « forces psychologiques, dramatiques ou narratives¹⁰² » qui s'ajoute à lecture traditionnelle linéaire et la rompt. En 1993, Jan Baetens et Pascal Lefèvre expliquent que, par la mise en réseau, la couleur acquiert une épaisseur sémantique et qu'elle appuie certaines structures internes du récit, notamment par « les articulations dont elles peuvent faire l'objet¹⁰³ ». Chez Pierre Masson, le rapport au réseau est souligné par les rôles que peut prendre la couleur dans la narration¹⁰⁴. Le rôle qu'il nomme « déictique » pourrait être caractérisé d'explicite car, dans ce cas, la couleur « aide l'image à dire ce qu'elle dit » et « souligne la position d'un actant sur le plan spatial, logique ou psychologique¹⁰⁵ ». Elle participe de la dimension « énonçable » de l'image¹⁰⁶, c'est-à-dire de sa lecture primaire. En revanche, le rôle appelé « poétique » aide l'image à en dire davantage :

À son niveau le plus faible, celui d'une simple dénotation du réel, elle [i.e. la couleur] contribue déjà à renforcer la puissance d'illusion de l'image ; à un niveau supérieur,

98 Berthou, B. « La bande dessinée franco-belge : quelle industrie culturelle ? », op. cit., p. 53. Thierry Groensteen s'exprime de manière similaire dans : Groensteen, T. *La bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 162.

99 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2020, p. 126.

100 Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op.cit., p. 173. Thierry Groensteen développe plus en profondeur ce concept dans plusieurs ouvrages ultérieurs.

101 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 232.

102 Ibid., p. 158.

103 Baetens, J. / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, op. cit., p. 42.

104 Cf. Masson, P. *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 44-46.

105 Ibid., p. 45.

106 Cf. Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op.cit., p. 125.

celui de la connotation, elle est message à part entière et rejoint la diégèse sur le plan paradigmatique, renforçant son épaisseur signifiante¹⁰⁷.

Le rôle < déictique > est tributaire d'une lecture de vignette à vignette et d'un enchaînement logique dans une séquence¹⁰⁸. Le rôle < poétique > correspond à un usage « perceptible sur de grandes étendues¹⁰⁹ » et confère des sens implicites à la couleur. Celle-ci, au centre de raccords internes à l'œuvre, devient également pertinente au niveau de l'interprétation des images¹¹⁰. C'est donc la mise en réseau d'une utilisation déterminée, répétée, de la couleur dans une œuvre qui lui confère une valeur symbolique particulière. Si l'on applique la définition de Jan Baetens selon laquelle la narration est une « forme séquentielle de la figuration¹¹¹ », la couleur passe d'un rôle figuratif dans la case à un rôle narratif à l'échelle de l'œuvre.

Si la pratique de la couleur en aplats dans la bande dessinée classique est souvent décrite comme secondaire, elle n'est pas homogène et produit de vraies innovations par rapport aux standards de l'époque.

La pratique de la couleur non-directe dans la bande dessinée retrouve ainsi de très anciens préjugés contre la couleur, même si (bien évidemment) certains utilisateurs de la couleur non-directe en usent de façon subtile et ne méprisent nullement le coloris, même s'il n'est pas nécessaire de passer à la couleur directe pour donner force et sens aux teintes¹¹².

Outre le travail sur la couleur dans *Le secret de la licorne*, nous pouvons citer d'autres exemples. Déjà dans la bande dessinée franco-belge des années 1940, le ton pastel développé dès 1943 par Edgar P. Jacobs représentait une véritable valorisation de la couleur. Il supposait une recherche des possibilités chromatiques et une innovation au point de vue des mélanges des couleurs¹¹³. Une deuxième innovation fait son apparition dans les années 1960 avec l'utilisation de < la couleur locale > par les auteur-ice-s de ce que Pierre Fresnault-Deruelle appelle la < nouvelle école française >, qui a pour support le journal *Pilote*¹¹⁴. Le terme ne fait toutefois pas référence à la peinture, pour qui la couleur locale

107 Masson, P. *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 45.

108 Cf. *ibid.*, p. 46.

109 *Ibid.*

110 Nous abordons ici la facette < interprétable > de l'image. Cf. Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 125.

111 Baetens, J. « Abstraction et narration : une alliance paradoxale (notes sur la bande dessinée abstraite) ». Dans : Kaenel, P. / Kunz Westerhoff, D. (éds.) *Narrations visuelles, visions narratives*, op. cit., p. 60.

112 G. Lascault, G. « Autour de la couleur directe et affranchie ». Dans : Didier Moulin (dir.) *Couleur directe. Chefs d'oeuvres de la nouvelle bande dessinée Française* [sic], op. cit., p. 76.

113 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 227. Christian Rosset l'affirmait lui aussi en 1987 : « Jacobs est l'homme qui a su s'exprimer par la couleur... » et pour qui « la couleur narre ». Rosset, C. (1987) « E.P. Jacobs : un maître coloriste », *L'Année de la bande dessinée* 87–88, p. 132, 133.

114 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 147. Il cite également, en opposition avec les bandes dessinées qu'il qualifie de « colorisées », une action dépréciée au profit de

est celle naturelle de chaque objet indépendamment de la lumière et des ombres. Se rapportant à « ce que le noir et blanc avait produit chez quelques artistes américains¹¹⁵ », Pierre Fresnault-Deruelle fait allusion au traitement de la couleur plus sophistiqué et aux audaces par rapport aux utilisations plus réalistes et traditionnelles, comme par exemple des fonds monochromatiques ou encore des changements de couleurs des personnages, des récitatifs et des bulles d'une case à l'autre. C'est le cas dans *L'affaire du collier*¹¹⁶ d'Edgar P. Jacobs où la couleur sort de la vraisemblance chromatique.

Dans les planches de *Lucky Luke*¹¹⁷, les héros et les décors deviennent expressionnistes¹¹⁸. La couleur fait l'objet de dégradés et peut provoquer des confusions chromatiques entre les différents éléments représentés dans l'image. Les « écarts » de Morris ainsi que ceux d'Uderzo ont été étudiés par Gilles Ciment qui affirme que les auteurs « font virer un personnage au vert ou au bleu, disparaître un décor au profit d'un fond uni d'une couleur vive à valeur symbolique, comme une surface rouge derrière une action violente¹¹⁹ ». Pierre Masson évoque des objets et des personnages qui se fondent dans une même teinte, plus ou moins nuancée selon la nature et la proximité de ce qui est représenté¹²⁰ ainsi qu'une utilisation « naïve » de la couleur¹²¹ ; son usage reste dans les limites de la vraisemblance chromatique mais la contredit « par son trop grand respect des apparences » et appuie ainsi le côté parodique du western. Dans *Les Rivaux de Painful Gulch*¹²², la couleur quitte par exemple un usage référentiel pour devenir force symbolique¹²³. La manière inédite avec laquelle la couleur est envisagée est certainement en partie due au fait que le récit de l'album a été imprimé en quadrichromie alors qu'il avait été publié et pensé en bichromie pour les pages de *Spirou*¹²⁴. Ainsi, dans la planche de la page trois, le nez trop rouge du personnage agresseur de la troisième case s'éloigne de la vraisemblance chromatique. Dans les cases sept et neuf, Lucky Luke et le décor se fondent dans une même teinte mais le protagoniste est un peu plus foncé et ainsi mis en évidence. Le bleu qui colore les deux personnages de la quatrième case met en évidence le caractère froid, presque glaçant, de cette rencontre pour le moins étonnante. Les changements chromatiques brusques marquent les changements de situation et de séquences. Ils participent au rythme et à la structure narrative de la planche.

Lorsque la couleur permet de relier plusieurs images issues de différentes œuvres entre elles, nous sommes en présence d'une fonction que nous qualifions d'interico-

l'aspectuel, un rythme de récit plus lent, un refus du culte du héros, un trait parfois inachevé. Cf. *ibid.*, p. 145-147.

115 *Ibid.*, p. 147.

116 Jacobs, E.P. *L'affaire du collier*, Bruxelles : Éditions du Lombard, 1967. Une séquence très colorée se trouve à la page 54 de l'album.

117 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *La bande dessinée*, Paris : Armand Colin, 2009, p. 90, 91.

118 C'est ce qu'affirme Pierre Fresnault-Deruelle. Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 152.

119 Ciment, G. « Couleur », op. cit.

120 Cf. Masson, P. *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 43.

121 Cf. *ibid.*, p. 44.

122 Morris / Goscinny, R. *Les Rivaux de Painful Gulch. Lucky Luke : L'intrégréal*, Tome 7, Paris : Dupuis, 2009.

123 Cf. Lesage, S. *L'effet Livre*, op. cit., p. 101.

124 Cf. *ibid.*

nique¹²⁵. Car l'observation de la couleur permet d'identifier des intertextes, comme dans le cas de l'utilisation des jaunes qui rappellent les *Action Comics* des années 1940¹²⁶. Lorsqu'elle ne se réfère pas à une image, mais à un autre type de texte, comme la chanson ou le roman, par exemple, nous qualifions la fonction d'intertextuelle. Pour la bande dessinée, ce type de fonction avait déjà été mise en évidence par Jochen Gerner dans sa série « Relectures » et dans son essai *Contre la bande dessinée*¹²⁷. La couleur est susceptible d'influencer la signification du récit. Elle joue un rôle particulier lorsqu'il est question d'imitation, d'allusion, de modification de contenu, de brouillages des codes ou encore de détournements. Des contrastes et des tons employés de manière extrêmement similaire à ceux d'une illustration originale – dans une image pastiche, par exemple, permettent d'établir des relations intericoniques. L'utilisation des couleurs peut alors être un indice du caractère volontairement imitateur d'une image. Ces procédés sont souvent utilisés dans les œuvres avant-gardistes, même si elles n'en ont pas l'exclusivité, comme l'avait déjà montré Sylvain Bouyer en 1991 dans son texte « L'empire des références¹²⁸ ». Il y propose une typologie des pratiques référentielles qu'il classe selon six échelons différents et qui vont de l'apprentissage à la réminiscence, de la référence intentionnelle purement technique à l'influence inconsciente.

Les utilisations chromatiques décrites ci-dessus représentent un renouveau par rapport au statut de la couleur dans la bande dessinée de l'époque. Elle représente également une vraie rupture au point de vue de l'usage de la vraisemblance chromatique¹²⁹. Remarquons que le lien référentiel ou non-référentiel que peut avoir la couleur correspond à deux utilisations fondamentalement différentes qui ont été nommées par Hans Jantzen, historien de l'art, en 1913¹³⁰. Dans le cas de la « valeur de représentation » d'une couleur (*Darstellungswert*), celle-ci est subordonnée à l'objet représenté et est utilisée de manière fidèle à la réalité. Lorsque la couleur s'affranchit de la représentation du monde physique, il est question de « valeur intrinsèque » (*Eigenwert*). Elle n'a, dans ce cas, pas de lien référentiel avec l'objet représenté. Un cas extrême de valeur intrinsèque de la couleur en peinture est concrétisé par les champs de couleurs, la *Colorfield Painting*, de Mark Rothko qui ne s'exprime que par la couleur dans ses toiles.

Ces exemples ainsi que l'ensemble des arguments développés ici vont à l'encontre de la représentation selon laquelle l'utilisation de la couleur ainsi que sa mise en œuvre serait homogène dans la bande dessinée classique. Certains artistes ont pris très tôt des

125 Cf. Crucifix, B. « Intericonicité ». Dans Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 396.

126 Cf. Baudry, J. / Carneiro, M.C. / Hébert, X. / Martin, C. / Poudevigne, F. « Jouer des constituants de la bande dessinée », op. cit., p. 283.

127 Cf. Gerner, J. *Contre la bande dessinée. Choses lues et entendues*, Paris : L'Association, 2008, s.p.

128 Bouyer, S. « L'empire des références ». Dans : Lefèvre, P. (éd.) *Actes du colloque international L'image BD / Het Stripbeeld*, op. cit., p. 81–89.

129 « Hergé, Franquin, etc. donnent leurs couleurs aux formes, la nouvelle vague fait que formes et couleurs tissent entre elles des ordres de préséances « flottants » ». Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 153.

130 Cf. Jantzen, H. « Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei » (1913). Dans : Jantzen, H. (dir.) *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin : Gbr. Mann Verlag, 1951, p. 61.

libertés dans l'utilisation des codes chromatiques. La couleur, même en aplats, n'a décidément jamais été une « couleur négligeable, frivole, couleur qui ne signifierait rien, ou en tout cas rien de plus que le dessin qui la précède¹³¹ ».

1.2.3. Sensibilité picturale et couleur directe

Thierry Groensteen affirme que la « sensibilité picturale » existe depuis toujours dans la bande dessinée mais qu'elle ne s'est véritablement concrétisée qu'à la fin des années 1970 avec la couleur directe qu'il qualifie de « révolution¹³² ». Car s'il existe une technique de mise en couleurs qui a bouleversé la bande dessinée et qui a bel et bien été prise en compte et mise en valeur dans les études sur la bande dessinée, c'est celle de la couleur directe. Prise en charge par les dessinateur·ice·s, elle devient partie intégrante du dessin et change la donne en matière de mise en couleurs en bande dessinée.

La couleur directe, c'est la couleur directement appliquée sur la planche, indissociable de l'œuvre originale, non plus surajoutée à une image qui pourrait se passer d'elle, mais constituant sa matière même. Les dessinateurs qui se réclament de cette tendance ont une approche plus physique et plus sensuelle du médium, qu'ils abordent d'abord en plasticiens¹³³.

Considérée comme un virage décisif dans la reconnaissance de la couleur¹³⁴, elle représente également un véritable tournant esthétique et technique qui démarre en France en 1975 avec l'album *Arzach* de Moebius¹³⁵. Elle permet le développement de la matérialité et des variétés techniques dans la manière d'utiliser la couleur¹³⁶. La couleur directe autorise différentes manières d'aborder le pictural en bande dessinée¹³⁷ qui se concrétisent dans divers courants allant de la nuance au radicalisme¹³⁸. « L'émergence d'une sensibilité picturale¹³⁹ » concerne ainsi aussi l'usage du noir et blanc et des niveaux de gris. Il s'agit d'une démarche qui se veut souvent expressive. Ce sont de nouvelles ambitions

131 Cf. Lascault, G. « Autour de la couleur directe et affranchie », op. cit., p. 72 et 76.

132 Cf. Groensteen, T. « Couleur directe », op. cit.

133 Ibid.

134 C'est ce qu'affirme entre autres Jan Baetens dans : Baetens, J. (2011) « From Black & White to Color and Black », op. cit., p. 115–116.

135 Moebius, *Arzach*, Paris : Les Humanoïdes associés, 1976, couverture.

136 Cf. Ciment, G. « Couleur », op. cit. Moebius n'est pas le premier à avoir mis ses planches originales en couleurs. Edmond-François Calvo travaillait, lui aussi, en couleur directe. Il prêtait énormément d'attention aux couleurs dans ses planches. *La bête est morte* (1944 et 1945) et *Rosalie* (1947) en sont des exemples. Cf. Mercier, J. P. (2016) « La Bête est morte ! de Calvo », *Genesis* 43, p. 178.

137 Gilles Ciment envisage la couleur directe comme l'« affirmation d'une picturalité possible de la bande dessinée ». Ciment, G. « Couleur », op. cit.

138 Cf. Sylvain Bouyer développe cette idée dans Bouyer, S. « Coloriage, picturalité et gros sous », op. cit., p. 38. Il s'agit bien de courants picturaux et non d'école picturale. Thierry Groensteen insiste également sur le fait que la couleur directe soit un dénominateur commun de différents styles. Cf. Groensteen, T. « Couleur directe », op. cit.

139 Bouyer, S. « Coloriage, picturalité et gros sous », op. cit., p. 38.

esthétiques ainsi que des changements au niveau culturel, économique et social qui ont rendu possible l'épanouissement de la couleur directe. Scott McCloud cite le commerce et la technologie¹⁴⁰ comme deux facteurs relationnels déterminants entre la bande dessinée et la couleur. L'amélioration de la qualité de l'impression en Europe a été le moteur des développements de palettes subjectives¹⁴¹. En effet, l'impression en couleur pouvait être de très mauvaise qualité, comme l'expliquait, dans une interview de la fin des années 1960, Paul Gillon, dessinateur : « Les tirages sont, en général si mauvais qu'on est atrocement trahis ! [...] Finalement, la couleur qui devrait exalter le dessin, le tue, et ça, c'est un problème grave¹⁴² ... » – Notons que, si la situation s'améliore, elle ne se résout pas parfaitement puisque Frank Pé raconte des faits similaires pour des publications dans les années 1990 aux Éditions Dupuis¹⁴³. Les nouvelles palettes ont également été rendues possibles grâce aux développements techniques dans le domaine de l'offset, procédé d'impression très rentable. Grâce à la couleur directe, la couleur gagne en importance au même titre que le trait du dessin et devient nécessaire, utile. Elle perd ce statut de secondaire, surajoutée, annexe¹⁴⁴. C'est l'une des raisons pour lesquelles la couleur directe a souvent été mise en opposition avec la procédure classique de mise en couleurs plus traditionnelle utilisant une épreuve d'impression¹⁴⁵. Pourtant, ce que Sylvain Bouyer nomme « bouleversement » pictural, ne se fait pas de manière abrupte. La transition de la mise en couleurs traditionnelle à la picturalité¹⁴⁶ passe par une contestation du procédé des aplats et par une envie de le contourner et d'y intégrer des changements. En 1984, Sylvain Bouyer résume ce développement de cette façon : « Chez les nouveaux coloristes, la couleur possède une indéniable charge esthétique ; et bien que le trait noir garde encore le privilège du dessin, elle n'est plus ce colorant ou cette teinture destinés à le valoriser¹⁴⁷ ». Cette sorte d'émancipation de la couleur lui confère une *charge esthétique* et une expressivité par laquelle « la mise en couleurs ne se contente plus d'enrichir le dessin, elle l'investit et le subordonne – ou se confond avec lui (quand la couleur dessine les formes avant de les remplir¹⁴⁸) ». La picturalité rend l'image plus insistante. Les émotions transmises par le jeu des couleurs¹⁴⁹, ajoutent une signification supplémentaire au dessin qui est potentiellement voulue par l'auteur-ice.

140 Cf. McCloud, S. *Understanding Comics*, op. cit., p. 186. D'autres auteur-ice-s citent les mêmes éléments, Gilles Ciment, par exemple.

141 Cf. *ibid.* p. 190.

142 Lacassin, F. *Pour un 9^e art. La bande dessinée*, Paris : Union générale de l'édition, 1971, p. 241.

143 Cf. Rencontre avec Frank Pé au Centre Belge de la Bande dessinée, à Bruxelles, le 10 octobre 2018. Le compte rendu de cette entrevue non-enregistrée n'a malheureusement pas pu être reproduit dans cette publication.

144 Cf. Lascault, G. « Autour de la couleur directe et affranchie », op. cit., p. 72.

145 Deux exemples (parmi d'autres) de textes argumentant de cette manière sont : Bouyer, S. « Coloriage, picturalité et gros sous », op. cit. et Groensteen, T. « Couleur directe », op. cit.

146 En 1986, Thierry Groensteen propose une définition de la picturalité inspirée de René Huyghe et d'Henri Vanlier dans Groensteen, T. « L'oeil pictural », op. cit., p. 78.

147 Bouyer, S. « Coloriage, picturalité et gros sous », op. cit., p. 36.

148 Cf. *ibid.*, p. 37.

149 Thierry Groensteen affirme que l'image est alors productrice d'émotions. Cf. Groensteen, T. « Couleur directe », op. cit.

La raison pour laquelle la couleur directe apparaît comme un renouveau, une rupture même, dans l'histoire de la bande dessinée est due notamment à ce que Gilbert Lascault nomme son « affranchissement¹⁵⁰ ». En effet, similairement aux réflexions de Lorenz Dittmann sur la couleur dans la peinture du XX^e siècle¹⁵¹, Gilbert Lascault introduit la couleur directe comme une couleur libre, libérée des intermédiaires tels que la reproduction de la planche originale avant la mise en couleurs et la délégation au-à la coloriste. Par cette technique, les couleurs semblent s'exprimer et raconter¹⁵². La technique directe représente en ce sens une sorte de réhabilitation de la couleur¹⁵³ : « Ici, la couleur est première, énergie, force – un moteur, à l'opposé de la fonction enjolivante (donc souvent accessoire) que lui concédait la tradition¹⁵⁴ ». Un des exemples les plus éloquents est celui de Lorenzo Mattotti qui construit véritablement ses images et élabore le récit avec les couleurs. Certaines de ses images ne sont constituées que de couleurs. Dans cette utilisation chromatique si particulière, c'est la couleur qui crée l'image¹⁵⁵. Comme chez les expressionnistes, l'émotion et la subjectivité, souvent traduites par des couleurs vives et une déformation de la réalité, sont au centre des dessins¹⁵⁶.

L'introduction de l'idée de picturalité dans le champ de la bande dessinée met en évidence les images et leurs qualités plastiques¹⁵⁷. L'aspect contemplatif et la participation du-de la lecteur-ice soulignent l'importance de la réception de l'image et de l'œuvre dans la considération artistique de la bande dessinée. Cette manière d'aborder la couleur, même si elle ne concerne qu'une partie des dessinateur-ice-s de bande dessinée, marque un pas important vers l'« artification », définie par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro comme un processus complexe et progressif de transformation qui engendre un déplacement de la frontière entre ce qui est considéré comme art et non-art¹⁵⁸. Ce concept

150 Cf. Lascault, G. « Autour de la couleur directe et affranchie », op. cit., p. 94. Il est intéressant de constater que la terminologie utilisée par Gilbert Lascault lorsqu'il aborde l'affranchissement, la couleur libérée, l'autonomie de l'expression, l'indépendance de la couleur, avait déjà été utilisée par Lorenz Dittmann dans son volume *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt : wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 346. L'auteur y décrit alors la couleur dans la peinture du XX^e siècle.

151 Cf. ibid.

152 Cf. Lascault, G. « Autour de la couleur directe et affranchie », op. cit, p. 94.

153 Cf. ibid., p. 76.

154 Baudoux, V. / Jadinon, R. « La couleur comme mode narratif », op. cit., p. 65.

155 Erich von der Bercken avait donné un nom à cette utilisation de la couleur qu'il avait décrit chez le peintre impressionniste Cézanne : die « *Gestaltungswert* ». Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz. Orientierungshilfen für eine Didaktik zum Umgang mit Farbe im Kunstunterricht*, Bielefeld : Athena bei wbv, 2022, p. 83.

156 Nous aurions même tendance à rapprocher le dessin de Lorenzo Mattotti au fauvisme : interprétation du sujet par la couleur, contours marqués, audaces chromatiques... les points communs sont nombreux.

157 Nous revenons ici aux différentes facettes de l'image qui est un « interprétable », un « énonçable », un « descriptible » et un « appréciable ». Cf. Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 125-126.

158 Cf. Heinich, N. / Shapiro, R. (dir.) *De l'artification: enquête sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012, p. 20.

se distingue de celui de la « légitimation¹⁵⁹ » et décrit un phénomène dynamique de reconnaissance et d'identification collective de nouvelles formes d'art : « C'est un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme public, bref, qui tend à faire advenir un monde de l'art¹⁶⁰ ». La bande dessinée n'y fait pas exception : « Ainsi donc la bande dessinée se trouve-t-elle aujourd'hui traitée comme un art, ses productions comme des œuvres, et ses auteurs comme des artistes¹⁶¹ ».

1.2.4. Le désintérêt pour la couleur dans la recherche en bande dessinée

Si les prémices des recherches sur la couleur se retrouvent dans les années 1960 et 1970, ce domaine semble n'avoir été que peu développé depuis. Gilles Ciment l'affirme également :

Contrairement à la ligne, à la bulle, aux contours des cases, la couleur semble donc si peu consubstantielle à la bande dessinée que le plus souvent, dans les études consacrées au 9^{ème} art, on n'en voit pas la... couleur¹⁶²!

Quelles sont les raisons de ce faible intérêt de la recherche pour la couleur dans le récit de bande dessinée ? La contradiction est flagrante : le contexte de légitimation et de reconnaissance artistique accompagne l'évolution de la bande dessinée depuis les années 1960 mais la couleur, pourtant centrale dans l'art, notamment dans la peinture du XX^e siècle, n'a été que peu abordée¹⁶³. Que la couleur ait été dépréciée pendant de nombreuses années parce qu'elle n'était envisagée que comme surajoutée au dessin a certainement joué un rôle mais ne peut représenter l'unique raison de ce désintérêt de la recherche pour le domaine chromatique en bande dessinée. Déjà dans les années 1980, Pierre Masson déclarait qu'aborder la couleur était « malaisé¹⁶⁴ », sa nature ainsi que son interprétation, « liée à de multiples codes qui eux-mêmes varient selon le contexte socio-culturel », étant mal connues¹⁶⁵. Chargées de valeurs liées à différentes traditions et cultures¹⁶⁶, les cou-

159 Les deux problématiques sont liées, l'artification d'une pratique entraînant sa légitimation, mais décrivent des phénomènes différents. Cf. *ibid.*, p. 269–275.

160 *Ibid.*, p. 21.

161 Heinich, N. (2017) « L'artification de la bande dessinée », *Le Débat* 195, p. 5. Le caractère partiel de ce processus d'artification de la bande dessinée est évoqué dans le point 2.1.5. de cette étude.

162 Ciment, G. « La couleur dans la bande dessinée », *op. cit.*

163 La couleur joue un rôle majeur dans la peinture du XX^e siècle, que ce soit du point de vue de l'esthétique, de la construction de l'espace, des formes, de l'expression de la réalité ou encore de la matérialisation des émotions. Cf. Dittmann, L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, *op. cit.*, p. 346–415.

164 Masson, P. *Lire la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 40.

165 Cf. *ibid.*

166 Cf. Lecigne, B. (2018) « Dans l'histoire de la BD, le jaune est la couleur de l'infamie », *Les Cahiers de la BD* 4, p. 68. L'auteur s'inspire ici de travaux de Michel Pastoureau. Ce dernier insiste sur le fait que la couleur est un fait de société : « C'est la société qui « fait » la couleur, qui lui donne sa définition et son sens, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux. » Pastoureau, M. *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris : éditions du Seuil, 2000, p. 8.

leurs, dans un champ donné, véhiculent des symboles qui ne sont donc pas immuables et subissent l'influence de facteurs extérieurs et temporels. En bande dessinée, la force créatrice des auteur·ice·s s'ajoute à cette tendance, puisque, dans certains cas – nous reprenons les mots de Bruno Lecigne – « le créateur de bande dessinée s'empare d'un langage qui est notre trame commune et qui est lui-même changeant quand il est de l'ordre du symbole. Mais il va le dépasser et réinventer sa propre couleur et le parer d'un sens nouveau¹⁶⁷ ». Il s'agit donc de prendre en compte les multiples codes liés au champ culturel dans lequel est utilisée la couleur mais aussi de repérer les éventuels déplacements opérés par les créateur·ice·s dans des productions données. Une autre difficulté réside dans le fait qu'il n'existe pas de parfaite adéquation entre la couleur réelle, la couleur perçue et la couleur nommée¹⁶⁸, ce qui ne facilite pas la description et l'analyse. En outre, les couleurs sont avant tout des catégories mentales :

Avant d'être des lumières ou des matières, avant d'être des sensations ou des perceptions, les couleurs sont des catégories mentales, des sortes de cases préconçues, prêtes à être activées, remplies, mises en œuvre, pensées, nommées, classées, sémantisées, organisées, hiérarchisées¹⁶⁹.

De plus, de nombreux facteurs influencent la perception des couleurs, comme le papier sur lequel elles sont imprimées, les encres utilisées, les phénomènes de contrastes mais aussi l'environnement de la lecture, l'éclairage ou encore les associations chromatiques qu'établit spontanément le·la lecteur·ice avec les éléments représentés dans une image : le jaune pour la banane, le rouge pour la cerise, le bleu pour le ciel... Ce souvenir chromatique, ces associations au monde réel, aussi individuelles et imprécises qu'elles puissent être¹⁷⁰, peuvent avoir une incidence sur la manière de recevoir une image et de l'interpréter. Dans les études chromatiques récentes, les chercheurs s'intéressent d'ailleurs de plus en plus à la couleur en tant que phénomène relationnel entre l'observateur·ice et le monde matériel¹⁷¹.

La définition des couleurs est un autre obstacle à son étude. Elle relève de plusieurs sciences et ne se laisse que difficilement expliquer. Une seule théorie ne suffit pas à représenter le phénomène chromatique puisque ce dernier relève aussi bien des sciences naturelles que de la psychologie, de l'histoire de l'art ou encore de la technologie. Il nécessite une approche transdisciplinaire¹⁷² qui ne favorise pas l'établissement d'un discours académique à son sujet. L'argument le plus répandu pour expliquer le désintérêt pour la couleur est cependant l'argument économique¹⁷³. Dans le cadre de l'industrie franco-belge, la mise en couleurs était une étape de production systématisée et rationalisée, même si

167 Lecigne, B. « Dans l'histoire de la BD, le jaune est la couleur de l'infamie », op. cit., p. 75.

168 Cf. Pastoureau, M. *Une couleur ne vient jamais seule*, op. cit., p. 35.

169 Ibid., p. 37.

170 La mémoire chromatique humaine est relativement faible, ce qui empêche la reconnaissance et le souvenir de nuances exactes. Le souvenir de teintes ou de familles chromatiques, par contre, est souvent bien présent. Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit, p. 27.

171 Cf. ibid., p. 16.

172 Cf. Pastoureau, M. *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2016, p. 9.

173 Chez Gilles Ciment, par exemple. Cf. Ciment, G. « Couleur », op. cit.

le coût de l'impression en noir et blanc était généralement moindre. La raison de cet apparent paradoxe était l'attrait commercial engendré par la couleur. Le fait qu'une bande dessinée en couleur se vende mieux qu'une bande dessinée en noir et blanc lui donna le statut de modèle absolu dans la bande dessinée européenne francophone. Le choix de mettre en couleurs ne semble donc pas avoir été motivé artistiquement mais avoir été purement économique. C'est justement le fait que la couleur soit considérée comme standard dans la bande dessinée francophone qui va donner à l'absence de couleur une plus-value esthétique sur la scène alternative et devenir le garant visible d'une qualité narrative supposée supérieure. Cette opposition entre les bandes dessinées en couleurs et les romans graphiques en noir et blanc aboutit à la dichotomie fallacieuse formulée par Jan Baetens « mauvaises bandes dessinées en couleur » / « bons romans graphiques en noir et blanc », un obstacle de type idéologique qui participe de la non appréciation de l'importance de la couleur dans la bande dessinée¹⁷⁴. De plus, ce qui est considéré comme du noir et blanc ne l'est souvent pas, ce qui amène Jan Baetens à proposer l'antinomie « monochrome » / « polychrome¹⁷⁵ » qui précise une terminologie floue et donne de nouvelles clés pour ouvrir les portes de l'étude sur la bande dessinée.

Enfin, la méthodologie représente également un obstacle à l'étude de la couleur dans la bande dessinée¹⁷⁶. En effet, il n'existe pas de théorie chromatique spécifique à la bande dessinée. En outre, les chercheurs qui étudient ce média apportent chacun leurs bagages disciplinaires et se servent de théories qui n'ont pas été initialement développées pour la bande dessinée et son analyse.

[...] the lack of any previous “medium-specific” theory has been dramatically significant in comics theory, which is still struggling to find its own voice and to free itself from [sic] the influences of both literary and film studies (despite – let me make this point very clear – the immensely important and positive influence of these two fields¹⁷⁷).

Cette situation a des conséquences directes sur l'étude de la couleur. La couleur ne jouant pas ou peu de rôle dans la discipline d'origine des chercheurs, ceux-ci n'y portent que peu d'intérêt¹⁷⁸. L'étude de Martin Schüwer sur la narration des *comics* représente à cet égard un exemple à la fois éclatant et ambigu¹⁷⁹. Dans le but de proposer une narratologie intermédiaire pour ce type de littérature graphique, il développe quatre chapitres dans lesquels la couleur n'est pas abordée : *mouvement*, *espace*, *temps* et *langue parlée, langue écrite et image*¹⁸⁰. Toutefois, à la fin de son volume, après les annexes, l'auteur prévoit une par-

174 Cf. Baetens, J. « From Black & White to Color and Black », op. cit., p. 111, p. 113. Sylvain Lesage aborde également cette valorisation d'une forme de bande dessinée au détriment d'une autre dans *L'effet Livre*, op. cit., p. 155 et 194.

175 Cf. Baetens, J. « From Black & White to Color and Black », op. cit., p. 115.

176 Cet argument est également repris par Jan Baetens qui le définit comme le deuxième type d'obstacles à l'étude de la couleur dans la bande dessinée. Cf. Baetens, J. « From Black & White to Color and Black », op. cit., p. 133.

177 Ibid.

178 Cf. *ibid.*, p. 113.

179 Cf. Schüwer, M. *Wie comics erzählen*, op. cit.

180 Titres originaux: *Bewegung, Raum, Zeit, Sprache, Schrift und Bild*. Cf. *ibid.*

tie dédiée à des cases imprimées en couleurs issues d'œuvres étudiées dans le cadre de son analyse¹⁸¹. Bien que l'introduction à ces extraits colorés reconnaisse l'importance de la couleur et son rôle proéminent dans les différentes dimensions des *comics* et dans la perceptibilité de ce qui est représenté¹⁸², l'analyse la laisse de côté de manière intentionnelle. Dans la synthèse des résultats de sa proposition narratologique, Martin Schüwer explique l'impossibilité de maîtriser totalement les éléments liés au graphisme et à l'esthétique par leur caractère « sauvages » :

Nicht alle Aspekte, die für die Wirkung einer Comicseite wie der oben behandelten bedeutsam sind, lassen sich mit einer Erzähltheorie erfassen. Die künstlerische Gestaltung der Comics nämlich, die Seite als Grafik betrachtet, stellt den aus erzähltheoretischer Sicht « wilden », nur sehr unvollständig zu bändigenden Aspekt der Comics dar¹⁸³.

L'ambiguïté de la démarche devient flagrante en découvrant les légendes explicatives des cases en couleurs. En décrivant le rôle de la couleur dans chaque exemple, l'auteur lui reconnaît des fonctions de premier plan en rapport avec les quatre thèmes principaux de son volume. Ainsi, la couleur structure le mouvement – nous qualifions cette fonction de cinématique – appuie la perspective et l'impression réaliste, permet la représentation d'une vision subjective, a une fonction décorative, matérialise l'invisible, permet la distinction de différents niveaux temporels et différencie les instances narratives. Notons que ce que Thierry Groensteen nomme « identité chromatique » désigne également un rôle de différenciation des instances narratives ou fictionnelles endossé par la couleur¹⁸⁴. Cette dernière se voit associée à un personnage déterminé au point de le représenter. Ce serait le cas du jaune et d'Olrík dans *La marque jaune*¹⁸⁵.

Certains des rôles spécifiques énoncés par Martin Schüwer ont déjà été abordés antérieurement dans le cadre de la bande dessinée (cf. tableau 1 dans la partie 1.3.). D'autres viennent s'ajouter aux fonctions qui influencent leur narration¹⁸⁶. Le peu d'intérêt accordé à la couleur est inversement proportionnel à la pertinence des propos à son égard contenus dans les 14 pages qui lui sont dédiées. La réputation farouche des éléments graphiques ne serait-elle finalement qu'une excuse ? À défaut de les maîtriser totalement, il est possible de les aborder et d'en décrire les tendances utiles pour l'analyse du récit en bande dessinée. Car une bande dessinée en couleurs ne peut être appréhendée totalement que si la couleur fait partie des éléments analysés.

181 Cf. *ibid.*, p. 535.

182 Cf. *ibid.* Texte original : « Es liegt auf der Hand, dass man ursprünglich farbige Comicpanels unvollständig zitiert, [...] wenn man sie in grautönen reproduziert. Weil Farbe aber an allen Dimensionen von Comics maßgeblich Anteil hat, leidet darunter die Evidenz zahlreicher Beispiele, wenn nicht gar die Erkannbarkeit des Dargestellten. »

183 Cf. *ibid.*, p. 519.

184 Cf. Groensteen, T. *La Bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 80.

185 Thierry Groensteen exemplifie ce concept avec la couleur rose qui désigne spécifiquement le personnage d'Amy dans Jimmy Corrigan. L'apparition en arrière fond du rose n'est donc jamais anodine et renvoie directement à ce personnage. Cf. *ibid.*

186 Les fonctions proposées par Martin Schüwer dans le cadre de l'étude des *comics* sont générales et trouvent une correspondance dans le récit de bande dessinée.

1.3. Les fonctions des couleurs dans le récit de bande dessinée

L'état des lieux de la partie précédente a permis de faire le point théorique sur l'étude de la couleur dans le récit de bande dessinée en reprenant les études et les réflexions pertinentes publiées depuis la fin des années 1960 jusqu'à nos jours. Outre la récolte de données sur le statut de la couleur dans la bande dessinée classique, sur les utilisations chromatiques ainsi que sur la couleur directe, cette étape a permis le recensement de plus de trente fonctions narratives possibles de la couleur dispersées dans les divers textes scientifiques évoqués ou discutés. Certaines ont déjà été présentées dans leur texte d'origine comme fonctions en tant que telles, d'autres ne l'ont pas été, mais jouent un rôle caractéristique qui les assimile à des fonctions¹.

1.3.1. Recensement

Il n'y a pas eu, jusqu'à présent, de réflexion unificatrice autour de la couleur qui aurait repris les différentes propositions théoriques pour les rassembler. Le tableau 1 a pour but de recenser les fonctions de l'élément « couleur » déjà développées ou citées dans les études sur la bande dessinée. Il se base sur l'argumentation et les discussions développées dans la partie 1.2. et reprend les fonctions de manière chronologique, mettant en évidence les recouvrements les plus manifestes dans la troisième colonne. Une analyse plus approfondie donne ensuite lieu à un autre tableau (tableau 2b) plus succinct qui regroupe les différentes fonctions et les restructure. La représentation sous forme de tableau est utilisée pour faciliter la vue d'ensemble et donner des informations claires et concises.

¹ Remarquons ici que les rôles ou effets que peut provoquer la couleur dans le récit cités par Frank Pé lors de notre entrevue en octobre 2018 se retrouvent dans le tableau. La théorie rejoint la pratique. Cf. Rencontre avec Frank Pé au Centre Belge de la Bande dessinée, à Bruxelles, le 10 octobre 2018. Le compte rendu de cette entrevue non enregistrée n'a malheureusement pas pu être reproduit dans cette publication.

Tableau 1: Recensement chronologique des fonctions de la couleur apparaissant dans les études sur la bande dessinée

Fonctions	Description	Auteur-ice-s
Fonction de continuité	Continuité graphique par la création d'atmosphères et les rapports de tons.	Claude Moliterni, 1967
Fonction métaphorique	La couleur est élément renvoyant à une métaphore.	Pierre Fresnault-Deruelle, 1970
Fonction diacritique	Fonction d'organisation et de codification de l'espace. Permet la distinction d'éléments par la couleur. Déchiffrage rapide de l'action.	Pierre Fresnault-Deruelle, 1970, 1977
Fonction de raccord	Permet la mise en relation entre des éléments de vignettes et de planches différentes et confère à la couleur une couche signifiante supplémentaire.	Pierre Fresnault-Deruelle, 1977
Fonction de lisibilité	La couleur facilite la lecture du récit de bande dessinée	
Fonction documentaire	Fonction d'organisation et de codification de l'espace. La couleur permet une reconnaissance immédiate des gestes, attitudes, objets...	
Fonction « code mondain »	La couleur est utilisée de manière réaliste.	
Fonction symbolique (1)	La couleur matérialise un stéréotype culturel.	
Fonction dramatique	Ponctuation chromatique du récit pour appuyer les points forts du scénario.	Pierre Fresnault-Deruelle, 1977 Jan Baetens, 1998 (fonction rhétorique)
Fonction de perspective	Construction de la perspective par la couleur.	Pierre Fresnault-Deruelle, 1977 Martin Schüwer, 2008
Fonction locative	La couleur désigne, signifie une forme, permet de distinguer les différents éléments sur la page.	Sylvain Bouyer, 1984 Baudry, J. [et al.], 2019 (Fonction dénotative)
Fonction analogique	La couleur traduit une vision conformiste, réaliste, du monde.	Pierre Masson, 1985 Jan Baetens, 1998 (rôle réaliste de la couleur)
Fonction symbolique (2)	Une couleur, par la répétition de son utilisation dans un récit, acquiert une valeur symbolique. Elle s'affirme grâce à des oppositions ou des symétries.	Pierre Masson, 1985 Gilles Ciment, 2004 (il ne fait que l'évoquer sans l'expliquer)

Fonctions	Description	Auteur-ice-s
Fonction esthétique	Au sein d'un ensemble coloré dans une ou plusieurs images successives, une couleur, par sa répétition ou des associations avec d'autres couleurs, acquiert une valeur esthétique.	Pierre Masson, 1985
Fonction stimulante des couleurs chaudes	Les couleurs chaudes stimulent l'action.	
Fonction apaisante des couleurs froides	Les couleurs froides modèrent l'action.	
Fonction expressive	La couleur est conductrice d'émotions.	Thierry Groensteen, 1993 Sylvain Bouyer, 1984 (caractère expressif de la couleur)
Fonction d'ambiance	La couleur crée une ambiance, un environnement.	Scott McCloud, 1994 Ann Miller, 2007
Fonction enjolivante (décorative)	La couleur agrmente, embellit le dessin.	Vincent Baudoux et Roland Jadinon, 2003 Martin Schüwer, 2008
Fonction narrative	(Évoquée sans informations supplémentaires)	Gilles Ciment, 2004
Fonction psychologique	(Évoquée sans informations supplémentaires)	
Fonction spatiale	(Évoquée sans informations supplémentaires)	
Fonction signalétique	(Évoquée sans informations supplémentaires)	
Fonction de reconnaissance des personnages	La couleur permet la reconnaissance rapide des personnages.	Ann Miller, 2007
Fonction unificatrice	Unification de séquences par la couleur.	
Fonction cinétique	La couleur permet de visualiser un mouvement et le structure (par exemple en le décomposant)	Martin Schüwer, 2008
Fonction réaliste	La couleur appuie l'impression réaliste du dessin.	
Fonction de subjectivité	Une perception subjective est traduite par la couleur*.	
Fonction temporelle	La couleur permet la différenciation entre plusieurs univers temporels.	
Fonction de matérialisation	La couleur matérialise l'invisible comme les bruits, les sentiments...	
Fonction de différenciation des instances narratives	La couleur permet la différenciation entre différentes instances narratives.	Martin Schüwer, 2008 Thierry Groensteen, 2007 (« identité chromatique »)

Fonctions	Description	Auteur-ice-s
Fonction d'attribution	La couleur permet l'attribution d'un acte langagier à un personnage déterminé.	Jakob F. Dittmar, 2008
Fonction de différenciation des niveaux narratifs	Les niveaux narratifs sont reconnaissables par la couleur.	
Fonction intertextuelle et intericonique	Les couleurs représentent des intertextes visuels. Lorsqu'elles relient des images entre elles, leur fonction est intericonique	Jochen Gerner 2008 Baudry [et al.] 2019

* Dans l'exemple de Martin Schüwer, la perception subjective est traduite par le flouté qui n'est pas une couleur. Il est cependant possible d'envisager une perception spécifique de la couleur par un personnage. Dans l'exemple cité, le flouté représente la vision subjective du personnage qui regarde. La couleur appuie cette impression d'imprécision. Cf. Schüwer, M. *Wie comics erzählen*, op. cit., p. 539.

Le tableau ci-dessus a l'avantage de mettre en évidence les pics de publication d'ouvrages de littérature critique sur la bande dessinée². Le mouvement débute dans les années 1960, atteint une première phase culminante au début des années 1970 et une seconde au début des années 1980. Viennent ensuite les études des années 1990 et de la fin des années 2000. Une partie des fonctions ci-dessus ont donc été évoquées dans le cadre d'études datant d'une époque où la technique des aplats de couleurs était généralement utilisée en bande dessinée. Cela ne veut pas dire qu'elles n'ont plus de raison d'être, la bande dessinée actuelle étant issue de la tradition franco-belge et n'ayant pas jeté par-dessus bord toutes les stratégies et techniques de mise en couleurs de la bande dessinée classique.

Le fait que les chercheurs ayant développé les fonctions soient issus de différentes disciplines contribue à la largeur du spectre thématique représenté et permet la multiplication des angles d'analyse : linguistes, historien-ne-s, philologues, historien-ne-s de l'art, chercheur-euse-s en études culturelles mais aussi auteur-ice-s, éditeur-ice-s, journalistes³ ... Que les perspectives abordées paraissent parfois « hors-champ » invite à élargir la réflexion⁴, même si elles brouillent quelque peu la vue d'ensemble. Nous pouvons pourtant dégager des tendances. Les fonctions originaires d'études sémiologiques et formalistes abordent plutôt des aspects liés à la structure du récit en images (fonction de

2 Éric Maigret a rendu les mouvements de publication visibles pour les années 1960–1990. Cf. Maigret, E. (1994) « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », op. cit., p. 132 - 134.

3 Remarquons que les études sur la bande dessinée ont profité de réflexions issues de différentes autres disciplines pour se construire.

4 La notion de « corpus hors-champ » comme elle a été développée par Jean-Christophe Menu dans le cadre de la troisième partie de sa thèse, invite à élargir un champ – chez Menu, celui de la bande dessinée – à des productions et réflexions qui ne sont pas forcément étiquetées comme en faisant partie. Ce processus permet l'acquisition de nouvelles perspectives et un élargissement du champ envisagé. Cf. Menu, J.-C. *La bande dessinée et son double. Langages et marges de la bande dessinée*. Paris : L'Association, 2011.

continuité, de lisibilité, de raccord, fonction locative, fonction de reconnaissance des personnages, etc.) À partir des années 1990, un changement paradigmatique important se produit dans les sciences humaines qui trouve un écho dans les études sur la bande dessinée. Le *pictorial turn*, le tournant pictural de l'Américain W.J.T. Mitchell, met l'accent sur l'image et l'esthétique⁵. Affirmer qu'il existe une rupture nette serait pourtant erroné, tant, nous allons le voir, certaines fonctions de différentes époques sont similaires. De plus, les travaux qui touchent à la fonctionnalisation de la couleur, et donc à un aspect lié à l'image, ont été d'avantage développés avant 1990 qu'après. Mais il faut reconnaître l'appartenance de ces travaux à une certaine époque. Le contexte de recherche avant et après le tournant pictural n'est plus le même et la tendance générale après les années 1990 est plutôt du côté de l'image et du graphisme.

1.3.2. Catégories de fonctions

Une analyse plus exacte du tableau 1 et de ses 35 fonctions nous a permis de constater des analogies mais aussi des inexactitudes que nous avons dégagées. Nous avons alors pu créer des catégories de fonctions susceptibles d'être utilisées lors d'une analyse. Nous présentons ci-dessous les différentes catégories et les axes de réflexion les plus importants qui ont mené à leur création.

Les fonctions esthétiques

Le terme « esthétique » employé par Pierre Masson pour qualifier une de ses trois fonctions nous paraît déroutant puisque sa description est de l'ordre de la spécificité alors que le nom renvoie à une généralité. Il s'agit en fait d'une valorisation par la répétition et par les associations dans des images successives. Elle est semblable à la fonction enjolivante dans le cadre de laquelle la couleur décore le dessin et le valorise mais s'en différencie par la répétition qui ne nous semble pas être présent dans le cas de la fonction décorative. Pour cette raison, nous discernons la fonction de valorisation, qui demande une répétition dans les images successives, et la fonction décorative (ou enjolivante). Elles appartiennent toutes les deux à la catégorie plus générale des fonctions esthétiques.

Les fonctions d'organisation chromatique dans l'image

Chez Gilles Ciment, la fonction spatiale rappelle, au moins au point de vue de la terminologie, les fonctions développées par Pierre Fresnault-Deruelle qui organisent et codifient l'espace, à savoir la fonction diacritique, la fonction documentaire et la fonction de perspective. Ces fonctions contiennent également un aspect de lisibilité puisqu'elles permettent un déchiffrement rapide de l'action. Lisibilité et construction de l'espace semblent

5 Cet accent se retrouve par exemple dans les réflexions de Scott McCloud, les travaux d'Ann Miller et également dans la théorie du système de Thierry Groensteen (même si celle-ci compose avec d'autres influences comme les études de Jean Ricardou sur le Nouveau Roman et le Colloque de Cerisy).

donc liés sans pour autant former un amalgame⁶. Pierre Fresnault-Deruelle fait d'ailleurs la distinction entre l'organisation spatiale (fonctions diacritique et documentaire) et l'organisation des codes chromatiques (fonctions de lisibilité et de raccord)⁷. Nous proposons une modification de cette catégorisation.

Les fonctions de raccord entrent dans une autre catégorie que nous expliquons ci-dessous (les fonctions poétiques) et qui inclut la mise en réseau.

La lisibilité est une catégorie trop large et ne désigne pas une fonction spécifique. L'élément « couleur » contribue à la lisibilité du récit comme le font également d'autres éléments constitutifs. Il s'agit plutôt d'une *dimension* plus générale.

Les fonctions documentaire et diacritique sont proches mais différentes. Elles permettent d'organiser l'espace de la planche ou de la case. La fonction documentaire, permet de reconnaître des éléments représentés graphiquement (par exemple, le pull bleu de Tintin). En ce sens, la fonction de reconnaissance des personnages d'Ann Miller représente une fonction documentaire particulière. Il en va de même pour la fonction locative de Sylvain Bouyer, également appelée « dénotative », et qui sert « à renforcer le trait et à mieux définir chaque objet, faire la distinction entre les objets sur la page, les détacher⁸ », ainsi que pour la fonction signalétique de Gilles Ciment⁹. La fonction diacritique, quant à elle, permet la mise en évidence de certains objets ou éléments (récitatifs, bulles, cases...) dans l'espace fictif. Comme exemple, nous pouvons nommer le fond rouge d'une case dans une planche en niveaux de gris. Ces deux fonctions documentaire et diacritique font partie d'une même catégorie. Celle-ci inclut deux autres types de fonctions :

- les fonctions de perspective énoncées par Pierre Fresnault-Deruelle et plus tard par Martin Schüwer, par lesquelles la couleur construit l'espace graphique et fictionnel ;
- les fonctions structurantes qu'il nous faut maintenant expliquer.

La fonction d'ambiance de Scott McCloud, reprise par Ann Miller en 2007¹⁰, s'apparente fortement à ce que Claude Moliterni appelait la création d'atmosphère dans le cadre de sa fonction de continuité qui décrivait également la continuité par les rapports de tons¹¹. Autant la création d'atmosphères que les rapports de tons unifient graphiquement plusieurs cases ou séquences. Nous pourrions donc catégoriser une fonction d'ambiance et une fonction de continuité dans la fonction unificatrice d'Ann Miller. Pourtant, plus qu'unifier, ces fonctions structurent graphiquement. Nous faisons donc la proposition suivante : les fonctions structurantes englobent la fonction de continuité par les rapports de tons ainsi que la fonction d'ambiance par la création d'atmosphère.

Les fonctions d'organisation chromatique dans l'image comprennent donc les fonctions documentaire, diacritique, structurantes et de perspective.

6 Cette relation espace-lisibilité n'est pas étrangère à l'impératif de lisibilité en vigueur dans la bande dessinée classique.

7 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 145.

8 Cf. Baudry, J. / Carneiro, M.C. / Hébert, X. / Martin, C. / Poudevigne, F. « Jouer des constituants de la bande dessinée », op. cit., p. 282.

9 Nous nous permettons cette catégorisation bien que l'auteur n'ait pas défini cette fonction.

10 Miller, A. *Reading Bande Dessinée*, op. cit.

11 Moliterni, C. « La technique narrative », op. cit., p. 16.

Les fonctions analogiques-subjectives

La fonction réaliste de Martin Schüwer correspond à la définition de la fonction analogique de Pierre Masson et appartient, tout comme la fonction de subjectivité, à une fonction de type analogique-subjective. Ce terme atypique décrit deux pôles radicaux de représentation du monde fictionnel, soit de manière totalement référentielle, soit de manière totalement subjective lorsqu'il traduit la vision d'un des personnages, les variations entre les deux étant multiples. Le « code mondain » évoqué par Pierre Fresnault-Deruelle dans le cadre de ses recherches sur la couleur dans les récits de E.P. Jacobs décrit une fonction similaire¹² : « Le monde peut être ou non traité de façon réaliste, c'est-à-dire conformément à une certaine vraisemblance¹³ ». Pourtant Pierre Fresnault-Deruelle n'aborde pas la vision subjective du personnage mais les variations chromatiques qui résultent de la représentation de l'espace fictionnel. Il cite trois modalités : « alors qu'il fait jour, de nuit (avec ou sans lune), alors que les héros vivent à la lumière artificielle (nombreuses scènes se souterrains chez Jacobs¹⁴ ». Il s'agit donc plutôt de la mise en place d'atmosphères particulières et de la fonction d'ambiance.

La fonction documentaire n'appartient pas aux fonctions analogiques-subjectives. Elle est liée à la lisibilité de la case (et de la planche) et à la reconnaissance rapide d'éléments, indépendamment de la subjectivité de leur représentation. Dans le cas de la fonction de subjectivité, Martin Schüwer, dans son exemple, fait l'amalgame entre la couleur et le flouté du dessin¹⁵. Même si les deux aspects doivent être séparés, il clair que la couleur puisse traduire une vision subjective et endosser à elle seule cette fonction¹⁶.

Les fonctions de matérialisation

C'est également Martin Schüwer qui met en évidence le rôle matérialisant de la couleur. En effet, sa fonction cinétique correspond à une matérialisation, tout comme la fonction expressive de Thierry Groensteen car elles décrivent le fait que la couleur illustre, visualise ou exprime ce qui, dans la réalité, n'est pas tangible. C'est le cas des émotions, des bruits, des mouvements décomposés ou des codes stéréotypés. Pour les raisons déjà expliquées dans cette étude, le terme « expressif » ne nous semble pas adapté pour traduire la matérialisation d'une émotion. Nous nommons donc la fonction en question « fonction émotive ». Une couleur qui matérialise un bruit possède une fonction de bruitage. Elle appartient également au même groupe de fonctions. Un cas proche de la fonction de bruitage est celle de la matérialisation de la perception auditive d'un personnage. Cette dernière, appelée « auricularisation » par Éric Lavanchy, est la superposition de deux fonctions distinctes, la fonction de bruitage et la fonction de subjectivité¹⁷.

12 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 233.

13 Ibid.

14 Ibid.

15 Cf. Schüwer, M. *Wie Comics erzählen*, op. cit., p. 539.

16 Dans la terminologie d'Éric Lavanchy, la transmission directe de la perception visuelle d'un personnage s'appelle « l'ocularisation interne », une forme de focalisation visuelle. Lavanchy, É. *Étude du cahier bleu d'André Juillard*, op. cit., p. 61 – 62.

17 Sur la notion d'auricularisation : Cf. *ibid.*, p. 68.

Les fonctions discursives

La fonction d'attribution décrite par Jakob F. Dittmar¹⁸ permet d'attribuer un acte langagier à un personnage déterminé. Elle est comparable à la fonction de différenciation des instances de Martin Schüwer. Elle a trait aux mécanismes du récit et à son organisation. C'est également le cas de la fonction temporelle (du même chercheur) qui permet de différencier des univers temporels distincts, et de la fonction de différenciation des niveaux narratifs de Jakob F. Dittmar. Un cas extrême de cette dernière est celui où la couleur produit un brouillage des niveaux, une métalepse, comme dans le cas de *La Tour* (1987) de François Schuiten et Benoît Peeters¹⁹. C'est l'introduction d'un tableau en couleurs dans le récit en noir et blanc qui fait entrer le personnage dans un nouveau monde parallèle au sien.

Tout comme la fonction dramatique esquissée par Pierre Fresnault-Deruelle²⁰, la fonction rhétorique décrite par Jan Baetens appuie les moments forts du récit. Le terme « rhétorique » possède pourtant des acceptations multiples et recouvre des réalités ambivalentes²¹, notamment une dimension manipulatrice que nous ne souhaitons pas intégrer à nos fonctions. Ce sont les mécanismes du discours auxquels nous nous intéressons ici et nous préférons le terme « dramatique » proposé par Pierre Fresnault-Deruelle. Nous remarquons également qu'il est nécessaire de préciser les relations qu'entretient la couleur avec le discours. Nous inspirant des réflexions de Roland Barthes sur la fonction du message linguistique par rapport au message iconique, nous postulons que la couleur peut être en adéquation avec le récit²². Nous affirmons également qu'elle peut lui être opposée. Nous proposons donc la catégorisation suivante :

- la couleur peut être dans une relation de complémentarité par rapport à ce qui est raconté et posséder une fonction de relais²³ ;
- elle peut être dans l'opposition par rapport au récit et avoir une fonction de l'ordre de l'oxymore ;
- elle appuie les moments forts du récit et remplit une fonction dramatique.

Les fonctions discursives comprennent donc la fonction d'attribution, la fonction de différenciation des niveaux narratifs, la fonction temporelle ainsi que les trois fonctions que nous venons d'énumérer.

18 Dittmar, J. F. *Comic-Analyse*, op. cit., p. 170.

19 Cf. Baetens, J. (2017) « Un chronotope à personnage ajouté : le nouveau fantastique des cités obscures (Schuiten-Peeters) », *Brumal-Revista de Investigación sobre el Fantástico* 1, p. 120.

20 Cf. Le « code dramatique » évoqué par Pierre Fresnault-Deruelle. Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 232.

21 Cf. Aaron, P. / Saint-Jacques, D. / Viala, A. (dirs.) *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : Presses universitaires de France, 3^e 2018, p. 676.

22 Roland Barthes nomme cette fonction du message linguistique « de relais ». Cf. Barthes, R. (1964) « Rhétorique de l'image », op. cit., p. 44.

23 Cf. *ibid.*

Les fonctions poétiques

En plus de ses cinq fonctions de la couleur²⁴ citées dans le tableau 1, Pierre Masson énonce deux dimensions plus générales qu'il nomme les rôles « déictique » et « poétique²⁵ ». Le premier est lié à la dénotation, au sens explicite de la couleur, le second, à la connotation, au sens implicite qu'elle peut prendre. À titre d'exemple, la fonction analogique peut clairement être associée au rôle « déictique ». Par contre, la fonction de raccord de Pierre Fresnault-Deruelle se rapporte au rôle « poétique » et suppose des répétitions ou des associations chromatiques dans le récit qui ne sont pas dues à la simple succession, comme dans le cas des fonctions unificatrices notamment. Ce que nous appelons « fonctions poétiques (ou de raccord) » en référence à Pierre Masson et à Pierre Fresnault-Deruelle englobent des fonctions issues d'une mise en réseau qui donne lieu à la création d'une couche signifiante supplémentaire. La fonction symbolique (2) de Pierre Masson est ainsi une sous-catégorie des fonctions poétiques. (Remarquons que la fonction symbolique (2) n'est pas à confondre avec la *dimension* symbolique de la couleur qui est liée à l'histoire et aux représentations culturelles !)

Les fonctions référentielles appartiennent à la catégorie des fonctions poétiques. Elles sont également issues d'une mise en réseau qui donne lieu à la création d'une couche signifiante supplémentaire. Les références auxquelles la couleur renvoie ne sont toutefois pas dans le récit même mais en dehors, dans d'autres textes, discours ou images antérieures. Ainsi, la fonction intertextuelle, dont fait partie la fonction d'intericonicité mise en évidence par Jochen Gerner notamment²⁶, est un type de fonction référentielle. Dans ce cas, la couleur représente un intertexte visuel et se rapporte à d'autres textes ou images, ce qui amène des connotations supplémentaires.

La fonction de genre, dans le cadre de laquelle les couleurs font partie des codes d'un genre déterminé est également une fonction référentielle. Un exemple est l'utilisation du jaune et du noir pour annoncer le genre policier. Cet aspect formel se doit de figurer dans notre tableau, même si la tendance est à l'éclatement et aux mélanges des codes ainsi qu'au dialogue intermédiatique et transmédiatique. La couleur est, dans ce cadre, en lien direct avec un référent ; elle est une trace témoin d'un genre déterminé. Elle est pourtant plus qu'un simple signe indiciel²⁷ puisqu'elle est en rapport avec différents discours²⁸. Elle est en outre en relation avec les autres éléments constitutifs de l'ensemble intermédiaire.

Le « code symbolique » (fonction symbolique (1) dans le tableau 1) développé par Pierre Fresnault-Deruelle est aussi une fonction référentielle. Un des exemples cités par le chercheur est celui d'une chevelure rousse qui renforce l'idée reçue de « britannicité²⁹ ». Elle

24 Les fonctions analogique, symbolique, esthétique, stimulante (couleurs chaudes) et apaisante (couleurs froides).

25 Cf. Masson, P. *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 44 – 46.

26 Cf. Gerner, J. *Contre la bande dessinée*, op. cit., s.p.

27 Nous faisons référence à la terminologie de Roland Barthes. Cf. Barthes, R. *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris : Seuil, 1980, p. 14.

28 Rosalind Krauss entreprend une réflexion similaire sur la photographie dans Krauss, R. *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990.

29 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 233.

matérialise le stéréotype culturel et en devient la métaphore. Il ne s'agit toutefois pas d'une simple matérialisation mais d'une mise en réseau avec un intertexte culturel.

Les fonctions textuelles

Le texte, dans son mode scripturaire, fonctionne comme un élément graphique au sein de l'image. Le mode langagier, quant à lui, est représenté dans les fonctions liées au récit par lesquelles la couleur peut influencer le contenu d'un texte.

Jan Baetens et Hugo Frey abordent pourtant deux aspects qui ne paraissent pas encore dans le tableau 1. Premièrement, une couleur peut participer à la reconnaissance de la catégorie d'un texte³⁰. Jan Baetens et Hugo Frey relèvent quatre types de textes : les informations paratextuelles, la voix du narrateur, les dialogues et les éléments verbaux dans le monde diégétique. La voix du narrateur et les dialogues sont déjà repris dans la fonction de différenciation des instances. Mais une couleur peut aussi fonctionner comme indicatrice d'une catégorie textuelle et distinguer les éléments paratextuels des éléments textuels. Elle a donc une fonction de catégorisation textuelle.

Deuxièmement, une couleur peut être utilisée comme un outil de hiérarchisation pour mettre en évidence certains passages ou certains mots³¹. Elle a, dans ce cas, une fonction de hiérarchisation textuelle. Contrairement à la fonction diacritique qui est une fonction liée à l'espace, la fonction de hiérarchisation textuelle ne concerne que le texte et n'est pas liée à l'organisation spatiale. De plus, elle ne concerne pas les éléments graphiques comme la bulle ou le cartouche mais bien les mots. Notons également que la fonction d'attribution permet d'attribuer les bulles ou les dialogues aux différentes instances et ne possède pas forcément de dimension hiérarchisante³². Les fonctions de catégorisation et de hiérarchisation textuelle se rapportent exclusivement à la catégorie des textes et non à l'image ou à l'aspect discursif du récit.

Les fonctions stimulante et apaisante évoquées par Pierre Masson correspondent à une généralisation que nous avons déjà critiquée. La stimulation et la modération de l'action sont deux aspects eux-mêmes assez approximatifs qu'il conviendrait de préciser. Par quel moyen la couleur peut-elle stimuler ou modérer l'action ? Par l'ambiance, l'expressivité ou encore la décoration du récit. Or ces éléments correspondent déjà à des fonctions définies dans la recherche sur la couleur. Nous laisserons donc de côté ces deux fonctions tout en insistant sur l'importance de la température des couleurs ainsi que de leurs associations. Même si elles ne peuvent se traduire en fonctions, elles ne peuvent être ignorées par l'analyse³³.

Les fonctions évoquées par Gilles Ciment ne font malheureusement pas l'objet de développements théoriques supplémentaires dans ses écrits et ne permettent que des hy-

30 Cf. Baetens, J / Frey, H. *The Graphic Novel*, op. cit., p. 157.

31 Cf. *ibid.*

32 Les fonctions pouvant être combinées, il est tout à fait possible qu'une couleur cumule la fonction d'attribution et de hiérarchisation.

33 La température des couleurs et les associations liées à ces dernières sont abordées dans la troisième partie de cette étude, dans le point 3.1.

pothèses. Ainsi, sa « fonction psychologique » est problématique. Que les couleurs et leurs associations puissent provoquer un effet psychologique sur le-la lecteur-ice est un fait certain que nous avons d'ailleurs évoqué par le biais d'une citation de Bernard Duc au début de ce travail. Nous ne reprenons toutefois pas de fonction psychologique dans notre tableau 2b car il nous semble plus juste d'évoquer une *dimension* psychologique dans le récit qui peut être exprimée par la couleur. Dans ce cas, elle résulte d'une ou de plusieurs autres fonctions, comme la fonction émotive ou encore la fonction de subjectivité.

Nous terminons par la fonction narrative également évoquée par Gilles Ciment. Les fonctions abordées dans notre cadre le sont sous un angle narratif. Il n'y a donc pas *une* fonction narrative mais chaque fonction est en soi narrativement pertinente, à des degrés différents. Ceci vaut également pour une fonction de type décoratif, qui n'existe pas seule et est à mettre en relation avec d'autres éléments du récits (éléments graphiques, autres couleurs, autres fonctions, autres vignettes...) qui lui confèrent un caractère narratif. En outre, ce que nous avons décrit de manière concrète par les fonctions ici répertoriées est l'aspect narratif de la couleur.

Une parenthèse concernant la paradoxalité supposée de narration et abstraction s'impose³⁴. Le caractère narratif de la bande dessinée abstraite ne va pas forcément de soi mais nous partons du principe que la narration et l'abstraction ne s'excluent pas. Leur relation est plus complexe qu'un simple antagonisme et inclut des degrés de narrativité qui peuvent fluctuer – les éléments du récit ont une valeur narrative qui oscille – ainsi que le fait que le-la lecteur-ice tende à chercher et à octroyer un caractère narratif aux images qu'il a sous les yeux. Jan Baetens l'exprime de la manière suivante : « Si forte est la soif de récit que le lecteur sait faire feu de tout bois, y compris du bois le moins figuratif ou le moins séquentiellement organisé qui soit³⁵ ». Ces réflexions mènent à la conclusion que, même dans le cas de la bande dessinée abstraite, la couleur possède une pertinence de l'ordre du narratif. Dans les bandes dessinées choisies pour les analyses de cas, des éléments et même des séquences relevant de l'abstraction et possédant un degré narratif faible sont présents. Ils ne représentent que des phénomènes mineurs qui s'intègrent au récit mais soulignent la relation composite existante entre la narration et l'abstraction.

Une deuxième question se pose quant au seuil de narrativité de la couleur dans la bande dessinée, c'est-à-dire le moment à partir duquel la couleur raconte. La couleur est un élément graphique présent dans la vignette. Elle ne narre pas seulement par la mise en séquence et via les espaces inter-iconiques³⁶, mais peut déjà posséder une ou plusieurs fonctions dans la case elle-même et donc raconter à ce même niveau. Tout dépend de la fonction envisagée puisque le degré narratif des fonctions varie et que les rôles que peuvent prendre les couleurs sont également tributaires des interrelations entre ces dernières avec les autres éléments constitutifs de l'ensemble intermédial.

34 Nous reprenons ici les arguments de Jan Baetens dont nous partageons le point de vue. Cf. Baetens, J. « Abstraction et narration : une alliance paradoxale », op. cit., p. 45–67.

35 Ibid., p. 51.

36 Scott McCloud situe par exemple le seuil de narrativité de la bande dessinée dans les espaces inter-iconiques et donne par conséquent à la séquence le poids de la narration. Cf. McCloud, S. *Understanding Comics*, op. cit., p. 63.

1.3.3. Les fonctions narratives des couleurs et l'ensemble intermédial bande dessinée

Les fonctions décrites ci-dessus soulignent la relation entre la couleur et les autres éléments constitutifs de l'ensemble intermédial. Il est ainsi possible de relier les fonctions aux dimensions de l'ensemble. Si la plupart d'entre elles se rapportent à la dimension figurative à laquelle appartient la couleur – ce lien particulier est renforcé par le fait que de nombreuses recherches ont porté sur la dimension figurative, laissant de côté les éléments des autres dimensions – le tableau 2a ci-dessous montre que les trois dimensions sont concernées par les fonctions. Le lien le moins étudié est celui de la couleur et des textes dans le récit de bande dessinée.

Tableau 2a : Vue d'ensemble des fonctions narratives que peuvent prendre les couleurs dans la bande dessinée (avant les analyses menées dans la présente étude)

Relation à la dimension figurative de l'ensemble intermédial bande dessinée	Relation à la dimension liée à l'articulation du récit de bande dessinée	Relation à la dimension scripturale de l'ensemble intermédial bande dessinée
Les fonctions esthétiques Les fonctions d'organisation chromatique Les fonctions analogiques-subjectives Les fonctions de matérialisation	Les fonctions discursives Les fonctions poétiques	Les fonctions textuelles

Les fonctions poétiques représentent un cas à part dans la visualisation ci-dessus. En effet, elles regroupent les fonctions qui incluent une mise en réseau. Cette dernière concerne également des références qui sont extérieures au récit (fonctions référentielles). Cet aspect n'est pas représenté dans les dimensions, qui décrivent le récit de bande dessinée, mais plutôt dans les rapports au contexte de réception et de création, sous la forme d'influences artistiques, de références inconscientes³⁷ ou (inter)culturelles, par exemple. L'importance du contexte dans l'analyse des couleurs dans la bande dessinée est donc également présente au sein des fonctions dégagées dans notre cadre.

Ces considérations nous mènent au *tableau 2b* qui propose les regroupements et la catégorisation des fonctions issues du *tableau 1*. En ce sens, il représente le résultat de notre confrontation avec l'état actuel de la recherche sur les rôles de l'élément « couleur » dans le récit de bande dessinée. Les fonctions (poétiques) référentielles, de par leur lien avec le contexte de création, y sont reprises séparément.

37 Sylvain Bouyer nomme les références non intentionnelles à d'autres récits, texte ou artiste « réminiscences ». Cf. Bouyer, S. « L'empire des références », op. cit., p. 88.

Tableau 2b: Fonctions narratives que peuvent prendre les couleurs dans la bande dessinée (avant les analyses menées dans la présente étude)

	Catégories	Fonctions	Descriptions : une ou plusieurs couleurs...
Fonctions liées à la dimension figurative de l'ensemble intermédiaire de la bande dessinée	Fonctions esthétiques	Fonction de valorisation ; Fonction décorative	... valorise(nt) par la répétition et les associations dans des images successives. ... ajoute(nt) une valeur esthétique au dessin.
	Fonctions d'organisation chromatique dans l'image (ou dans la planche)	Fonction de perspective ; Fonction documentaire ; Fonction diacritique ; Fonctions structurantes – Fonction de continuité ; – Fonction d'ambiance	... construit(nt) la perspective. ... permet(te) de reconnaître et/ou de distinguer différents éléments dans l'espace représenté. ... met(te) en évidence certains éléments de la case ou de la planche. ... unifie(nt) des cases ou des séquences graphiquement par la continuité due aux rapports de tons ou crée(nt) une atmosphère qui unifie une série de cases ou une séquence graphiquement.
	Fonctions analogiques/subjectives	Fonction analogique ou déictique ; Fonction de subjectivité	... représente(nt) le monde de différentes manières. Les pôles radicaux sont : une vision totalement réaliste, conforme à la réalité ; une vision totalement subjective.

	Catégories	Fonctions	Descriptions : une ou plusieurs couleurs...
	Fonctions de matérialisation (La couleur illustre, visualise ou exprime directement ce qui dans la réalité n'est pas visible.)	Fonction de bruitage ; Fonction émotive ; Fonction cinétique	... matérialise(nt) le bruit une émotion la décomposition du mouvement
Fonctions liées à l'articulation du récit de bande dessinée	Fonctions discursives (Fonctions relatives au discours)	Fonction de relais ; Fonction oxymore ; Fonction dramatique ; Fonction d'attribution ; Fonction de différenciation des niveaux narratifs ; Fonction temporelle	... complète(nt) le récit. ... est (sont) opposée(s) au récit. ... appuie(nt) le rythme et en ponctue(nt) les moments forts. ... permet(tent) la distinction entre différentes instances narratives et fictionnelles, entre différents niveaux narratifs et entre différents univers temporels.
	Fonctions poétiques (Fonctions relatives à la mise en réseau)	Fonction symbolique ; (Fonctions référentielles)	...acquiert (acquièrent) une symbolique ou une connotation particulière grâce à des répétitions et/ou à des associations et/ou des oppositions chromatiques dans le récit qui créent un réseau.
Fonctions liées à la dimension scripturale de l'ensemble intermédiel bande dessinée	Fonctions textuelles	Fonction de catégorisation textuelle ;	...distingue(nt) différents types de textes.
		Fonction de hiérarchisation textuelle	...hiérarchise(nt) des éléments textuels.

	Catégories	Fonctions	Descriptions : une ou plusieurs couleurs...
Fonctions liées aux contextes de création et/ou de réception	Fonctions référentielles	Fonction intertextuelle – Fonction d’intericonicité ; – Fonction de genre ; – Fonction métaphorique	... fait (font) référence à des textes ou discours en dehors du récit en représentant un intertexte visuel. Il peut être intericonique et/ou représenter des codes spécifiques d’un genre particulier et/ou faire le lien avec un stéréotype culturel (ou autre métaphore).

Les fonctions peuvent être combinées. Une couleur peut, par exemple, posséder une fonction de relais (fonction discursive) et proposer une vision réaliste du monde représenté en images (fonction analogique). Les différentes catégories de fonctions sont en relation et ne possèdent pas de frontières hermétiques. L'exemple suivant le démontre :

Dans une planche divisée en quinze cases issue de « Big Tex » de Chris Ware³⁸ représentant un arbre s’étirant sur toute la page, l’interdépendance entre les différentes fonctions sont particulièrement visibles. Nous nous permettons donc de l’introduire, même si elle n’appartient pas à la sphère francophone. Le récit est présent sous forme d’évènements qui se passent autour de l’élément central de la planche, un arbre, à différents moments de sa croissance. Le temps est représenté de manière verticale, de l’arbuste en bas de la planche, à l’arbre adulte près d’un toit abimé sous le titre. Les couleurs permettent de représenter le temps qui passe – le temps, c’est aussi de la couleur – en structurant la planche en différentes zones saisonnières, et de la rendre ainsi plus lisible. Elles remplissent une fonction temporelle, mais aussi une fonction diacritique et une fonction structurante. Il est même possible de reconnaître une fonction métaphorique puisque les couleurs choisies évoquent les quatre saisons. Les fonctions d’organisation chromatique dans la planche, de matérialisation et discursives sont en relation étroite et sont difficilement séparables. Elles interagissent entre elles ainsi qu’avec le récit tout en participant à sa narration. Cet exemple montre également que les fonctions que peut prendre l’élément « couleur » dans la narration de bande dessinée sont transférables à d’autres traditions de récits graphiques.

Nous venons de dégager des catégories de fonctions de la couleur dans le récit de bande dessinée qui permettent d’intégrer différents types de fonctions narratives plus concrètes. Celles-ci ne sont pas toujours toutes présentes en même temps et varient

38 Ware, C. (1996) « Big Tex », *ACME Novelty Library* 7, s.p.

selon le récit envisagé et les éléments avec lesquels la couleur interagit dans la narration. Elles montrent clairement la dimension narrative que possède la couleur dans le récit de bande dessinée. Il semble logique que de nouvelles fonctions liées à d'autres utilisations de la couleur fassent leur apparition et viennent compléter ce tableau. L'établissement d'un catalogue exhaustif n'est pas réalisable, tant les possibilités de mise en couleurs dans le récit ainsi que les stratégies narratives sont multiples. Nous avons amorcé ici une description de catégories fonctionnelles plus générales.

Nous utilisons les fonctions narratives du tableau 2b comme outils dans le cadre de nos analyses de cas et en vérifions ainsi la praticabilité. Le but est de déterminer les relations sous-jacentes et les rapports que les couleurs entretiennent avec la narration et ses mécanismes.

Deuxième partie : contextes et couleurs

2.1. Les couleurs dans la bande dessinée de tradition franco-belge depuis les années 1960 : évolution et contextualisation

« Les mémoires de la bande dessinée sont plurielles¹ ». Chaque génération mettant en avant ses classiques, les écritures mémorielles de la bande dessinée dépendent des époques, du lectorat mais aussi du secteur éditorial, puisque les maisons d'édition définissent elles-mêmes les canons dignes d'être mis en avant par les rééditions, par exemple². La canonisation, sélection esthétique mais aussi idéologique selon des normes précises, ne retient ainsi que des franges mémorielles³, de petites parties de la production.

La (re)connaissance officielle de la couleur et de ses utilisations s'inscrit dans ces contextes mémoriels. Ainsi, les techniques de mise en couleurs comme les aplats et la couleur directe seront valorisées alors que d'autres, telles que les utilisations plus expérimentales, trop précoces ou dont la visibilité n'est pas assurée par une présence en bibliothèque ou en librairie, seront laissées dans l'ombre. De la même manière, l'histoire canonique retient l'utilisation de la couleur chez Hergé, Moebius ou Enki Bilal mais aborde très peu celle de Frank Pé ou de Leo.

Que chaque époque possède ses canons chromatiques n'a rien d'étonnant, la couleur étant liée au style graphique, lui-même soumis à une temporalité qui le détermine⁴. Il s'inscrit dans une dimension plus globale d'histoire des styles, où filiation et héritage sont en tension et en échange constants avec le style individuel d'un auteur⁵. Prenant en compte ce lien qu'elle possède avec une esthétique particulière ancrée dans une époque déterminée, *la couleur* en bande dessinée semble donc être une expression qu'il convient de déconstruire. Sous l'article singulier défini se cache la pluralité, des couleurs multiples

1 Lesage, S. *L'effet livre*, op cit., p. 412.

2 Cf. ibid.

3 Ibid.

4 Cf. Ciment, G. « La couleur dans la bande dessinée », op. cit. « La couleur a ses modes », nous explique Gilles Ciment.

5 La contribution suivante traite de cette problématique : Baudry, J. / Hébert, X. / Roger, K. « Hériter, imiter ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. (dirs.) *Style(s) de (la) bande dessinée*, op. cit., p. 53–111.

aux utilisations diverses qu'il est nécessaire d'étudier en contexte et en relation avec les autres paramètres de l'ensemble intermédial. Il convient également d'en connaître l'évolution afin de pouvoir expliquer son utilisation actuelle. La démarche que nous adoptons permet de mettre en évidence l'importance des contextes lorsqu'il s'agit d'étudier le domaine chromatique dans la bande dessinée. Leur rôle dans la conception et la réception de la mise en couleurs n'est en aucun cas à sous-estimer.

Fig. 6: La couleur dans les journaux.



Bien que la couleur s'impose dans les pages des albums depuis le début des années 1950, les journaux, eux, n'étaient pas entièrement en quadrichromie⁶. Dans le *Spirou* numéro 1126 du 12 novembre 1959, l'épisode en quatre pages des *Belles histoires de l'Oncle Paul*, « Les sauterelles attaquent⁷ », comporte deux pages en quadrichromie et deux pages en bichromie (en témoignent ici les pages 37 et 38 du journal en question).

Spirou magazine : © Dupuis, 2026.

2.1.1. Le début du changement

À partir des années 1960, le marché de la bande dessinée se tourne vers un autre public : « C'était le temps où les revues *Pilote* et *Hava-Kiri* en France, *Garo* au Japon, *Linus* en Italie, *Mad*, *Help!* ou *Zap Comix* aux États-Unis faisaient basculer la bande dessinée dans

6 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 101.

7 S.n. / Joly, O. (1959) « Les belles histoires de l'Oncle Paul – Les sauterelles attaquent », *Spirou* 1126, p. 37, 38.

le monde des adultes⁸ ». L'âge du lectorat augmente et il se diversifie socio-professionnellement, incluant également des adultes issus des élites culturelles⁹. Les pratiques de lecture se modifient, ce qui ne reste pas sans conséquences pour le champ de la bande dessinée. Les thématiques changent, les modes graphiques évoluent et la bande dessinée quitte la presse pour la sphère du livre¹⁰. En France, deux titres matérialisent ce processus : le *Barbarella* publié en 1964¹¹ par Éric Losfeld, symbole contreculturel, et la sortie d'*Astérix* qui donnera lieu au *phénomène Astérix*¹². Ce dernier décrit le succès phénoménal de la série en France à partir de la seconde moitié des années 1960, faisant de Dargaud un acteur majeur du marché de la bande dessinée. Astérix devient le symbole d'une lecture cultivée appropriée aux adultes et participe à la valorisation culturelle de la bande dessinée. Une autre initiative éditoriale qui vise un public adulte est la revue *Chouchou*. Elle fait partie de ces publications qui deviendront vecteurs de modifications pour la bande dessinée¹³. L'évolution n'est cependant pas la même en France et en Belgique ; contrairement à la bande dessinée française, la bande dessinée belge reste très attachée à l'imitation des anciens et à la production pour la jeunesse¹⁴. Elle est donc, dans un premier temps, beaucoup moins contestataire et continue à privilégier les formats traditionnels¹⁵. La situation change au début des années 1970 lorsqu'une sorte de contreculture, similaire à celle apparue après les contestations de Mai 68 en France, fait son apparition. Remarquons que l'interprétation de cette évolution de la bande dessinée franco-belge en « basculement de la bande dessinée vers l'âge adulte », tel qu'il est du reste décrit chez Luc Boltanski¹⁶, correspond à une construction discursive s'intégrant dans un processus de légitimation¹⁷ qui ouvre de nouvelles portes dans le champ de la bande dessinée. Pour

-
- 8 Ory, P. [et al.] (dir.) *L'art de la bande dessinée*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2012, p. 13. Pierre Masson parle de « narration plus adulte » et d'un « graphisme rénové ». Masson, P. *Lire la bande dessinée*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 137.
- 9 Cf. Maigret, E. « La bande dessinée dans le régime du divertissement : reconnaissance et banalisation d'une culture ». Dans : Berthou, B. (éd.) *La bande dessinée quelle lecture, quelle culture ?*, Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015, p. 3. [Publication en ligne] URL : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1677> (Consultation : 23 mars 2022). Ce processus avait été décrit dans l'article de Luc Boltanski « La constitution du champ de la bande dessinée », op. cit. et a été commenté par Éric Maigret en 1994 dans « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », op. cit., p. 117.
- 10 Sylvain Lesage défend cette affirmation dans Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit. et dans *L'effet livre*, op. cit.
- 11 Cf. *ibid.* 250–256.
- 12 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 416. Ce phénomène est minutieusement décrit dans Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 206–220.
- 13 Cf. Groensteen, T. *Un objet culturel non identifié*, Angoulême : Éditions de l'An 2, 2006, p. 116.
- 14 Cf. Peeters, B. « Fragment d'une histoire ». Dans : Barbier, J.-B. (dir.) *1975–1997 : La bande dessinée fait sa révolution – Métal Hurlant – (À Suivre)*, s.l. : Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, 2013, p. 197.
- 15 « Le format de publication constitue un des éléments centraux dans la construction d'une différence entre bande dessinée jeunesse et bande dessinée adulte, et donc dans l'affirmation d'une dignité pour cette bande dessinée adulte. » Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 265.
- 16 Boltanski, L. « La constitution du champ de la bande dessinée », op. cit., p. 37–59.
- 17 Sylvain Lesage développe cet aspect dans la partie « Et on tuera tous les affreux. » La bande dessinée adulte, une construction discursive » dans *L'effet livre*, op. cit., p. 256–264.

Sylvain Lesage, « la construction discursive d'un lectorat adulte pour la bande dessinée élargit l'espace des possibles pour les auteurs et les éditeurs qui entreprennent, dans les années 1960–1970, de transformer en profondeur le paysage de la bande dessinée¹⁸ ».

Les années 1960 marquent également un moment où la bande dessinée commence à exprimer tout son potentiel : « [l']évolution de la bande dessinée depuis les années soixante a été caractérisée par un élargissement progressif et constant du champ des possibles¹⁹ ». C'est également à cette période qu'apparaît une réflexion – essentiellement bédéphile – sur l'esthétique de la bande dessinée avec les premières revues²⁰. Nous citons Giff Wiff en 1961²¹, *Phénix* en 1966 ou encore *Schtroumpf* en 1969, qui deviendra *Les Cahiers de la bande dessinée* en 1984. Mais il y eut également des colloques²², notamment le premier Congrès international à Bordighera, en 1965, ou encore la fondation du Club des bandes dessinées en 1962, association consacrée à l'étude de la bande dessinée qui devient en 1964 le Centre d'étude des littératures d'expression graphique, appellation aux consonances plus respectables. Une autre association, la Société française de bandes dessinées, est créée en 1968. Il y aura même, de mars 1967 à octobre 1968, une série télévisée consacrée aux bandes dessinées, diffusée en France sur la 2^e chaîne et intitulée *Les mille et un héros de la bande dessinée*²³. Les années 1960 marquent une impulsion qui a eu de nombreuses conséquences en matière de légitimité de la bande dessinée dont l'évolution et l'aboutissement restent discutées²⁴. Elles sont à l'origine d'un changement continu mais non linéaire avec ses détours et ses différents développements, parfois parallèles. La bande dessinée acquiert petit à petit une reconnaissance culturelle qui lui permet d'être envisagée autrement, et par le public, et par les créateur-ice-s²⁵. C'est au

18 Ibid., p. 264.

19 Groensteen, T. *Un art en expansion. Dix chefs-d'œuvres de la bande dessinée moderne*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2015, p. 9.

20 Le mouvement de publication d'ouvrages de littérature critique dédiés à la bande dessinée débute dans les années 1960. C'est ce que Éric Maigret affirme et montre de manière graphique dans « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », op. cit., p. 132.

21 Il est à noter que Giff-Wiff n'abordera que très peu la bande dessinée francophone et se concentrera davantage sur la bande dessinée d'origine américaine publiée entre 1934 et 1942. Cf. Groensteen, T. *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 112.

22 Cf. Ory [et al.] (dirs.), *L'art de la bande dessinée*, op. cit., p. 13.

23 Cf. Lacassin, F. *Pour un 9^e art. La bande dessinée*, Paris : Union générale de l'édition, 1971, p. 8, p. 507–508.

24 Cf. Maigret, E. « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », op. cit., p. 116. Un texte central sur ce sujet est celui de Thierry Groensteen. Cf. Groensteen, T. *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 120. Sylvain Lesage aborde lui aussi le mouvement bédéphile en France et donne quelques références essentielles sur le sujet dans l'article suivant : Lesage, S. (2022) « Bande dessinée et histoire. De l'histoire des représentations à l'histoire culturelle », *Sociétés et Représentations* 53, p. 19–20.

25 Cf. Boltanski, L. « La constitution du champ de la bande dessinée », op. cit., p. 39. Luc Boltanski explique ce basculement par un changement des hiérarchies culturelles qui permet à la bande dessinée d'acquérir un meilleur statut culturel et artistique. L'établissement d'un appareil (de production, reproduction et célébration) accompagne les transformations du champ de la bande dessinée. (Ibid., p. 43). Sylvain Lesage ajoute à cette explication sociologique de « moyennisation de la culture » l'introduction de la bande dessinée dans le monde du livre et de la littérature. Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 455.

cours de cette décennie qu'apparaissent des auteurs qui traitent la couleur autrement et décident de rompre avec la vraisemblance chromatique²⁶ en vigueur dans la bande dessinée classique. Influencée par les *comics* américains et leurs couleurs plus criardes²⁷, la bande dessinée franco-belge commence à sortir du modèle chromatique réaliste pour explorer d'autres stratégies.

Une autre date importante pour le développement des techniques et des stratégies liées à la mise en couleurs est l'ouverture du premier Atelier bande dessinée dans le monde francophone, à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, en 1968²⁸. L'atelier représente également un grand pas vers l'institutionnalisation de la bande dessinée franco-belge. C'est le dessinateur plutôt classique Eddy Paape qui acceptera le premier la tâche d'enseigner aux jeunes dessinateur-ice-s de la nouvelle section créée sous l'impulsion d'Hergé. Cette spécialisation ainsi que le passage dans une école d'art permettent aux étudiant-e-s d'entrer en contact avec d'autres formes artistiques et de dépasser les limites quelques peu hermétiques de ces dernières²⁹. Notons que la plupart des dessinateur-ice-s qui ont exercé entre 1945 et 1968 avaient suivi des cours d'art ou d'artisanat demandant la pratique du dessin et que le discours prônant l'autodidaxie chez les artistes dessinateurs-ice-s, le plus souvent masculins, appartient, pour reprendre Jessica Kohn, « au mythe de la vocation du créateur artiste, un discours de légitimation auquel ont tenté de se rattacher certains auteurs de bande dessinée³⁰ ». Les formations spécifiques à la bande dessinée, étaient par contre, quasiment inexistantes dans les cursus jugés trop académiques par les intéressé-e-s de la bande dessinée³¹, et ce peu importe l'école : écoles d'arts appliqués, écoles de beaux-arts, écoles d'arts décoratifs et écoles privées³². À partir de 1968, l'Atelier bande dessinée est un des facteurs de développement de nouvelles possibilités techniques et esthétiques avec, par exemple, l'utilisation de nouvelles matières mais aussi la couleur directe, étape déterminante pour la couleur en bande dessinée puisqu'elle rompt avec la technique traditionnelle des aplats. La couleur directe, qui correspond à un avancement technique au point de vue de l'impression dont la qualité s'améliore, constitue le point de départ d'un affranchissement et d'une découverte de nouveaux potentiels pour la couleur.

26 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récit et discours par la bande*, op. cit., p. 147. L'auteur exemplifie également par E.P. Jacobs et *L'affaire du collier*. Ibid., p. 147–148.

27 Cf. Masson, P. *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 43.

28 D'autres écoles ouvrent des sections semblables plus tard, par exemple à Saint-Luc Liège en 1978, à l'atelier d'illustration aux arts décoratifs de Strasbourg en 1974 ou encore l'atelier-école de bande dessinée à Angoulême en 1982. Pour la Belgique francophone et la France, il y a, à l'heure actuelle, une quinzaine d'écoles de bande dessinée.

29 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 191.

30 Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 100.

31 Cf. *ibid.*, p. 101.

32 Cf. *ibid.* p. 105 sqq.

2.1.2. L'émancipation des années 1970

Dans les années 1970, de nombreux·ses auteur·ice·s issu·e·s du franco-belge sortent de la tradition pour s'ouvrir à d'autres tendances et s'essayer à de nouvelles expérimentations. L'influence du Pop Art se faisait déjà sentir à la fin des années 1960, montrant une ouverture à d'autres potentialités graphiques et chromatiques ainsi que, pour reprendre Jessica Kohn, « la possibilité d'appréhender certaines réalisations de l'avant-garde³³ ». Ces évolutions ne feront que de se multiplier dans les décennies suivantes. De nouveaux modes d'appréhension de la bande dessinée voient également le jour, notamment en ce qui concerne le rapprochement de la bande dessinée vers la sphère du livre, bien culturel reconnu, ce qui marque une avancée majeure dans le processus de légitimation³⁴. La décennie voit un renouvellement de l'édition de bande dessinée : mis à part le fait que l'album devienne un livre, les éditeur·ice·s se multiplient et investissent la presse, certaines librairies spécialisées développent des projets éditoriaux³⁵.

Avec son « Atelier R », Claude Renard instaure une nouvelle orientation artistique et graphique à l'Atelier bande dessinée et forme des auteur·ice·s qui marqueront les décennies suivantes, comme Benoît Sokal, François Schuiten ou Séraphine. Il permet à ces auteurs de quitter « l'anémie de la création belge », pour reprendre les mots de José-Louis Boquet³⁶. Claude Renard ainsi que ses étudiant·e·s montrent leur savoir-faire dans la publication *Le 9^{ème} Rêve*³⁷ à partir de 1978. Plusieurs auteur·ice·s élèves de Claude Renard travailleront également pour les revues *Métal hurlant*, à partir de 1975, et (*À Suivre*), à partir de 1978. Ces publications chamboulent totalement les pratiques de la bande dessinée franco-belge de l'époque. Elles marquent une orientation expérimentale de la bande dessinée mais aussi une ouverture vers l'extérieur. Ainsi, la bande dessinée belge plutôt catholique³⁸ est mise en relation directe avec la bande dessinée française aux accents soixante-huitards³⁹. Un autre exemple est celui de (*À Suivre*), pourtant publié chez Casterman, en Belgique, qui présente divers·es auteur·ice·s issu·e·s de différents pays : « Didier Comès, François Schuiten, Benoit Sokal et Jean-Claude Servais côtoient Hugo Pratt,

33 Kohn, J., *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 281.

34 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 18. Le passage des périodiques à l'album avait déjà été un premier pas vers cette nouvelle légitimation. Cf. *ibid.*, p. 13.

35 Cf. Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 236.

36 Boquet, J.-L. « La bande dessinée belgo-française. Un aperçu historique ». Dans : Bellefroid, T. (dir.) *L'âge d'or de la bande dessinée belge*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2015, p. 20.

37 D'autres revues succéderont à celle-ci : *Mokka* (1990), *Pelure amère* (1994), *Frigorevue* qui deviendra *Fréon* (1996), puis *Frémok* (2002). Cf. *Regards croisés de la bande dessinée belge*. Catalogue de l'exposition tenue aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles du 27 mars au 28 juin 2009. Textes de Didier Pasamonik, Gent : Éditions Snoeck, 2009, p. 27–28.

38 Philippe Delisle consacre un chapitre entier au rapport entre le catholicisme et la bande dessinée belge francophone dans Delisle, P. *Petite histoire politique de la BD belge de langue française*, op. cit., p. 15–50.

39 Pour Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat, il s'agit d'une production nationale belge « marquée par le catholicisme de ses maisons d'édition » et d'une « presse française ébranlée par la contreculture soixante-huitarde ». Cf. Dozo, B.-O. / Preyat, F. « La bande dessinée francophone belge au présent », op. cit., p. 12.

Jacques Tardi, Jean-Claude Forest et Milo Manara dans la recherche de nouvelles formes et de nouveaux lecteurs⁴⁰ ».

Ironiquement, parallèlement à cette ouverture, la référence culturelle et esthétique pour les lecteur-ice-s francophones devient la bande dessinée classique ! En 1977, l'exposition organisée à Rotterdam en l'honneur d'Hergé donne lieu au catalogue *De klare Lijn* qui théorise l'esthétique de la ligne claire. La décennie voit l'apparition d'un mouvement d'imitation des maîtres de la bande dessinée d'après-guerre dans lequel des éléments des classiques belges sont repris et modernisés⁴¹. L'album se généralise, représente, pour les éditeur-ice-s, une stratégie éditoriale et, pour les auteur-ice-s, une véritable consécration. L'espace éditorial ne laisse que peu de place à d'autres formats de publication⁴² et l'utilisation de la couleur semble être une évidence. Elle semble pourtant perdre de son pouvoir de séduction alors que, à la même époque, les coloristes, dont l'activité professionnelle peu reconnue avait été fortement influencée par la standardisation du support qu'est l'album, gagnent en visibilité⁴³.

Pourtant, en réaction à ce néoclassicisme, d'autres voix s'élèvent, contrecarrant le standard franco-belge et sa couleur réaliste. S'opposant aux dogmes classiques visant le plus souvent à une lisibilité efficace, de nombreux acteurs et actrices de la bande dessinée développent d'autres idées, d'autres concepts : « S'opposer, détourner ou refuser, c'est introduire de la réflexion dans le médium [sic] pour envisager de nouvelles ouvertures esthétiques⁴⁴ ». (*À Suivre*) et Futuropolis le montrent avec brio, changeant de manière déterminante le paysage chromatique en bande dessinée.

Si (*À suivre*) et Futuropolis, champions du noir et blanc des années quatre-vingts, ont disparu, ils ont donné naissance à une génération entière de dessinateurs, nourris de Pratt, Muñoz, Altan, Forest et Tardi, pour qui la couleur ne saurait être un modèle absolu. L'Association, et à sa suite Casterman, les Humanoïdes associés, Le Seuil... publient quantité de bandes dessinées en noir et blanc, tandis qu'on réédite luxueusement la version sans couleurs du *Garage hermétique*⁴⁵...

(*À Suivre*) était un magazine des éditions Casterman aux ambitions novatrices. Il s'agissait pour la maison d'édition de renouveler son catalogue en se tournant vers un public adulte⁴⁶. L'initiative avait des antécédents avec, dans les années 1960, *Les Dossiers du*

40 Cf. Peeters, B. « Le moment belge », op. cit., p. 244.

41 Didier Pasamonik nomme ce mouvement « néoclassicisme ». Cf. *Regards croisés de la bande dessinée belge*, op.cit., p. 27.

42 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 339.

43 Cf. *ibid.*, p. 107.

44 Andrieu de Levis, J.C. / Carneiro, M.C./ Poudevigne, F. « S'opposer, détourner, refuser ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. (dirs.) *Style(s) de (la) bande dessinée*, op. cit., p. 211.

45 Ciment, G. « La couleur dans la bande dessinée », op. cit.

46 Le volume (*À Suivre*) *Archives d'une revue culte* montre comment un éditeur traditionnel comme Casterman a pu s'imposer sur le marché de la bande dessinée pour adulte et l'influencer. Cf. Lesage, S. / Meesters, G. (dirs.) (*À Suivre*) *Archives d'une revue culte*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2018.

B.I.D.E., ou encore la collection « Grands romans de la bande dessinée », en 1975⁴⁷. Dans (*À Suivre*), le noir et blanc et le récit sont à l'honneur⁴⁸. Cette position était radicale pour l'époque puisque le noir et blanc était réservé soit à la presse, soit au domaine de l'avant-garde, mais en aucun cas à une revue de bande dessinée destinée au grand public⁴⁹. La couleur n'en est toutefois pas bannie mais le traitement du noir et blanc est poussé à ses extrêmes, surtout dans les deux premières années. Au numéro 25, en 1980, un cahier couleur apparaît. À partir de là, la part de la couleur augmente petit à petit⁵⁰. Une grande attention est accordée à la qualité et au chapitrage du récit, rapprochant les ambitions narratives de la bande dessinée de celles de la littérature. C'est ce qu'expliquait Jean-Paul Mougin, rédacteur en chef du magazine, dans son premier éditio : « Avec toute sa densité romanesque, (*À Suivre*) sera l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature⁵¹ ». (*À Suivre*) devient d'ailleurs l'initiateur de ce qui est appelé le « roman graphique » dans la sphère francophone. Le choix du noir et blanc était lié non seulement au désir de proposer une autre bande dessinée que celle généralement publiée sur le marché, mais également à un problème économique. Étienne Robial, directeur graphique de (*À Suivre*), l'affirme : « Pour convaincre et pour séduire en couleur, il faut 20 000 lecteurs, pour intéresser en noir et blanc, même pas 1 000 lecteurs suffisent, le moyen de reproduction est beaucoup moins onéreux⁵² ». Mis à part l'aspect quelque peu élitiste, il évoque également le côté esthétique et qualitatif du noir et blanc, tel qu'il était considéré chez (*À suivre*), ainsi que la vision totale de l'image à reproduire en noir et blanc, contrairement à une planche où la couleur doit être ajoutée dans une étape ultérieure⁵³.

47 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 176. La collection « Les romans (*À Suivre*) » sera le « cœur du programme éditorial et représente[ra] une forme de consécration pour les auteurs. » Ibid., p. 181. D'autres collections existent chez Casterman dans les années 1980 comme « Un auteur (*À Suivre*) » et « Studio (*À Suivre*) », toutes axées sur un public adulte. Différentes collections similaires existent dans d'autres maisons d'édition : « Histoires et légendes » chez Le Lombard, « Air libre » chez Dupuis, « Autodafé » chez les Humanoïdes associés ou encore « Futuropolis / Gallimard » chez Futuropolis.

48 Cf. Peeters, B. « Fragment d'une histoire », op. cit., p.198.

49 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, p. 179.

50 Cf. Peeters, B. « Fragment d'une histoire », op. cit., p. 200.

51 Cf. Barbier, J.-B. « Révolution graphique et exigence du récit ! ». Dans : Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution - Métal Hurlant - (À SUIVRE)*, s.l. : Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, 2013, op. cit., s.p. Cette vision de la bande dessinée passant d'un système de contraintes à une libération romanesque culturellement reconnue, s'inscrit dans la lignée du texte de Luc Boltanski « La constitution du champ de la bande dessinée », op. cit. Voir sur ce sujet : Lesage, S. *L'effet Livre*, op. cit., p. 155–194.

52 Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution*, op. cit., p. 190. Xavier Löwenthal raconte également : « La première, principale voire unique raison qui a justifié l'usage de noir et blanc par les indés était économique. On travaillait encore, en 1993, avec des caméras, des bromures, des films, des plaques et c'était avant Photoshop. La différence entre une impression 1 couleur, 2 couleurs ou 4 couleurs était suffisante pour rendre l'usage de NB attractif, et la quadri prohibitive. » Ces informations se trouvent dans la correspondance électronique datant du 18 avril 2020. Elle se trouve en annexe 6 de cette publication.

53 Cf. Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution*, op. cit., p. 190. Ce sont les aplats de couleurs qui sont ici sous-entendus.

Métal hurlant, journal qui se veut indépendant du secteur commercial, au contenu science-fiction et fantastique⁵⁴, est également représentatif de cette émancipation qui marque le champ de la bande dessinée. Il accueille de nombreux grands noms de l'époque qui ont en commun le chamboulement des codes en place. « Un magazine avec une seule règle : il n'y en a aucune⁵⁵ ». Tout comme (*À Suivre*), jusqu'en 1980, la plus grande partie du journal était en noir en blanc⁵⁶. Il y avait néanmoins un cahier couleurs où publiaient des auteurs comme Mœbius, Corben, Druillet ou encore Tardi. (*À Suivre*) et *Métal hurlant* sont deux des acteurs ayant contribué à la modification des paradigmes du champ de la bande dessinée. Ils représentent deux modèles différents de réinvention narrative, l'un par des récits chapitrés et une hybridation avec la littérature, l'autre par une libération et un abandon des codes narratifs de la bande dessinée⁵⁷. D'autres buts plus généraux sont recherchés, qui touchent à la maturité du lectorat ciblé mais aussi à la flexibilité que devrait acquérir le média :

Ces deux revues fonctionnent en véritables laboratoires. Nos deux magazines sont par ailleurs animés de la même envie : la bande dessinée doit et va devenir adulte (sans connotation sexuelle). Elle est un média qui doit pouvoir s'adresser à tout public, aborder tous les genres [...] et parler à tous les âges⁵⁸.

Fondée en 1974 par des passionné-e-s de la bande dessinée, Florence Cestac, Denis Ozanne, Jean-Claude de Repper et Étienne Robial, également concepteur graphique de *Métal hurlant* et de (*À Suivre*), Futuropolis était initialement une librairie spécialisée en bande dessinée qui s'est métamorphosée en une petite maison d'édition alternative et novatrice de référence. Elle deviendra une figure dominante de l'édition alternative. Ce n'était pas le côté commercial qui primait mais le côté artistique et expérimental. Cette démarche, dans laquelle s'inscrivait la publication d'œuvres en noir et blanc sur des supports non-conventionnels se rapprochant du livre, se situe bien dans l'esprit de l'époque, marquée par une effervescence éditoriale et l'envie d'explorer les limites formelles et graphiques de la bande dessinée⁵⁹. D'autres revues et magazines à contrecourant et destinés à un public adulte sont créés dans les années 1970 comme *L'Écho des savanes* en 1972 ou *Fluide Glacial* en 1975, tous deux cofondés par Marcel Gotlib⁶⁰. Il existe des points

54 Le contenu de la revue évoluera au fil du temps. On y retrouvera également, entre autres, la ligne claire et la ligne crade. Cf. Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution*, op. cit., p. 138.

55 Barbier, J.-B. « Révolution graphique et exigence du récit ! », op. cit., s.p.

56 Cf. Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution*, op. cit., p. 90.

57 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 180.

58 Barbier, J.-B. « Révolution graphique et exigence du récit ! », op. cit., s.p.

59 Tanguy Habrand présente les fondateurs de Futuropolis comme appartenant à « la génération des pionniers d'une « autre » bande dessinée » qui ne s'orientent pas aux goûts du public. Habrand, T. « De la marge à la pulpe. Une trajectoire éditoriale ». Dans : Dejasse, E. / Habrand, T. / Meesters, G. (dirs.), *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2011, p. 12.

60 Dans une interview, Jean-Pierre Dionnet, co-fondateur et rédacteur en chef de *Métal hurlant* constate l'explosion de la bande dessinée dans les années 1970 et évoque « six grands journaux de bande dessinée » à cette époque et un « moment magique » pour la bande dessinée. Entretien

communs entre les différentes revues émergentes des années 1970 : elles publient les mêmes auteur·ice·s, proposent des traductions d'œuvres issues de l'*Underground* américain et accusent une filiation pilotienne⁶¹. En effet, de nombreux auteurs·ice·s qui collaboraient dans les revues citées ici avaient déjà travaillé pour le magazine *Pilote*, créé en 1959. *Pilote*, malgré et certainement aussi à cause de sa ligne conservatrice, a exercé une influence incontestable sur l'émergence d'une bande dessinée plus contestatrice et, de ce fait, sur l'histoire de la bande dessinée. En effet, le magazine autorisait certains écarts par rapport à ce qui était considéré, à l'époque, comme standard en bande dessinée mais ne laissait pas les autrices et auteurs s'exprimer totalement librement, ce qui provoqua la fuite de certains d'entre eux vers d'autres formats plus contestataires.

Au niveau de la couleur, l'émancipation des années 1970 se concrétise sous plusieurs aspects : dans l'utilisation du noir et blanc ou de couleurs qui rompent avec la tradition chromatique franco-belge ainsi que dans l'utilisation de la couleur directe, appliquée directement sur la planche. L'affranchissement des auteur·ice·s vers de nouvelles formes et vers une aspiration littéraire romanesque n'est cependant pas seulement liée à une génération d'auteur·ice·s spontanée soudainement plus novatrice. Ce sont les changements du secteur éditorial qui le rend possible.

Qu'une génération d'auteurs cherche à exprimer de nouveaux sentiments, de nouveaux pans de réalité graphique, est indéniable ; mais ce qui rend possible ce renouvellement thématique et formel de la bande dessinée, c'est le bouillonnement du marché de l'édition dans ces années 1970, qui fait émerger de nouvelles formes.⁶²

Ainsi, les innovations se retrouvent également dans les publications plus traditionnelles, même si elles ont du mal à s'y établir. Le supplément critique et provocateur du *Spirou magazine*, *Le Trombone illustré*, s'arrête en octobre 1977 après trente numéros. Les auteurs et autrices du *Trombone* se revendiquaient de la contreculture, dénonçant la logique économique tout en défendant la création artistique. Fabrice Preyat le décrit en ces termes : « Cet exemple reste emblématique d'une forme de résistance, rapidement altérée par l'appareil qui toléra, un temps, sa publication⁶³ ». Il ajoute : « *Le Trombone* ne pouvait ni épouser le ton consensuel de *Spirou*, ni rompre catégoriquement avec un format auquel ses créateurs collaboraient et qui assurait à la fois sa subsistance et sa diffusion dans le domaine francophone⁶⁴ ». Le caractère critique et provocateur du supplément se retrouvait non seulement dans le discours employé mais aussi au point de vue du graphisme, avec des audaces dans les mises en page tout comme dans le dessin, qui s'écartait parfois fortement des standards établis dans le *Spirou magazine*. Également très

de Jean-Pierre Dionnet et Philippe Druillet par Michel-Édouard Leclerc et Jean-Baptiste Barbier, dans : Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution*, op. cit., p. 17.

61 Cf. Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 236–241. Sur le thème du contexte éditorial des années 1970 et de la filiation entre les différentes revues, lire également Blanchet, E. (2006) « *Métal hurlant* et ses frères », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemearart.citebd.org/spip.php?article131> (Consultation : 06 juillet 2021).

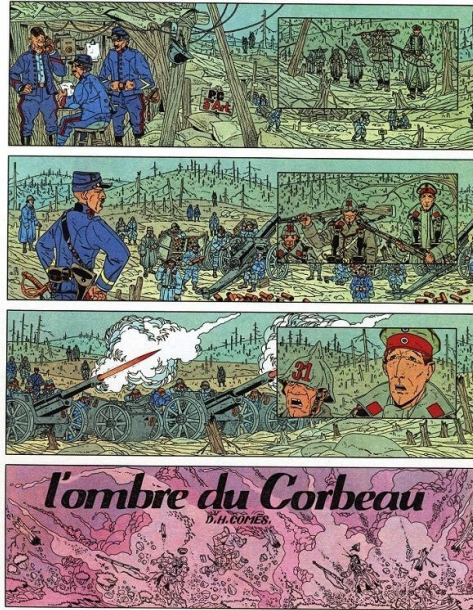
62 Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 157.

63 Dozo, B.-O. / Preyat, F. « La bande dessinée francophone belge au présent », op. cit., p. 16.

64 Ibid., p. 16–17.

inhabituelle, la présence du noir et blanc dans certaines planches ou *strips* publiés à côté d'autres en couleur. Nous pensons ici, par exemple, aux *Idées noires* de Franquin : totalement différentes de la bande dessinée proposée chez Dupuis, la couleur y était bannie. Elles s'adressaient indiscutablement à un public adulte et adepte de l'humour noir. La coexistence du supplément *underground*, au sens propre comme au figuré⁶⁵, et du magazine de divertissement *Spirou* était vouée à l'échec. Ce n'est que onze ans plus tard que Dupuis changera quelque peu sa ligne éditoriale et se tournera vers un public plus adulte. En 1988, la maison d'édition fonde la collection *Aire libre*, accordant une place à une bande dessinée de création contemporaine⁶⁶.

Fig. 7: L'emploi symbolique et discursif de la couleur par Comès dans *L'ombre du corbeau*.



Comès fait un emploi symbolique et discursif de la couleur dans *L'ombre du corbeau*, ici dans l'édition de 1983⁶⁷. Les tons de rose, qui symbolisent l'explosion des obus et accentuent le désastre provoqué par l'explosion, soulignent également le changement de situation brutal de manière graphique.

Comès, *L'ombre du corbeau*, Éditions du Lombard, 1983.

65 Les auteurs du *Trombone* travaillaient en effet dans les caves de chez Dupuis. Cf. *ibid.*, p. 16, note 22.

66 Cf. *ibid.*, p. 21.

67 Comès, D. *L'ombre du corbeau*, Bruxelles : Éditions Le Lombard, 1983, p. 10.

Le magazine *Tintin* accueille lui aussi des auteur-ice-s innovateur-ice-s. Il publie par exemple en 1975 *Les Scorpions du Désert* d'Hugo Pratt et *L'ombre du corbeau* de Didier Comès, auteurs emblématiques des années 1970 et 1980. Un article d'Alain Chante dans les *Cahiers de la bande dessinée* sur *L'ombre du Corbeau* témoigne du caractère innovant de ce récit (fig. 7). L'histoire a pour cadre la guerre de 1914 et présente un réel basculant dans le fantastique, stratégie choisie par Comès pour évoquer la guerre⁶⁸. L'auteur, que l'on connaît plutôt pour ses récits en noir et blanc, conçoit *L'ombre du corbeau* en couleurs. D'après Alain Chante⁶⁹, il utilise les couleurs pour représenter le naturel, définir le moment et le lieu. Elles différencient le jour et la nuit, le rêve et le vécu. Elles acquièrent des symboliques déterminées, matérialisent des émotions, des ressentis ou encore suggèrent des événements. Certaines teintes sont même associées à des personnages précis⁷⁰ et endossent ainsi une fonction d'attribution. Comme l'affirme Thierry Bellefroid, « [c]e brillant récit fantastique » montre « un auteur qui tente de réinventer le langage de la bande dessinée⁷¹ ». Toutefois, les lecteur-ice-s de *Tintin* ne semblent pas apprécier ce type de bande dessinée. Lorsque le rédacteur en chef demande à Comès des planches plus commerciales, celui-ci refuse et quitte la scène pendant plus de deux ans. C'est finalement dans (*À Suivre*) que Comès se remet à ses planches. Il y publie l'un de ses chefs d'œuvre, *Silence*, en 1979⁷². *L'ombre du Corbeau* ne paraît qu'en 1981 en album aux Éditions Le Lombard. Comès, avec son utilisation particulière et signifiante de la couleur, peut être considéré comme un véritable précurseur, si l'on en croit les développements survenus ultérieurement dans l'utilisation et l'intégration de la couleur en bande dessinée.

2.1.3. Reconfiguration du marché éditorial, internationalisation et institutionnalisation

Les années 1980 correspondent à une phase de normalisation pour la bande dessinée qui devient un secteur éditorial⁷³. Jusqu'alors, les grandes maisons d'édition Casterman, Dupuis, Le Lombard et Dargaud dominent le marché de la bande dessinée franco-belge⁷⁴. Globalement, cette situation en place depuis de nombreuses années freine le développement d'autres types de dynamiques éditoriales. Même si Casterman participe à un renouveau avec (*À suivre*), le paysage éditorial semble statique et ne facilite pas l'émergence d'innovations. Le changement viendra d'une reconfiguration du secteur de l'édi-

68 Cf. Bellefroid, T. « Comès, la lente mue d'un animal à sang d'encre ». Dans : *Didier Comès. L'éclat du noir profond*. Publication éditée par la Fondation Roi Baudouin, Bruxelles : Fondation Roi Baudouin, 2015, p. 23.

69 Cf. Chante, A. (1983) « Montage et couleurs dans l'Ombre du Corbeau », *Cahiers de la bande dessinée* 55, p. 24–28.

70 Cf. *ibid.*

71 Bellefroid, T. « Comès, la lente mue d'un animal à sang d'encre », *op. cit.*, p. 23.

72 Cf. *ibid.*, p. 25.

73 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, *op. cit.*, p. 326.

74 Cf. Philippe, F. « L'évolution du paysage éditorial de bandes dessinées en Belgique francophone ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. *La Bande dessinée contemporaine*, *op. cit.*, p. 59 ainsi que Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 134–227.

tion, marquée par les concentrations financières et les changements de fonctionnement au sein des maisons d'édition⁷⁵. Ces restructurations éditoriales ont le désavantage de fragiliser le marché du livre et d'impacter l'édition de la bande dessinée.

Face à l'implication croissante de gros éditeurs généralistes tels qu'Albin Michel ou Hachette, et dans un contexte économique morose, les éditeurs qui, au début des années 1950, faisaient figure de pionniers, se trouvent dans des situations de plus en plus fragiles dans les années 1980. Alors qu'ils ont d'abord bâti leur puissance par la presse, le contexte éditorial nouveau des années 1980 les fragilise. L'effondrement des ventes de périodiques fait basculer le centre de gravité de ce marché et perturbe plusieurs maisons qui avaient adossé leurs pratiques éditoriales à leurs journaux⁷⁶.

Parallèlement, une diversification des acteurs de l'édition se fait de plus en plus visible ; de nouvelles structures, souvent plus locales, parfois associatives, apparaissent et des éditeur-ices extérieur-e-s à la bande dessinée continuent à investir le marché. Sylvain Lesage résume le contexte éditorial comme suit :

On observe de plus en plus nettement dans les années 1980 une dissociation du marché entre, d'un côté, des grosses maisons qui s'efforcent de défendre leurs positions par une gestion plus prudente des nouveautés et une exploitation plus en profondeur de leur fonds et, de l'autre, des petites maisons plus dynamiques et innovantes⁷⁷.

La rentabilité devient une priorité pour les grands groupes qui n'hésitent pas à sacrifier la créativité, même si les couts liés à l'impression des images, et donc ceux des publications, chutent⁷⁸. La situation favorise le développement des plus petites structures éditoriales déjà présentes dans les années 1970. Les productions alternatives explorent de nouvelles esthétiques et un clivage fait son apparition, opposant la production de masse et sa logique industrielle et commerciale à l'artisanat du secteur alternatif et son moteur créatif⁷⁹. Le paysage traditionnel est bousculé par de nouvelles visions venues des écoles d'art mais aussi d'influences internationales. La couleur, toujours dans un esprit d'expérimentation, est également repensée grâce au noir et blanc. François Schuiten n'affirme-t-il pas à propos du noir et blanc : « C'est très formateur. [...] Quand on goûte à ça, on envisage la couleur autrement⁸⁰ » ?

Le mouvement d'ouverture dans le champ de la bande dessinée continue dans les années 1980. Le contexte international prend de l'importance. Remarquons que, après la guerre, une immigration de travail dans le secteur de la bande dessinée intervient⁸¹. Les

75 Cf. *ibid.*, p. 64.

76 *Ibid.*, p. 372.

77 *Ibid.*, p. 251, 264–265.

78 Sylvain Lesage décrit en détails l'évolution du marché de la bande dessinée dans les années 1980. Cf. *ibid.*, p. 246–254.

79 Cette distinction réelle entre deux pôles extrêmes doit pourtant être relativisée. La subordination totale et l'indépendance absolue à l'égard du marché correspondent à des tendances théoriques. La réalité montre des pratiques moins marquées.

80 Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution*, op. cit., p. 151.

81 Cf. Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 87–92.

dessinateur-ice-s immigré-e-s sont originaires de différents pays d'Europe et d'Europe de l'Est – mais majoritairement espagnols – et amènent leur bagage graphique au sein des illustrés belges et français jugés modernes⁸². Il serait intéressant, dans un autre cadre, d'étudier en quelle mesure ces expériences étrangères représentent une ouverture ou une influence à caractère international ou interculturel pour des périodiques comme *Vaillant* ou *Pilote*, par exemple.

Une revue espagnole a exercé une influence considérable sur une partie des jeunes auteur-ice-s issu-e-s de la bande dessinée franco-belge. C'est en tout cas ce que laisse penser un article rédigé par Antonio Remesar et Antonio Altarriba sur la revue *Madriz*, en 1987, dans les *Cahiers de la bande dessinée*⁸³. *Madriz* est une revue espagnole de bande dessinée animée par de jeunes auteurs et autrices qui fait son apparition en 1984. Cette « nouvelle bande dessinée espagnole⁸⁴ » critique les productions et les codes des années antérieures, s'inscrivant ainsi dans une volonté de rupture par rapport aux productions passées. Elle est d'ailleurs vue dans le cadre de la *movida*, le mouvement culturel et artistique des années 1980 survenu en Espagne pendant la transition démocratique, après la mort de Franco :

Personnages, sujets, situations mises en scène, conception du scénario : une nouvelle méthode narrative se crée, en dehors des sentiers battus du récit, et se combine à des innovations stylistiques qui proviennent du graphisme, de la couleur et du code de la BD elle-même⁸⁵.

Madriz a, par exemple, été déterminante pour Éric Lambé, dessinateur et adepte d'une bande dessinée indépendante des standards imposés par l'industrie⁸⁶, qui découvre la revue avec et par l'intermédiaire d'Alain Corbel lorsqu'ils étaient étudiants à Saint-Luc :

Des auteurs comme Raül, Del Barrio, Ana Juan, avaient une approche très artistique et poétique de la bande dessinée. Ils ouvraient des portes. Raül, par exemple, remettait en question la question du style, changeant à chaque fois celui-ci suivant les projets. Variations des techniques souvent empruntées à la peinture. Narration, empruntant à la littérature et au théâtre⁸⁷.

82 Cf. *ibid.*, p. 88–89.

83 Cf. Remesar, A. / Altarriba, A. (1987) « *Madriz* : expérience ou révolution ? », *Cahiers de la bande dessinée* 75, p. 72.

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*, p. 70.

86 Éric Lambé est aussi cofondateur du groupe Mokka qui donnera lieu à la revue *Mokka* en 1990 qui deviendra *Pelure amère* en 1992.

87 Ces informations se trouvent dans les correspondances électroniques datant du 27 janvier 2020 et du 4 février 2020. Elle se trouve en annexes 3 et 4 de cette publication. Éric Lambé aborde également la revue *Madriz* dans une interview publiée sur Neuvième art 2.0 en 2018 : Dejasse, E. / Muylle, P. (2018) « « Être très égoïste et très généreux » : Conversation avec Éric Lambé », [Interview en ligne] URL : Neuvième art 2.0 <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1209> (Consultation : 30 janvier 2020).

Un autre groupe d'auteurs et d'autrices qui faisait beaucoup parler de lui en Europe est le collectif italien Valvoline, créé entre autres par Lorenzo Mattotti et Igor en 1980. Il a largement influencé la jeune génération d'auteur·ice·s de cette décennie :

Valvoline était plus qu'un groupe, c'était une manière différente d'aborder la BD, par des auteurs bourrés d'énergie pour parvenir à être publiés. Valvoline en italien est le nom pour un petit fusible utilisé dans un poste de télévision, c'est donc un nom à la fois technique et moderne, aux USA, c'est le nom d'une huile de moteur⁸⁸.

Au niveau de l'utilisation de la couleur, ces manifestations artistiques sont essentielles puisque, dans la continuation des contrecourants des années 1970, elles bousculent les codes de la bande dessinée et proposent de nouvelles réflexions sur le média. Si le noir et blanc est souvent privilégié, la couleur fait toutefois l'objet de réflexions et de remises en question. Lorenzo Mattotti n'est-il pas considéré comme le « maître de la couleur » ? Son album *Feux*, publié la première fois dans la revue *Alter Alter* en 1984, et travaillé aux crayons de couleur, est un chef d'œuvre en la matière. Chez lui, la couleur est utilisée comme expression – pas seulement comme illustration⁸⁹ – et n'est jamais envisagée seule. Adeptes de la couleur directe, l'artiste donne à la couleur la même importance qu'au trait. Les différents tons sont organisés et choisis pour créer un effet et transmettre une sensibilité aux lecteur·ice·s. La couleur fait donc l'objet d'une recherche et devient déterminante pour la narration ; elle est élément constitutif dans la construction du récit. Pour Lorenzo Mattotti, il est possible de raconter une histoire aussi bien à travers les changements de couleurs qu'à travers une ambiance. Directement influencé par l'école sud-américaine et italienne⁹⁰, écoles expressives de la couleur, il ne suit pas le dogme de la lisibilité et du cloisonnement typique de la tradition franco-belge mais laisse une belle place aux émotions⁹¹. Car, comme il l'affirme, le langage de la bande dessinée est expressif au même titre que les autres langages artistiques comme la musique ou la peinture. Ce discours représente bien l'état d'esprit des jeunes auteur·ice·s de bandes dessinées des années 1980. Les portes s'ouvrent à une génération prête à expérimenter et explorer de nouveaux horizons.

Des changements apparaissent également dans le secteur commercial au niveau de l'importance donnée à la couleur dans la planche. Dans la série *Sambre* d'Yslaire et Balac aux Éditions Glénat, dont le premier album sort en 1986, les couleurs participent au récit, en particulier la couleur rouge qui en représente le fil conducteur. Elle est intégrée à la

88 S.n. (1990) « Mattotti. Entretien 1990 – n°26 », [Interview en ligne] URL : P.L.G entretiens, <http://plg-editions.com/entretien/mattotti/> (Consultation : 30 janvier 2020).

89 Ces informations sont issues d'une rencontre avec l'artiste dans son atelier parisien, le 12 octobre 2018. Le compte rendu de cette entrevue non enregistrée se trouve en annexe 2 de cette publication.

90 C'est ce qu'a affirmé l'auteur lors de notre rencontre. Cf. *ibid.*

91 Ces informations trouvent un écho dans l'analyse la couleur dans l'adaptation de Lorenzo Mattotti et Jerry Kramsky de *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* par Barbara Uhlig. Cf. Uhlig, B. « Colour in Comics : Reading Lorenzo Mattotti through the Lens of Art History ». Dans : Gray, M / Horton, I. (eds.) *Seeing Comics through Art History. Alternative Approaches to the Form*, Cham : Palgrave Macmillan, 2022, p. 141–160.

narration et en devient un élément prédominant. Les auteurs racontent *avec* la couleur en donnant au rouge une symbolique et un rôle particuliers.

Le mouvement d'auteur·ice·s dans la maison d'édition Dupuis au milieu des années 1980 est éclairant, si l'on en croit le dessinateur Frank Pé⁹². Iels réclamaient plus d'autonomie dans la prise en charge de la couleur. En effet, la colorisation des planches des albums publiés chez Dupuis à cette époque était sous la responsabilité du studio Vittorio Leonardo et de ses coloristes. Les auteur·ice·s n'avaient donc aucune autorité sur la couleur de leurs œuvres. Pour les dessinateur·ice·s, la reprise en charge de la colorisation représentait un enjeu esthétique, qualitatif mais aussi narratif. En voulant récupérer la maîtrise de la couleur des planches, iels donnaient de l'importance à celle-ci, lui concédant un rôle dans la narration. Dans le cas de Frank Pé, la mise en évidence de certains éléments par la couleur dans des cases données était nécessaire pour des raisons d'équilibre du dessin mais aussi de lisibilité des cases⁹³. La couleur était donc, pour lui un élément constitutif de la narration.

Les années 1980 voient l'établissement d'institutions consacrées à la bande dessinée dans le champ francophone avec le Centre national de la bande dessinée et de l'image à Angoulême⁹⁴, annoncé dès 1984 par le ministre de la Culture français Jack Lang et inauguré en 1990 ; le Cartoonmuseum de Bâle, qui existe depuis 1979 ; mais aussi le Centre belge de la bande dessinée à Bruxelles qui ouvre ses portes en 1989. Perçue comme objet muséal, la bande dessinée est collectée, conservée, exposée, étudiée et ainsi valorisée. Ces lieux octroient à la bande dessinée un statut officiel tout en la présentant au grand public. Ils se veulent également lieux de recherche, d'exposition et de dialogue sur le thème de la bande dessinée ainsi que lieux de rencontre. En France, la politique culturelle du gouvernement de gauche inclut la bande dessinée au champ des arts plastiques et permet ainsi aux différents acteurs du secteur de profiter d'aides financières. Elle est également à l'origine de ce qui était appelé « l'atelier-école de bande dessinée » d'Angoulême⁹⁵. Ce cadre politique et institutionnel contribue au mouvement de légitimation de la bande dessinée appelée à être considérée comme art à part entière⁹⁶. Il accompagne la forma-

92 Cf. Rencontre avec Frank Pé au Centre belge de la bande dessinée à Bruxelles, le 10 octobre 2018. Le compte rendu de notre entrevue non enregistrée n'a malheureusement pas pu être reproduit dans cette publication. Frank Pé a travaillé chez Dupuis dès les années 1970.

93 Cf. *ibid.*

94 Le salon international de la bande dessinée d'Angoulême est créé, quant à lui, en 1974. La visite de François Mitterrand en 1985 sera reçue comme un symbole de la reconnaissance culturelle de la bande dessinée. Comme l'affirme Benoît Mouchart, le salon d'Angoulême joue un rôle important dans le combat de légitimation de la bande dessinée dans le monde artistique. Cf. Mouchart, B. (2017) « Le festival d'Angoulême, instrument de légitimation », *Le Débat* 195, version Kindle. Depuis 2008, le Centre national de la bande dessinée et de l'image s'appelle Cité internationale de la bande dessinée et de l'image.

95 Thierry Groensteen aborde ces développements ainsi que la politique conduite par les pouvoirs publics (en France mais aussi en Belgique) dans : Groensteen, T. *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 133–151.

96 Rappelons que le processus de reconnaissance et de légitimation culturelle démarre dans les années 1960. Cf. Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Sous la direction de Thierry Groensteen. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. XVII.

tion de ce que Luc Boltanski nommait l'appareil de production, reproduction et célébration en proposant des instances de consécration⁹⁷. En prônant la valeur artistique de la bande dessinée, le mouvement de légitimation, quant à lui, met le graphisme et l'esthétisme à l'avant plan, provoquant ainsi réflexions et discussions sur ces sujets. Il conduit à un processus « d'artification » de la bande dessinée qui consiste à la concevoir au travers du prisme de l'art : « une expression à la fois codifiée et personnalisée, susceptible d'être appréciée non seulement pour son contenu référentiel mais aussi pour ses qualités formelles⁹⁸ ».

Fig. 8 : La couleur rouge dans la série *Sambre de Balac et Yslaire*.



Dans la série *Sambre*, la couleur rouge des yeux est un des moteurs du récit et prend une fonction poétique. De par sa mise en réseau, elle acquiert une symbolique particulière⁹⁹.

Balac et Yslaire © Editions Glénat 1986 – Tous droits réservés.

97 Cf. Boltanski, L. « La constitution du champ de la bande dessinée », op. cit., p. 44.

98 Heinich, N. « L'artification de la bande dessinée », op. cit., p. 8.

99 Balac / Yslaire. *Sambre*. Tome 1 : *Plus ne m'est rien...*, Grenoble : Glénat, 1986, p. 9.

2.1.4. Établissement de la bande dessinée alternative et arrivée des mangas

Dans les années 1990, l'industrialisation de la bande dessinée continue à se développer avec une progression continue du nombre de titres publiés sur le marché à partir de 1995¹⁰⁰. Les lecteurs favorisent l'album et, déjà depuis la fin des années 1980, délaissent les revues. *Métal hurlant* s'éteint en 1987, (*À Suivre*) dix ans plus tard, en 1997¹⁰¹. Parallèlement, poursuivant le mouvement de diversification éditoriale des années 1980, les microstructures alternatives s'établissent, prenant le contrepied des mégastructures¹⁰². Toute une jeune génération fraîchement sortie des écoles d'art se rassemble autour de petites organisations comme Amok, Cornélius, Fréon, La Cinquième Couche, Ego comme x ou L'employé du moi. La bande dessinée alternative s'établit réellement dans les années 1990¹⁰³, ce qui peut s'expliquer en partie par le caractère combattif de la démarche : « une collectivité d'éditeurs consciente d'elle-même dont la raison d'être et le repoussoir seront l'industrialisation de plus en plus en masse de l'édition de bande dessinée¹⁰⁴ ». La maison d'édition Fréon, par exemple, qui commence à publier la revue *Frigobox* en 1994, à Bruxelles, s'oriente vers une réflexion sur la bande dessinée et son élaboration. C'est d'ailleurs dans la revue *Fréon*, dont la publication débute en 1996, qu'Olivier Deprez livre les premières ébauches du *Château (d'après F. Kafka)*¹⁰⁵. Cette œuvre, élaborée en gravures sur bois, peut être qualifiée de bande dessinée hors-champ, tant elle rompt avec le média et en renouvelle les signes¹⁰⁶.

Le Château ne sera toutefois pas publié chez Fréon, mais au FRMOK, fruit de la fusion de Fréon et d'Amok. Proche de la ligne éditoriale de Fréon, Amok, situé en région parisienne, se proposait d'explorer et de renouveler les codes graphiques. Le collectif La Cinquième Couche, qui devient la maison d'édition La 5^e Couche en 1999, et L'employé du moi sont deux autres exemples – cette liste n'est pas exhaustive ! – de petites structures alternatives qui influencent le champ de la bande dessinée :

La Cinquième Couche (1993) ou L'employé du moi (1999) participent, comme leurs prédécesseurs, à un bouleversement des codes de la bande dessinée contemporaine,

100 Cf. Dozo, B.-O. / Preyat, F. « La bande dessinée francophone belge au présent », op. cit., p. 13.

101 La fin des années 1980 sonne effectivement le glas des titres de presse et, avec eux, des supports de prépublication. Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 18.

102 Le groupe ACME nomme ces microstructures « bande dessinée en dissidence ». Cf. Dony, C. / Habrand, T. / Meesters, G. (éds.) *La bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition. Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2014.

103 Le succès de *Persépolis* de Marjane Satrapi ou de *L'ascension du haut mal* de David B. à l'aube des années 2000 représenteront une consécration pour le milieu alternatif ainsi qu'une redéfinition du secteur de l'édition. Cf. Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 20. La publication du groupe ACME, *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, op. cit., développe également cet aspect.

104 Habrand, T. « La « récupération » dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés », op. cit., p. 83.

105 Deprez, O. *Le Château (d'après F. Kafka)*, Bruxelles : FRMK, 2018, p. 7.

106 Jan Baetens analyse *Le Château* sous une telle perspective dans : Baetens, J. (2008) « Olivier Deprez et les frontières de la bande dessinée », op. cit., p. 381–397.

aussi bien en ce qui concerne les modes narratifs (autofiction, biographie, journaux intimes...) que formels (bande dessinée picturale, de poésie, happening...)¹⁰⁷.

D'un point de vue chromatique, le nom La 5^e Couche est évocateur, puisqu'il se rapporte au procédé d'impression d'un livre qui se fait en quatre couches : noir, jaune, cyan et magenta. La cinquième couche représenterait une dimension supplémentaire. En effet, la maison d'édition laisse la place à l'expérimentation et, en proposant une définition plutôt minimaliste de la bande dessinée, ouvre le catalogue à des œuvres souvent surprenantes. C'est en tout cas ce que suggère le texte de présentation du catalogue 2020 :

Tout ce qui frôle la bande dessinée intéresse La 5e Couche et tend à l'en éloigner. Son champ d'action est, par définition, poreux et illimité. Il ne serait pas étonnant de trouver, parmi ses livres, un précis d'urbanisme tatar ou de dodécaphonisme bantou, pourvu qu'ils s'articulent. Deux images / photos / mots etc. peuvent suffire à établir une articulation narrative¹⁰⁸.

La position de la maison d'édition s'est radicalisée depuis les années 1990 mais le jeu sur les codes et l'interrogation sur le média ainsi que sur ses limites sont toujours au centre des réflexions¹⁰⁹. Il existe plusieurs exemples de publications à la 5^e Couche qui jouent sur ou avec la couleur. En 1994, la couleur bleue était à l'honneur dans le deuxième numéro du collectif La Cinquième Couche¹¹⁰. Juste vingt ans plus tard, Ilan Manouach publie *Les Schtroumpfs noirs* (2014), détournement de l'œuvre de Peyo publiée en 1963, ne laissant que le bleu. En supprimant le noir, le magenta et le jaune à l'impression, l'auteur change complètement le récit, pourtant fidèle à l'original. La modification d'un seul paramètre bouleverse alors tous les autres et avec eux, l'œuvre tout entière. Un autre exemple est *Veuve-poignet* (2006) de Greg Shaw. Ce dernier utilise des suites logiques de petites cases colorées pour former la narration. Même si, à priori, les pages n'y ressemblent pas, il s'agit bien d'une bande dessinée mais minimaliste (et très riche en couleurs !)¹¹¹.

107 *Regards croisés de la bande dessinée belge*, op. cit. p. 28.

108 *La 5^e Couche. Plan de montage*. [Catalogue 2020 en ligne]. URL : https://5c.be/wa_files/cata5c20-1.pdf (Consultation : 04 septembre 2020).

109 Cf. Anspach, N. (2008) « Xavier Löwenthal : « La radicalisation de La 5^e Couche est devenue une nécessité » », [Article en ligne] URL : Actua BD, <https://www.actuabd.com/Xavier-Lowenthal-La-radicalisation-de-la-5e-couche-est-devenue-une-necessite> (Consultation : 25 avril 2022).

110 *La Cinquième Couche 2*, 1994, couverture.

111 Cf. Massaia, L. (2009) « *Veuve-poignet* de Greg Shaw », [Article en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/chronique/veuve-poignet/> (Consultation : 25 avril 2022).

Fig. 9: Détournement par la couleur.



Les Schtroumpfs noirs d'Ilan Manouach (2014) est un détournement de l'œuvre originale de Peyo. Seule la couleur bleue a été utilisée à l'impression, changeant le récit dans sa totalité¹¹².

Manouach, I. Les Schtroumpfs noirs, La Cinquième Couche, 2014.

Le « roman graphique¹¹³ », terme critiquable mais établi, semble conquérir un public de plus en plus large depuis le milieu des années 1990. À son arrivée des États-Unis dans la sphère francophone, il devient rapidement une dénomination différenciatrice, en opposition avec ce qui était considéré comme standard¹¹⁴. Dans les années 1980, dans un but de reconnaissance et de renouvellement du lectorat, les références à la littérature se multiplient, relativisant les frontières narratives¹¹⁵. La recherche d'un nouveau souffle trouve une de ses matérialisations dans le roman graphique. Ce dernier prend son essor à partir de 1995 grâce à la création de maisons d'édition tournées vers une production alternative, ainsi qu'à l'apparition d'une génération d'auteur-ice-s qui abordent des thèmes originaux

112 Manouach, I. *Les Schtroumpfs noirs*, Bruxelles : La Cinquième Couche, 2014, p. 18.

113 Le terme est discuté dans l'introduction à notre étude.

114 Cf. Dürrenmatt, J. *Bande dessinée et littérature*, op. cit., p. 20. Nous n'envisageons pas ici les formes plus anciennes similaires aux romans graphiques mais créées dans un tout autre contexte et ne possédant pas la même connotation. Nous pensons, par exemple, à la littérature en estampes de Rodolphe Töpffer ou aux romans en images de Frans Masereel.

115 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 189.

et ouvrent de nouveaux champs créatifs¹¹⁶. Il sera incarné par des auteur-ice-s comme Lewis Trondheim, Emmanuel Guibert, Joann Sfar ou encore Blutch, ceux-là même qui seront appelés à faire partie d'une « nouvelle bande dessinée » qui fera son apparition au début des années 1990. Le point commun de ces auteurs est leur appartenance aux structures alternatives et le souhait de proposer une nouvelle manière de pratiquer la bande dessinée¹¹⁷. Pascal Lefèvre et Geert Meesters ajoutent à cela « une nouvelle attitude envers les genres traditionnels de la bande dessinée franco-belge¹¹⁸ ». Les changements qu'ils ont mis en œuvre se sont peu à peu imposés, favorisant par exemple la publication du roman graphique chez de grands éditeurs¹¹⁹ ou encore des modifications au niveau des formats physiques des œuvres éditées¹²⁰ ainsi que des styles graphiques – auxquels participent la couleur et son utilisation¹²¹.

Une pièce maîtresse dans la résistance¹²² face à l'édition *mainstream* et dans la défense d'une bande dessinée innovatrice de qualité est la maison d'édition L'Association, fondée en 1990, dans le prolongement de Futuropolis¹²³ :

L'Association se rapproche par de nombreux traits de Futuropolis. Mais ce qui la lie sans doute le plus est une conception commune de l'éditeur comme auteur, instance d'énonciation multipliant les prises de position, maniant la polémique et construisant constamment la dialectique de l'avant-garde et de la norme par des postures critiques se positionnant sur le registre de la pureté. Cette auctorialité de l'acte éditorial se traduit par une attention inédite portée à la forme matérielle des ouvrages, avec le choix d'un graphisme dépouillé, puisant ses influences du côté de la littérature¹²⁴.

116 Cf. Piaux, F. « Naissance d'un marché », op. cit.

117 Cf. Le Duc, Dominic (2007) « La nouvelle bande dessinée : L'Épinard de Yukiko », [Article en ligne] URL : *Belphegor* 6.2, <http://hdl.handle.net/10222/52483> (Consultation : 27 février 2020). Le terme « nouvelle bande dessinée » fut popularisé en 2002 par Hugues Dayez. Cf. Dayez, H. *La nouvelle bande dessinée. Blain/Blutch/ David B./ de Crecy/ Dupuy-Berberian/ Guibert/ Rabaté/Sfar*. Entretiens avec Hugues Dayez, s.l. : Niffle, 2002.

118 Lefèvre, P. / Meesters, G. (2008) « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », op. cit., p. 299.

119 Cf. Mouchart, B. (2017) « 2000–2017 : les mutations de la bande dessinée », *Le Débat* 195, version Kindle.

120 Cf. *ibid.*, p. 304. Ainsi, les dimensions de l'objet éditorial n'est plus forcément déterminé à l'avance mais peuvent être adaptées au projet. Benoît Peeters nomme « rhétorique » ce type de fonctionnement du livre. Cf. Peeters, B. *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 76.

121 Cf. Meesters, G. « Les significations du style graphique : *Mon fiston* d'Olivier Schrauwen et *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet », op. cit., p. 217.

122 Ce vocabulaire belliqueux correspond à celui utilisé par Jean-Christophe Menu au début de *Plates-Bandes*. Cf. Menu, J.C. *Plates-Bandes*, op.cit. Comme l'affirment Fabrice Preyat et Björn-Olav Dozo : « Cette résistance s'avère néanmoins hautement symbolique, dans la mesure où de telles maisons d'édition restent tributaires de logiques financières irrédutibles. » Dozo, B.-O. / Preyat, F. « La bande dessinée francophone belge au présent », op. cit., p. 22.

123 Cf. Habrand, T. « De la marge à la pulpe. Une trajectoire éditoriale » op. cit., p. 11.

124 Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 394.

Avec *L'Association*, collectif d'auteur·ice·s à la structure économique originale¹²⁵, les réflexions et questionnements sur la bande dessinée et sur ses codes s'approfondissent, accompagnés d'un discours critique et militant, d'une volonté de libre expérimentation, d'une création non soumise aux lois du marché et d'un catalogue novateur aux styles et formats variés¹²⁶. Ainsi, à l'instar de l'OuLiPo, l'Ouvroir de littérature potentielle né dans les années 1960, l'OuBaPo, Ouvroir de bande dessinée potentielle, est créé en 1992, en étroite collaboration avec *L'Association*. À une époque où la bande dessinée ne jouissait que de peu de reconnaissance culturelle, il s'agissait évidemment d'un combat de légitimation. Faire de la bande dessinée un art « capable et conscient¹²⁷ » est une des lignes directrices de l'OuBaPo, ce que Jean-Christophe Menu, cofondateur de *L'Association*, souligne d'ailleurs dans *l'Oupus 1* :

Tout continue à dicter le fait que la bande dessinée ne serait qu'une (sous) culture de divertissement populaire. Alors qu'elle est le lieu d'une des avant-gardes internationales les plus passionnantes de cette fin de siècle. Le plus décérébré des Français moyens sait qu'il existe un cinéma « d'art et d'essai », même s'il sait aussi que ce n'est pas pour son ordinaire. En revanche, et ce même dans les « hautes sphères culturelles », on ignore presque toujours qu'il existe également une bande dessinée que l'on pourrait qualifier « d'art et d'essai ». [...] Cette situation ne durera probablement pas. Cet art est trop riche pour passer éternellement au second plan¹²⁸.

L'Oupus 1, la première publication de l'OuBaPo, paraît en 1997 et pose les bases théoriques de l'activité oubapienne : « À l'heure où la bande dessinée explore tant de galeries nouvelles, l'OuBaPo a entrepris de creuser une voie bien particulière : celle de la bande dessinée sous contraintes¹²⁹ ». Il était donc question de choisir une ou plusieurs restrictions ; par exemple, l'interdiction d'employer un élément donné dans le dessin ou encore l'obligation de travailler avec un nombre limité de cases, afin d'explorer les limites de la bande dessinée¹³⁰. Thierry Groensteen, toujours dans *l'OuPus 1*, présente 18 contraintes différentes divisées en deux grandes catégories qui servent de base aux exercices oubapiens. Il aborde la couleur dans deux types de contraintes appartenant à la première catégorie, appelée les *contraintes génératrices*, qu'il présente de cette manière : « [elles] font

125 Cf. Dejasse, E. / Habrand, T. / Meesters, G. (dirs.) *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, op. cit., p. 5.

126 Un des buts premiers était de ne pas soumettre la création aux lois du marché pour garder une liberté d'expérimentation. Cf. Blanchet, E. « *Métal hurlant* et ses frères », op. cit.

127 Lejeune, M. (2015) « Oubapo », [Article en ligne]
URL : Neuvième art 2.0 <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article893> (Consultation : 14 octobre 2019).

128 Menu, J.C. « Ouvre-Boite-Po », op. cit., p. 9–10.

129 Ibid., p. 10.

130 Jacques Dürrenmatt nomme les contraintes de l'OuBaPo « contraintes singulières » car inventées ou empruntées au champ de la littérature. D'après lui, elles se différencient des contraintes essentielles qui touchent aux caractéristiques fondamentales de la bande dessinée : l'unité de la page et la contrainte qu'exercent scénariste et dessinateur·ice l'un·e sur l'autre. Cf. Dürrenmatt, J. *Bande dessinée et littérature*, op. cit., p. 129–130.

surgir des bandes dessinées originales¹³¹ ». Le premier type de contraintes, où apparaît la dimension chromatique, correspond à une restriction qui limite le choix des couleurs à utiliser (*restriction plastique*)¹³². Le deuxième type de contraintes, la *distribution réglée*, consiste en la répartition d'un ou plusieurs éléments dans la planche selon une formule déterminée, qui peut être mathématique ou en rapport avec un autre système¹³³. Parmi ces éléments, nous retrouvons la couleur dont l'assignement à une surface prédéterminée dans la planche suit la règle distributive choisie.

La couleur est donc abordée par l'OuBaPo mais elle ne l'est que de manière succincte et comme élément plastique, simple *paramètre* parmi d'autres¹³⁴. Cette brièveté peut s'expliquer par le fait que L'Association, en rupture avec la bande dessinée qu'elle considérait *mainstream*, privilégiait le noir et blanc plutôt que la couleur et que l'OuBaPo s'inscrivait dans la même lignée. Elle se rapporte également au mode d'expérimentation, la contrainte, qui utilise et joue avec les éléments présents dans la bande dessinée de manière très opérationnelle. La contrainte chromatique est pourtant loin d'être l'apanage de l'OuBaPo : d'autres auteurs et autrices la pratiquent dans leurs œuvres en dehors de l'Ouvroir. Un exemple de distribution de formes et de couleurs dans la planche se retrouve, par exemple, dans *Jimmy Corrigan* (2000) de Chris Ware. Mais il existe d'autres exemples de contraintes chromatiques dans la bande dessinée francophone. *Parcours pictural* (2005), de Greg Shaw, est une bande dessinée sans scénario, dessin ni personnage qui ne raconte que par la couleur. *Quatre couleurs* (2014) de Blaise Guinin, est un album réalisé avec un stylo à quatre couleurs comme base technique. *Polychromie* (2014) est un ouvrage collectif composé de deux couleurs uniquement, le rouge et le bleu, et qui utilise un procédé de lecture par filtre. Le filtre bleu permet de lire le récit de la couche rouge et le filtre rouge, celui de la couche bleue. Un exemple plus récent de lecture par filtre est *Le Roi Jehan* (2021), de Bénédicte et Marine des Mazery. Léonie Bischoff a colorié les images de *Anaïs Nin. Sur la mer des mensonges* (2020) au crayon à mine multicolore, une manière de faire écho aux différentes facettes de la protagoniste ainsi qu'à son écriture¹³⁵. Dans *Ostende* (2021), Dominique Goblet s'est imposé de ne pas utiliser la couleur bleue, ce qui, selon l'autrice elle-même, « est tout de même un sacré défi quand on prend pour sujet la mer et son vaste ciel¹³⁶ ». La contrainte chromatique n'est évidemment pas une

131 Groensteen, T. (1997) « Un premier bouquet de contraintes », *OuBaPo OuPus* 1, p. 17. Le deuxième type de contraintes sont les *contraintes transformatrices* et « consistent en interventions sur des bandes dessinées déjà existantes ». Ibid.

132 Cf. *ibid.*, p. 19.

133 Cf. *ibid.*, p. 32–33.

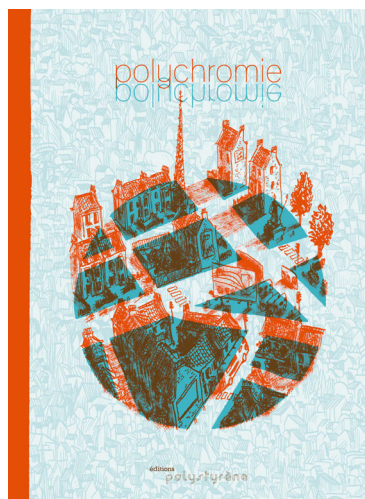
134 Cf. *ibid.*, p. 17 et 33.

135 Cf. Botticelli, M. « « Anaïs Nin n'est pas qu'une seule couleur » : Léonie Bischoff nous parle de son album, prix du public France Télévisions à Angoulême », [Article en ligne] URL : France info culture, https://www.francetvinfo.fr/culture/bd/festival-de-bd-d-angouleme/anais-nin-nest-pas-que-dune-seule-couleur-leonie-bischoff-nous-parle-de-son-album-prix-du-public-france-televions-a-angouleme_4311965.html (Consultation : 13 mai 2022).

136 Dominique Goblet présente le processus de création de *Ostende* dans une vidéo publiée par la maison d'édition FRMK : « Ostende – Dominique Goblet - FRMK.mov », [Vidéo en ligne] URL : <https://vimeo.com/640362092> (Consultation : 17 janvier 2022).

généralisation dans la bande dessinée. Parmi ces exemples, beaucoup sont de l'ordre de l'expérimentation et ont été édités dans des maisons d'édition alternatives.

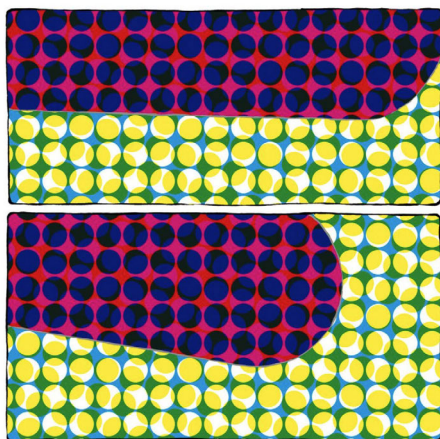
Fig. 10: Polychromie (couverture de l'ouvrage collectif).



Les images de *Polychromie* sont composées de deux couleurs. Les récits sont différents selon que l'on utilise un filtre rouge ou un filtre bleu pour la lecture¹³⁷.

Rio, L. [et al.] *Polychromie*, Polystyrène, 2014.

Fig. 11: Parcours pictural de Greg Shaw.



Dans *Parcours pictural*, le travail visuel s'exprime par la couleur qui est au centre du récit séquentiel¹³⁸. Les images sont abstraites et construites par des points et des formes colorées.

Shaw, G. *Parcours pictural*, Atrabile, 2005.

L'utilisation d'une palette de couleurs restreinte se retrouve dans de nombreuses bandes dessinées à l'heure actuelle. De manière exemplative, nous pouvons citer *Paysage après la bataille* (2016), d'Éric Lambé et Philippe de Pierpont, pensé d'abord en bichromie puis imprimé en quadrichromie mais ne présentant que peu de couleurs et une dominante dans l'utilisation de tons lavés et de noir ; *Le tour de Belgique de Monsieur Iou* (2019), de Monsieur Iou, qui n'utilise que les couleurs nationales du pays où se passe le récit – la plupart du temps, en Belgique ; ou encore *L'homme à la tête de lion* (2022) de Xavier Coste qui explique avoir voulu, par ce moyen, travailler sur l'impact des images¹³⁹. Nous pourrions en mentionner bien d'autres : Jul' Maroh avec *Le bleu est une couleur chaude* (2010), Riad Satouff avec *L'Arabe du futur* (2014 - 2022) ou *Les Cahiers d'Esther* (2016 - 2024), Cy avec *Radium Girls* (2020), Zep avec *Ce que nous sommes* (2022) etc. La liste est longue et

137 Rio, L. [et al.] *Polychromie*, Angoulême : Éditions Polystyrène, 2014.

138 Shaw, G. *Parcours pictural*, Genève : Atrabile, 2005, s.p (extrait).

139 Cf. Jarno, S. (2022) « L'homme à la tête de lion », la très bonne surprise de cette rentrée BD », [Article en ligne] URL : Télérâma.fr, <https://www.telarama.fr/livre/l-homme-a-la-tete-de-lion-la-tres-bonne-surprise-de-cette-rentree-bd-7012003.php> (Consultation : 23 octobre 2022).

témoigne d'une tendance bien présente dont les raisons peuvent être multiples : choix éditorial ou esthétique, raisons économiques mais aussi narratives, techniques ou encore discursives.

Même s'il est scientifiquement délicat d'attribuer cet héritage à l'OuBaPo, il est évident que celui-ci a contribué au défrichage de chemins relativement inexplorés auxquels ont accès non seulement les auteur-ice-s et dessinateur-ice-s aujourd'hui, mais aussi les lecteur-ice-s. Là où les auteur-ice-s voient davantage un défi ou un jeu¹⁴⁰, l'OuBaPo invente une bande dessinée dans laquelle la narration classique est remise en question et suscite une réflexion plus profonde sur le média :

Mais peut-être l'un des principaux résultats que l'on peut attendre des travaux de l'OuBaPo est-il justement, sinon d'amorcer la mutation du lecteur en critique, en tout cas de susciter sur le médium un regard plus averti, d'inviter à une lecture plus vigilante, plus investigatrice et plus réflexive¹⁴¹.

Et c'est en cela que l'OuBaPo nous semble ici déterminant : l'exploration des codes et ce jeu possible sur et avec la couleur dans une structure officielle permet non seulement d'ouvrir de nouvelles portes, de générer de nouvelles idées, mais aussi de les propager, de les rendre visibles aux yeux d'un plus grand public composé d'expert-e-s, d'amateur-ice-s mais aussi d'auteur-ice-s, et d'amorcer leur développement¹⁴². Les mots de Jean-Christophe Menu sont, vus sous cette perspective, prophétiques : « Bientôt, des applications aujourd'hui insoupçonnables à la bande dessinée sortiront aussi de la potentialité¹⁴³ ».

Si la bande dessinée alternative a fortement contribué aux changements, aux évolutions et aux innovations des codes, dont les codes graphiques, la bande dessinée commerciale contribue à la diffusion de ces innovations. Face au succès des maisons d'édition alternatives, les éditeurs *mainstream* essaient d'intégrer dans leurs publications ce que Tangy Habrand nomme « les redéfinitions en cours de la bande dessinée¹⁴⁴ ». Cela correspond à l'évolution naturelle de tout champ, qui voit constamment entrer en son sein des productions considérées avant-gardistes et hors-champ bousculant les structures et les pratiques en place¹⁴⁵. À titre d'exemple, chez Dupuis, la collection *Aire libre* est fondée en

140 C'est le côté compétitif et ludique qui attire souvent les auteur-ice-s vers la contrainte. Cf. Dejasse, E. / Habrand, T. / Meesters, G. (dirs.) *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, op. cit., p. 137.

141 Groensteen, T. (2004) « Ce que l'OuBaPo nous révèle de la bande dessinée », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article547> (Consultation : 14 novembre 2019).

142 Cf. Lejeune, M. « OuBaPo », op. cit.

143 Menu, J.C. « Ouvre-Boite-Po », op. cit., p. 10.

144 Habrand, T. « La « récupération » dans la bande dessinée contemporaine », op. cit., p. 79.

145 Le terme de Jean-Christophe Menu est largement utilisé dans la littérature sur le sujet mais se voit également relativisé et critiqué. Cf. : C. Dony / T. Habrand / G. Meesters (éds.) *La bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition. Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, op.cit., 2014. / Cf. Menu, J.C. *Plates-Bandes*, op. cit., p. 37.

Dans « De l'An 2 à *Actes Sud*, une alternative à l'alternative. Témoignage d'un éditeur », Thierry Groensteen nomme *suivisme* « l'imitation des petits éditeurs par les gros » (p.168) et se distancie du terme « récupération », utilisé par Jean-Christophe Menu, qu'il qualifie de « naïf et de légèrement paranoïaque » (p. 169). Cf. Groensteen, T. « De l'An 2 à *Actes Sud*, une alternative à l'alterna-

1988 par Jean Van Hamme et Philippe Vandooren pour proposer des histoires sortant du registre humoristique, privilégié jusque-là, et viser ainsi un public différent. Avec cette collection, Dupuis se détache également de la logique des séries pour présenter des ouvrages ponctuels ou des récits de maximum trois albums. Chez Casterman, la revue (*À suivre*), publiée jusqu'en 1997, intégrait déjà le renouveau en bande dessinée. En 2002, la maison d'édition fonde une nouvelle collection : la collection *Écritures*. Celle-ci reste dans la tradition de la revue (*À Suivre*) : les publications sont en noir et blanc et destinées à un public adulte. Elles ont, en outre, un format livre. La couleur n'est toutefois pas en reste dans le secteur *mainstream* puisqu'elle y est privilégiée. Les grandes structures éditoriales donnent d'ailleurs de plus en plus d'importance aux rééditions des séries ou des *one shots* les plus populaires qui sont majoritairement en couleurs¹⁴⁶. Celles-ci ont en effet une influence positive sur le chiffre d'affaires¹⁴⁷.

Un nouvel outil fait son apparition dans le courant des années 1990 qui va bousculer le travail au niveau du dessin et de la mise en couleurs en bande dessinée : les logiciels informatiques. Le travail des artistes en sera transformé au fur et à mesure des années et des évolutions des programmes de plus en plus performants. Au niveau de la couleur, les logiciels offrent une large palette de teintes et présentent des avantages certains pour les artistes les maîtrisant, notamment pour ce qui est de l'imitation de techniques traditionnelles ou encore des effets spéciaux possibles. La bande dessinée numérique se développe, elle aussi, mais, bien que les premières créations numériques datent du milieu des années 1990, ce n'est que vingt ans plus tard que celle-ci démarre effectivement¹⁴⁸. Nous y reviendrons.

Les années 1990 marquent également l'arrivée massive des bandes dessinées asiatiques, et en particulier des mangas, sur le marché du livre francophone, même si leur succès commence réellement dans les années 2000. La pénétration de ces publications dans la sphère éditoriale en change les paramètres et transforme le lectorat¹⁴⁹. À côté du format de poche, qui reste très inhabituel pour la bande dessinée issue de la tradition franco-belge¹⁵⁰, les techniques narratives utilisées dans le manga diffèrent en de

tive. Témoignage d'un éditeur». Dans : C. Dony / T. Habrand / G. Meesters (éds.) *La bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition*, op. cit., p. 168, 169.

146 Les rééditions étaient déjà devenues une niche éditoriale au début des années 1980, au moment où le marché du livre subissait de lourds changements. Cette « réappropriation par les éditeurs de leur propre fonds » n'est pas anodine du point de vue de la transmission de la mémoire de la bande dessinée puisqu'elle signifie un alignement de l'histoire de la bande dessinée avec les intérêts éditoriaux et financiers des maisons d'édition qui définissent elles-mêmes les canons dignes d'être republiés. Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 403–410. Citation p. 409.

147 Cf. Lefèvre, P. / Meesters, G. (2008) « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », op. cit., p. 295.

148 Cf. Groensteen, T. *La bande dessinée au tournant*, op. cit., p. 45. Julien Baudry dresse un portrait historique de la bande dessinée numérique dans la contribution : Baudry, J. « Généalogie de la bande dessinée numérique ». Dans : Robert, P. (dir.) *Bande dessinée et numérique*, Paris : CNRS Éditions, 2016, p. 31–54.

149 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 19.

150 Cf. Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, op. cit., p. 77. Les formats de poche semblent pourtant se multiplier depuis le début de l'année 2022, en réponse à la crise du papier et au succès des mangas sur le marché français.

nombreux points de celles de la bande dessinée occidentale. Osamu Tezuka, considéré comme le père fondateur de la bande dessinée japonaise née après 1945, est le premier à avoir privilégié l'impact visuel en introduisant le mouvement dans le découpage traditionnel. C'est également lui qui favorisa le rapprochement et l'interdépendance du média bande dessinée avec le dessin animé¹⁵¹. S'attardant à l'esthétique du manga, Thierry Groensteen énumère des critères qui cadrent bien avec cette composante cinématographique : la fragmentation de l'instant, la multiplication des inserts ou encore les onomatopées nombreuses, accentuant l'immersion du-de la lecteur-ice dans l'action¹⁵². Il aborde également l'hétérogénéité des styles graphiques utilisés au sein d'une seule œuvre – il nomme spécifiquement le « style à facettes¹⁵³ », le multicadrage et le multicouche¹⁵⁴, une rhétorique de l'émotion¹⁵⁵ ainsi que des mises en page spécifiques, bien qu'il existe différents types de mangas ciblant différents publics et que tous ne présentent pas toutes les caractéristiques énumérées ici. Les mangas imprègnent toute une génération de jeunes, devenu-e-s adultes aujourd'hui. Leur influence se remarque dans la manière de dessiner de certain-e-s auteur-ice-s et dans leur esthétique¹⁵⁶. Aujourd'hui, il est question de production de mangas européens francophones avec, par exemple, le belge Moonkey, auteur des séries *DYS* et *Necromonster*, le français Frédéric Boilet, auteur de *l'Épinard de Yukiko* et le premier auteur occidental à s'être imposé au Japon, ou encore Cédric Tchao et le récent *Anne de Bretagne – Intrigues au château*¹⁵⁷. Ce type d'appropriation d'une forme de narration graphique à l'origine importée a été pointé du doigt par Bounthavy Suvilay¹⁵⁸ mais aussi par Erwin Dejasse qui établit une filiation entre les mangas et la bande dessinée européenne : « Nous sommes face à un réseau complexe de filiations directes et indirectes où les mangas imprègnent la bande dessinée européenne ou les *comics* américains pour les renouveler en profondeur, à mille lieues du mimétisme fétiche¹⁵⁹ ». Pourtant, les influences au point de vue de la couleur restent minimales. Contrairement aux animes

151 Cf. Kanoh, M. (1986) « BD japonaise. Au commencement était Tezuka », *Les Cahiers de la bande dessinée* 72, p. 39 et 40. Masahiro Kanoh définit le style d'Osamu Tezuka de « cinématographique ». Ibid., p. 39.

152 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 94–95.

153 Cf. *ibid.*, p. 124.

154 Cf. *ibid.*, p. 66.

155 Cf. *ibid.*, p. 62.

156 Le manga est actuellement le segment le plus important du marché de la bande dessinée en France. Le 29 janvier 2022, sur Twitter, le Festival d'Angoulême qualifiait le manga de « locomotive du marché » en France avec 47 millions d'exemplaires vendus. Festival d'Angoulême [@bdangouleme] (29 janvier 2022) *Axe de développement*, Twitter : <https://twitter.com/bdangouleme/status/1487418835611398147/photo/1> (Consultation : 29 janvier 2022).

157 À Toulouse, il existe également une école spécialisée dans le manga, l'EIMA, l'École internationale du manga et de l'animation. Cf. EIMA, <https://www.eima.school/quest-ce-que-leima/> (Consultation : 30 avril 2022).

158 Cf. Suvilay, B. *La culture manga. Origines et influences de la bande dessinée japonaise*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2021.

159 Dejasse, E. (2010) « De l'influence des mangas sur la bande dessinée en Europe et aux États-Unis : imprégnation ou mimétisme fétiche », [Article en ligne] URL : *Culture, le magazine culturel de l'université de Liège* <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/91222/1/Dejasse%20-%20Imprégnation%20ou%20mimétisme%20-%20Culture%20Ulg.pdf> (Consultation : 03 avril 2020).

dans lesquels la couleur est significative – celle des cheveux notamment – le manga est en général non colorisé. Il est en noir et blanc ou en niveaux de gris, même s’il existe certaines éditions spécialement mises en couleurs : les *aizôban*, ou les mangas colorisés pour le marché occidental¹⁶⁰, comme ce fut le cas pour la série *Akira* de Katsuhiro Otomo¹⁶¹. Il existe d’autres productions asiatiques, comme les coréennes ou les chinoises, qui intègrent la couleur dans leurs récits. Mais elles restent marginales sur le marché francophone.

2.1.5. Évolutions depuis le début des années 2000

Économiquement, le secteur de la bande dessinée se porte bien. Depuis le milieu des années 1990, la production augmente, se diversifie et les ventes enregistrent une augmentation constante avec un pic des ventes situé en 2001¹⁶². Pour ce qui est de la bande dessinée francophone, certains classiques revivent, d’autres émergent – nous citerons *XIII* ou encore *Largo Winch*. Cette évolution économique encourage l’apparition de nouvelles maisons d’édition et la bande dessinée alternative profite de cette situation économique favorable. Elle occupe, à partir des années 2000, une belle place sur les étagères, à côté des bandes dessinées du secteur *mainstream*, même si celui-ci assure la majorité de la production. En 2008, 17 grands groupes en détenaient les deux tiers¹⁶³. Pourtant, le nombre d’éditeur·ice·s présent·e·s sur le marché était passé de 20 dans les années 1990 à plus de 200¹⁶⁴. Ces développements éditoriaux ont conduit à l’estompement d’une distinction considérée comme tranchée entre les pôles alternatif et commercial. En effet, les critères établis depuis les années 1990 « structure alternative » versus « grande structure éditoriale » ne correspondent plus à la réalité des années 2000 :

Une étude plus complète et descriptive de l’édition de bande dessinée montrerait que le secteur n’est pas entièrement structuré autour de ces deux pôles que sont la grande édition et l’édition alternative, mais qu’il comporte une grande diversité de structures intermédiaires ou atypiques, un spectre assez large dans lequel trouvent leur place des

160 Nous sommes ici dans un cas de « domestication », d’une adaptation d’un objet étranger aux pratiques culturelles locales. Pour des informations plus précises sur le processus de domestication : Cf. Lesage, S. *L’effet livre*, op. cit., p. 305. Prenant appui sur les productions liées au manga *Dragon Ball*, Bounthavy Suvilay développe les conséquences que peuvent avoir les adaptations et les échanges internationaux sur le marché du livre dans *Dragon Ball. Une histoire française*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2021.

161 Cette série fut colorisée à la fin des années 1980 aux USA pour mieux satisfaire les goûts du public américain. Glénat éditera la série colorisée dans les années 1990 avant de reprendre le format noir et blanc original pour les éditions suivantes.

162 Cf. Piau, F. « Naissance d’un marché », op.cit.

163 Cf. Lefèvre, P. / Meesters, G. « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », op. cit., p. 292. En 2021, cinq grands acteurs étaient présents sur le marché de la bande dessinée : Média Participations, Glénat, Delcourt, Madrigall et Hachette. Ils représentaient 41 % des sorties 2010–2020. Cf. Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, op. cit., p. 124.

164 Cf. *ibid.*

maisons d'éditions littéraires ou généralistes ayant développé un département bandes dessinées (ainsi Actes Sud depuis 2006)¹⁶⁵.

De plus, les grandes maisons d'édition publient des œuvres d'auteur·ice·s issu·e·s de l'édition alternative ou reprennent des thèmes ou des styles proches de ceux utilisés dans le milieu alternatif¹⁶⁶. Dans la première décennie des années 2000, de plus en plus de maisons d'édition littéraires commencent à s'intéresser à la bande dessinée et intègrent au sein de leurs structures aussi bien des collections qui lui sont dédiées que de plus petites maisons d'édition déjà existantes¹⁶⁷. Ce changement structurel, Thierry Groensteen le nomme « décloisonnement », une « certaine convergence secrète entre les évolutions de la grande édition et les visées de l'édition alternative¹⁶⁸ ». Cette idée de décloisonnement, si imagée soit-elle, est pourtant à prendre avec beaucoup de précaution. La bande dessinée alternative se veut toujours non-conformiste et en rupture avec une bande dessinée qu'elle considère trop commerciale et prise en otage par les lois du marché. Et comme le remarque William Henne des éditions La 5^e Couche, l'idée de décloisonnement est paradoxale puisque si l'édition *mainstream* pouvait faire ce que l'éditeur·ice alternatif·ve fait, alors l'éditeur·ice alternatif·ve ne serait plus alternatif·ve¹⁶⁹. D'après lui, le rapprochement apparent entre les deux secteurs est dû à la difficulté d'identifier ce qui est réellement alternatif. Il est vrai que les petites structures éditoriales n'ont plus l'apanage de la « bande dessinée d'auteur·ice·s¹⁷⁰ ». De plus, la surproduction actuelle, provoquée par une augmentation des titres présents sur le marché, elle-même due à une volonté de maintenir un chiffre d'affaires malgré une diminution des tirages, rend le marché peu transparent. Il est dès lors de plus en plus difficile de reconnaître les différentes tendances et évolutions. À cela s'ajoute le fait que les autrices et auteurs ne sont plus forcément lié·e·s à une maison d'édition et passent de l'une à l'autre en fonction de leur projet ou des opportunités qui se présentent¹⁷¹. Lewis Trondheim, scénariste et dessinateur, publie aussi bien dans les structures alternatives que *mainstream*. Cette tendance n'est certes pas nouvelle mais s'accroît ces dernières années. Cela rend le paysage de la bande dessinée plus

165 Groensteen, T. *La bande dessinée au tournant*, op. cit., p. 67.

166 Voir sur ce sujet : Dejasse, E. « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative », op. cit., p. 33–34.

167 Pascal Lefèvre et Geert Meesters citent ainsi Actes Sud et les Éditions de l'An 2 ou encore Gallimard et Futuropolis. Cf. Lefèvre, P. / Meesters, G. « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », op. cit., p. 295. Les Éditions Flammarion proposent, quant à elles, des essais sur le thème de la bande dessinée, notamment dans les collections *Champs* et *Aubier*.

168 Groensteen, T. *La bande dessinée au tournant*, op. cit., p. 67.

169 Cf. Correspondance e-mail avec William Henne datant du 18 avril 2020. Elle se trouve en annexe 5 de cette publication.

170 Nous parlons ici toujours du terme dans le sens que lui donne Jan Baetens, c'est-à-dire une bande dessinée créée non par un·e éditeur·ice ou un·e producteur·ice mais par des auteur·ice·s scénaristes-dessinateur·ice·s ou par un duo de dessinateur·ice et scénariste travaillant ensemble de manière très étroite et ayant un contrôle à priori plus étendu sur leur création. Cf. Baetens, J. « Le roman graphique », op. cit., p. 203.

171 Cf. Lefèvre, P. / Meesters, G. « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », op. cit., p. 292.

opaque encore et empêche beaucoup d'auteur-ice-s de se positionner clairement à l'intérieur du champ la bande dessinée. Pourtant, la démarche de l'édition alternative reste aux antipodes d'un concept basé sur la rentabilité et le chiffre d'affaires tel qu'il est mis en place dans les structures *mainstream*. Un exemple représentatif est celui des séries issues de la bande dessinée classique, centrées sur un personnage donné, ancrées dans un paysage éditorial bien précis. *Spirou* appartient à Dupuis qui en détient les droits et a le pouvoir de décision sur les republications et les nouvelles productions¹⁷². Celles-ci sont alors confiées à de nouveaux-elles dessinateur-ice-s. Le personnage connu du public représente une valeur sûre et est actualisé régulièrement pour mieux correspondre aux attentes du marché. Par contre, dans les structures alternatives, la rupture et l'avancement conceptuel restent au centre des préoccupations et continuent de s'accompagner d'un questionnement sur la bande dessinée. La notion de « genre » est centrale dans la bande dessinée alternative¹⁷³. Elle est constamment problématisée par des ruptures, des déconstructions, des expérimentations. En effet, les différentes productions, souvent difficilement catégorisables, se situent à la croisée de différents arts et de différents genres. Une discussion se forme autour de la question : Est-ce encore de la bande dessinée ? Une affirmation nous semble ici très claire : dans la bande dessinée alternative, le transgenre et le transmédia sont toujours déroutants. De manière plus générale, différents genres se sont établis sur le marché ces dernières années¹⁷⁴. Nous pouvons citer notamment l'autobiographie dessinée, qui a participé au renouvellement de la bande dessinée alternative dans les années 1990¹⁷⁵, la bande dessinée à ancrage factuel¹⁷⁶ qui se base sur des réalités qui ne s'inventent pas¹⁷⁷, comme la bande dessinée de reportage, le documentaire ou la bande dessinée historique, ainsi que la bande dessinée didactique¹⁷⁸ et les essais. Les influences étrangères se font de plus en plus sentir, en particulier les *comics* américains et les mangas japonais, mais aussi la bande dessinée italienne, espagnole, brésilienne, ar-

172 Ce n'est toutefois pas toujours le cas. Dans le cas de *Yoko Tsuno*, par exemple, Dupuis a les droits sur les albums mais pas sur le personnage. Cf. Lachasse, J. (2022) « *Yakari* et *Yoko Tsuno*, le réjouissant retour de deux inoxydables classiques de la BD », [Article en ligne] URL : BFMTV, https://www.bfmtv.com/people/bandes-dessinees/yakari-et-yoko-tsuno-le-rejouissant-retour-de-deux-inoxydables-classiques-de-la-bd_AN-202205220066.html (Consultation : 22 mai 2022).

173 Cf. Dozo, B.-O. / Preyat, F. « La bande dessinée francophone belge au présent », op. cit., p. 31–32.

174 Sylvain Aquatia propose quelques raisons à la diversification récente de la production de la bande dessinée dans : Aquatia, S. (2018) « Extension du domaine de la bande dessinée : une lutte pour la survie ? », [Article en ligne] URL : Comicalités, <https://graphique.hypotheses.org/900> (Consultation : 03 mai 2022).

175 Cf. Lesage, S. (2022) « La bande dessinée au prisme de l'Histoire », *Sociétés et représentations* 53, p. 11.

176 Nous reprenons ici la terminologie de Mario Beaulac. Cf. Beaulac, M. « « Je te dessine, donc tu es ». Les auteurs de BD (re)vus par leurs collègues ». Dans : Delannoy, P. A. (dir.) *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris : L'Harmattan, 2007, position 393, version Kindle.

177 Cf. Fresnault-Deruelle, P. « Le vif des choses sauvegardé. *La guerre d'Alan* d'Emmanuel Guibert ». Dans : Delannoy, P. A. (dir.) *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, op. cit., positions 70–205.

178 David Vandermeulen situe l'année zéro de la bande dessinée néodidactique en 2016. Cf. Vandermeulen, D. (2017) « La BD et la transmission du savoir », *Le Débat* 195, version Kindle.

gentine ou encore chilienne, également traduites en français depuis quelques années¹⁷⁹. Ces offres différentes participent de la diffusion de manières de raconter différentes et enrichissent le champ de la bande dessinée francophone de nouvelles perspectives esthétiques et narratives. De fait, l'ouverture de ce que l'on appelait le « franco-belge » hors de ses frontières francophones lui permet d'évoluer vers d'autres codes et d'autres formats¹⁸⁰. Andreas Knigge évoque même une culture de bande dessinée mondiale, « eine globale Comic-Kultur », dans laquelle les auteur-ice-s se définissent dans un contexte international, sans aucune attache à une école particulière, s'inspirant de productions de différentes origines pour s'exprimer de manière individuelle¹⁸¹. La supposée liberté créative abordée ici, qui découlerait d'ailleurs plus de la glocalisation que de la mondialisation¹⁸², s'applique peut-être à certain-e-s auteur-ice-s favorisant les projets personnels ou s'orientant à la filière alternative mais ne correspond en aucun cas à la réalité de tous et toutes les auteur-ice-s de bandes dessinées qui sont, encore et toujours, assujetti-e-s aux réalités économiques et aux contraintes éditoriales. Elle souligne toutefois une tendance plus affranchie de création et met en évidence les influences issues des productions étrangères et des réseaux internationaux.

Un autre aspect des années 2000 est la renaissance du support périodique dédié à la bande dessinée. Celui-ci recouvre différentes publications aux formats variés qui abordent toutes sortes de thèmes *en* ou *sur* la bande dessinée : journalisme, reportages, critiques, présentations de nouveaux talents, expérimentations, récits, réflexions graphiques... Les magazines les plus connus comme *Fluide glacial* ou *Spirou* ne représentent donc qu'une partie de ces périodiques. Aux revues, plus épaisses que les magazines, est accordée une valeur plus symbolique. Thierry Groensteen compare ainsi le passage des magazines aux revues au passage de l'album à l'objet plus noble qu'est le roman graphique : « On peut penser que la multiplication des revues contribuera de la même manière à la promotion de la bande dessinée dans l'ordre symbolique¹⁸³ ». Nous pensons ici, par exemple, à la revue *XXI* qui propose des reportages réalisés par des représentant-e-s de différents médias, écrivain-e-s, journalistes, photographes, illustrateur-ice-s ou encore auteur-ice-s de bandes dessinées. Symboliquement, l'intégration de la bande dessinée à de telles fins correspond à une reconnaissance d'ordre culturelle et artistique. L'impact de tels projets dans le cadre de publications périodiques serait à analyser. De la même façon, il est possible que les périodiques soient un facteur de diffusion de nouveautés et d'expérimentations dans le domaine graphique et donc aussi dans le domaine chromatique. Leur influence concrète sur les auteur-ice-s et dessinateur-ice-s

179 Cf. *Dans ma bulle* #53 (12 janvier 2022), « Le Chili, l'autre pays de la BD » [Podcast audio en ligne] URL : <https://podcast.ausha.co/dans-ma-bulle/le-chili-l-autre-pays-de-la-bd-dans-ma-bulle-53-1> (Consultation : 02 mai 2022).

180 Cf. Lefèvre, P. / Meesters, G. « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », op. cit., p. 303.

181 Cf. Abel, J. / Klein, C. (eds.) *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, op. cit., p. 36. Klaus Schikowski avait lui aussi évoqué ce développement deux ans auparavant. Cf. Schikowski, K. *Der Comic. Geschichte, Stil, Künstler*, Stuttgart : Philipp Reclam, 2014, p. 213–218.

182 Cf. L'article de Roland Robertson déjà repris dans l'introduction de cette étude : Robertson, R. « Globalisierung : Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit », op. cit.

183 Groensteen, T. *La bande dessinée au tournant*, op. cit., p. 44.

serait toutefois à étudier de manière plus précise, mais cela n'est pas le propos de cette étude.

L'intensification de la rencontre entre le champ de la bande dessinée et celui de l'art est également une évolution récente. La bande dessinée fait maintenant partie de collections muséales spécifiques, est exposée dans différents musées, consacrés notamment à l'art ancien ou classique, est incluse dans les espaces muséaux de manière temporaire ou permanente. L'entrée de la bande dessinée sur le marché de l'art contemporain constitue l'un des volets de ce croisement. Les planches des dessinateur·ice·s se retrouvent également dans les galeries d'art ou encore les salles d'exposition d'art contemporain¹⁸⁴. Prenons pour exemple l'intégrale de *One Piece* en un seul volume. Illan Manouach, déjà connu pour ses explorations des marges de la bande dessinée, est le créateur de cette œuvre de vingt-et-un-mille pages à tirage limité. Elle est décrite par l'éditeur comme un objet d'art matérialisant une chaîne de production numérique élargie :

Avec une largeur de dos de plus de 80 cm (31,5 pouces), cet objet sculptural ne peut être lu ou exposé dans les librairies. Il est littéralement le plus grand livre du monde, et de loin, et peut être admiré comme la matérialisation d'un écosystème saturé par les médias¹⁸⁵.

Ces rencontres explicites permettent un véritable dialogue entre la bande dessinée et l'art contemporain. Le Festival d'Angoulême les encourage avec des performances mêlant différents arts dont la musique, les arts de la scène et le dessin. Un autre exemple est la Foire internationale de l'art moderne et contemporain ArtParis qui, en 2009, montrait une exposition organisée par Jean-Marc Thévenet, directeur du Festival d'Angoulême de 1999 à 2006¹⁸⁶. En 2020, une exposition imaginée par Jochen Gerner, artiste publiant à L'Association, et Alexandre Bohn, directeur du Fonds régional d'art contemporain Poitou-Charentes, appelée *Plan A*, sous-titrait « Rencontre d'une maison d'édition de bande dessinée et d'une collection publique d'art contemporain ». Dans le dossier d'accompagnement, une explication éclairait cette réunion :

Ils [i.e. les organisateurs] y organisent la rencontre entre une collection publique d'art contemporain et la vie d'une maison d'édition de bande dessinée. Ainsi placées sur le même plan, alors que ces deux entités ne se fréquentent finalement que trop rarement, émergent de nombreuses affinités tant électives que sélectives¹⁸⁷.

184 Nathalie Heinich, Philippe Dagen et Pascal Ory thématisent par ailleurs le sujet dans trois articles publiés dans *Le Débat* 195, 2017 / 3.

185 Oury, A. (2022) « Tout *One Piece* (ou presque) en un seul livre de 21 540 pages », [Article en ligne] URL : Actualité, https://actualitte.com/article/107732/insolite/tout-one-piece-ou-presque-en-un-seul-livre-de-21-540-pages?fbclid=IwAR1z6EPxW7l1Kb_6JyxsSuHtaUNsqvtZm-4SmmozxhtFm wXnm4i3e0YUcM (Consultation : 19 novembre 2022).

186 Cf. Heinich, N. « L'artification de la bande dessinée », op. cit., p. 9.

187 S.n. *Plan A. Rencontre d'une maison d'édition de bande dessinée et d'une collection publique d'art contemporain*. Exposition. 24 janvier-16 mai 2020. L' Association au FRAC Poitou-Charentes Angoulême. Dossier d'accompagnement. Commissariat : Jochen Gerner et Alexandre Bohn, p. 2.

Le dossier propose plusieurs points communs entre les deux entités, entre autres dans les domaines des enjeux artistiques, des enjeux culturels et de la diversité des esthétiques. Il s'agit de mettre « sur un même niveau de valeur » des éléments du processus éditorial et des œuvres de la collection du FRAC. Jochen Gerner évoque aussi une « porosité » et une « absence de frontière entre le monde de l'édition et le monde de l'exposition¹⁸⁸ ».

Mais si les rencontres entre la bande dessinée et l'art se multiplient, il ne faut pas en faire une généralité. L'« artification » ne concerne pas la globalité de la production. Cette réflexion rejoint celle de Nathalie Heinich qui évoque une « artification partielle » de la bande dessinée : « L'artification n'y concerne qu'un secteur bien particulier et assez minoritaire du point de vue du marché, tandis que la plus grande partie de la production relève non pas de l'art mais de l'industrie culturelle¹⁸⁹ ». La bande dessinée expérimentale, conceptuelle, hors des normes de l'industrie culturelle, la bande dessinée que l'on appelle aujourd'hui d'avant-garde¹⁹⁰, reste un moteur créatif et de reconnaissance culturelle. En 2011, l'exposition *Génération spontanée* au Festival d'Angoulême mettait en évidence cette tendance créative¹⁹¹. Thierry Groensteen remarque que cette évolution, que nous nommerons ici « artificatrice », est particulièrement présente en Belgique et que ce sont les structures alternatives qui la défendent et abordent le média « dans un esprit d'expérimentation, de recherche, de métissage¹⁹² ». La couleur n'y est pas oubliée – elle ne l'a jamais été, puisque la réflexion chromatique est présente depuis longtemps dans le milieu alternatif – mais elle n'est pas d'abord réfléchie de manière commerciale. Elle l'est plutôt en termes de projet global, d'harmonies, de rapport de teintes et de tons, de symbolisme, de matérialité, de technique appropriée ou encore de code à explorer.

2.1.6. Numérique et polyvalence artistique : intermédialité et transmédialité

Il serait pourtant erroné de penser que l'artification ne concerne que les productions de l'avant-garde. Au carrefour de l'art contemporain et du numérique, se trouvent les NFT, les *Non-Fungible Token*, jetons non-fongibles, des biens numériques qui se vendent comme des œuvres d'art. En France, Newmisma est la première plateforme de NFT dédiée à la bande dessinée. L'entreprise a démarré sa première vente d'œuvres originales le 15 mai 2022¹⁹³. Les auteur·ice·s concerné·e·s n'étaient pas forcément issu·e·s de l'édi-

188 Ibid., p. 3.

189 Heinich, N. « L'artification de la bande dessinée », op. cit., p. 11. Même s'il s'agit ici d'une vision élitiste de l'art, elle correspond à une mise en opposition bien réelle, dans le champ artistique, entre ce qui est considéré comme de l'art et ce qui ne l'est pas. Le fait que toutes les productions de bande dessinée ne soient pas admises dans la catégorie « œuvre d'art » est également bien réel.

190 Voir, à propos de cette terminologie, l'argumentation de Thierry Groensteen dans son étude *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 178–181. Sur l'avant-garde en bande dessinée : Groensteen, T. « Avant-garde ». Dans : *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 74–79.

191 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 187. Thierry Groensteen appelle cette tendance « arty ».

192 Cf. *ibid.*

193 Cf. Pasamonik, D. « Les NFT et la BD : une première initiative française par Newmisma », [Article en ligne] URL : ActuaBD, https://www.actuabd.com/Les-NFT-et-la-BD-une-premiere-initiative-francaise-par-Newmisma?utm_source=sendinblue&utm_campaign=Template_Albums_10_ch

tion alternative et les techniques ainsi que les styles représentés étaient très variés. Les images numériques NFT, existant depuis plus longtemps aux États-Unis, représentent certainement un changement majeur dans l'appréhension, la conception et la réception artistique. Elles ne sont pas tangibles et modifient de ce fait certains des paramètres essentiels dans le champ de l'art et de la bande dessinée : elles remettent en question la notion d'unicité, mais aussi celles d'authenticité et de propriété – ce que les NFT tentent de contrer en certifiant le fichier numérique. Elles dématérialisent un objet artistique traditionnellement matériel, elles redéfinissent l'expérience artistique et relationnelle avec l'œuvre, puisque celle-ci n'est plus regardée et observée dans un espace physique concret et dans une situation artistique déterminée et qu'elle ne peut plus être touchée, retournée ou encore accrochée. L'image de bande dessinée, alors même qu'elle fait son entrée dans les galeries d'art, se voit dématérialisée – mais aussi revalorisée¹⁹⁴.

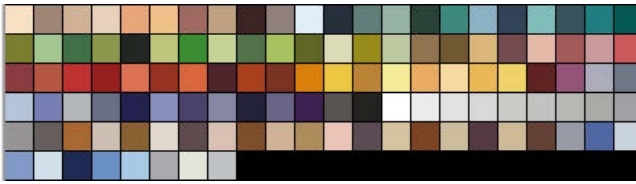
Le travail numérique s'est établi depuis de nombreuses années dans le monde du dessin. Outre le scanner et les logiciels, la tablette graphique, qui existe depuis les années 1960, est l'un des outils des plus performants aujourd'hui et a modifié le travail du-de la dessinateur-ice et du-de la coloriste qui peuvent modifier et corriger leur travail facilement. La colorisation sur écran, qui évite de passer par le support papier, est devenue une pratique très courante. Les raisons en sont diverses mais concernent aussi la disparition des matériaux de dessin du marché¹⁹⁵. De plus, l'imitation de techniques traditionnelles comme la peinture à l'huile ou l'aquarelle par les brosses est un avantage. Les programmes informatiques permettent un très bon rendu, un travail plus rapide et une palette de couleurs presque infinie. Parallèlement et presque contradictoirement, les palettes de couleurs sont actuellement assez restreintes dans de nombreuses bandes dessinées. Il serait intéressant, dans un autre cadre, d'étudier la relation existant entre l'utilisation des outils numériques dans le travail de colorisation et la sélection des couleurs. En effet, les programmes de création mènent inévitablement non seulement à des paramétrages, mais aussi à des choix chromatiques pour l'œuvre à coloriser. Au vu de la multitude des possibilités existantes en matière de couleurs, la sélection et la création d'une palette définie paraissent nécessaires et presque inéluctables quand il s'agit de travailler de manière efficace. Il se pourrait que les palettes restreintes soient une réponse au (très) large choix de couleurs offert par les programmes informatiques de création. Dans le cas d'un travail manuel de colorisation, le dessinateur ne procède pas de la même manière et n'est soumis ni aux paramétrages ni aux possibilités chromatiques proposées par le numérique.

apo_v2&utm_medium=email (Consultation : 13 mai 2022). Site de Newmisma: <https://vernissage.newmisma.io/collections/4d580254-26f9-4f7f-800c-b4a37b57377f> (Consultation : 16 mai 2022).

194 Les évolutions récentes de l'intelligence artificielle relativisent les arguments développés dans cette partie. L'impact des intelligences artificielles génératives sur les pratiques artistiques et plus particulièrement sur l'économie et le travail des acteurs du champ de la bande dessinée mériterait une analyse scientifique qui n'est pas possible dans le cadre de cette publication.

195 Plusieurs témoignages vont dans ce sens, par exemple celui de Leo, scénariste, dessinateur et coloriste des *Mondes d'Aldébaran*. Cf. Correspondance e-mail avec Leo datant du 2 octobre 2023. Elle se trouve en annexe 12 de cette publication.

Fig. 12: La palette du coloriste Hugo Poupelin.



Cette palette est celle que le coloriste Hugo Poupelin utilise dans son travail de colorisation de bandes dessinées. Il travaille exclusivement de manière numérique et préfère avoir un choix limité de couleurs à sa disposition plutôt que la palette énorme proposée par le logiciel qu'il utilise¹⁹⁶.

« Je choisis quasi toujours d'abord dans cet ensemble de couleur, quitte à changer la teinte ensuite. Il m'arrive aussi évidemment de prendre des couleurs dans un autre fichier, avec l'outil pipette, et dans ce cas je ne passe pas par le nuancier. Je garnis ce nuancier au fur et à mesure si j'ai envie de sauvegarder une couleur qui me plaît, ou si je sais qu'elle va revenir souvent dans un album¹⁹⁷ ». La bande noire n'est utilisée qu'en cas éventuel de correction du dessin. Certaines créations sont numériques de leur esquisse à leur publication¹⁹⁸.

Ces bandes dessinées vont alors au-delà de la simple numérisation de planches (qui n'ont de numérique que le support). Elles éliminent, par exemple, les contraintes spatiales et permettent de nouvelles formes hybrides. Dans le travail exclusivement numérique, si la maîtrise de la gestion des couleurs qui peuvent varier suivant les étapes et les logiciels ainsi que le calibrage des écrans sont d'une grande importance¹⁹⁹, il n'y pas de passage par l'impression ou le scannage qui introduisent des contraintes matérielles²⁰⁰. Le choix de la technique manuelle, celui du papier, des encres ou encore du format, les réglages pour l'impression ou pour le scannage, le maculage, le moirage, le rendu matériel final... tous ces éléments ne font pas partie des questions soulevées par le numé-

196 Ces informations sont issues de la discussion en visioconférence enregistrée le 10 octobre 2023. Le compte rendu de cette visioconférence se trouve en annexe 10 de cette publication.

197 Ces phrases sont issues d'un mail envoyé par Hugo Poupelin. Il se trouve en annexe 11 de cette publication.

198 Il existe notamment de nombreux·ses auteur·ice·s qui créent et diffusent leurs bandes dessinées sur les réseaux sociaux ou via leur blog et *webcomics*. Pénélope Bagieu, Lewis Trondheim, Théo Grosjean ou encore Laurel n'en sont que quelques exemples.

199 La vidéo de présentation d'un cours sur la gestion des couleurs donné par Serge Paulus dans le cadre de LinkedIn Learning résume assez bien les contraintes et difficultés que présentent les différents logiciels et les différentes étapes de traitement des images. Cf. https://fr.linkedin.com/learning/les-fondements-de-la-gestion-de-la-couleur/bienvenue-dans-les-fondements-de-la-gestion-de-la-couleur?autoplay=true&trk=course_preview&upsellOrderOrigin=default_guest_learning (Consultation : 5 octobre 2023).

200 Cf. Mohring, A. (2019) « Mise en abyme de la matérialité de la bande dessinée dans Mensajes de Mariano Casas », [Article en ligne] URL : Comicalités, Bande dessinée et culture matérielle, <https://journals.openedition.org/comicalites/3776> (Consultation : 11 octobre 2021).

rique. Même si le livre reste un objet matériel dont la tridimensionnalité, le « relief » pour reprendre la terminologie de Côme Martin, ne s'efface pas, cette dernière ne peut être que fantasmée ou imitée dans le cas du livre numérique²⁰¹. Le manque de matérialité est souvent reproché au dessin créé sur et pour les écrans dont le caractère pérenne est mis en question : là où la première édition d'un album peut devenir un objet de collection, la bande dessinée numérique ne peut rien offrir de matériel aux collectionneurs ; là où la planche est une trace du processus de création, une image numérique n'offre que peu d'archives de sa création²⁰². Un autre élément que nous ne pouvons pas développer ici mais qui nous semble important est la relation existante entre la perception de la trace du geste visible dans une œuvre, fortement liée à la dimension matérielle, et la reconstruction de l'élaboration de l'œuvre par le spectateur-ice qui offre un espace interprétatif : « Plus ou moins envahissante, s'ajoutant à la représentation ou prenant sa place, cette matérialité devient comme un champ libre d'interprétation pour le spectateur, toujours prompt à donner sens à ce qui à première vue n'en a pas²⁰³ ».

Le numérique, comme mode d'élaboration, fait évoluer la manière de créer et de penser le dessin et la couleur, et donc aussi la narration²⁰⁴. Jakob F. Dittmar le remarquait, les nouveaux médias conduisent à de nouvelles formes narratives ; ils demandent un développement de structures qui leur sont adaptées²⁰⁵. Celles-ci affectent et influencent également les récits en support papier dont les codes évoluent. Il s'agit donc d'une influence réciproque, par laquelle, d'une part, la bande dessinée numérique expérimente et cherche à sortir des frontières plus traditionnelles en créant de nouvelles formes narratives qui influencent la lecture des récits sur papier et, d'autre part, des stratégies issues de la bande dessinée conventionnelle sont adaptées à la bande dessinée numérique dans un but, par exemple, de lisibilité²⁰⁶. L'offre au format numérique s'est fortement développée depuis 2010 avec l'établissement de plateformes commerciales comme Izneo ou Sequency²⁰⁷.

201 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 35.

202 Sylvain Lesage et Bounthavy Suvilay aborde ces aspects dans le cadre d'une réflexion sur les nouvelles matérialités amenées par la bande dessinée numérique. Cf. Lesage, S. / Suvilay, B. (2019) « Introduction thématique : pour un tournant matériel des études sur la bande dessinée », [Article en ligne] URL : Comicalités Bande dessinée et culture matérielle, <https://journals.openedition.org/comicalites/3692#tocto1n1> (Consultation : 23 mars 2022).

203 Haziot Schreiber, J. (2018) « La trace du geste en peinture à la lumière des sciences cognitives », [Article en ligne] URL : *Interfaces* 40, <http://journals.openedition.org/interfaces/607> (Consultation : 10 mai 2023).

204 Côme Martin aborde un phénomène de réapprentissage de la lecture avec les œuvres numériques et insiste sur l'effet d'inattendu qu'elles génèrent. Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 29–34.

205 Cf. Dittmar, J. F. *Comic-Analyse*, op. cit., p. 27. 9 % du lectorat adulte et 2 % du lectorat enfant sont considérés comme consommant régulièrement des bandes dessinées. Cf. Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, op. cit., p. 66.

206 Un article intéressant sur ce sujet datant du 17 janvier 2012 se trouve sur la page *Phylacterium. Réflexions sur la bande dessinée* : mr pech (2012) « D'un clivage historique de la bande dessinée numérique de création », [Article en ligne] URL : <https://www.phylacterium.fr/?p=1653> (Consultation : 13 juin 2020).

207 Cf. Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, op. cit., p. 69–70. Les impacts du numérique sur le champ éditorial de la bande dessinée sont multiples, particulièrement dans le domaine de l'autoédition. Cf. Baudry, J. « Généalogie de la bande dessinée numérique », op. cit.

Si l'on en croit les adaptations cinématographiques (de *Tintin* à la fin des années 1950 ou encore d'*Astérix* et de *Lucky Luke* dans les années 1960), télévisuelles, radiophoniques ou audio, déjà existantes dans les années 1960²⁰⁸, l'insertion d'un récit de bande dessinée dans d'autres sphères médiatiques n'a rien de neuf²⁰⁹. Par ailleurs d'autres transferts intermédiaires ont fait leur apparition avec l'émergence des nouveaux médias. Ainsi, la bande dessinée est adaptée en format audio dans des podcasts²¹⁰, en produits télévisuels et cinématographiques sur les plateformes de diffusion en continu ou, plus récemment, en capsules vidéo, comme c'est le cas par exemple pour les *Cahiers d'Esther* de Riad Sattouf. Ces variations médiatiques d'une même œuvre s'avèrent alléchantes pour les détenteurs de droits qui ont alors tendance à rendre leurs publications déclinables sous plusieurs formes.

Les rencontres de la bande dessinée avec le domaine des jeux vidéo se doivent d'être abordées. Les adaptations de différents types existent depuis les années 1980 : jeux pour enfants, d'action, de combat, d'aventure ou adaptations de plus grande ampleur, pour consoles portables, fixes, ordinateurs ou en applications pour les téléphones : les déclinaisons sont multiples. Les mondes graphiques s'influencent, tant au niveau du récit qu'au niveau du graphisme. Dans *Les Magiciens* (2022), Blexbolex affirme avoir utilisé les articulations narratives du jeu vidéo qu'il assimile mieux que les règles de la fiction romanesque ou cinématographique²¹¹. De la même manière, certains jeux utilisent les codes de la bande dessinée pour varier les techniques de narration²¹². Il existe de nombreux exemples de bandes dessinées qui ont été adaptées en jeux vidéo, comme *Tintin*, *Les Schtroumpfs*, *XIII*, *Nikopol* ou encore *Lastman*, mais aussi qui se sont inspirées de leurs univers, comme *Kid Paddle*, *Game Over* ou même *Le jeu vidéo*²¹³. Un exemple célèbre est celui de la série *Donjon*, démarrée par Joann Sfar et Lewis Trondheim en 1998, qui prend pour base l'univers du jeu de rôle *Donjons et Dragons* avec une narration humoristique à plusieurs niveaux. Le premier tome a été publié en 1998 chez Delcourt²¹⁴, dans la collection *Humour de rire*. Le mélange d'*heroic fantasy* et d'humour déconstruit les codes du jeu vidéo. La couleur y joue évidemment un rôle, vive et lumineuse comme dans l'univers de type *heroic fantasy* dont la série se veut le pastiche. Depuis une décennie environ, des pro-

208 Sans parler des adaptations dans le domaine de la publicité. Les insertions de la bande dessinée dans des univers multimédiatiques représentaient pour les éditeurs de belles perspectives financières. Cf. Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 379–383.

209 La présence de la bande dessinée sur d'autres terrains que celui du papier se remarque depuis ses débuts. C'est ce qu'explique également Vincent Baudoux dans : Baudoux, V. (2009) « Dès sa naissance, la bande dessinée essaime ». Dans : Tilleuil, J.-L. / Dufays, J.-L. *La bande dessinée et ses métamorphoses* (dossier), *Revue Louvain* 180, p. 21–24.

210 *Blynd* – *La BD qui s'écoute* en est un exemple. <https://blynd-audio.com> (Consultation : 18 mai 2022).

211 Bertrand, L. [et al.] « Les Magiciens de Blexbolex », [Interview filmée en ligne] URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/112604-000-A/les-magiciens-de-blexbolex/> (Consultation : 11 septembre 2023).

212 Des exemples se trouvent dans : Lévêque, S. « Jeu vidéo ». Dans : *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 402.

213 Sans citer ici les albums dérivés des jeux de type *Angry Birds*, *Minecraft*, *Tomb Rider* ou encore *World of WarCraft*.

214 Sfar, J / Trondheim, L. *Donjon. Tome 1 : Cœur de canard*, Paris : Delcourt, 1998, couverture.

jets plus ambitieux mêlant les codes de la bande dessinée et des jeux vidéo se font plus nombreux. Il s'agit de relations complexes, souvent novatrices²¹⁵.

Une nouvelle tendance se dessine actuellement : l'influence des séries des plateformes de *diffusion en continu* sur la narration en bande dessinée. Il existe quelques exemples d'adaptations pour la plateforme Netflix : *El vecino*, de Santiago Garcia et Pepo Pérez, dont Netflix prépare l'adaptation, *Polar* de Victor Santos, adaptée en film et diffusée sur Netflix en 2019 ou encore *Snowpiercer*, l'adaptation de *Transperceneige*, série créée par les Français Jacques Lob et Jean-Marc Rochette en 1984 et diffusée en mai 2020. Il est cependant encore trop tôt pour décrire les modalités de ces influences²¹⁶.

L'outil numérique est également employé comme supplément et complément du support papier, octroyant au récit matériel une dimension virtuelle. *Melville* de Romain Renard en est un exemple. En effet, en relation avec les différents albums de la série, qui ont chacun leur couleur dominante et leur ambiance, l'auteur a développé d'autres médias artistiques et numériques venant non seulement compléter le récit sur papier, mais fonctionnant aussi de manière autonome : des morceaux de musique, un site Internet, un projet de long-métrage, des vidéos et une application rendent l'univers de *Melville* interactif et accessible virtuellement aux lecteur-ice-s. La transmédiaité²¹⁷ s'accompagne, dans ce cas, de transtextes puisque le public intéressé a la possibilité d'amener ses idées et de participer à la construction de l'univers narratif²¹⁸. Cette œuvre peut être qualifiée d'« intercompositionnelle » car elle intègre plusieurs auteurs parmi lesquels les lecteur-ice-s – qui deviennent « lectateurs-ice-s²¹⁹ ». Elle pose ainsi la question d'auctorialité²²⁰ puisque Romain Renard n'est plus l'autorité absolue en matière de récit. Grâce à cette ouverture et à ces stratégies, le numérique amplifie la version papier, permet une réalité augmentée, une personnalisation des contenus, une interactivité, ainsi qu'une immersion plus profonde dans l'univers narratif proposé.

Ces rencontres, ces influences, ces transferts inter- et transmédiatiques sont non seulement pertinents en termes de narration – le passage d'un support à l'autre peut

215 Cf. Lévêque, S. « Jeu vidéo », op. cit., p. 404.

216 Xavier Löwenthal entrevoit également cette tendance : « Il est encore trop tôt pour le dire, mais je soupçonne certains auteurs d'espérer une adaptation Netflix, comme jadis d'autres espéraient une adaptation à Hollywood ». Ces informations se trouvent dans une correspondance électronique datée du 18 avril 2020. Elle se trouve en annexe 6 de cette publication.

217 Nous employons la notion de « transmédiaité » comme définie par Henry Jenkins en 2003, c'est-à-dire comme l'articulation d'un univers narratif sur différents médias combinés pour développer une expérience unifiée. Cf. Jenkins, H. (2003) « Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. », [Article en ligne] URL : Technology Review, <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/> (Consultation : 15 mars 2021).

218 La notion de « transtexte » prend en compte les productions officielles ainsi que celles des publics engagés (fans). Elle est développée plus en détails dans l'ouvrage suivant : Derhy Kurtz, B.W.L. / Bourdaa, M. (éds.) *The Rise of Transtexts. Challenges and Opportunities*, New-York : Routledge, 2016.

219 Ce terme est la fusion des mots « lecteur » et « auteur ». Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 73.

220 Cf. *ibid.*, p. 65.

avoir des effets sur l'œuvre originale et la transformer²²¹ – mais aussi en termes d'utilisation et de conception de la couleur et de la matérialité²²². En effet, celles-ci ne seront pas utilisées et envisagées de la même manière pour une publication destinée à un média précis (album, revue, blog, NFT, etc.) que pour une publication destinée à être adaptée ou combinée à un autre média. Chaque support de diffusion possède un imaginaire spécifique et détermine l'approche du récit²²³. En bande dessinée, il exerce une influence sur l'ensemble intermédial. Ainsi, de la même manière qu'il existe une interaction forme-récit, il existe une interaction forme-média qui pousse les créateur-ice-s et les éditeur-ice-s à faire des choix esthétiques. Ceux-ci déterminent l'intégration ou non d'une palette de couleurs et l'emploi de techniques de mise en couleurs déterminées.

Il faut souligner qu'un des facteurs qui a fortement fait évoluer le métier d'auteur-ice de bande dessinée ces dernières décennies est leur formation. D'après l'enquête conduite dans le cadre des États généraux de la bande dessinée en 2015, de plus en plus d'auteur-ice-s ont suivi ou suivent une formation spécialisée. Cette tendance vaut également pour les coloristes, qui, à l'heure actuelle, ont le plus souvent une formation artistique, ce qui les différencie de leurs prédécesseur-e-s dont ce n'était pas forcément le cas. De nombreux-ses coloristes ont accédé à la notoriété alors qu'ils n'avaient pas de formation artistique à proprement parler, comme Brigitte Findakly qui a travaillé avec Joann Sfar et Émile Bravo, ou Évelyne Tran-Lê, qui est connue notamment pour la colorisation des albums d'*Astérix* ou de la série *Valérian*. L'approche de la jeune génération actuelle est imprégnée de productions variées ainsi que de diverses conceptions de récits en images²²⁴. Il existe des formations professionnalisantes dont le but principal est de donner aux étudiant-e-s les outils techniques et narratifs nécessaires à la création et au développement d'un style personnel, comme à l'Iconographe de Strasbourg, établissement d'enseignement supérieur privé, par exemple²²⁵. Selon les écoles, les étudiant-e-s sont poussé-e-s vers des initiatives d'autoéditions, de création et de réflexions hors des formats de masse afin de leur donner la possibilité de se démarquer sur le marché de l'édition. L'ouverture de la formation aux différents types de bandes dessinées nous semble importante. Cet enseignement encourage la découverte d'outils plus expérimentaux et

221 C'est ce que démontre Sylvain Lesage dans le chapitre IX de *L'effet livre*, op. cit., p. 341–375.

222 Les éditions Adverse offrent plusieurs exemples à ce sujet avec des artistes polyvalents et des productions qui mélangent et mettent en relation des formes et des techniques artistiques différentes. Cf. <https://adverse.livre-avenir.org> (Consultation : 18 avril 2020).

223 Cf. Marion, P. « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », op. cit., p. 79.

224 D'après les États généraux, 79 % des auteurs et autrices ont fait des études supérieures, une grande majorité dans le domaine artistique. Cf. Mangin, V. et al. (2017) « Auteurs de bande dessinée, présentation de l'enquête », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0 <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1128> (Consultation : 14 janvier 2020). Dans l'introduction d'une discussion sur les écoles de bande dessinée et la formation de dessinateur-ice-s, Thierry Groensteen affirme que 32 % des auteurs et autrices de moins de trente ans – la moyenne d'âge des auteur-ice-s étant de 41 ans pour les hommes et de 34 ans pour les femmes – ayant répondu au questionnaire ont une formation en bande dessinée. Cf. Groensteen, T. « Les écoles de bande dessinée. Un passage devenu obligatoire ? », discussion du mercredi 25 janvier 2017, [Retranscription en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1139> (Consultation : 14 janvier 2020).

225 Cf. Page internet de l'Iconographe, <https://www.liconographe.com> (Consultation : 06 octobre 2023).

sensibilise les auteurs et autrices aux codes et à leurs développements. À l'École de recherche graphique, à Bruxelles, l'accent est mis sur la dimension expérimentale ainsi que l'approche interdisciplinaire et transdisciplinaire. Il s'agit de comprendre la bande dessinée dans sa forme, ses codes, mais aussi dans ses limites par rapport à d'autres champs artistiques²²⁶. Pour la couleur, un exemple nous est fourni par l'atelier bande dessinée de l'ESA, l'École supérieure des arts Saint-Luc Bruxelles. Ce cours s'intègre dans le cursus « bande dessinée – éditions » et aborde des thèmes liés au domaine chromatique. Des travaux d'étudiant-e-s sont publiés sur internet – page Facebook « La guerre des styles » et Youtube²²⁷ – et montre une utilisation de la couleur dans ses potentialités narratives²²⁸. Il ne s'agit donc plus seulement d'esthétique ou de règles chromatiques mais d'un jeu sur les codes narratifs. Cette manière de concevoir la formation favorise le *cross media* (ou multisupport), les synergies ainsi que les innovations inter- et transmédiatiques.

Cela ne veut pas dire que l'expérimentation était absente des productions plus anciennes, loin de là. En termes d'intermédialité par exemple, nous pouvons citer le collage, présent dans la bande dessinée depuis l'après-guerre et toujours utilisé aujourd'hui²²⁹. Un exemple récent est *Partir : Sur les chemins de Compostelle* de Lili Sohn, publié en 2022²³⁰. Dans cet album, l'autrice pratique l'intermédialité et associe, dans ses planches, différents médias : dessins, images, photos... Elle mélange également les techniques de dessin, et de mise en couleurs.

La couleur est un des éléments visuels avec lequel les créateurs et créatrices peuvent jouer pour se démarquer et attirer l'attention, non seulement des maisons d'édition, mais aussi des potentiel-le-s lecteur-ice-s. Un-e dessinateur-ice ou un-e coloriste sensibilisé-e pourra utiliser la couleur de manière particulière sans trop déconcerter le public. Un-e étudiant-e formé-e en art et à la bande dessinée sera potentiellement mieux informé-e sur le public qu'un d'auteur-ice, dessinateur-ice ou coloriste sans formation spécifique. Une autre conséquence de la formation artistique est la polyvalence des futur-e-s auteur-ice-s. Cette tendance n'est toutefois pas neuve puisqu'elle existait déjà dans les années 1950, ce qu'explique Jessica Kohn dans son étude sur les dessinateur-ice-s : « Dans

226 Cf. Page internet de l'erg, section Bande dessinée (MA) [https://wiki.erg.be/m/#Bande_dessinée_\(MA\)](https://wiki.erg.be/m/#Bande_dessinée_(MA)) (Consultation : 07 octobre 2023).

227 « La guerre des styles » <https://www.facebook.com/LaguerredesStyles> et « Petit bleu meets petit jaune » <https://www.youtube.com/watch?v=gXJQPZTRbJI> (Consultation : 07 octobre 2023).

228 Ces informations sont issues d'un échange écrit avec Olivier Spinewine, artiste et enseignant qui dirige l'atelier bande dessinée à l'ESA. Cet échange n'a malheureusement pas pu être reproduit dans cette publication. La description du cours se trouve sur le site <https://www.stluc-bruxelles-sa.be> (Consultation : 07 octobre 2023).

229 Le numéro neuf du trimestriel du Centre belge de la bande dessinée, *Le Déssableur* du mois de juin 2023, est consacré au collage dans la bande dessinée et en décrit l'évolution. Cf. Shaw, G. (2023) « Le collage. De la matière à l'impression », *Le Déssableur* 9, p 8–15.

230 Sohn, L. *Partir : Sur les chemins de Compostelle*, Paris : Casterman, 2022, s.p. Un autre exemple d'approche visuelle polyvalente se trouve dans *Faire semblant, c'est mentir* de Dominique Goblet. Gert Meesters aborde d'ailleurs les styles graphiques de ce livre dans Meesters, G. « Les significations du style graphique : *Mon fiston* d'Olivier Schrauwen et *Faire semblant, c'est mentir*, de Dominique Goblet », op. cit.

les années 1980–1990, comme dans les années 1950, le groupe des professionnels des dessinateurs privilégie donc la polyvalence tant en termes de pratiques graphiques que de supports²³¹ ». Comme à cette époque, ce sont les difficultés du marché et la précarité financière qui amènent les auteur-ice-s à se diversifier²³². Les différences, à l'heure actuelle, concernent les nouveaux supports médiatiques et les contacts plus soutenus avec d'autres formes d'art. Les artistes, coloristes ou pas, ont la possibilité de développer leur savoir-faire dans différents domaines de création.

231 Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 293.

232 Cf. *ibid.*, p. 293 et 294.

2.2. Les critères contextuels

Un des aspects les plus décisifs dans l'étude de la couleur en bande dessinée est la contextualisation. Toutes les évolutions décrites ci-dessus permettent non seulement d'éclaircir quelque peu le contexte chromatique actuel dans le champ de la bande dessinée, mais aussi de repérer des constantes contextuelles qui ont influencé et influencent toujours l'ensemble intermédial ainsi que ses éléments constitutifs. Le développement historique montre une évolution dans la manière dont est considérée la bande dessinée par les lecteur-ice-s, les éditeur-ice-s et les créateur-ice-s mais aussi dans la façon qu'ont les artistes de la concevoir et d'en concevoir un des codes, la couleur. Nous y retrouvons plus précisément un parcours de la couleur au fil du *temps*, depuis les années 1960. Au classicisme des années 1950 et 1960, fait suite une remise en question des codes dans les années 1970. La reconfiguration du paysage éditorial dans les années 1980 favorise le développement sur le marché de petites structures et de maisons d'éditions alternatives qui s'établiront dans les années 1990. Elles seront les initiatrices d'une véritable réflexion sur le média et un moteur en matière d'expérimentation.

2.2.1. Les aspects contextuels

À l'heure actuelle, dans la bande dessinée, l'utilisation de la couleur n'est plus standardisée. Elle est un choix qui n'est plus forcément ni contestataire ni légitimant. Le choix de la *technique de mise en couleurs* est devenu plus libre, allant de la plus traditionnelle, utilisant le bleu de coloriage, à la couleur directe, en passant par le Benday, séparation des couleurs par trames plutôt utilisée aux États-Unis, ou par les *technologies* numériques qui se sont développées et amoindrissent les couts. Les *procédés* et la qualité de l'*impression* se sont améliorés. La plupart des problèmes liés à cette dernière, comme le moiré ou la limitation dans les tonalités de couleurs¹, ont été résolus.

1 La technique du bleu de coloriage utilisait, par exemple, le jaune, le cyan et le magenta pour les couleurs et réservait le noir aux contours du dessin. Les couleurs ne contenaient pas de noir et la gamme des tonalités de couleurs restait limitée.

Pourtant, et en dépit de la technologie actuelle, une impression en monochromie ou bichromie est toujours moins couteuse qu'une impression en quadrichromie. Le facteur *économique* reste donc de mise. Quant à l'aspect *esthétique*, il garde sa pertinence comme en témoigne l'édition alternative qui continue de publier des œuvres se voulant délibérément différentes de la bande dessinée qu'elle considère *mainstream*. Cette dernière élargit de plus en plus son catalogue à différents thèmes, genres et *formats* tout en privilégiant la couleur. Une des tendances actuelles est l'utilisation d'une palette de couleurs restreinte. Cet état de fait est particulièrement présent dans ce qui est communément appelé « roman graphique ». En effet, ce dernier semble autoriser de nouvelles formes esthétiques et narratives. Celles-ci, proposées à l'échelle commerciale, exercent forcément une influence non seulement sur les lecteur-ice-s, dont les habitudes et les attentes changent, mais aussi sur la production et la création en bande dessinée, sur l'utilisation de ses codes et donc de la couleur. Même si ces affirmations doivent être relativisées et remises dans le contexte éditorial dont les auteur-ice-s sont généralement dépendant-e-s, il semble que les formats plus littéraires soient propices à l'ouverture de nouvelles portes². La couleur en tant que code et élément graphique reste encore écartelée entre enjeu commercial et champs d'expérimentation³, comme dans les années 1980, même si le contexte commercial actuel est différent. Cet écartèlement peut être mis en relation et symbolisé par les deux pôles extrêmes de l'édition de la bande dessinée, les grandes structures éditoriales *mainstream* et les petites structures de l'édition alternative. Ce manichéisme doit être pris avec précautions car le marché de la bande dessinée est en réalité beaucoup plus complexe. Il représente pourtant une manière de modéliser la situation actuelle et met en évidence les différentes manières d'aborder la couleur et de l'utiliser. Il montre également très clairement le rapport existant entre les facteurs économique et esthétique.

Un autre point décisif qui ressort de l'évolution historique de ce chapitre est la *professionnalisation* du métier de dessinateur-ice, coloriste ou d'auteur-ice⁴ de bande dessinée et le passage de ces dernier-ère-s par les écoles d'art. Les croisements ainsi que les inspirations qui en découlent font évoluer tant les codes que la manière de penser la couleur. La reconnaissance culturelle et symbolique⁵ de la bande dessinée ainsi que l'établissement d'*institutions* lui étant consacrées amènent une artification partielle⁶ qui met en avant l'esthétisme ainsi que le graphisme et où les techniques liées à la couleur, sa présence ou son absence ne sont en aucun cas arbitraires. Les influences *internationales* ont

2 Cette idée est développée dans le premier chapitre du livre *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung* rédigé par Andreas Knigge : « Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics ». Dans : Abel, J. / Klein, C. (eds.) *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, op. cit., p. 36.

3 Cf. Bouyer, S., « Coloriage, pictorialité et gros sous », op. cit., p. 38.

4 Le métier de coloriste est particulièrement abordé dans la troisième partie de cette étude, dans le point 3.3. Notons que de nombreux·ses dessinateur-ice-s prennent en charge la mise en couleurs de leurs récits.

5 La question de la légitimité culturelle, même si elle semble moins intéresser les jeunes générations, reste toutefois posée puisque, à défaut d'une authentique légitimation, la bande dessinée ferait plutôt l'objet d'une reconnaissance économique et socioculturelle. C'est ce qu'il ressort des résultats d'une enquête rédigée par Éric Maigret en 2015. Cf. Maigret, E. « La bande dessinée dans le régime du divertissement : reconnaissance et banalisation d'une culture », op. cit., p. 14 et 20.

6 Heinich, N. « L'artification de la bande dessinée », op. cit.

également leur pertinence. En effet, le décloisonnement des frontières culturelles de la tradition franco-belge provoque des évolutions et des changements au sein du champ de la bande dessinée. Les contextes géographique et *socioculturel* dans lesquels est envisagée et considérée la couleur – de la création à la réception – la déterminent fortement. Ils ne sont toutefois pas immuables et peuvent changer sous l'effet d'influences extérieures.

Nous ajoutons aux aspects contextuels cités ci-dessus les aspects mis en évidence par Barbara Uhlig dans l'article « Colour in Comics : Reading Lorenzo Mattotti Through the Lens of Art History », à savoir les *influences artistiques* et les données relatives à la *genèse* de l'œuvre⁷. Il est évident que la formation professionnelle ainsi que le cadre de création, qui inclut l'époque de réalisation mais aussi les influences artistiques qui ont inspiré l'auteur-ice/dessinateur-ice et le ou la coloriste, jouent un rôle prédominant dans les choix chromatiques. Jessica Kohn, dans son étude sur le groupe professionnel des dessinateur-ice-s, relève elle aussi l'importance des biographies dans la compréhension des productions artistiques : « [C]'est seulement après avoir compris qui étaient les dessinateurs de bande dessinée et comment se formait leur profession que l'on peut étudier leurs productions et les logiques qui les sous-tendent⁸ ». Les biographies ne sont toutefois pas envisagées dans le sens d'un récit anecdotique mais en termes d'évolution, de trajectoire plus générales⁹.

Tous ces aspects liés aux contextes dans lesquels évolue le média bande dessinée que nous venons d'expliquer sont déterminants dans notre cadre puisqu'ils ont un impact sur l'élément constitutif de la couleur présent dans l'ensemble intermédiaire.

2.2.2. Deux groupes de critères opérationnels

Pour pouvoir utiliser ces aspects dans l'analyse, il convient de les affiner et de les transformer en critères opérationnels. Cette démarche exige des changements et des réajustements.

Nous passons ainsi à douze critères contextuels. L'aspect économique se voit scinder en deux critères distincts : le critère économique éditorial et le critère de rentabilité. Cette déclinaison s'explique par la catégorisation des critères en deux groupes, que nous décrivons ci-dessous. D'autre part, l'aspect technique doit, lui aussi, être détaillé en deux critères différents : la mise en couleurs et le procédé d'impression.

Le premier groupe contient les critères contextuels qui influencent les processus de création et de réception d'une bande dessinée mais qui y sont extérieurs. Il s'agit des critères *temporel (historique)*, *socioculturel*, *institutionnel*, *technologique* et *économique éditorial*. Ils

7 L'article de Barbara Uhlig analyse la couleur dans l'adaptation de Lorenzo Mattotti et de Jerry Kramsky de *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* en prenant pour base les études de Lorenz Dittmann et John Gage. Cf. Uhlig, B. « Colour in Comics : Reading Lorenzo Mattotti Through the Lens of Art History », op. cit. Elle se sert des procédés analytiques développés par Lorenz Dittmann et John Gage. Les interprétations de Lorenz Dittmann sont proches de l'artiste et de son œuvre tandis que John Gage utilise le contexte historique et le discours contemporain de l'œuvre qu'il analyse. Cf. *ibid.*, p. 142.

8 Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 30.

9 Nous nous inspirons ici des réflexions d'Alain Viala. Cf. Viala, A. « Effets de champ et effets de prisme », op. cit., p. 69.

octroient un cadre général à l'analyse de la couleur. Nous les appellerons donc *les critères contextuels cadres*. Il est à remarquer que, tout comme les aspects, les critères opérationnels sont liés. Ainsi, les critères institutionnel, technologique et économique dépendent directement des critères temporel et socioculturel. Chaque bande dessinée s'inscrit dans une époque et une culture donnée. Le degré d'institutionnalisation et de reconnaissance culturelle et artistique dépend non seulement de l'époque dans laquelle la bande dessinée naît, mais aussi du contexte socioculturel dans lequel elle est produite et lue¹⁰. Les technologies existantes au moment de sa création en déterminent les modalités au point de vue de la forme et du contenu. Dans notre cas, les technologies liées à l'impression et les nouvelles technologies informatiques et digitales sont particulièrement importantes.

Le critère économique est à comprendre ici dans un sens éditorial. Il est question du marché de la bande dessinée et de son paysage éditorial dans un contexte temporel et culturel donné. On retrouve donc ici des paramètres comme l'orientation esthétique des maisons d'édition, la surproduction actuelle sur le marché de la bande dessinée ou encore le potentiel commercial différent d'une bande dessinée en couleurs ou d'une autre en noir et blanc. Ce dernier, lié aux goûts du public, peut influencer le créateur ou la créatrice à l'heure de faire des choix au niveau chromatique.

Dans notre cas, toutes les bandes dessinées analysées à partir de la troisième partie de cette étude (ainsi que la majorité des œuvres abordées dans notre cadre) sont issues de la tradition franco-belge, ont été publiées sur un laps de temps défini et en langue française, en France, en Belgique ou en Suisse. Leur même appartenance temporelle et culturelle leur fait partager un contexte institutionnel, technologique et économique similaire.

Le *deuxième groupe* contient les critères tributaires des critères contextuels cadres. Ils sont directement liés à la couleur et à son utilisation dans une bande dessinée déterminée. Il s'agit des critères *de rentabilité, technique (procédé d'impression et technique de mise en couleurs), esthétique, professionnel, interculturel (international)*. Les données liées à la *genèse* de l'œuvre viennent s'y ajouter.

Dans ce deuxième groupe, il ne s'agit pas de critères contextuels extérieurs influençant la création d'une bande dessinée, mais bien de critères déterminants dans les choix inhérents à la couleur que fait l'artiste pour une bande dessinée donnée. Ils exercent donc une influence directe sur la pratique de la couleur. Nous les appellerons *les critères contextuels directs*. Il est à remarquer qu'un réajustement terminologique a été nécessaire pour l'aspect international. Il nous semble judicieux de changer le terme « international », qui se base sur une géographie nationale homogénéisante, par le terme « interculturel », plus adapté aux influences issues d'autres cultures dans le champ de la bande dessinée. Cette modification prend également en compte le phénomène de glocalisation intégrant la dimension locale diversifiante. L'aspect international se transforme donc en *critère* interculturel, plus opérationnel et précis. Ce dernier est différent d'un artiste à l'autre, chacun développant ses réseaux artistiques de manière propre.

10 Jacques Aumont développe des réflexions similaires lorsqu'il aborde la problématique de la relation qu'a le spectateur-ice avec les images qu'il regarde. Comme nous le soutenons également, la vision des images s'inscrit dans un contexte déterminé, des « facteurs « situationnels » [...] qui règlent le rapport du spectateur à l'image ». Jacques Aumont appelle l'ensemble de ces facteurs le « dispositif ». Cf. Aumont, J. *L'image*, Paris : Éditions Nathan, 1990, p. 4.

Contrairement au critère économique éditorial cadre, le critère de rentabilité concerne l'impact budgétaire lié à la mise en couleurs et à l'impression d'une bande dessinée ce qui inclut les couts liés au matériel nécessaire mais aussi le travail artistique ou encore la rentabilité quant au temps de travail. Le calcul de rentabilité influence les décisions prises pour la mise en couleurs. Il est lié à plusieurs autres critères opérationnels et en particulier au critère esthétique car l'auteur·ice ou le·la coloriste libre de choisir sa technique, la réfléchit aussi en termes de buts et effets esthétiques recherchés.

Le critère professionnel touche aux modalités de travail, aux réseaux qui existent entre les artistes, à l'intégration et socialisation dans un groupe professionnel, à la maison d'édition choisie pour une œuvre, mais aussi à la formation du·de la dessinateur·ice ou du·de la coloriste et à son parcours artistique. Toutes ces facettes jouent un rôle déterminant dans la pratique de la couleur et dans les choix qui lui sont relatifs. Le fait d'être en contact avec d'autres formes artistiques et de passer les frontières esthétiques de la bande dessinée génère de nouvelles impulsions. Le critère professionnel est donc lié à l'esthétique, mais aussi aux influences artistiques qui inspirent l'auteur·ice/dessinateur·ice au moment de la création. Il est également particulièrement lié au critère institutionnel. L'existence de musées consacrés à la bande dessinée, les expositions de planches originales mais aussi l'établissement d'écoles spécialisées dans les métiers de la bande dessinée ont un impact sur la manière d'appréhender et de considérer la mise en couleurs et ses techniques.

Le format de publication reprend les données matérielles qui lui sont liées : la dimension de l'objet à lire, la qualité du papier¹¹, le nombre de pages ou encore la description matérielle de la couverture en font partie. Tout comme les influences artistiques, il appartient au critère esthétique, lui-même fortement lié au critère technique.

Nous comprenons la genèse de l'œuvre dans le sens de processus de développement du projet de l'œuvre. Elle englobe des questions de type : pourquoi le projet a-t-il été créé ? Avec qui ? Y a-t-il eu des changements, des coupures ? Pourquoi ? Ont-ils exercé une influence sur la création et sur la mise en couleurs ? La genèse est donc liée aux critères directs esthétique, professionnel et aux influences interculturelles. La biographie des créateur·ice·s y joue également un rôle important. Les données sur ces sujets sont, dans le cas de productions contemporaines, plus faciles à collecter notamment via des interviews de l'artiste ou des articles sur l'œuvre envisagée.

Les critères contextuels directs sont *interdépendants* et doivent impérativement être considérés comme tels. De manière générale, tous les critères, qu'ils soient contextuels cadres ou contextuels directs, se doivent d'être mis en relation les uns avec les autres afin de poser le cadre le plus exact possible à l'analyse.

Une dernière remarque nous semble importante. Contrairement aux critères cadre, peu de critères directs décrits ci-dessus se rapportent à la lecture, au côté de la réception. Il s'agit davantage de décrire le contexte de création, les décisions prises avant la mise à disposition de l'œuvre au·à la lecteur·ice, et de les utiliser pour l'analyse. La réception n'est toutefois pas tout à fait absente des critères contextuels directs, notamment avec le format de publication qui influence la lecture ainsi que les attentes du·de la lecteur·ice ou

11 Nous abordons le choix du papier et les critères qui le définissent dans la troisième partie de notre étude (Point 3.2.)

encore avec le choix du papier, essentiel en ce qui concerne le rendu des couleurs. La réception est prise en compte également dans l'ensemble intermédial et dans la description des fonctions possibles que peuvent acquérir les couleurs dans une bande dessinée ainsi que dans la troisième partie de cette étude qui s'intéresse entre autres à la perception des couleurs : la dimension symbolique des couleurs mais aussi la luminosité ambiante ou encore les effets d'optique, pour ne citer qu'eux. En outre, l'analyse contient une dimension interprétative qui, elle, est un fait de réception ; elle n'est possible qu'à la lecture (ou postérieurement) et contient toujours une partie de subjectivité liée à la personne qui lit et reçoit les informations.

Tableau 3: Récapitulatif des critères contextuels

Critères contextuels cadres	Critères contextuels directs
<p><i>Critère temporel (historique)</i> <i>Critère socioculturel</i> Critère institutionnel Critère technologique Critère économique éditorial</p>	<p>Critère de rentabilité Procédé d'impression Technique de mise en couleurs Genèse de l'œuvre Critère esthétique Critère professionnel Critère interculturel</p>

Critères contextuels opérationnels:

- Les critères contextuels directs sont tributaires des critères contextuels cadres.
- Les critères contextuels directs sont interdépendants.
- Les critères contextuels cadres sont à mettre en relation les uns avec les autres. Les critères temporels et culturels déterminent les autres critères du groupe.
- Le critère esthétique inclut le format de publication et les influences artistiques.

**Troisième partie : la couleur, ses différentes
approches et ses manifestations dans la bande
dessinée**

Dans la bande dessinée, les images ne sont pas isolées et sont chacune perçues comme une partie d'un récit plus global. Ces dimensions panoptique¹ – le fait qu'une case soit en interdépendance avec les autres cases – et synoptique² – le fait que le lecteur·ice voie une case et, en même temps, toute la page – ainsi que le contexte et l'expérience de lecture influencent la perception des images du·de la lecteur·ice-spectateur·ice, susceptible d'en faire une autre interprétation que celle pensée initialement par le créateur·ice-dessinateur·ice. La couleur se doit d'être étudiée comme un des éléments constitutifs fonctionnels de l'ensemble intermédial *bande dessinée* dont les catégories – la dimension figurative, la dimension scripturale et la dimension liée à l'articulation du récit³ – sont en constante interaction. La création et la réception des images y sont prises en compte.

Pour comprendre les différentes manifestations de la couleur et pouvoir les analyser, il est nécessaire d'en déterminer les paramètres théoriques. C'est dans cet objectif que les réflexions suivantes abordent les approches esthétique, technique, socioprofessionnelle et culturelle/symbolique de la couleur dans le cadre de la bande dessinée⁴. Il est évident que le phénomène chromatique ne peut pas être représenté à l'aide d'une seule théorie, tant il est complexe et relève de différentes disciplines. Le choix de nos approches, guidé par notre domaine de recherche, se concentre sur les sciences humaines et sociales, les théories esthétiques – basées en partie sur les sciences naturelles – ainsi que sur les aspects techniques liés à la mise en couleurs et à l'impression.

Les aspects issus des théories chromatiques seront d'abord développés et constituent l'approche esthétique de la couleur. Il s'agit de la couleur appliquée au domaine de l'art. Nous avons fait le choix de nous centrer sur les réflexions de Johannes Itten qui permettent de poser des balises théoriques essentielles. Elle est complétée et précisée à l'aide d'autres considérations scientifiques antérieures et postérieures à sa publication.

L'actualité de sa théorie, publiée dans *Kunst der Farbe*⁵ (*Art de la couleur*) en 1961, se doit d'être discutée. Le caractère évolutif des théories sur la couleur et le fait que les teintes soient fortement liées à leur contexte historique nous y oblige⁶. Il nous faut remarquer que, malgré l'époque du développement de cette théorie, initiée entre 1919 et 1923 et publiée en 1961, elle est non seulement toujours prise comme base sur de nombreux sites et tutoriels en ligne consacrés aux explications sur l'utilisation de la couleur et des harmonies – une simple recherche permet de le constater – mais aussi enseignée dans les écoles d'art aux étudiants en section bande dessinée / illustration, quand la couleur y est abordée⁷. La jeune coloriste Kathrin Avraam explique avoir reçu les bases de la théo-

1 Yves Lacroix employait ce terme dans : Lacroix, Y. « Une écriture panoptique ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Bande dessinée, récit et modernité*. Acte du colloque de Cerisy, Paris : Futuropolis, 1988, p. 139–156.

2 Une autre notion similaire est celle de « péri-champ », de Benoît Peeters, qui « influence inévitablement la perception de la case sur laquelle les yeux se fixent ». Peeters, B. *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 21.

3 L'ensemble intermédial est défini dans la première partie de notre étude, point 1.1.

4 Des approches historique et contextuelle ont été abordées dans la deuxième partie de cette étude.

5 Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit.

6 Cf. Pastoureau, M. *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 6.

7 I.L., illustrateur et enseignant dans le milieu artistique supérieur, et Serge Paulus, enseignant à l'École supérieure des arts Saint-Luc Bruxelles, soutiennent que la théorie de Johannes Itten est

rie de Johannes Itten pendant sa formation à l'École européenne supérieure de l'image à Angoulême⁸, pendant sa formation. Certains manuels pratiques d'apprentissage référencient cette théorie et en conseillent la lecture⁹. Malgré les points critiques que nous mettons en évidence dans le développement ci-dessous, la théorie de Johannes Itten n'est en aucun cas frappée d'obsolescence et offre l'avantage d'illustrer les phénomènes chromatiques principaux tout en possédant un niveau élevé de praticabilité pour l'analyse. Elle correspond tout à fait au vocabulaire employé habituellement pour désigner les couleurs, les tonalités, sans en empêcher la différenciation en nuances. Elle parvient à donner une vue d'ensemble quant aux rapports harmoniques ou originaux monochromes ou polychromes et illustre différents contrastes et effets colorés. En ce sens, elle met en évidence le fait que les couleurs n'existent jamais seules et que leur perception dépend des relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres. La théorie possède un caractère systématique général, adapté dans notre cadre, tout en permettant une description concrète des couleurs imprimées perçues. Elle ne s'applique pas qu'à la peinture, mais aussi à d'autres domaines artistiques dont bande dessinée. Enfin, même si la théorie de Johannes Itten se fonde sur une logique cognitive¹⁰, il est possible de la compléter avec une analyse considérant la couleur comme phénomène perceptible. Cependant, une approche purement phénoménologique, c'est-à-dire basée sur l'observation exacte et impartiale des couleurs telles qu'elles nous apparaissent, nous semble non seulement très idéalisée, mais serait, en outre, inappropriée et insuffisante en termes de contenu et de résultats dans le cadre de nos recherches. Par contre, l'observation empirique et la description du phénomène couleur ne s'opposent absolument pas aux outils issus d'une théorie chromatique comme celle de Johannes Itten. L'atelier bande dessinée 1 de l'ESA Saint-Luc Bruxelles intègre par exemple la couleur dans son cursus et l'aborde dans ses potentialités narratives. Olivier Spinewine, qui dirige le cours, déclare ne plus utiliser Itten de manière frontale mais « par l'expérimentation pratique » et d'avoir comme objectif « de muscler l'œil des étudiants à la perception de la couleur¹¹ ». Cette démarche allie la logique cognitive de Johannes Itten – et des théories chromatiques – et l'approche de la couleur comme phénomène perceptible basée sur la pratique. Dans le cadre d'une ana-

encore tout à fait actuelle, utilisée et enseignée. Alix Garin, par contre, affirme que, pendant sa formation à l'École supérieure des arts de Saint-Luc Liège, la couleur n'a pas été abordée de manière spécifique et y était plutôt considérée comme un élément qui relève de la pratique. Les correspondances e-mail avec I.L. datant du 27 août 2023 et les correspondances e-mail avec Serge Paulus datant du 4 octobre 2023 ne sont malheureusement pas reproduites dans cette publication. La correspondance e-mail avec Alix Garin datant du 28 août 2023 se trouve en annexe 9.

8 Cf. Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. (2023) « Vivre avec la couleur. Entretien avec Kathrine Avraam », [Interview en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1427#nh1> (Consultation : 25 janvier 2023).

9 C'est le cas du manuel suivant : Lainé, J.-M. / Delzant, S. *La colorisation des planches*, Paris : Eyrolles, 2009, p. 13.

10 Andreas Schwarz critique cet aspect des théories classiques et propose une approche plus phénoménologique. Rappelons que les recherches d'Andreas Schwarz se situent dans un cadre didactique qui n'est pas le nôtre. Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 110.

11 Cf. Correspondances Messenger avec Olivier Spinewine du 7 octobre 2023. Elles n'ont malheureusement pas pu être reproduites dans cette publication.

lyse, une observation concrète des couleurs utilisées dans une œuvre permet d'ouvrir les portes vers une réflexion plus approfondie au caractère plus théorique et normatif¹².

Après avoir expliqué le phénomène chromatique sous une approche esthétique, ce seront les procédés d'impression et les techniques de mise en couleurs qui seront développés¹³. Ces derniers permettront d'établir un état des lieux sur l'utilisation concrète et pratique de la couleur. Ensuite, nous aborderons le métier de coloriste et cette approche socioprofessionnelle nous permettra d'en présenter les facettes les plus déterminantes pour notre étude. Ces deux aspects, l'un de l'ordre technique et l'autre, sociologique, méritent une attention particulière dans ce chapitre consacré à la couleur et à ses manifestations.

C'est ensuite de l'approche symbolique de la couleur dont il sera question avec, entre autres, les études de Michel Pastoureau¹⁴ et celles de la sociologue allemande Eva Heller¹⁵. En effet, les couleurs ne sont pas détachées de leur contexte culturel et symbolique et sont remplies de connotations qui influencent leurs réceptions, leurs utilisations mais aussi leurs interprétations.

Une présentation détaillée des trois dimensions de l'ensemble intermédial *bande dessinée* ainsi que de leurs différents éléments constitutifs, en particulier la couleur, sera alors entreprise, reprenant et complétant celle envisagée dans la première partie de l'étude. Nous tenterons non seulement de décrire la bande dessinée dans sa dimension narrative, mais surtout de déterminer le rôle narratif que peut jouer la couleur dans le récit. Pour cette raison, la question narratologique ne pouvait être éludée et fera l'objet d'une réflexion à la fin de cette partie.

12 Cette manière de procéder est expliquée dans la quatrième partie de cette étude consacrée à l'analyse, dans le point 4.1.

13 Les différents chapitres de cette troisième partie ont déjà été présentés dans l'introduction à cette étude. Ceci explique le caractère concis de leur description dans ces pages.

14 Nous ne pouvons pas indiquer ici tous les textes de Michel Pastoureau que nous avons lus et renvoyons à la médiagraphie à la fin de cette étude. Une présentation plus étoffée de l'approche symbolique se trouve dans l'introduction à cette étude, « 3. Objectifs, structure et méthodes ».

15 Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit.

3.1. Approche théorique et esthétique de la couleur

S'inscrivant dans un processus de régénération artistique, la bande dessinée s'est souvent nourrie d'autres arts¹. Deux de ceux-ci sont la musique et la peinture, avec laquelle la bande dessinée entretient des liens assez étroits², même s'il est à considérer que c'est « toute la culture visuelle qui fournit une matière graphique prête au réemploi³ ».

Les théories sur la couleur sont nombreuses, liées à différentes disciplines et à l'époque de leur développement. Michel Pastoureau insiste d'ailleurs sur le caractère évolutif des théories sur la couleur⁴ qui concordent avec leur époque respective. Chacune apporte une pierre à l'édifice consacré au thème chromatique. Goethe situe les premières réflexions sur ce thème dans la Grèce antique et décrit leur évolution au fil du temps, jusqu'au XVIII^e siècle⁵. L'histoire des théories chromatiques ne s'arrête évidemment pas là : les propositions et les réflexions esthétiques parfois très détaillées ont émergé de mouvements artistiques et d'artistes peintres à la recherche de nouveaux concepts et désirant décrire et théoriser leurs œuvres. Le XX^e siècle a vu ainsi se développer les pensées de Henri Matisse, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Pablo Picasso, Juan Gris, Robert Delaunay, Auguste Macke, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Johannes Itten, Piet Mondrian pour n'en citer que quelques-uns. Fauvisme, expressionnisme, cubisme, impressionnisme, simultanésisme⁶, Bauhaus ou encore néo-plasticisme, les approches chromatiques sont variées et accentuées différemment selon la perspective utilisée. Ernst Ludwig Kirchner, par exemple, renversa les modèles chromatiques qui lui étaient antérieurs en affirmant qu'un bleu pouvait être froid ou chaud, dépendamment des

1 Cf. Andrieu de Levis, J.C. / Kohn, J. / Laureillard, M. / Martin, C. / Scepti, A. / Shakhnova, M. « Assimiler ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. (dirs.) *Style(s) de (la) bande dessinée*, op. cit., p. 255.

2 Cf. *ibid.*, p. 156 sqq. Le lien entre la couleur, la bande dessinée et la musique est développé ultérieurement dans ce texte, dans le point 3.1.4.

3 Crucifix, B. « Intericonicité », op. cit., p. 397.

4 Cf. Pastoureau, M. *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 7.

5 Cf. Goethe, J.W. *Zur Farbenlehre*, Berlin : Hofenberg, (1810) 2016, 208 sqq. Un premier système de classification des couleurs se trouve chez Aristote, dans le traité *De l'âme, De Anima*, Livre 2, chapitre VII. Aristote développe une théorie des couleurs dans un autre texte, *De Sensu*, chapitre III.

6 Le simultanésisme se base sur la loi du contraste simultanée des couleurs élaborée par le chimiste Michel-Eugène Chevreul en 1839.

couleurs qui l'entourent⁷. Il prônait également la non-utilisation des couleurs complémentaires. Le spectateur pouvait, selon lui, se charger de les imaginer et l'image ne s'en trouvait que plus colorée – une manière d'intégrer le spectateur dès la création de ses œuvres. Henri Matisse, lui, était contre les théories car il estimait qu'elles ne pouvaient être absolues. Il fonctionnait à l'instinct et choisissait les couleurs par rapport à ses propres émotions et à ce qu'il jugeait harmonieux et équilibré⁸. Il est donc évident que les théories scientifiques et esthétiques de la couleur ne sont que des propositions dans lesquelles les artistes peuvent venir puiser pour alimenter leurs propres réflexions. Dans le cadre de nos recherches sur la couleur, elles sont pourtant nécessaires. Elles donnent un cadre et une terminologie essentiels à la description des couleurs et de leur perception. Comme nous allons le montrer, l'œuvre et l'artiste envisagés ainsi que le contexte d'utilisation de la couleur qui intègre les processus mais aussi les choix de mise en couleurs et d'impression, les formats, les supports ainsi que les conditions de travail ou encore les paramètres socioculturels sont des éléments clés à prendre en compte pour proposer une étude chromatique adaptée et complète de la couleur dans la bande dessinée.

À la lecture des différents concepts esthétiques et théories chromatiques issus de la peinture du XX^e siècle, indépendamment des idéologies ou courants artistiques et des principes ou valeurs qu'ils tentent de défendre, les éléments suivants apparaissent de manière récurrente : les contrastes froid/chaud, clair/obscur (clarté, valeur), pur/impur⁹ (intensité ou saturation), le contraste simultané et celui de la couleur en soi, les couleurs primaires et complémentaires (qui donnent également lieu à des contrastes), la quantité (rapport de grandeur entre deux couleurs), les rapports couleurs-formes et couleurs-espace ainsi que l'analogie entre couleur et musique¹⁰ (utilisation de termes tels que « harmonie », « accords », « tonalités mineures » ou « majeures »...) Nous nous apercevons également que le blanc, le noir et le gris ont souvent une place à part dans les théories esthétiques. Ils neutralisent, représentent des pôles spécifiques ou, dans le cas du gris, une transition¹¹.

3.1.1. Effets et perception des couleurs

La théorie des couleurs de Johannes Itten reprend ces différents aspects et combine la perception des couleurs (aspect subjectif et lié à la réception) avec les lois fondamentales

7 Cf. Dittmann, L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, op. cit., p. 356.

8 Lorenz Dittmann rapporte ces informations lorsqu'il évoque Matisse et son œuvre : Cf. *ibid.*, p. 351.

9 Par impur nous résumons les termes « couleur dégradée », une couleur pure éclaircie, mélangée avec du blanc, « couleur rabattue », une couleur pure obscurcie, mélangée avec du noir, ainsi que « couleur rompue », une couleur pure mélangée à du gris ou à sa complémentaire.

10 Cf. Le chapitre dédié aux artistes du XX^e siècle dans Dittmann, L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, op. cit., p. 346–415.

11 Dans la théorie de Vassily Kandinsky, le gris est entre le blanc et le noir, mais représente aussi une transition du vert au rouge. Chez Paul Klee, les diamètres qui relient les couleurs complémentaires de son modèle passent tous par le gris. Piet Mondrian nommait le blanc, le noir et le gris « non-couleurs », en opposition aux couleurs pures bleu, rouge et jaune. Cf. *ibid.*, p. 394, p. 400.

(aspect objectif¹²) liée à une dimension esthétique. Elle permet également d'établir des critères de base et de les illustrer par un cercle et une sphère chromatiques. L'élaboration de cette théorie est en partie afférente à l'activité de Johannes Itten comme enseignant au Bauhaus, école d'architecture et d'arts appliqués allemande, entre 1919 et 1923¹³. Ses travaux se basent sur l'étude de Wilhelm von Bezold, *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe* (1874), dont il reprendra la division du cercle en douze couleurs¹⁴, ainsi que sur les travaux de son professeur, Adolphe Hölzel, qui lui-même s'était fortement inspiré de ceux de Goethe et Runge (*Zur Farbenlehre*, 1810)¹⁵. Ces derniers n'ont eu que très peu de résonance en France et y sont restés longtemps inconnus, au contraire des travaux du chimiste Michel-Eugène Chevreul¹⁶ (*De la loi du contraste simultané des couleurs...*, 1839), qui y fut très influente¹⁷. Durant nos recherches, nous avons également pu mettre les travaux de Johannes Itten en relation avec ceux de l'américaine Emily Noyes Vanderpoel¹⁸ dont le contenu publié en 1901 présente en partie des considérations théoriques similaires¹⁹.

Notre but est ici d'expliquer la théorie de Johannes Itten et d'en répertorier les points principaux. Son approche systématique alliant l'esthétique et la perception des couleurs offre les outils nécessaires à la description et l'interprétation d'images dans le cadre d'une analyse de la couleur dans la bande dessinée.

La « réalité des couleurs » (*Farbwirklichkeit*), le pigment défini par la physique et la chimie, et la perception, « l'effet coloré » (*Farbwirkung*), déterminée par des comparaisons et des contrastes, sont à différencier²⁰. La réalité d'une couleur ne correspond pas toujours à son effet, donnant lieu à des expressions qualifiées de « non harmoniques » par Johannes Itten²¹. Ce sont justement ces effets qui sont décisifs pour l'artiste²². Un autre théoricien de la couleur contemporain de Johannes Itten, Josef Albers, aborde également cette différence avec ce qu'il appelle « *factual facts* », la réalité des couleurs chez Johannes Itten,

12 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 12.

13 Son cours préliminaire au Bauhaus ainsi que les évolutions ultérieures liées à ses activités d'enseignant sont formulés dans le volume *Gestaltungs- und Formenlehre*, en français *Le dessin et la forme*.

14 Cf. von Bezold, W. *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Braunschweig : Druck und Verlag von George Westermann, 1874, p. 87, [Édition digitalisée] URL : Münchener Digitalisierungszentrum, digitale Bibliothek, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11187496?page=5> (Consultation : 25 mars 2023).

15 Cf. Le Rider, J. (2000) « La non-réception française de la *Théorie des couleurs* de Goethe », *Revue germanique internationale* 13, p. 169–186.

16 Titre original : *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris : Pitois-Levrault, 1839.

17 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 11.

18 Noyes Vanderpoel, E. *Color Problems : A Practical Manual for the Lay Student of Color*, Boston : Rockwell and Churchill Press, (1901) 2018.

19 Cette affirmation demanderait, pour être confirmée, une étude plus poussée qui n'est pas l'objet de notre propos.

20 Cf. *ibid.*, p. 19. La traduction de l'allemand est issue de l'édition abrégée de l'étude de Johannes Itten : Itten, J. *Art de la couleur. Approche subjective et description objective de l'art*, Paris : Dessain et Tolra / Larousse, 2018, p. 18. Cette version n'est utilisée que pour les traductions.

21 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 11.

22 Cf. *ibid.*

et « *actual facts* », les effets colorés²³. Il convient de ne pas confondre ces termes avec ceux énoncés par Hans Jantzen qui décrivent deux utilisations fondamentalement différentes de la couleur : la valeur de représentation, lorsque la couleur est subordonnée à l'objet représenté et est utilisée de manière fidèle à la réalité, et la valeur intrinsèque, lorsque la couleur s'affranchit du lien référentiel²⁴. Dans les dernières planches de *Faire semblant, c'est mentir* de Dominique Goblet, par exemple, les couleurs ont une haute valeur intrinsèque. Les surfaces presque monochromes, où la figuration s'est effacée, ne comportent que quelques mots et ressemblent à des tableaux dans lesquels la couleur aurait pris la narration en charge²⁵.

Il existe une multitude d'effets d'optique influençant la perception des couleurs. Les phénomènes d'assimilation provoquent le rapprochement des couleurs quand elles sont réparties sur de petites surfaces, comme la mosaïque. Un de ceux-ci, l'effet Bezold, du nom de Wilhelm von Bezold, décrit la variabilité de la perception d'une couleur selon sa couleur adjacente²⁶. Cet effet entre en jeu lorsque de petites surfaces de couleurs sont intercalées, comme dans le cas de fines rayures. Pour la bande dessinée, il doit être pris en compte car les vignettes sont souvent dessinées et mises en couleurs sur un format plus grand que celui imprimé. Cette réduction peut entraîner une modification du rendu et de la perception des couleurs²⁷. La même chose se produit dans le cas où deux teintes proches sont utilisées côte à côte. Leur discernement est meilleur sur un grand format que sur un petit²⁸. Remarquons que la modification de la perception des couleurs ou des valeurs de luminosité a une influence directe sur celle de l'espace plastique de l'image dont elle fait partie²⁹. La taille de l'image détermine également le rapport que le spectateur établit entre l'espace réel dans lequel il se trouve et l'espace plastique de l'image³⁰.

23 Cf. Albers, J. *Interaction of Color*, New Haven : Yale University Press, 1963, p. 72.

24 Ces termes sont expliqués au début de cette étude, dans la partie 1.2.2. intitulée « Arbitrarité de la couleur dans la tradition franco-belge ? ».

25 Koch, C. / Weyrich, M. « Un voyage virtuel à Bruxelles : à la découverte de la bande dessinée belge en langue française ». Dans : Koch, C. / Schmitz, S. (éds.), *Belgien – anregend anders : Fachwissenschaft und Fachdidaktik untersuchen die Vielfalt der Sprachen, Literaturen und Kulturen in Belgien*, Peter Lang, 2022, p. 78.

26 Cf. Albers, J. *Interaction of Color*, op. cit., p. 33 sqq.

27 Cette réflexion est valable pour les reproductions dans le cadre de cette étude. Il nous est, dans la majorité des cas impossible de reproduire les cases ou les pages aux mêmes dimensions que celles des albums. Elles sont le plus souvent réduites.

28 Causse, J.-G. *L'étonnant pouvoir des couleurs*, s.l. : Édition du Palio, 2014, p. 32. Jean-Gabriel Causse est membre du Comité français de la couleur qui mène des réflexions et des actions sur la couleur dans des secteurs économiques transversaux. Cf. <https://www.comitefrancaisdelacouleur.com/index.php> (Consultation : 28 janvier 2021).

29 La perception des couleurs est en lien direct avec l'espace plastique qui, lui, est en rapport avec l'espace représenté dans l'image. Les deux sont perçus par le spectateur qui, lui, est dans un espace réel. Cf. Aumont, J. *L'image*, op. cit., p. 101–102.

30 Cf. *ibid.*, p. 105.

Fig. 13: L'effet Bezold et l'effet watercolor dans *La Nef des Fous. Le Petit Roy de Turf*.



Les mosaïques de fond de ces illustrations de Turf³¹ présentent, à gauche, des petits carrés rouges teintés de taches bleues et, à droite, des petits carrés bleus teintés de rouge. Par assimilation, ces couleurs s'influencent l'une et l'autre et ont tendance à se rapprocher. Le bleu de la mosaïque de gauche paraît foncé et le rouge dans celle de droite semble violacé. Remarquons que la taille des vignettes reproduites ici est réduite.

Turf. *La Nef des Fous. Le Petit Roy*, Delcourt, 1998.

L'arrière-plan influence également la perception des couleurs. Une même couleur sur un fond jaune aura l'air plus foncée que sur un fond bleu³². De même les lignes de contours peuvent changer la perception de la couleur de la surface qu'elles délimitent, comme le démontre l'effet d'optique appelé *watercolor effect*³³. Si l'on entoure une surface d'un contour bichrome composé d'une couleur foncée et d'une couleur plus claire, celle-ci paraît se répandre sur la surface. C'est le cas dans la case de droite de l'illustration de Turf ci-dessus. La mitre du personnage de gauche est entourée d'une ligne noire doublée de blanc. Le rouge de la mitre paraît alors plus clair que le rouge de l'habit dont le contour est noir.

Les transformations simultanées sont un autre exemple d'effet d'optique. Dans la théorie de Michel Eugène Chevreul, « le contraste simultané », qui est aujourd'hui considéré comme un phénomène d'induction chromatique³⁴, décrit ce qu'il se produit lorsque sont observés deux objets de couleurs différentes placés l'un à côté de l'autre. Il le décrit de la manière suivante :

31 Turf. *La Nef des Fous. Le Petit Roy*, Paris : Delcourt, 1998, p. 3 (extrait). L'illustration originale mesure 18,3 cm sur 9,4 cm.

32 C'est ce que prouve Joseph Albers dans *Interaction of Color*, op. cit.

33 Cf. Pinna, B. / Werner, J.S. / Spillmann, L. (2003) « The watercolor effect. A new principle of grouping and figure-ground organization », *Vision Research* 43, p. 43 - 52.

34 Cf. Viénot, F. « Parallèle entre certaines observations de Chevreul et les acquis récents sur les mécanismes visuels ». Dans : Roque, G. / Bodo, B. / Viénot, F. (eds) *Michel-Eugène Chevreul. Un savant, des couleurs*, Paris : MNHN/EREC, 1997, p. 151.

Il [le contraste simultané] consiste en ce que la différence de couleur qui peut exister entre les deux objets est augmentée de telle sorte ;

1° Que [sic] si l'un des objets est plus foncé que l'autre, celui-ci nous paraît plus clair et l'autre plus foncé qu'ils ne le sont réellement. 2° Que [sic] les couleurs des deux objets sont elles-mêmes modifiées dans leur nature optique. Par exemple, si une feuille de papier bleu est placée [sic] à côté d'une feuille de papier jaune, ces deux feuilles loin de nous paraître tirer sur le vert, comme on pourrait le présumer, d'après ce qu'on sait de la production du vert par le mélange du bleu et du jaune, semble prendre du rouge de sorte que le bleu paraît violet et le jaune orangé³⁵.

Pour exemplifier le contraste simultané, Johannes Itten propose un carré gris posé sur un carré de couleur orange (couleur pure)³⁶. Le gris n'est plus neutre mais semble bleuté : « Notre œil, pour une couleur donnée, exige en même temps, c'est à dire simultanément, la couleur complémentaire et la produit lui-même si elle ne lui est pas donnée³⁷ ». Ce phénomène se produit également entre deux couleurs pures non complémentaires qui perdent alors leurs caractères réels. Il fait pratiquement toujours partie de notre perception et ne se montre pas naturellement de manière isolée³⁸. Dans les compositions, par contre, il peut être mis en évidence de manière délibérée. Dans *Dr Jekyll et Mr. Hyde* de Lorenzo Mattotti et Jerry Kramsky, le contraste simultané est utilisé de manière intentionnelle dans le cadre d'une métaphore visuelle exprimant la schizophrénie. La modification de la perception des couleurs due au contraste traduit le changement de personnalité que subit Jekyll quand il devient Hyde³⁹. Notons que le contraste simultané peut être renforcé ou supprimé par un changement de ton, par exemple en teintant le gris avec la couleur associée.

Il devient de plus de plus évident que la manière dont une couleur est perçue dépend des contextes dans lesquels elle est utilisée ainsi que de la présence ou non d'autres couleurs. Cela vaut également pour le noir, le gris et le blanc, qui peuvent perdre leur aspect neutre en présence d'autres couleurs.

Cette influence qu'ont les couleurs entre elles et qui en change l'effet est déterminante dans leur utilisation. Pour le théoricien des couleurs Josef Albers ce point est d'ailleurs central dans la compréhension de la perception chromatique⁴⁰. Notons que Michel Eugène Chevreul avait également défini un « contraste successif⁴¹ », phénomène mieux connu aujourd'hui sous le nom de « post-image » ou image rémanente⁴², qui décrit

35 Chevreul, M. E. *De la loi du contraste simultané des couleurs*, op. cit., p. (1), (2).

36 Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 86.

37 Traduction de l'allemand au français issue de : Itten, J. *Art de la couleur*, op. cit., p. 52.

38 Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 98.

39 Cet exemple est expliqué plus en détails dans : Tellop, N. (2014) « adaptations littéraires », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article767> (Consultation : 12 janvier 2021). Un exemple sous forme de planche y est également présent.

40 Pour Josef Albers, les couleurs ne sont jamais perçues comme elles sont réellement. Son chapitre « A color has many faces – the relativity of color », est central pour expliquer ce qu'il nomme la relativité de la couleur. Cf. Albers, J. *Interaction of Color*, op. cit., p. 1, p. 8 - 11.

41 Cf. Chevreul, M. E. *De la loi du contraste simultané des couleurs*, op. cit., p. 49.

42 Cf. Viénot, F. « Parallèle entre certaines observations de Chevreul et les acquis récents sur les mécanismes visuels », op.cit., p. 153.

l'apparition de la couleur complémentaire d'une autre qui a été regardée pendant un certain temps :

Le contraste successif des couleurs renferme tous les phénomènes qu'on observe lorsque les yeux, ayant regardé pendant un certain temps un ou plusieurs objets colorés, perçoivent, après avoir cessé de les regarder, des images de ces objets offrant la couleur complémentaire de celle qui est propre à chacun d'eux⁴³.

L'exposition préalable de la rétine à une couleur peut ainsi modifier la perception d'une autre couleur. Ce phénomène fait partie de la catégorie des adaptations chromatiques⁴⁴.

La lumière ambiante et l'éclairage sont également pertinents dans la perception des couleurs. Ils font ainsi partie des facteurs contextuels individuels difficiles à appréhender. La lumière artificielle ne produit pas le même effet que la lumière du jour. Selon l'endroit où se passe la lecture, les couleurs seront perçues différemment⁴⁵. La lumière ambiante et l'éclairage restent des facteurs pertinents lorsque l'on aborde la couleur en bande dessinée.

Les rapports entre les couleurs et les effets qu'ils produisent sont centraux dans une analyse chromatique. La théorie de Johannes Itten propose une terminologie et un modèle capables de les décrire. Le développement ci-dessous reprend ses réflexions de manière détaillée. Le but premier de cette argumentation est de dégager des outils indispensables à l'analyse des couleurs dans la bande dessinée⁴⁶ mais également de formuler et de comprendre les critiques existantes par rapport au modèle de Johannes Itten et d'y répondre de manière à consolider notre choix théorique⁴⁷.

3.1.2. Le cercle et la sphère chromatiques selon Johannes Itten

Afin d'expliquer de manière concrète la majorité des rapports et contrastes abordés dans sa théorie, Johannes Itten utilise un cercle chromatique, une représentation ordonnée de différentes teintes. Composé de douze couleurs, il représente les couleurs

43 Ibid.

44 Cf. *ibid.*, p. 151.

45 Michel Pastoureau aborde ce problème de la perception des couleurs qui change selon les conditions de luminosité. Cf. Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, Paris : Éditions Points, 2005, p. 16. Johannes Itten y fait également référence dans la partie consacrée à l'enseignement de l'expression des couleurs. Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 130. Le chimiste Auguste Rosensthiel y faisait déjà allusion en 1913, dans son *Traité*. Cf. Rosensthiel, A. *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique : comprenant l'exposé de l'état actuel de la question de l'harmonie des couleurs* (2e édition, revue et mise à jour par Julie Beaudeneau), Paris : Dunod, 1934, [Édition digitalisée] URL : Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97862483/texteBrut> (Consultation : 09 novembre 2022). Il en va de même pour A.H. Church qui dans *Colour*, London : Cassell & Company, 1887, propose même un tableau des influences qu'exercent les changements de lumière sur différentes couleurs. Ce tableau est repris par l'américaine Emily Noyes Vanderpoel dans *Color Problems*, op. cit., p. 43.

46 Voir le tableau 4 avec les paramètres esthétiques de la couleur (Point 3.1.5. de cette partie).

47 Une première justification théorique se trouve dans l'introduction à cette troisième partie.

primaires – bleu, jaune, rouge – en son centre. Le mélange de ces dernières par paire donne naissance aux trois couleurs secondaires : l'orange, le vert et le violet. Le cercle extérieur de la représentation reprend les trois couleurs primaires, les trois secondaires et les six tertiaires : jaune verdâtre (vert pomme), vert bleuté (turquoise), violet bleuté (indigo), rouge violacé (pourpre), rouge orangé (vermillon), jaune orangé (ocre)⁴⁸. Celles-ci sont créées par le mélange des couleurs primaires avec les secondaires (exemple : le jaune et l'orange donnent le jaune orangé). Les trois primaires sont donc à la base de toutes les autres couleurs et constituent le noyau du modèle. Elles représentent la totalité des couleurs, die *Totalität der Farben*, l'équilibre harmonique dont l'œil a besoin pour être satisfait⁴⁹. Le cercle chromatique représente également les relations de complémentarité – deux couleurs diamétralement opposées sont complémentaires, par exemple le bleu et l'orange – ainsi que les accords harmoniques. La notion d'harmonie est employée comme synonyme de « perçu de manière agréable » ou encore « perception équilibrée » et est le résultat de l'utilisation de règles systématiques⁵⁰. Deux couleurs complémentaires mélangées donnent un gris neutre. Ce gris moyen, *mittleres Grau* ou *neutrale Grau*, correspond à une situation d'équilibre que Johannes Itten tente de prouver scientifiquement, par l'utilisation des sciences naturelles et le fonctionnement de l'œil⁵¹. Remarquons que, dans la pratique, ce gris tire souvent vers le brun.

Johannes Itten ne s'est pas contenté du cercle chromatique et, suivant l'exemple de Otto Runge⁵², a également élaboré une sphère des couleurs, un volume dont la vue d'ensemble est donnée par « l'étoile des couleurs ». Elle comporte plus de détails et de nuances : « Elle permet de représenter la loi des complémentaires, de figurer tous les rapports fondamentaux qui existent entre les couleurs ainsi que les relations entre les couleurs et le blanc et le noir⁵³ ». Le gris, situation d'équilibre pour l'œil, y possède également sa place, entre les pôles blanc et noir, à l'intérieur de la sphère, tel un axe vertical. Sept tons de gris différents sont représentés allant du blanc au noir. Le milieu de la sphère figure le quatrième ton de gris, le gris moyen. Selon Johannes Itten, il correspond à un mélange égal de blanc et de noir. Mais, toujours selon son modèle, il est aussi créé par le mélange en égale quantité d'une couleur pure avec sa complémen-

48 La traduction de l'allemand au français sans parenthèse est issue de : Itten, J. *Art de la couleur*, op. cit., p. 32. Les noms donnés aux couleurs sont variables. Les noms indiqués entre parenthèses sont ceux utilisés actuellement.

49 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 21. Johannes Itten emploie ici la terminologie de Goethe tout en changeant la signification. Selon lui, c'est la situation d'équilibre pour l'œil qui est centrale, l'équilibre harmonieux. Chez Goethe, *die Totalität des Farben*, la totalité de la gamme des couleurs, est en relation étroite avec les notions de « liberté » et est reliée à la stimulation de l'œil et à la polarité naturelle claire-obscur. Cf. Goethe, J.W. *Zur Farbenlehre*, op. cit., p. 176 sqq.

Cf. Dittmann, L. « Die Farbtheorie Johannes Ittens ». Dans : Lichtenstern, C. / Wagner, C. (éds.) *Johannes Itten und die Moderne : Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Berlin : Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 182.

50 Cette explication rationnelle de l'harmonie des couleurs se retrouve également chez Wilhelm Ostwald, dans *Die Farbenfibel* de 1916.

51 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 21.

52 Johannes Itten cite lui-même cette référence. Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, p. 114.

53 Traduction de l'allemand au français issue de : Itten, J. *Art de la couleur*, op. cit., p. 66.

taire⁵⁴. Ce gris central dans le modèle, qui représente l'harmonie, est donc à la fois valeur d'intensité lumineuse entre le blanc et le noir, et gris coloré, mélange d'une couleur et de sa complémentaire. Les gris colorés hors de l'axe vertical de la sphère, eux, ne sont pas neutres.

Fig. 14: Le cercle chromatique de Johannes Itten⁵⁵.



Le cercle chromatique présente les trois couleurs primaires en son centre. Les trois couleurs secondaires sont ensuite disposées autour d'elles, sous forme de triangles. Les six couleurs tertiaires se trouvent sur le cercle extérieur.

Itten, J. *Kunst der Farbe*, Ravensburger Buchverlag, 1961.

Fig. 15: L'étoile des couleurs⁵⁶ de Johannes Itten.



L'étoile des couleurs en douze tons et sept dégradés représente la sphère des couleurs de manière ouverte. Elle reprend les douze couleurs saturées du cercle et intègre les deux pôles blanc et noir⁵⁷.

Itten, J. *Kunst der Farbe*, Ravensburger Buchverlag, 1961.

Seul le brun n'est représenté, ni dans le cercle, ni dans la sphère, même si certains gris colorés s'en rapprochent (les teintes orangées, par exemple⁵⁸). Paul Klee, dont la théorie chromatique avait pour base des textes similaires à ceux que Johannes Itten a utilisés⁵⁹, a pris en compte cette couleur. Son *Elementarstern*, l'étoile des couleurs élémentaires, aussi appelée *Totalstern der farbigen Ebenen*, a été dessinée en 1922 mais publiée la

54 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit. p. 21. Une troisième possibilité est exposée pour obtenir un gris moyen : celle de mélanger les trois couleurs primaires et le blanc. Cf. *ibid.*, p. 41.

55 *Ibid.*, p. 34 - 35.

56 Cf. *ibid.*, p. 115. Les autres coupes de la sphère se trouvent page 116 de *Kunst der Farbe*.

57 La version de l'étoile qui existe séparément de *Kunst der Farbe* s'accompagne de huit disques d'accords chromatiques visant à choisir les accords harmoniques. Le système rappelle celui du disque Beaudeneau que nous expliquons dans la partie 3.1.4. Itten, J. *Der Farbsterne*, Ravensburg : Otto Maier Verlag, 1985.

58 Le fait que, dans la pratique, le mélange des complémentaires tire plutôt sur le brun n'est pas pris en compte dans les réflexions théoriques de Johannes Itten.

59 Les deux artistes avaient des échanges réguliers et se sont inspirés l'un l'autre dans l'élaboration de leurs théories. Ils partageaient également l'idée que l'ordre des couleurs était clos et régi par ses

première fois en 1956 dans son texte *Das bildnerische Denken*. Tout comme la sphère de Philippe Otto Runge, le gris est central et se trouve au milieu du modèle. Il représente une transition puisque tous les diamètres qui relient les couleurs complémentaires passent par lui. L'étoile de Paul Klee est plus complexe que celle proposée par Johannes Itten et prend pour base le noir et le blanc en plus des trois couleurs primaires. Elle ressemble à un pentagone dont les côtés sont formés par le blanc, le noir, le rouge, le jaune et le bleu⁶⁰. Elle représente également les couleurs secondaires, les teintes de brun ainsi que différents niveaux de clartés. Le milieu est rempli par le gris-noir. Le contraste clair/obscur présent par le mélange des couleurs avec le blanc et le noir, l'est aussi dans le modèle de Johannes Itten mais sous un autre ordre puisque le noir et le blanc sont situés aux pôles de la forme étoilée. Moins connue et moins répandue que celle de Johannes Itten dans le domaine des arts plastiques, l'étoile de Paul Klee offre moins de praticabilité. La géométrie et l'arithmétique jouent un rôle décisif dans ce modèle, tout comme ce qu'il nomme les mouvements des couleurs qu'il représente à l'aide du triangle, du cercle ou encore de la sphère⁶¹.

Le modèle de Johannes Itten est une construction purement théorique. Il a d'ailleurs été critiqué plus tard par d'autres théoriciens de la couleur, comme Wolfgang Schöne (*Über das Licht der Malerei*, 1954) ou Lorenz Dittman, dont l'étude sur la couleur *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung* (1987) est considérée, en Allemagne, comme l'une des plus importantes sur le sujet dans le milieu de l'histoire de l'art, et, plus récemment, par Andreas Schwarz. En effet, ce qu'explique la théorie ne correspond pas à la structure chromatique effectivement créée par notre perception. Nous percevons, par exemple, le rouge et le violet comme étant très proches alors que, sur le spectre de la lumière de Newton, sur lequel se base la théorie de Johannes Itten, elles sont aux extrémités⁶². Notons que la représentation des couleurs par le cercle place les deux extrémités l'une à côté de l'autre. Chez Itten, le rouge et le violet sont des couleurs voisines. Dans l'œil humain, ce sont les cônes de la rétine qui sont responsables de la vision des couleurs. Il en existe trois sortes : les cônes rouges, verts et bleus. Chaque type de cône est sensible à une gamme de longueurs d'onde de lumière différente. C'est l'activation de différentes combinaisons des trois sortes de cônes qui permet la vision des couleurs. Les signaux nerveux venant de l'œil sont alors transmis au cerveau qui les interprète. D'une part cela veut dire que les mêmes teintes peuvent être interprétées de manière différente selon les individus qui les regardent. Cet état de fait rend la mise en place de règles théoriques encore plus pertinentes car elles permettent de mettre en place une base systématique et commune nécessaire à toute étude. D'autre part, la perception chromatique humaine vient de la lumière et répond à d'autres conditions que les couleurs issues de la matière. Le terme « couleur », tel qu'il est employé dans les théories classiques, est donc

propres lois. Cf. Wagner, C. / Schäfer, M. / Frehner, M. / Sievernich, G. (éds.) *Itten - Klee. Kosmos Farbe*, Regensburg: Schnell & Steiner Verlag, 2012.

60 Une image des couleurs élémentaires de Paul Klee se trouve dans la publication suivante : Pawlik, J. *Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre*, Köln : DuMont, 1987, Tafel 10.

61 Cf. *ibid.*, p. 76.

62 Cf. Causse, J.-G. *L'étonnant pouvoir des couleurs*, op. cit., p. 25.

imprécis puisqu'il laisse de côté la distinction entre les dimensions psychologique et matérielle⁶³. Le même mot désigne la sensation visuelle et le produit, la matière utilisée pour mettre en couleurs⁶⁴. S'il y a effectivement une confusion terminologique, elle n'est pas insurmontable. Il convient de ne pas l'ignorer et de bien nommer ce dont il est question.

L'« effet coloré », *die Farbwirkung* est, par exemple, clairement du domaine de la perception. Il en va autrement de la « réalité des couleurs », *die Farbwirklichkeit*, qui peut avoir rapport à la matière tout comme à la sensation visuelle. Les deux notions étant pertinentes, elles seront différenciées. Nous insistons toutefois sur le fait que la dimension sensorielle prédomine dans notre analyse puisque nous ne produisons pas d'images mais que nous les analysons⁶⁵. Remarquons également que, toujours dans notre cadre, les objets analysés sont imprimés. Nous avons à faire à des couleurs de surface⁶⁶ qui sont issues des encres de l'impression. Cette dernière utilise aussi trois couleurs de base, cyan, magenta et jaune, ainsi que le noir pour produire toutes les autres teintes⁶⁷.

Cela veut dire également que la texture et le relief, lorsqu'ils sont visibles, sont imprimés sur une surface lisse, celle du papier, et que les matériaux utilisés dans le cas d'une mise en couleurs manuelle, ne sont pas expérimentables au touché comme ce serait le cas dans une peinture à l'huile ou une acrylique, par exemple. Dans *Le cœur sanglant de la réalité* de Nadja⁶⁸, la matérialité de la gouache est centrale : « Nadja déclare vouloir faire de la réalité sa matière première et cette dernière devient résolument opaque par son emploi de la gouache : la couleur et l'épaisseur viennent s'interposer entre le monde réel et le monde de papier⁶⁹. »

Les techniques de mises en couleurs déterminent ainsi ce que l'on nomme le « coloris », l'imitation des couleurs naturelles par la matière dans une image. La notion de coloris demanderait à être actualisée à la lumière des nouvelles technologies, puisque, dans de nombreux cas, les planches sont colorisées de manière numérique, ce qui affaiblit la dimension matérielle de la couleur – sans forcément l'annuler. Il ne nous est pas possible, dans le cadre de cette étude, d'aller plus loin dans la discussion ne serait-ce que parce que nous ne prenons en compte, dans notre analyse, que des bandes dessinées imprimées et non des planches originales.

Une autre critique du modèle de Johannes Itten concerne la distinction entre couleurs primaires et complémentaires qui est une convention qui n'a pour but que le clas-

63 Cf. Schwarz, A. *Farbtheorie im Kunstunterricht. Eine qualitativ empirische Wirkungsforschung zum Umgang mit Farben*, Bielefeld : Athena bei wbv, 2018, p. 17 sqq. Andreas Schwarz insiste sur les déficits des théories classiques de la couleur. Cependant, ses études ne se situent pas dans une perspective analytique comme la nôtre, mais dans un cadre didactique, celui de l'enseignement artistique à l'école.

64 Cette distinction est devenue célèbre grâce à Roger de Piles. Cf. de Piles, R. *Cours de peinture par principes*, C.A. Jombert : Paris, (1766) 1989, p. 213.

65 Cet état de fait distingue radicalement notre point de vue et notre cadre de celui d'Andreas Schwarz, qui se concentre majoritairement sur la dimension matérielle de la couleur et le travail concret avec les pigments. Cf. Schwarz, A. *Farbtheorie im Kunstunterricht*, op. cit.

66 Cf. Aumont, J. *Introduction à la couleur*, op. cit., p. 10.

67 Le cercle chromatique utilisé par l'imprimerie est abordé dans le point 3.2. de ce chapitre.

68 Nadja. *Le cœur sanglant de la réalité*, Paris : L'Apocalypse, 2012, s.p.

69 Bréan, S. / Caraco, B. / Dahan, L. / Kohn, J. / Lesage, S. / Martin, C. « Faire genre ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. *Style(s) de (la) bande dessinée*, op. cit., p. 307 - 308.

sement des couleurs⁷⁰. Le partage du cercle en 12 morceaux égaux, qui ignore le noir, le blanc et le gris – Johannes Itten ne les considère pas comme des couleurs mais comme des *Nichtfarben*⁷¹, des non-couleurs – ne concorde pas non plus avec la réalité physique des couleurs⁷². Ce n'était pas le cas dans le classement d'Aristote dans lequel elles étaient ordonnées des plus claires aux plus sombres sur un axe et qui comprenait le blanc, le jaune, le rouge, le vert, le bleu, le violet et le noir. C'est à partir des découvertes d'Isaac Newton que le spectre est devenu standard, rabaisant le noir et le blanc au rang de non-couleurs et présentant les couleurs dans l'ordre de l'arc-en-ciel : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge⁷³. Ces deux classements des couleurs sont très différents⁷⁴. Itten, dans son modèle, reprend le classement de Newton tout en représentant les couleurs comme Aristote, en tronçons chromatiques égaux qui n'intègrent pas les différentes longueurs d'ondes présentes dans le spectre de la lumière visible. Les théories des couleurs primaires trouvent également leur source au XVIII^e siècle, lorsque Jakob Christoffel Le Blon superpose pour la première fois les trois couleurs bleu, rouge et jaune et les associe au noir pour graver en couleurs. Cette innovation viendra confirmer une hiérarchie des couleurs encore non formulée dans laquelle le bleu, le rouge et le jaune deviennent centrales⁷⁵.

Le cercle, forme considérée comme un idéal esthétique, n'est pas non plus la plus adéquate pour la représentation chromatique⁷⁶. Notons que, de manière générale, l'illustration rationnelle des couleurs reste très difficile⁷⁷. Plusieurs raisons l'expliquent. D'abord notre œil ne peut discerner qu'un nombre limité de couleurs. Ensuite, notre vocabulaire ne couvre qu'une partie de ce que notre œil peut voir. Il existe une différence entre le discernement des teintes ou des nuances et le vocabulaire existant pour nommer ces dernières⁷⁸. De plus, la teinte (ou tonalité) est le plus souvent utilisée sans prendre en

70 Cf. Pastoureau, M. *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2017, version Kindle, position 2590.

71 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 19. Les opinions divergent à ce sujet et dépendent de leur époque. Michel Pastoureau, par exemple, considère le blanc et le noir comme des couleurs et le gris comme une demi-couleur. Cf. Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 118.

72 Cf. Dittman, L. « Die Farbtheorie Johannes Ittens », op. cit., p. 185.

73 Cf. Pastoureau, M. *Une couleur ne vient jamais seule*, op. cit., p. 90.

Le traité de Newton est publié la première fois en 1704 : Newton, I. *Opticks : Or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, s.n. : London, 1704, [Livre en ligne] URL : Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3362k> (Consultation : 25 avril 2023).

74 Une comparaison des deux classements se trouve dans : Pastoureau, M. *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 95. Nous faisons l'impasse sur la définition physique de la couleur.

75 Cf. *ibid.*, p. 161.

76 Le cercle a été également utilisé par Goethe, Eugène Chevreul ou encore Auguste Rosensthiel. À l'heure actuelle, dans les programmes de retouches et de traitement de l'image, si le cercle est utilisé, il l'est de manière beaucoup plus détaillée et les couleurs apparaissent de façon plus différenciée. D'autres formes ont été utilisées dans les théories de la couleur, par exemple l'étoile de Paul Klee, le rhomboèdre de Harald Küppers qui entend faire la relation directe aux phénomènes physiques, ou encore l'arbre, *Color Tree*, d'Albert Henry Munsell.

77 Cf. Dittmann, L. « Die Farbtheorie Johannes Ittens », op. cit., p. 185.

78 Christoph Wagner insiste sur cette différence dans : Wagner, C. (1997) « Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 1990er Jahre? Ein Forschungsbericht », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 42, p. 198.

compte la nuance.⁷⁹ Nous parlerons de rouge indépendamment du fait qu'il tire sur le violet ou plutôt sur le jaune, alors que ces nuances peuvent jouer un rôle dans la perception et l'interprétation d'une image. Le nom attribué à une couleur en est la qualité première : « Même pour un peintre, les couleurs sont lexique avant d'être palette⁸⁰ ». L'influence directe du vocabulaire employé sur la perception d'une couleur explique la variation des noms donnés à une même couleur. Les appellations ne sont pas anodines et servent souvent à titiller l'imagination avec des connotations agréables. Jaune poussin, jaune soleil, vert pomme, vert mousse, bleu ciel... Prenons aussi l'exemple du magenta, colorant rouge de la famille de la fuchsine, également nommé roséine ou, métaphoriquement, fuschia, comme la fleur. En 1859, la couleur fut diffusée sous l'étiquette commerciale de « magenta », du nom de la bataille sanglante qui avait eu lieu la même année⁸¹. Dans ce cas, la connotation symbolique a remplacé la métaphorique et s'est imposée. Une citation du philosophe Ludwig Wittgenstein illustre bien le fait que l'appellation soit primordiale pour ce qui est de la couleur. Nous pouvons les nommer et montrer des objets de couleurs mais il nous est impossible d'aller plus loin dans l'explication de leur contenu significatif⁸² :

Auf die Frage "Was bedeuten die Wörter 'rot', 'blau', 'schwarz', 'weiß'," können wir freilich gleich auf Dinge zeigen, die so gefärbt sind, – aber weiter geht unsere Fähigkeit die Bedeutungen dieser Worte zu erklären nicht! Im übrigen [sic] machen wir uns von ihrer Verwendung keine oder eine ganz rohe, zum Teil falsche, Vorstellung⁸³.

Ajoutons également que la mémoire chromatique humaine est assez mauvaise et qu'il nous est difficile de nous rappeler des nuances d'une même teinte si nous ne l'avons pas directement sous les yeux⁸⁴. Le danger qui pourrait résulter de cette faible mémoire, de cette pauvreté du langage – une désignation des couleurs par familles chromatiques – et de l'influence directe du vocabulaire employé sur la perception des couleurs est une sorte de nivellement par le bas qui ne laisserait plus de place à une perception et à une description différenciées des phénomènes chromatiques⁸⁵. L'utilisation d'une terminologie et d'outils d'analyse précis permet pourtant le discernement et l'exactitude dans les descriptions et l'analyse chromatiques. De plus, les catégories nommées dans la théorie de Johannes Itten correspondent à une terminologie établie qui rend la complexité du phénomène chromatique accessible. Il est parfaitement possible de prendre ces catégories

79 Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 29.

80 Pastoureau, M. *Une couleur ne vient jamais seule*, op. cit., p. 17.

81 Cf. Pastoureau, M. *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris : Bonneton, 1999, p. 141.

82 Nous évoquons ici une définition appropriée aux sciences humaines. Michel Pastoureau cite souvent ce passage de Ludwig Wittgenstein mais en langue française. Un exemple de traduction se trouve dans Pastoureau, M. *Une couleur ne vient jamais seule*, op. cit., p. 203.

83 Wittgenstein, L. *Bemerkungen über die Farben*, Los Angeles : University of California Press, 1977, partie I, point 68, [Édition digitalisée] URL : The Ludwig Wittgenstein Project, https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Bemerkungen_über_die_Farben (Consultation : 23 mars 2023).

84 Cf. Causse, J.-G. *L'étonnant pouvoir des couleurs*, op. cit., p. 31.

85 Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 29.

comme base dans un premier temps et de les détailler si nécessaire. Remarquons aussi que, dans notre cadre, ce sont les « effets colorés » et les rapports entre les couleurs qui prédominent et non l'étude lexicologique des termes relatifs aux couleurs.

3.1.3. Les sept contrastes

Le modèle de Johannes Itten souligne un autre point décisif : les sept contrastes de couleurs inspirés des réflexions d'Adolphe Hölzel⁸⁶. Ils apparaissent lorsque deux effets sont comparés et offrent des différences (ou intervalles) importantes⁸⁷. Ils appartiennent au domaine de la réception et de la perception. Johannes Itten définit les contrastes suivants : contraste de la couleur en soi, clair/obscur, chaud/froid, des complémentaires, de qualité, de quantité et, enfin, le contraste simultané – qui est un contraste optique que nous avons expliqué. En les étudiant de manière ciblée, l'auteur cherche à combler un manque des études chromatiques concernant les effets particuliers des contrastes des couleurs⁸⁸. Notons que les contrastes décrits par Johannes Itten ne se réfèrent pas à des couleurs précises, mais bien à des champs chromatiques⁸⁹. Les contrastes représentent des outils pertinents et permettent une description des tonalités utilisées, de leurs rapports, de leurs influences mutuelles ainsi que de leurs effets. Ils ne sont cependant pas à considérer comme des règles formelles mais comme des phénomènes susceptibles de provoquer des effets de couleurs dans l'image, selon les tensions ou relations chromatiques présentes⁹⁰. Certains d'entre eux possèdent, en effet, un côté relatif, la perception d'une teinte dépendant des autres voisines⁹¹.

Le contraste de la *couleur en soi* nécessite au moins trois couleurs différentes. Son expression la plus marquée est provoquée par l'accord jaune – bleu – rouge. Il s'atténue au fur et à mesure que les couleurs s'éloignent des primaires⁹². Les modifications de la valeur (variations de la clarté) n'empêchent pas le contraste mais l'affaiblit.

Dans le cas du contraste *clair/obscur*, le contraste polaire, c'est à dire le plus fort, est l'accord blanc – noir. Chaque couleur pure possède sa propre valeur – le jaune a la plus claire, le violet la plus foncée⁹³ – et peut être éclaircie avec du blanc ou ternie avec du noir. Le contraste clair/obscur est rendu possible par l'utilisation de teintes ou de tons (variations d'une teinte) aux valeurs différentes. Lorsque la luminosité de l'arrière-plan influence celle de l'objet représenté, il est question d'un contraste simultané de luminosité⁹⁴. Plus le fond est clair, plus l'objet paraîtra foncé. Notons que, tout comme dans les

86 Cette information relative à l'origine des contrastes est donnée par J. Pawlik. Cf. Pawlik, J. *Theorie der Farbe*, op. cit., p. 65.

87 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 36.

88 Cf. *ibid.*

89 Cf. Schwarz, A. *Farbtheorie im Kunstunterricht*, op. cit., p. 21 sqq.

90 Cf. Pawlik, J. *Theorie der Farbe*, op. cit., p. 68.

91 Cf. *ibid.*, p. 68.

92 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 36.

93 Cf. *ibid.*, p. 64.

94 Cf. Velinsky, S. (1924) « La théorie du contraste simultané envisagé d'après des recherches sur l'image consécutive indirecte », *L'année psychologique* 25, p. 173 - 174.

comics américains, où il existe une tradition du clair-obscur avec Milton Caniff et Mike Mignola par exemple, le contraste marqué noir et blanc est utilisé dans d'autres cultures de la bande dessinée, comme en Argentine avec José Muñoz et Alberto Breccia, mais aussi dans le champ francophone avec Edmond Baudoin ou encore Marc-Antoine Mathieu⁹⁵, qui, dans *Trois secondes*⁹⁶ par exemple, joue sur le contraste marqué du noir et du blanc. Dans le cas où les valeurs de deux couleurs sont inversées, le déséquilibre de la luminosité provoque un effet insolite sur le récepteur⁹⁷. C'est Christian Leberecht Vogel, peintre ayant vécu de 1759 à 1816, qui, le premier, a abordé ce phénomène. L'inversion consiste à échanger les valeurs de deux couleurs voisines dans une image. Un bleu plus clair qu'un jaune qui lui est adjacent semble inhabituel et attire l'attention.

Les pôles du contrastes *chaud/froid* sont les couleurs rouge orangé, la couleur la plus chaude, et vert bleuté, la couleur la plus froide⁹⁸. Théoriquement, le cercle chromatique se voit coupé en deux parties, une moitié chaude, du jaune au rouge violacé, et une moitié froide, du violet au jaune verdâtre. Cette répartition est toutefois à relativiser dans la pratique, la température des couleurs dépendant des autres teintes présentes dans la composition. Seules les deux couleurs aux pôles gardent leur caractère respectivement chaud et froid⁹⁹. Cette distinction entre les couleurs froides et les couleurs chaudes est purement conventionnelle et change selon les époques et selon les sphères culturelles¹⁰⁰. Même s'il est prouvé que les couleurs froides et chaudes n'activent pas les mêmes parties du cerveau, leur influence sur notre perception dépend des associations existantes et de leurs symboliques. Le bleu, par exemple, était, jusqu'au XIX^e siècle, une couleur chaude. Ce n'est que progressivement qu'il fut associé à l'eau, puis au froid¹⁰¹. Johannes Itten cite également d'autres critères qui définissent la température : ombragé-ensoleillé, transparent-opaque, apaisant-excitant, fin-épais, aérien-terreux, lointain-proche, léger-lourd, humide-sec¹⁰². Ces derniers, loin d'être précis ou forcément évidents à notre époque, font référence à des œuvres qui lui étaient familières et qu'il explique dans son chapitre sur les contrastes¹⁰³.

Le contraste des *complémentaires* possède une relation directe avec les notions d'équilibre et d'harmonie¹⁰⁴. Celle-ci se base sur la loi de complémentarité, le fait que deux cou-

95 Cf. Groensteen, T. « Ombre (dessin d') ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 511, 512.

96 Mathieu, M.-A. *Trois secondes*, Paris : Delcourt, 2011, s.p.

97 Cf. Schmuck, F. (2012) « Anmerkungen zur Farbenlehre des Christian Leberecht Vogel mit den sehr frühen Hinweisen auf den Simultankontrast und die Inversion », [Texte en ligne] URL : <https://www.friedrichschmuck.de/anmerkungen/> (Consultation : 06 février 2023). L'artiste et chercheur allemand propose une critique de la théorie chromatique de Christian Leberecht Vogel.

98 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 64.

99 Cf. *ibid.*

100 Cf. Pastoreau, M. *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 7.

101 Cf. *ibid.*, p. 160.

102 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 65.

103 Johannes Itten cite par exemple « Le moulin de la Galette » d'Auguste Renoir où les zones ensoleillées, et donc claires, et les zones plus ombragées sont clairement visibles (*ibid.*, p. 72-73) ainsi que « Le Parlement de Londres dans le brouillard » de Claude Monet, où le brouillard est tantôt transparent, tantôt opaque, plus épais dans certaines zones que dans d'autres (*ibid.*, p. 74).

104 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 79.

leurs complémentaires soient agréables à la vue. Une utilisation de la complémentaire en petite quantité relève la couleur de base. Avec le *contraste simultané*, nous avons montré que l'œil pouvait créer lui-même la situation de complémentarité et rétablir ainsi un équilibre chromatique concrètement inexistant. Deux couleurs complémentaires l'une à côté de l'autre, tout comme les trois couleurs primaires mises ensemble, engendrent un effet statique car les couleurs restent telles qu'elles sont¹⁰⁵. Elles paraissent même plus intensives. Remarquons que le couple complémentaire jaune-violet engendre aussi un contraste clair/obscur, leurs valeurs étant diamétralement différentes, contrairement aux couleurs rouge-vert qui ont une valeur égale.

Le contraste de *qualité* – Adolphe Hölzel le nommait contraste d'intensité – se rapporte à la saturation des couleurs. Une couleur saturée possède une forte luminosité. Celle-ci décroît quand la couleur est éclaircie (dégradée) ou assombrie (rabattue). Certaines couleurs supportent moins bien les modulations éclaircies et assombries que d'autres, comme le bleu, qui perd très vite sa luminosité lorsqu'il est mélangé à du noir, ou le violet qui devient lilas mélangé au blanc et perd ainsi son caractère profond. Deux autres manières de rompre une couleur est de la mélanger à du gris ou à sa couleur complémentaire¹⁰⁶. Qu'une couleur semble lumineuse ou non dépend des autres couleurs qui l'entourent, ce qui montre la relativité du contraste de qualité. Il s'accompagne souvent du contraste clair/obscur, les deux jouant avec la luminosité mais de manières différentes.

Le dernier contraste évoqué par Johannes Itten, celui de *quantité*, est important en termes d'équilibre ou de proportions dans une composition. En effet, hormis la luminosité de la couleur, la quantité de couleur visible joue un grand rôle dans l'effet coloré perçu. Se basant sur les valeurs établies par Goethe, Johannes Itten propose des rapports de proportions entre les couleurs pures qui, s'ils sont respectés, offrent une perception équilibrée. Pour obtenir cet équilibre, la luminosité doit être en relation avec la surface occupée par une couleur. Un jaune occupera donc une plus petite surface que le violet, beaucoup moins lumineux. Le rouge et le vert, de valeur égale, pourront être utilisés ensemble sur des surfaces égales. Si les couleurs sont utilisées selon les quantités harmoniques, l'effet coloré devient statique, il est neutralisé. Les formes colorées et leur grandeur sont d'une grande importance dans une composition car elles influencent tous les autres contrastes en en changeant les effets ou en les intensifiant¹⁰⁷.

Ce que Johannes Itten nomme « l'effet spatial de la couleur » ne fait pas partie des contrastes mais les accompagne. Il est possible, par l'utilisation de certaines couleurs ou par les contrastes clair/obscur, de qualité, de quantité et chaud/froid, de provoquer des effets de profondeur dans l'image¹⁰⁸. Sur un fond noir, une couleur claire donnera l'impression de ressortir alors qu'une couleur foncée aura un effet de profondeur. Le contraire se produit sur un fond blanc. Une couleur saturée donnera une impression de relief par rapport à cette même couleur ternie, rompue, dégradée ou rabattue. Le rapport de quantité joue un rôle important dans l'organisation spatiale créée par les couleurs.

105 Cf. *ibid.*

106 Cf. *ibid.*

107 Cf. *ibid.*, p. 104.

108 Cf. *ibid.*, p. 121.

De manière générale, une petite surface est toujours au premier plan. Par exemple, de petites formes vertes sur une grande surface rouge seront comme repoussées vers l'avant. Dans le cas d'un contraste chaud/froid, ce sont plutôt les couleurs froides qui donnent l'impression d'être en arrière-plan. La clarté joue aussi son rôle, intensifiant ou annulant cet effet. Une couleur froide éclaircie ressortira plus que sa variante pure¹⁰⁹. Il serait impossible de décrire ici tous les cas de figure imaginables. Les effets de la couleur sur la profondeur et l'espace sont évidemment complexes puisque la perception d'une teinte dépendra toujours des autres teintes contiguës.

Fig. 16: *Contraste clair/obscur et perspective.*



Par ses teintes claires, la femme à l'avant-plan se détache de l'arrière-plan plus foncé. Le contraste clair/obscur provoque un effet de profondeur accentué par un contraste de quantité et par la perspective du dessin¹¹⁰.

Radium Girls par Cy © Editions Glénat 2020 – Tous droits réservés.

Outre les harmonies par contrastes définies par Johannes Itten, il existe également les harmonies par analogie¹¹¹, qui se basent sur les couleurs adjacentes du cercle chromatique. Ce type d'accords ne respecte pas le principe de l'harmonie selon Johannes Itten qui les considère comme expressifs. Un lien chromatique simple est formé de deux teintes et un lien chromatique complexe, de trois. Les camaïeux, qui déclinent une seule couleur sous différentes valeurs claires et foncées, font également partie des accords par analogie et sont appelés accords monochromatiques. Les accords chromatiques simples sont formés soit d'une primaire plus une secondaire (jaune et vert), soit d'une primaire plus une tertiaire (jaune et turquoise), soit d'une secondaire plus une tertiaire (vert et turquoise). Dans les accords chromatiques complexes, il est question de « tonique » et de « dominante ». D'un point de vue chromatique, la tonique et la dominante résultent du

109 Les effets de profondeurs sont décrits plus en détails et accompagnés d'exemples dans l'étude de Johannes Itten. Cf. *ibid.*, p. 121–123.

110 Cy. *Radium Girls*, Grenoble : Glénat, 2020, p. 36 (extrait).

111 Ces harmonies sont généralement attribuées à Johannes Itten. Nos recherches ont montré que Johannes Itten ne les avait ni abordées ni définies dans *Kunst der Farbe*. Les harmonies par analogie sont expliquées dans le travail de Emily Noyes Vanderpoel (1901) qui les développe dans le chapitre V et en propose une définition plus concise dans ses annexes, page 127. Cf. Noyes Vanderpoel, E. *Color Problems*, op. cit., p. 73 - 106 et p. 127.

rapport quantitatif entre les couleurs d'un accord. La couleur dominante occupe la plus grande surface et est généralement obscurcie, éclaircie ou rompue, tout comme la troisième couleur qui occupe une surface moins grande. La couleur tonique apparaît en petite quantité et est utilisée pure. Cette utilisation peut varier laissant apparaître une tonique sans dominante (deux couleurs obscurcies, éclaircies ou rompues sont utilisées en quantité égale) ou une dominante sans tonique (aucune couleur n'est utilisée pure et deux couleurs sont en quantité égale mais moindre par rapport à la dominante). Les accords complexes peuvent être formés de trois couleurs consécutives sur le cercle ou de trois couleurs tertiaires consécutives. La couleur du centre est généralement la dominante¹¹².

Dans la bande dessinée, ces combinaisons analogiques simples et complexes sont difficiles à trouver dans leur représentation théorique. Les couleurs sont le plus souvent accompagnées du trait noir du dessin qui en influence l'effet. Les bulles apportent également une couleur supplémentaire. Selon la mise en couleurs et le style de dessin, d'autres éléments peuvent venir altérer l'accord, comme la représentation des ombres ou encore le jeu de perspective par les couleurs. S'ajoutent alors des nuances non prises en compte ni dans la théorie des liens chromatiques, ni dans celle de Johannes Itten. Pourtant, les tendances générales décrites par ces théories sont applicables à différents contextes et sont parfaitement reconnaissables dans la bande dessinée. Dans la planche de la page cinq de *Visa Transit* de Nicolas De Crécy¹¹³, la couleur dominante est l'orange, utilisée en trois variations différentes (trois couleurs consécutives sur le cercle chromatique), et la tonique est sa complémentaire, le bleu, présent dans le ciel et dans le vêtement du personnage. Malgré les bulles et le noir, un lien chromatique complexe plus une complémentaire est parfaitement reconnaissable.

Le jeu sur les contrastes et les liens chromatiques est très utilisé dans les compositions artistiques. Pierre Soulages, par exemple, est connu pour ses peintures noires, couleur qu'il nomma « outrenoir », dans lesquelles la lumière, qui se reflète sur leur surface accidentée de reliefs et d'entailles, joue un rôle prédominant. Il pousse le contraste clair/obscur à l'extrême puisque la clarté n'est pas matérialisée par une couleur mais est provoquée par la réflexion de la lumière sur la couleur noire. Un autre exemple est celui du contraste de la couleur en soi, rendu célèbre par Piet Mondrian et ses œuvres géométriques basées sur le contraste de quantité et des rapports de proportions déterminés. Quant au contraste complémentaire, il était bien connu des artistes du Pop Art parce qu'il rend les couleurs très brillantes¹¹⁴. En bande dessinée également, les jeux avec les contrastes chromatiques sont présents. Tout comme dans le cas de la peinture, la couleur représente une composition dans la planche¹¹⁵. La mise en couleurs est liée à la recherche de teintes mais aussi de lumière, par le jeu sur les différentes valeurs des couleurs et des

112 À ces accords s'ajoutent les accords chromatiques simples plus une complémentaire, qui permettent de passer d'un accord simple à un accord complexe, et les accords chromatiques complexes plus une complémentaire. La tonique est toujours la complémentaire.

113 De Crécy, N. *Visa Transit*, Tome 3, Paris : Gallimard, 2021, p. 5.

114 Christophe, S. / Hoarau, C. (2013) « Expressive Map Design Based on Pop Art : Revisit of Semiology of Graphics? », *Cartografic Perspectives* 73, p. 49 - 62. L'accord des trois couleurs primaires bleu, jaune, rouge était également très utilisé dans cette forme d'art.

115 Cf. Le Roy Ladurie, I / Lesage, S. (2022) « Couleurs, colorisation et coloristes », op. cit.

tons ou sur les mélanges avec le blanc, ainsi que de textures, elles-mêmes en relation intime avec la technique et la matière utilisées¹¹⁶. Nous pourrions, comme l'a fait Johannes Itten, présenter des exemples modèles pour chaque contraste. Mais cela reviendrait à ignorer la multiplicité des effets et des tensions chromatiques présente dans les images, les séquences ou encore les planches.

Nous analysons maintenant la mise en couleurs de vignettes issues de *Ce que nous sommes* de Zep (fig. 17) et d'une planche issue de l'œuvre *Le poids des héros* de David Sala (fig. 18) en utilisant les éléments de la théorie de Johannes Itten.

Fig. 17: Les deux premières vignettes de la page 46 de *Ce que nous sommes* de Zep.



© Zep / Rue de Sèvres, 2022.

Zep joue ici¹¹⁷ avec un contraste chaud/froid pour différencier deux univers temporels différents. L'orange correspond, dans le récit, au présent et le gris-bleu, au souvenir. Les couleurs remplissent donc une fonction discursive d'ordre temporel¹¹⁸. Le livre rouge est l'élément de lien entre les deux univers puisque c'est lui, dans le présent de la narration, qui provoque le souvenir. Les couleurs orange et bleue constituent un contraste des complémentaires adouci par la présence du gris. Un effet simultané provoqué par ces mêmes couleurs intensifie les teintes orangées et bleutées des images. L'accord chromatique du rouge et de l'orange n'est pas perçu comme agréable mais constitue un lien chromatique simple (couleurs adjacentes). Il attire, de plus, l'attention sur le livre, élément central non seulement dans l'image, mais aussi dans la séquence narrative. Sa couleur rouge rompt l'équilibre établi par le rapport de complémentarité. L'accord orange – gris bleu – rouge

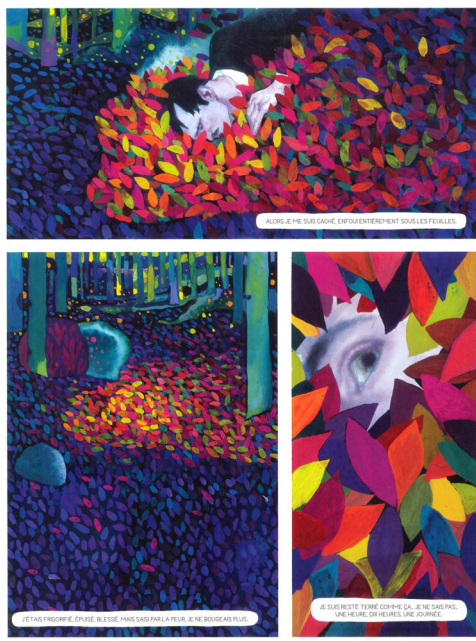
116 C'est également une des conclusions que tirent Sylvain Lesage et Irène Le Roy Ladurie dans leur dossier dédié à la couleur dans la bande dessinée disponible sur Neuvième art 2.0. Cf. *ibid.*

117 Zep. *Ce que nous sommes*, Paris : Rue de Sèvres, 2022, p. 46 (extrait).

118 Les fonctions des couleurs sont décrites dans la première partie de cette étude. Cf. Point 1.3.3., tableau 2b.

constitue un faible contraste de la couleur en soi. Les trois couleurs semblent ternies et constituent un accord expressif.

Fig. 18: Planche issue de la bande dessinée *Le poids des héros* de David Sala.



Sala, D. *Le poids des héros*, Casterman, 2021.

La planche de la page douze du récit¹¹⁹ surprend par la vivacité de ses couleurs et par sa composition chromatique. Le contraste clair/obscur des deux premières cases saute aux yeux et met en évidence le personnage caché sous les feuilles. Les couleurs chaudes des feuilles et froides des arbres, dans les teintes de vert et de bleu, constitue un deuxième contraste. Elles font référence au froid et au danger de la forêt en opposition au refuge que constitue le tapis de feuilles. Le troisième contraste concerne la qualité des couleurs. La saturation au niveau du tapis de feuilles est en opposition aux tons blêmes du personnage qui se cache. Le contraste de quantité jaune-violet de la deuxième case correspond à la proportion $\frac{1}{4}$ de jaune $\frac{3}{4}$ de violet et participe à l'équilibre chromatique émanant de la planche¹²⁰. Ce dernier est également appuyé par le rapport de complémentarité entre ces deux couleurs ainsi qu'entre les teintes de rouge et de vert. Les tons employés n'étant pas tous totalement complémentaires, un effet simultané se produit qui donne aux couleurs une luminosité particulière. Parce que les images possèdent au moins trois couleurs différentes saturées et lumineuses qui provoquent un effet multicolore, nous sommes éga-

119 Sala, D. *Le poids des héros*, Bruxelles : Casterman, 2021, p. 112.

120 Ces proportions sont expliquées par Johannes Itten dans *Kunst der Farbe*, op.cit., p. 60.

lement en présence d'un contraste de la couleur en soi. Les différentes couleurs vives des feuilles provoquent un effet d'agitation dans les images, et ce malgré les rapports harmoniques qui s'en voient relativisés. Tous les contrastes décrits par Johannes Itten sont donc présents dans les images de cette planche. Les effets provoqués, de l'ordre de l'harmonie et de la vivacité, sont en totale opposition avec le récit racontant la fuite du grand-père du narrateur devant les soldats SS pendant la Seconde Guerre mondiale. La couleur endosse ici plusieurs fonctions, parmi lesquelles une fonction oxymore, une fonction structurante, une fonction esthétique de valorisation et une fonction de subjectivité.

3.1.4. Couleurs et musique

Lors de la description d'une image ou d'une peinture, l'emploi des termes de Morgan Russell « tonique » et « dominante » est récurrent¹²¹. Ce dernier parlait d'un principe d'équivalence entre les couleurs et les sons. Il est, avec Stanton McDonald-Wright, le fondateur du Synchronisme, contraction de symphonie et de chromatisme. Au début du XVIII^e siècle, Louis-Bertrand Castel employait déjà cette terminologie musicale dans le cadre de l'explication de son clavecin oculaire, dont le principe à la base de la théorie est la parfaite analogie son-couleur. La tonique correspondait au bleu et la dominante, au rouge¹²². Cette terminologie met en évidence un rapport entre l'étude de la couleur et la musique¹²³. Dans les réflexions d'Auguste Rosensthiel, le rapport à la musique est très marqué. C'est sur elles que se base le cercle chromatique de Julie Beaudeneau qui décrit la théorie de Rosensthiel comme « une loi absolue de l'harmonie des couleurs » et comme le « solfège de la couleur¹²⁴ ». Le cercle Beaudeneau¹²⁵, publié en 1925 et présenté dans la deuxième édition du *Traité d'Auguste Rosensthiel*¹²⁶, comprend 54 couleurs dans sa version complète. Il a été élaboré à partir de trois couleurs fondamentales : l'orange, le vert et le bleu. Ces dernières donnent un gris parfait sur la toupie de Maxwell et font ainsi partie du domaine des mélanges des sensations de la couleur. Le cercle simplifié comporte 24 teintes et une construction en forme de patte d'oie permettant d'indiquer les couleurs complémentaires associées aux harmonies de trois couleurs (triades).

121 C'est John Gage qui attribue cette terminologie à Morgan Russell. Cf. Gage, J. *Color and Culture : Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley / Los Angeles : University of California Press, 1993, p. 241.

122 Cf. Bariaux, D. « Le clavecin du Père Castel, outil d'exploration du geste artistique ». Dans : Mortier, R. / Hasquin, H. (éds.) *Études sur le XVIII^e siècle XXIII. Autour du Père Castel et du clavecin oculaire*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995, p. 25.

123 Les associations couleurs-musique se retrouvent également dans le champ musical, que ce soit chez les compositeurs, Olivier Messiaen par exemple, ou dans les critiques et les descriptions d'interprétations de morceaux. Cf. Maréchaux, P. « Les couleurs de la musique ». Dans : Pigeaud, J. (éd.) *La couleur, les couleurs*. X^{es} Entretiens de La Garenne-Lemot, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 149 - 157.

124 Cf. Rosensthiel, A. *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique*, op. cit.

125 Cf. *ibid.* Une image est disponible dans le rapport annuel 2021 de l'Association Internationale de la Couleur : AIC. *Annual Review 2021*, s.l.: AIC, 2022, p. 38.

126 Cf. *ibid.*

Le rapprochement à la musique existe donc depuis longtemps¹²⁷. Outre le cercle Beaudeneau et le clavecin oculaire, thème repris d'ailleurs par des auteurs contemporains du Père Castel comme Diderot dans *Les bijoux indiscrets* (1748) et *La lettre sur les sourds et muets* (1751), *Voyelles* d'Arthur Rimbaud, publié en 1883, décrit le phénomène de l'audition colorée et établit un lien explicite entre musique et couleurs. Newton le fait également dans *Opticks*, en 1704, ainsi que Goethe, dans son étude sur la couleur publiée en 1808. Thomas Lersche situe la première étude systématique visant à justifier le rapport tons-couleurs au XVI^e siècle avec Gioseffo Zarlino et *Le Istitutioni harmoniche*, en 1558¹²⁸. Johannes Itten reprend l'analogie couleurs-musique dans la description des différents arguments de sa théorie, ainsi que dans la structure – c'est d'ailleurs l'un des points dominants de cette théorie¹²⁹ – et la terminologie employée dans l'étude est d'ordre musical. Johannes Itten s'inspire de la *Farbenlehre* de Goethe dans laquelle ce dernier établit et décrit un lien clair entre l'étude de la couleur et celui des notes de musique. La tonalité majeure est ainsi mise en relation avec l'effet de puissance que provoque une image. La tonalité mineure correspond à un effet plus doux. Goethe utilise également la notion d'harmonie, qu'il met en relation étroite avec celle d'équilibre et de totalité¹³⁰. Harmonie, accords, composition, résonance, intervalles, gammes, *glissando*... Selon Johannes Itten, la musique ne se limite pas à l'intuition et à l'inspiration mais se base aussi sur des règles de composition¹³¹. De manière similaire, l'utilisation de la couleur ne se cantonne pas à la subjectivité de l'artiste mais repose également sur des lois fondamentales. Même si elles ont leurs limites, elles sont dessinées par les nombreux effets, parfois complexes, liés à la perception¹³².

Die Farbakordik, l'étude des accords de couleurs, décrit l'assemblage des couleurs dans une composition sur base des règles qui régissent leurs relations. Tout comme il y existe 12 notes dans une gamme, le cercle chromatique possède 12 couleurs¹³³. Et vu

127 Selon le *Traité* de Rosensthiel, deux courants principaux se retrouvent dans la littérature depuis le XV^e siècle : « Les uns cherchent des règles dans l'analogie avec la musique : les mots de gamme, tons, nuances, usités pour les couleurs, trouvent là leur origine ; les autres cherchent dans l'étude des propriétés physiologiques de l'œil les conditions de l'harmonie ». Cf. Rosensthiel, A. *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique*, op. cit.

128 Cf. Lersch, T. (1975) « Farbenlehre », *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 7, [Article en ligne] URL : Labor RDK, https://www.rdklabor.de/wiki/Farbenlehre#VIII._Farbenmusik (Consultation : 13 mars 2023).

129 Même si d'autres contemporains de Johannes Itten sont connus pour leurs rapprochements entre les couleurs et la musique, Kandinsky, Paul Klee et Josef Albers par exemple, John Gage prétend que, chez Johannes Itten, l'introduction de la musique dans la théorie chromatique est réussie : « Among the admirers of Bach in these years perhaps only the Swiss artist Johannes Itten was able to use his musical experience in the construction of a coherent theory of colour ». Gage, J. *Color and Culture*, op. cit., p. 242.

130 Cf. Goethe, J.W. *Zur Farbenlehre*, op. cit., p. 173, p. 194.

131 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 12.

132 Johannes Itten reconnaît lui-même ces limites au début de son étude. Cf. *ibid.*, p. 15.

133 Le cercle chromatique partagé en douze zones de couleurs de même taille peut être imputé, comme nous l'avons déjà remarqué, à Wilhelm von Bezold, mais aussi aux nombreux échanges entre Johannes Itten et le musicien Josef Matthias Hauer après une rencontre en 1919 à Vienne. Cf. Gage, J. *Color and Culture*, op. cit., p. 242.

la multiplicité des relations ou accords qui peuvent être construits, l'artiste ne présente dans son ouvrage que les accords harmoniques¹³⁴. Ceux-ci, selon le nombre de couleurs qu'ils incluent, peuvent être représentées dans le cercle chromatique par les formes géométriques telles que le triangle équilatéral (accords triadiques), le triangle isocèle (complémentaire divisée), le carré, le rectangle (accords tétrades) ou encore l'hexagone¹³⁵. Si l'on prend le cas du triangle équilatéral, les accords jaune – rouge – bleu mais aussi orange – violet – vert ou encore jaune verdâtre – violet bleuté – rouge orangé sont harmoniques. En faisant référence à la géométrie et à la physique, Johannes Itten écarte toute forme de subjectivité qui pourrait être reliée à la notion d'harmonie des couleurs¹³⁶. La subjectivité n'est pourtant pas ignorée puisqu'elle fait l'objet d'un chapitre dans lequel les accords subjectifs, qui dépendent des goûts et de la personnalité de chacun, sont expliqués¹³⁷. Ils ne font toutefois pas partie du modèle théorique en lui-même, puisqu'ils ne suivent aucune loi fondamentale. Ces accords subjectifs se rapprochent de ce qui est appelé communément la « palette de couleurs », l'ensemble des couleurs utilisées habituellement par un artiste, mais s'en différencient. En effet, les couleurs d'une palette ne reflètent pas forcément la personnalité de l'artiste, contrairement aux « accords subjectifs ». Les raisons du choix des couleurs d'une palette sont diverses et elles peuvent être le résultat d'une recherche très personnelle comme d'un travail plus objectif sur un thème précis ou la narration d'un récit. Elles peuvent être également liées à une technique de mise en couleurs ou à un procédé d'impression. La dimension biographique n'est pas non plus à bannir totalement des choix et utilisations chromatiques. Les expériences individuelles, les émotions liées à une couleur, la socialisation ou l'empreinte culturelle font partie des créations d'un artiste et de l'interprétation du public récepteur. Mais si cette dimension est bien présente, elle n'est en aucun cas centrale et est à relativiser au vu de la multidimensionalité qui marque le phénomène chromatique et des interrelations qu'entretiennent les différentes dimensions¹³⁸.

Si la terminologie musicale semble être adaptée à la théorie de la couleur, une comparaison plus poussée se doit d'être relativisée. Jean-Jacques Rousseau le remarquait déjà en 1781 dans son *Essai sur l'origine des langues* :

C'est bien mal connaître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence et celui des sons dans leur succession. [...] Ainsi chaque

134 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 118.

135 Cf. *ibid.*

136 Cf. *ibid.*, p. 21. Johannes Itten tente également d'objectiver l'utilisation des formes dans les compositions artistiques. À chaque forme correspond une couleur et la mise en relation entre les deux permet de synchroniser et d'appuyer les qualités expressives de chacune d'entre elles. Le cercle correspond par exemple au bleu. Cf. *ibid.*, p. 120.

137 Cf. *ibid.*, p. 24.

138 Andreas Schwarz intègre cette dimension biographique à celles qui, selon ses recherches dans le cadre didactique des cours d'art à l'école, jouent un rôle déterminant au point de vue des compétences permettant de décrire et d'analyser les couleurs. Il la décrit dans : Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 13 - 26.

sens a son champ qui lui est propre. Le champ de la musique est le temps, celui de la peinture est l'espace¹³⁹.

Ainsi, les accords musicaux, une fois perçus, s'éteignent et font place à d'autres, à un rythme donné. Temporellement, le mouvement va vers l'avant et ne revient pas en arrière¹⁴⁰. Les couleurs, quant à elles, se perçoivent dans l'espace et ne sont pas soumises à une temporalité déterminée. Le retour en arrière est tout à fait possible. Dans une composition, elles n'apparaissent pas sous forme de séquences linéaires mais de manière simultanée. Les accords de couleurs doivent donc être pensés comme des accords musicaux isolés qui ont en commun l'harmonie. La composition chromatique et la composition musicale, si elles partagent leur vocabulaire, n'ont que peu de similarités réellement concrètes. De plus, la transposition de la terminologie musicale au domaine chromatique pose elle-même problème. Une notion comme la « gamme », par exemple, reste floue. À la lecture de différents textes théoriques sur les couleurs, nous nous apercevons qu'elle peut se référer aux différentes nuances ou tons d'une même teinte (la gamme des bleus, des rouges...) mais aussi aux couleurs employées dans une composition, se rapprochant ainsi de la notion d'« accord », ou même de celle plus subjective de « palette ». Nous l'emploierons dans le premier sens expliqué ci-dessus, les différentes variations d'une même teinte¹⁴¹.

La comparaison avec la musique existe également pour la narration en bande dessinée quand il est question de rythmes, de tonalités d'ambiance, de tons, de polyphonies, de musicalité dans les séquences, de compositions ou encore d'harmonies. Cela n'a rien d'étonnant, le récit étant le plus souvent construit par une suite linéaire d'images dont le mouvement va vers l'avant. Sauf qu'en bande dessinée, la lecture peut revenir en arrière et faire des allers retours sans pour autant altérer le récit. C'est le lecteur·ice qui gère lui-même la durée de réception de ce qu'il lit – ce que Philippe Marion appelle l'hétérochronie¹⁴². La dimension musicale ne correspond pas seulement à des onomatopées colorées, liées à la perception acoustique des sons, ou à la matérialisation de bruits ou de notes plus ou moins isolées¹⁴³. Elle n'est pas non plus seulement liée à la scansion rythmique qui est associée à la notion de durée¹⁴⁴. Remarquons d'ailleurs que le rythme, s'il semble évident dans la séquence ou dans la planche, l'est moins dans la case isolée. Il existe, dans

139 Rousseau, J.-J. (1781) « Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'imitation Musicale », *Collection complète des œuvres 1780–1789* 8, Genève, 2012, [Édition digitalisée] URL : www.rousseauonline.ch (Consultation : 21 septembre 2023).

140 Cf. Albers, J. *Interaction of Color*, op. cit., p. 39.

141 Auguste Rosensthiel définit la gamme esthétique d'une manière similaire, comme l'ensemble des modifications d'une seule et même sensation de couleur. Cf. Rosensthiel, A. *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique*, op. cit.

142 Cf. Marion, P. (1997) « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », op. cit., p. 82.

143 Nous ne faisons pas ici mention des développements récents dans la bande dessinée numérique qui consistent en l'introduction de séquences audio remettant en question la primauté du visuel. Un article intéressant sur ce sujet est : Paolucci, P. (2019) « Écouter une bande dessinée : quand le numérique rend le neuvième art audible », [Article en ligne] URL : *Hybrid 6*, <http://journals.opene.dition.org/hybrid/532> (Consultation : 21 janvier 2023).

144 Thierry Croensteen affirme que la musique, qu'il écrit entre guillemets et qu'il rapporte à la scansion rythmique, est, par son association à la durée, une dimension naturelle du récit en bande

ce cas, dans les mouvements, mais également dans les tensions entre les couleurs, dans les contrastes ou encore dans les formes¹⁴⁵. Dans tous les cas, il est produit par l'artiste et accompli par le spectateur qui se doit d'être actif¹⁴⁶.

Il existe des bandes dessinées qui jouent ouvertement avec le rapport entre les codes et qui tentent de réunir musique et narration en images. Dans la bande dessinée muette, par exemple, le rapport avec la musique est parfois poussé très loin. L'auteur de bande dessinée Cizo expliquait en 1998 être un DJ graphique et considérer ses récits comme des morceaux de musique¹⁴⁷. Moebius, s'inspirant du free jazz pour improviser dans *Arzach*, a utilisé le bleu pour poser une ambiance musicale capable de ralentir le rythme de l'histoire¹⁴⁸. Le rapport à la *bleue note*, la note bleue qui donne la couleur musicale au blues et au jazz, est presque évident. Dans *Total Jazz*, Blutch parvient à reproduire graphiquement une liste de ses morceaux préférés : « Sans disposer d'une *soundtrack* [bande son] au sens propre, la bande dessinée parvient à intégrer graphiquement de la musique¹⁴⁹ ». L'image reformule « un thème de jazz auquel elle réfère » en utilisant des éléments appartenant à la musique et à la peinture¹⁵⁰. La collection Do Ré Mi Chat des Éditions de la Gouttière propose des albums dont le scénario a été écrit en rapport avec un morceau de musique classique. La bande dessinée est non seulement inspirée directement d'une œuvre musicale, mais est conçue pour être lue en écoutant la mélodie. Un spectacle BD-concert qui allie les images et la musique est également accessible par un QR code. Le rythme de la narration suit celui de la musique choisie et l'univers représenté tente une interprétation de celle-ci. Les images ainsi que leurs différents éléments, dont font partie les couleurs, rappellent des notions musicales telles que l'harmonie, les mouvements et l'expressivité émotionnelle portée en partie par différents tempos – la gaité de l'*allegro*, par exemple. *Les vies dansent* est l'un de ces albums¹⁵¹. Née d'une collaboration entre Dominique Zay, Damien Cuvillier, Anne-Claire Giraudet et l'Orchestre de Picardie, la bande dessinée est inspirée par la Septième Symphonie de Beethoven. Déjà le sommaire¹⁵² présente un partage de la narration en « mouvements » et établit un lien entre les images et la musique. La couleur participe également de ce mélange, comme nous le voyons dans la planche suivante (fig. 19), où la chevelure de Louna ressort sur le fond bleu, la mettant ainsi en évidence. La complémentarité des couleurs bleue et orange ainsi que la répartition de

dessinée. Nous sommes également de cet avis mais ne limitons pas la musique au rythme et à la dimension de durée. Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 147.

- 145 Dittmann, L. (1999) « Le problème de la rythmique picturale », *La part de l'œil* 15–16, p. 114.
 146 Ibid., p. 127.
 147 Bi, J. / Gregg (1998) « Entretien avec Cizo », [Interview en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/entretien/cizo28/> (Consultation : 21 janvier 2023).
 148 Cet exemple et plusieurs autres sont expliqués dans un dossier consacré à la bande dessinée muette sur le site du9.org. Cf. Bi, J. (2006) « La bande dessinée muette », [Dossier en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/dossier/bande-dessinee-muette-12-la/> (Consultation : 21 janvier 2023).
 149 Claude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 171.
 150 Ibid., p. 178. Benoît Claude développe cet aspect dans les pages 178 - 180.
 151 Cuvillier, D. / Giraudet, A.-C. / Zay, D. *Les vies dansent*, Amiens : Éditions de la Gouttière, 2022.
 152 Ibid., s.p.

ces dernières (2/3 de bleu pour 1/3 d'orange)¹⁵³ soulignent l'harmonie de l'orchestre et fait écho au jeu de l'ensemble musical. Le rythme changeant de la musique se retrouve dans la forme et la grandeur des cases qui varient, mais aussi dans les mouvements des personnages, le contraste de complémentarité et le contraste clair/obscur.

Dans le cas de la série *Melville* – nous sortons des exemples liés à la bande dessinée muette – c'est la musique qui a été écrite en rapport avec le récit. Romain Renard a composé, pour chaque album, une bande originale destinée à accompagner la lecture¹⁵⁴. Les albums de *Jonathan* de Cosey peuvent, eux aussi, être lus accompagnés d'une bande son, dont les titres ont été sélectionnés par l'auteur¹⁵⁵. Les exemples sont nombreux ! L'interdépendance entre la musique et l'image ainsi que l'alliance de la vue et de l'écoute permettent l'ouverture de nouvelles dimensions, absentes lors d'une lecture non accompagnée musicalement. Les images sont perçues différemment¹⁵⁶.

Enfin, l'analogie musicale s'utilise également pour décrire la couleur dans la bande dessinée. Le contraire serait surprenant, cette comparaison faisant tradition depuis le XIX^e siècle au moins. Une citation d'Isabelle Merlet, coloriste, en donne un aperçu :

D'abord, on déchiffre la partition. Ensuite, comme le ferait une musique de film, nous créons un thème (lumière), une mélodie (harmonie), des variations (contrastes, ruptures) selon les scènes que le scénario propose. On peut aussi choisir une gamme très restreinte, et soutenir au mieux une histoire. Il n'y a pas de loi. Chaque livre est différent, et chaque dessin appelle une réponse particulière. La justesse n'a pas de recette¹⁵⁷.

Tout comme dans les compositions que décrit et interprète Johannes Itten, l'harmonie est une notion centrale dans la mise en couleurs en bande dessinée. Une différence existe pourtant : même si la case isolée peut être analysée pour elle-même, elle fait partie d'un ensemble plus grand et cette relation ne peut être ignorée. La couleur à elle seule, est capable de déséquilibrer une vignette, mais aussi toute une séquence ou une planche. En tant qu'élément constitutif de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*, elle interagit, en

153 L'équilibre des surfaces colorées (proportions) est abordé dans : Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 60.

154 Les bandes originales des albums de la série sont disponibles gratuitement sur le site *melville.com*.

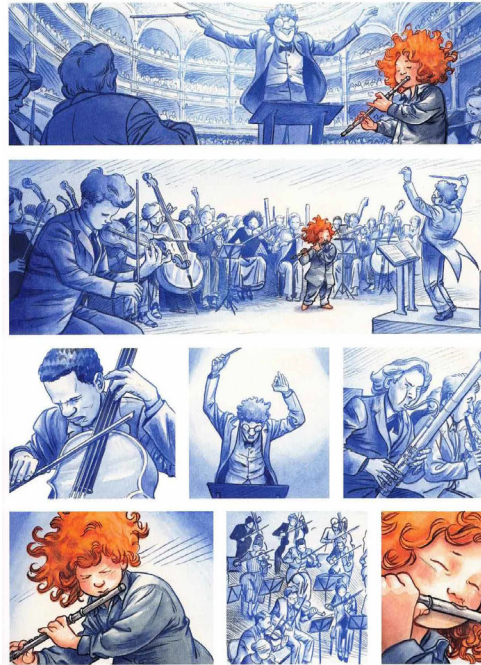
155 Une liste des titres par album se trouve sur le site du Lombard : <https://www.l lombard.com/actualite/nouveautes/jonathan-la-playlist-de-toutes-ses-aventures-tomes-1-a-17> (Consultation : 24 septembre 2023).

156 Cf. Dittmann, L. « Farbe – Klang – Zeit. Imaginationen im Raum. Ein Werkstattgespräch: Theo Brandmüller, Lorenz Dittmann, Heinzjörg Müller, Andreas Wagner ». Dans : Müller, H. (éd.) *Farbe – Klang – Zeit. Imaginationen im Raum. Theo Brandmüller improvisiert an der Beckerath-Orgel der Ludwigskirche Saarbrücken zu der Karton-Collage 'Marburgprojekt 2003/04' von Jo Enzweiler*, Saarbrücken : Netzwerk Musik Saar e.V., 2004, p. 20. Dans cette discussion, il est question d'un projet artistique consistant en une improvisation musicale sur une œuvre d'art de Jo Enzweiler. Un point déterminant du dialogue, que nous ne pouvons aborder en détails dans cette étude, est la différence existante entre la perception de la musique, qui comporte une dimension temporelle, et celle d'une image, qui n'inclut pas nécessairement la dimension du temps.

157 Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. (2022) « De la lumière à la matière, entretien avec Isabelle Merlet », [Interview en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1413> (Consultation : 19 janvier 2023).

outre, avec les autres éléments de l'ensemble qui lui-même est en relation avec d'autres ensembles. Nous ne nous situons donc plus dans un cadre strictement chromatique.

Fig. 19: La bande dessinée muette *Les vies dansent*¹⁵⁸ allie musique et narration en adaptant cette dernière à un morceau précis, la *Septième Symphonie de Beethoven*.



Cuvillier, D. / Giraudet, A.-C. / Zay, D. *Les vies dansent*, Éditions de la Gouttière, 2022.

3.1.5. Paramètres esthétiques de la couleur

Les différentes théories évoquées nous permettent d'établir une vue d'ensemble des paramètres esthétiques pertinents pour l'analyse de la couleur dans notre contexte (Tableau 4). Ceux-ci concernent non seulement la description de la couleur en tant qu'élément de création, mais aussi la manière avec laquelle les différentes teintes interagissent et sont perçues dans l'ensemble de la planche. Même si la perception contient une part de subjectivité, qui inclut les expériences chromatiques déjà vécues, les associations individuelles reliées à une couleur précise, les empreintes culturelles, une appellation individuelle des

158 Cuvillier, D. / Giraudet, A.-C. / Zay, D. *Les vies dansent*, op. cit., p. 13.

couleurs (p. ex. « rose bonbon » ou « rose Barbie ») ou encore la mémoire chromatique individuelle¹⁵⁹, elle est influencée par des paramètres parfaitement identifiables et définissables. Ce panorama n'est pas exhaustif mais prétend servir de base pour la description de la mise en couleurs et des phénomènes chromatiques perçus, étape essentielle à l'analyse de la couleur et à son interprétation dans notre contexte.

L'approche esthétique que nous venons de décrire se joint à l'approche narrative de la couleur dans la bande dessinée que nous avons décrite dans le cadre des fonctions dans le récit¹⁶⁰. Viennent s'y ajouter les approches socioprofessionnelle, culturelle/symbolique et technique. Cette dernière nous paraît être des plus pertinentes car les bandes dessinées envisagées dans notre cadre étant imprimées, les procédés d'impression y sont centraux. Les techniques de mise en couleurs étant étroitement liées aux procédés d'impression, elles sont abordées également dans la partie suivante.

159 Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 13 sqq.

160 Voir le point 1.3. « Les fonctions des couleurs dans le récit de bande dessinée ».

Tableau 4: Paramètres esthétiques de la couleur

Critères de description des couleurs	Effets chromatiques et perception
<p>Les couleurs complémentaires</p> <p>Les couleurs primaires, secondaires, tertiaires</p> <p>Les couleurs pures</p> <p>Les couleurs dégradées</p> <p>Les couleurs rabattues</p> <p>Les couleurs rompues</p> <p>Les couleurs ternies</p> <p>La dominante et la tonique</p> <p>La gamme de couleurs</p> <p>La palette de couleurs</p> <p>La saturation</p> <p>La teinte / la tonalité</p> <p>Le ton / la nuance</p> <p>La valeur (ou clarté ou luminosité)</p> <p>La valeur de représentation</p> <p>La valeur intrinsèque</p>	<p>Les accords monochromatiques</p> <p>Les accords polychromatiques</p> <p>Les accords chromatiques par analogie (accords expressifs) :</p> <ul style="list-style-type: none"> – Accords simples (plus une complémentaire) – Accords complexes (plus une complémentaire) <p>Les accords harmoniques :</p> <ul style="list-style-type: none"> – Par contrastes : chaud/froid (température), clair/obscur, contraste des complémentaires, de la couleur en soi, de qualité, de quantité, simultané (induction chromatique) – Les accords triadiques – Les accords tétrades – Les accords « complémentaires divisés » <p>Les effets d'optique :</p> <ul style="list-style-type: none"> – Le contraste simultané de luminosité – Le contraste successif (adaptation chromatique) – L'effet Bezold (effet d'assimilation chromatique) – <i>Watercolor effect</i> <p>L'effet spatial de la couleur</p> <p>L'effet statique (pas d'influence entre les couleurs)</p> <p>L'harmonie</p> <p>L'inversion (des valeurs)</p> <p>La lumière ambiante / l'éclairage</p> <p>La température</p>

3.2. Les procédés d'impression et les techniques de mise en couleurs

Gravure sur bois, lithographie, héliogravure, chromo typogravure, linogravure, risographie, sérigraphie, typographie, monotype sur zinc, flexographie, impression offset, jet d'encre, laser : il existe une multitude de procédés d'impression mécaniques et numériques. Chaque procédé offre ses avantages et ses inconvénients : le choix d'un procédé et d'une technique de mise en couleurs en bande dessinée peut avoir de multiples motivations, allant du motif économique à la démarche artistique intentionnelle. Il est également lié à d'autres éléments, comme le choix du papier, celui de l'encre ou encore du format. Si l'on reprend les critères contextuels pertinents dans le cadre de l'étude sur la couleur en bande dessinée, le procédé d'impression et la technique de mise en couleurs sont des critères contextuels directs. Ils sont en interdépendance avec les autres critères de ce type et particulièrement, comme nous le montrons ci-après, avec les critères de rentabilité et le critère professionnel. Ils sont, comme tous les critères directs, tributaires des critères cadres liés à l'époque, la technologie, la culture et l'économie éditoriale.

3.2.1. Approche technique : les procédés d'impression et les techniques de mise en couleurs

Au début du XX^e siècle, le Benday, déjà très connu aux USA et lié à la publication des *comics* depuis la fin du XIX^e siècle, commence à être utilisé en Europe pour les impressions en quadrichromie. Cette invention de Benjamin Day est une technique largement utilisée pour la chromolithographie, un procédé d'impression en couleurs avec des pierres de grand format. Elle permet une reproduction des couleurs très fidèle par des reports mécaniques de teintes¹. Consistant en la superposition des primaires cyan, magenta et jaune ainsi que du noir, elle demande de l'exactitude dans la juxtaposition des trames². Les couleurs sont appliquées successivement, à des pourcentages différents, sur le papier avec des encres d'imprimerie afin de reproduire les planches peintes antérieurement le

1 Cf. Twyman, M. *L'imprimerie. Histoire et techniques*, Lyon : ENS Éditions, 2007, p. 84.

2 Cf. Ciment, G. « La couleur dans la bande dessinée », op. cit.

plus exactement possible. Cette technique tramée repose sur des points ou des grilles de couleurs de différents types³. À l'heure actuelle, les Benday dots – aussi connus par les œuvres de l'artiste de Pop Art Roy Lichtenstein, qui intégrait des motifs issus des *comic strips* dans ses compositions artistiques, sont toujours utilisés, souvent via des logiciels⁴.

Pourtant, ce n'est pas le Benday qui s'impose en Europe au début du XX^e siècle, mais l'impression lithographique. Dans l'album *Bécassine mobilisée*⁵, les illustrations ont été par exemple colorisées avec la technique de la lithographie sur zinc, procédé très en vogue entre 1900 et 1920, qui remplace la pierre lithographique par une plaque de zinc⁶. Les couleurs employées sont le rouge, le rose clair, le bleu, le jaune et le noir⁷. On y remarque des bavures de la couleur qui sont dues au cadrage particulièrement difficile. Cela provoque des espaces blancs là où il ne devrait pas en avoir et une altération des mélanges de couleurs. La robe verte de Bécassine contient par exemple souvent des taches bleues. Les bavures peuvent également provoquer un effet *watercolor* qui trouble la perception. Ainsi, le jaune débordant dans un tablier peut doubler la ligne noir de contour et donner à la couleur blanche de l'habit une autre nuance que dans les autres surfaces⁸.

Augmentée d'un blanchet en caoutchouc, l'impression lithographique deviendra l'offset, un procédé d'impression en série, où l'encre appliquée sur une plaque métallique est transférée, par l'intermédiaire du rouleau en caoutchouc, à plat sur le papier⁹. Le premier album de Tintin à profiter de cette technologie est *L'Étoile mystérieuse*, en 1942. La coloriste de cet album était Alice Devos, la première collaboratrice d'Hergé¹⁰. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, le développement de la photocomposition diminue les coûts de la production et fait de l'offset le procédé le plus utilisé¹¹. Ce dernier est toujours

3 Cf. Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 313. Les informations sont également issues de la huitième partie du cours de Benoît Peeters au collège de France intitulé *Poétique de la bande dessinée*. La séance du 17 janvier 2023 avait pour thème « Du Benday à la couleur directe ». Cf. Peeters, B. (2023) « Du Benday à la couleur directe », *Poétique de la bande dessinée* 8, [Conférence en ligne] URL : Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-d-essinee/du-benday-la-couleur-directe> (Consultation : 18 janvier 2023).

4 Le *Jimmy Corrigan* de Chris Ware a été mis en couleurs en Benday. Cf. Ciment, G. « La couleur dans la bande dessinée », op. cit.

5 Caumery / Zier, E.F., *Bécassine mobilisée*, Paris : Gautier et Languereau, 1918.

6 C'est en tout cas ce qu'il ressort du mémoire de Marielle de Miribel intitulé : *Bécassine, étude d'une des première bande dessinée* [sic]. Les informations se basent sur une maîtrise d'histoire de Marie-Hélène Masquelier rédigée en 1975–1976, *La semaine de Suzette, journal spécialement rédigé pour les petites filles de 8 à 14 ans*, que nous n'avons malheureusement pas pu acquérir. Cf. de Miribel, M. *Bécassine, étude d'une des première bande dessinée* [sic], Mémoire présenté sous la direction de Mlle. Claude Bernard, École Nationale supérieure de Bibliothécaires, 1979.

7 Ibid., p. 6. Le rouge est décrit comme « rose foncé (sensiblement le rouge primaire actuel) ».

8 C'est le cas à la page 33 de l'album *Bécassine mobilisée*. Caumery / Zier, E.F., *Bécassine mobilisée*, Paris : Gautier et Languereau, 1918, p. 33.

9 Morgan, H. / Hirtz, M. *Le petit critique illustré. Guide des ouvrages de langue française consacrés à la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 1997, p. 12.

10 Cf. s.n. (2014) « Tintin prend des couleurs », [Article en ligne] URL : Tintin.com, <https://www.tintin.com/fr/news/4278/tintin-prend-des-couleurs#> (Consultation : 12 décembre 2022).

11 Cf. Twyman, M. *L'imprimerie. Histoire et techniques*, op. cit., p. 102. L'héliogravure reste utilisée pour les impressions en très gros tirages comme les timbres, par exemple.

très apprécié dans le domaine de l'impression du livre pour son rapport qualité/prix et les grands tirages.

Dans le champ franco-belge, deux techniques de mise en couleurs sont emblématiques pour le XX^e siècle¹² : la technique des bleus, ou technique des aplats de couleurs, et la couleur directe. Dans le cas des bleus, les couleurs, le plus souvent des encres solubles à l'eau, s'appliquaient au pinceau ou à l'aérographe sur une épreuve d'impression. En couleur directe, les techniques de mise en couleurs et le choix des encres étaient plus libres. De manière générale, dans les deux cas, l'impression se faisait en quadrichromie avec le procédé offset. La standardisation de l'album de bande dessinée liée à ce procédé et à sa rentabilité¹³ a donné lieu à de nombreuses critiques, en particulier dans le milieu de la bande dessinée alternative. À l'heure actuelle, les presses sont fortement liées à l'informatique et la photocomposition a disparu pour laisser place au numérique. Le bleu de coloriage n'a pas pour autant disparu¹⁴ et permet désormais l'utilisation de techniques de mises en couleurs plus variées. Par exemple, le crayon bleu inactinique, qui n'apparaît pas à l'impression, permet des crayonnés qui peuvent être encrés et peints directement sur la planche¹⁵. La mise en couleurs s'effectue toutefois le plus souvent de manière numérique¹⁶, même si les techniques manuelles (gouache, aquarelle, aérographe, crayons de couleur...) existent toujours. Léonie Bischoff a par exemple utilisé le crayon de couleurs multicolore dans l'album *Anais Nin*¹⁷. Elle affirme : « Je n'avais pas pensé qu'on pourrait le scanner et le reproduire sans perdre des nuances dans la couleur. Finalement, cela marche très bien¹⁸ ». La performance des outils informatiques permet toutefois la reproduction de toutes les techniques de mise en couleurs ainsi que leurs effets sur différents supports. La couleur de l'album *La jeune femme et la mer* (2021) de Catherine Meurisse a été prise en charge par Isabelle Merlet qui ne travaille plus qu'en numérique. L'imitation des aquarelles y est très convaincante¹⁹ (fig. 20). Pour *Ne m'oublie pas*, Alix Garin a travaillé exclusivement de manière numérique (fig. 21). Dans le processus de création, l'étape de la mise en couleurs était la dernière mais l'autrice la considère comme essentielle dans son récit : « Ça [i.e. la couleur] va vraiment enrober toute l'histoire qui a été mise en place à toutes les étapes précédentes²⁰ ».

12 Cette affirmation résulte des réflexions issues de la première partie de cette étude, en particulier dans les parties 1.2.2. et 1.2.3.

13 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 72.

14 Cf. Lainé, J.-M. / Delzant, S. *La colorisation des planches*, op. cit., p. 15.

15 Cf. ibid.

16 L'usage d'outils et de logiciels informatiques se sont fortement développés depuis les années 2000. Cf. Baudry, J. / Paolucci, P. « La bande dessinée numérique vue d'ailleurs ». Dans : Robert, P. (dir.) *Bande dessinée et numérique*, Paris : CNRS Éditions, 2016, p. 59 - 78.

17 *Anais Nin, sur la mer des mensonges*, Paris : Casterman, 2020, p. 153.

18 Botticelli, M. « « Anais Nin n'est pas qu'une seule couleur » : Léonie Bischoff nous parle de son album, prix du public France Télévisions à Angoulême », op. cit.

19 Meurisse, C. *La jeune femme et la mer*, Paris : Dargaud, 2021. Une interview d'Isabelle Merlet se trouve sur Neuvième art 2.0. Elle y aborde le travail sur l'album de Catherine Meurisse. Cf. Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. (2022) « De la lumière à la matière, entretien avec Isabelle Merlet », op. cit.

20 S.n. (2021) « Interview mit der Comicautorin Alix Garin », [Interview filmée en ligne, réalisée par Marie Weyrich] URL : belgien.net, <https://belgien.net/interview-alix-garin/>, 5 min. 47 sec. (Consultation : 10 janvier 2022).

Les différences majeures entre les techniques manuelles et numériques se situent dans le contrôle des processus et dans la rapidité de la réalisation. En outre, les corrections sont plus faciles en informatique qu'en couleur directe. Dans le cas de l'aquarelle, l'aspect aléatoire disparaît avec l'utilisation des brosses numériques.

Fig. 20: Planche issue de l'album *La jeune femme et la mer*²¹, colorisée de manière numérique par Isabelle Merlet.



La jeune femme et la mer : Meurisse © Dargaud, 2021.

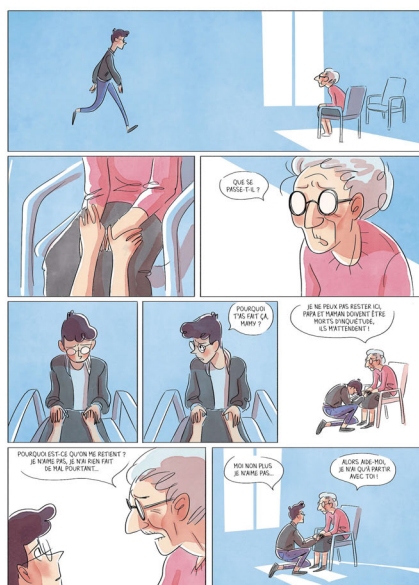
L'impression en quadrichromie numérique, s'est également établie. Grâce à l'utilisation de données informatiques pour la reproduction, elle est flexible, rapide et adaptée à de plus petits tirages. Elle autorise la diversité des formats, ce qui a un impact certain sur la création et la réception du récit²². Elle permet d'éviter les stockages et le pilon grâce au *Print on Demand*, l'impression sur demande. Cette technologie se retrouve même chez les particuliers avec les imprimantes à jet d'encre ou laser qui autorisent les hautes défi-

21 Meurisse, C. *La jeune femme et la mer*, Paris : Dargaud, 2021, p. 85.

22 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 19. Lire également Sylvain Lesage : Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit.

nitions²³. Enfin, le numérique permet aux auteur-ice-s qui le souhaitent d'imprimer leur bande dessinée sans passer par une maison d'édition, en l'envoyant directement à l'impression via un site internet.

Fig. 21: La bande dessinée *Ne m'oublie pas* a été réalisée exclusivement de manière numérique²⁴.



Garin © DARGAUD LOMBARD, 2021.

Pour des publications à plus petits tirages ou dans une démarche relevant du domaine de l'art, où la qualité et l'authenticité sont au premier plan, des procédés mécaniques d'impression sont toujours utilisés. C'est le cas, par exemple, de la lithographie qui utilise un dessin sur une pierre calcaire et a pour principe de base la répulsion du gras et de l'eau. Le transfert de la pierre au papier à l'aide d'une presse provoque un effet miroir. L'image imprimée est inversée. La risographie, elle, possède des avantages économiques et qualitatifs mais une contrainte pratique : la machine ne contient qu'un toner et ne peut imprimer qu'une couleur à la fois. Plusieurs passages sont donc nécessaires pour obtenir une impression en polychromie. À titre d'exemple, Olivier Schrauwen a développé *Arsène* à partir de la risographie, ce qui explique en partie l'utilisation de deux couleurs dans l'œuvre²⁵. Il en va de même pour la sérigraphie, procédé d'impression qui

23 Cf. Twyman, M. *L'imprimerie. Histoire et techniques*, op. cit., p. 106.

24 Garin, A. *Ne m'oublie pas*, Bruxelles : Éditions du Lombard, 2021, p. 15.

25 Le récit a d'abord été auto-publié sous forme de pamphlets. Cf. Crucifix, B / Meesters, G. « Hybridation, intergénéricité et ironie dans « arsène schrauwen » », op. cit., p. 8.

se rapproche du pochoir, utilisé plutôt dans le cas de pièces à tirage limité, comme des affiches, des illustrations ou des reproductions de planches originales. Les couleurs utilisées sont vives et apparaissent en aplats²⁶.

En bande dessinée, ces procédés considérés comme artisanaux sont principalement utilisés dans les œuvres avant-gardistes qui se démarquent de cette façon de la production habituelle²⁷. Blexbolex utilise pour sa part, le procédé sérigraphique accompagné de l'art de l'estampe dans l'œuvre avant-gardiste *Les Magiciens*²⁸. L'auteur affirme avoir voulu reconstituer et intégrer, dans ses illustrations, ce qu'il appelle « les accidents de l'imprimerie » devenus rares, comme les débordements ou les erreurs de cadrage²⁹. Le trait est très peu présent et laisse la place aux couleurs et aux textures³⁰. Cette œuvre et cette démarche artistique sont en rupture volontaire avec les techniques de mise en couleurs et les procédés d'impression utilisés plus couramment dans une production jugée plus *mainstream*.

Même si l'investissement en termes de temps et de travail manuel est conséquent dans le cas des procédés mécaniques³¹ et que, en ce sens, l'offset présente des avantages certains, une comparaison entre procédés mécaniques et automatiques, voire digitaux, n'est pas réellement pertinente puisque les buts et les résultats recherchés ne sont pas du même ordre. Le choix d'un procédé d'impression est toujours lié aux autres éléments contextuels qu'il convient de prendre en compte. Ainsi, le choix des encres est directement lié aux procédés d'impression et aux techniques de mise en couleurs. De plus, il est en rapport étroit avec les contextes technique et esthétique. Ainsi, Leo raconte avoir employé l'Ecoline pour le premier cycle des *Mondes d'Aldébaran*³² et avoir voulu ensuite renforcer certaines couleurs en utilisant de la gouache. Afin d'avoir des couleurs plus vives, il a également essayé la gouache liquide (sans mélange de blanc) et même les encres acryliques³³. Il a ensuite abandonné la mise en couleurs manuelles à partir de *Survivants et Antarès* faute de trouver sur le marché le matériel dont il se servait³⁴. Les encres peuvent également faire partie d'une réflexion plus intentionnelle. Dans *Paysage après la bataille*, Éric

26 Remarquons que le numérique s'est également installé dans les procédés d'impressions mécaniques. La sérigraphie numérique est par exemple bien plus rapide et pratique d'utilisation.

27 Ce n'est pas toujours le cas. *L'aimant*, de Lucas Harari, que nous analysons dans la quatrième partie (voir le point 4.2.2.), a été publié chez Sarbacane et a été conçu à partir d'un projet imprimé en risographie.

28 Blexbolex. *Les Magiciens*, Paris : Éditions La Partie, 2022.

29 Cf. Bertrand, L. [et al.] « Les Magiciens de Blexbolex », op. cit.

30 Cf. Figueres, T. (2022) « Les Magiciens – par Blexbolex – Éditions La Partie », [Article en ligne] URL : Actua BD, <https://www.actuabd.com/Les-Magiciens-par-Blexbolex-Editions-La-Partie> (Consultation : 11 septembre 2023).

31 Ces informations sont issues de deux sites : Collector BD (2021) <https://www.collectorbd.com/fr/collectorbd-fait-peau-neuve> (Consultation : 26 février 2023), et <https://graphiste.com/blog/> (Consultation : 26 février 2023). Le premier site appartient à la firme Mediatoon Licensing et est spécialisé dans la vente de produits dérivés de la bande dessinée et le second est une plateforme informative sur tout ce qui touche au graphisme.

32 Leo. *Aldébaran. L'intégrale*, Paris : Dargaud, 1999.

33 Cf. Correspondance e-mail de Leo datant du 2 octobre 2023. Elle se trouve en annexe 12 de cette publication.

34 Cf. *ibid.*

Lambé a utilisé le brou de noix pour obtenir, par superposition, des niveaux de gris différents sur les dessins originaux³⁵. Partant de ces nuances, il a ensuite ajouté les teintes de manière digitale. L'emploi d'un pigment délayé à l'eau était délibéré et a permis d'ajouter une dimension matérielle aux dessins³⁶. L'encre peut aussi devenir un élément d'une esthétique particulière. Dans le cas de *La ville rouge* de Michaël Matthys³⁷ par exemple, l'utilisation du sang de bœuf comme encre ainsi que la manière de l'appliquer sur les originaux est en lien direct avec le sujet traité : « C'est la vie urbaine et celle des habitants que le sang doit exprimer³⁸ ». Le sang coagulé provoque un malaise avec lequel Matthys déstabilise le-la lecteur-ice³⁹. Les textes sont peints et ont une dimension plastique, tout comme les images :

[...] L'illisibilité [...] fait partie intégrante du projet artistique de Matthys, tant d'un point de vue narratif qu'esthétique. L'expressionnisme de l'image et la présence stylistique affirmée de l'artiste dans ses images, notamment grâce à l'emploi du sang de bœuf, entendent éviter toute transparence du dessin et sa soumission au texte ou au récit⁴⁰.

Le choix du papier est, quant à lui, non seulement lié aux procédés d'impression et au critère contextuel de rentabilité, mais encore plus particulièrement à la dimension esthétique d'une œuvre. En effet, la qualité du papier utilisé pour l'impression a un impact direct sur le rendu des couleurs. Les couleurs seront perçues différemment selon que le papier employé est plus blanc ou plus jaune, absorbe plus ou moins les encres, est lisse ou, au contraire, plus rugueux. Afin de caractériser le papier, Nina Nørgaard propose les critères suivants : le type de papier, l'épaisseur, le poids relatif, la densité et la finition⁴¹. Nina Nørgaard distingue la teinte du papier et sa coloration, une page pouvant être à la base blanche mais colorisée à l'impression avec une couleur de fond sur laquelle viennent s'ajouter d'autres teintes. L'autrice fait également la différence entre, premièrement, le calandrage décrivant une étape de fabrication qui aboutit à deux finitions principales, à savoir un papier rugueux ou une finition supercalandrée, et, deuxièmement, le mat et le brillant, qui correspondent aux mêmes finitions mais font référence à des aspects du produit fini perçus et évalués par les lecteur-ice-s⁴². Dans le cas de la bande dessinée, le choix de l'épaisseur est particulièrement important puisqu'un papier trop fin laisse apparaître les encres imprimées de l'autre côté de la page. Un exemple flagrant dans ce domaine est

35 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit. *Paysage après la bataille* fait partie de notre corpus analytique (voir le point 4.2.1.)

36 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont faite à Berlin le 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue que nous avons enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

37 Matthys, M. *La ville rouge*, Bruxelles : Frémok, 2006.

38 Dessy, C. « La ville entre texte et image dans les bandes dessinées de Michaël Matthys ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. *La bande dessinée contemporaine*, Textyles 36 - 37, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 207.

39 Cf. *ibid.*, p. 209.

40 *Ibid.*, p. 211 - 212.

41 *Type, thickness, relative weight, density, finish, colouring*. Cf. Nørgaard, N. « Notes on the Semiotic of Paper in the Novel ». Dans : Schatz-Jakobsen, C. / Simonsen, P. / Pettitt, T. (éds.) *The Book Out of Bounds*, Odense : Institut for Kulturvidenskab, Syddansk Universitet, 2015, p. 153.

42 Cf. *ibid.*

le rendu des couleurs dans la bande dessinée publiée dans les journaux ou les magazines de bande dessinée des années 1950. De plus, la couleur du papier est décisive. En général, la sélection se porte sur un papier blanc qui n'influence que peu les couleurs des planches. Pourtant, dans *Au Travail* d'Olivier Josso-Hamel, exemple cité par Côme Martin que nous nous permettons de reprendre, ce sont des pages colorées qui ont été choisies⁴³. Dans ce cas, il s'agit d'un choix esthétique et narratif intentionnel.

3.2.2. Les différents modes colorimétriques

Le mélange des couleurs par superposition de faisceaux lumineux est appelé « synthèse additive » et inclut les primaires rouge, verte et bleue (mode RVB)⁴⁴. L'addition de ces couleurs en diverses proportions donnent d'autres couleurs. L'absence de couleurs crée le noir. C'est sur ce principe que reposent les écrans numériques. L'imprimerie, par contre, utilise la « synthèse soustractive ». Les encres sont superposées et chaque pigment ajouté absorbe ou réfléchit une nouvelle longueur d'onde. Le mélange du cyan, du magenta et du jaune en différentes proportions crée des changements dans les longueurs d'onde et ainsi de nouvelles teintes. Le noir, qui en théorie pourrait résulter de la superposition des trois, mais qui en pratique ne serait pas assez profond, est ajouté à la fin du processus comme quatrième élément. Ainsi, le mode colorimétrique propre à l'imprimerie offset est la quadrichromie ou CMJN.

Remarquons que le procédé offset s'effectue avec des trames juxtaposées de points de chaque couleur primaire. Ceux-ci, de formes et espacements variables, sont mélangés par l'œil qui y reconnaît les différentes couleurs, un peu comme dans le pointillisme. La constitution de n'importe quelle couleur est donc assurée par un effet de trame, un effet d'optique. Nous remarquons également que les couleurs élémentaires CMJ sont similaires aux primaires définies par Johannes Itten (bleu, rouge, jaune) même si elles n'y sont pas identiques. Les teintes décrites dans les deux modèles sont quelque peu différentes mais correspondent aux mêmes gammes de couleurs : bleu et cyan (vert bleuté chez Itten⁴⁵), rouge et magenta (rouge bleuté chez Itten), jaune. De même les complémentaires divergent légèrement mais restent voisines. Même si la théorie de Johannes Itten se base sur des pigments et ne propose pas exactement les mêmes couleurs primaires qu'en imprimerie, les lois fondamentales qui y sont décrites, en particulier les contrastes, les relations d'harmonie et de complémentarité, restent pertinentes pour le cercle chromatique utilisé en imprimerie. La quadrichromie permet en outre l'impression d'un très grand nombre de teintes, dont celles reproduites dans le cadre de la diffusion du modèle de Johannes Itten par le livre.

43 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 90.

44 D'un point de vue physique, trois paramètres sont pertinents pour la définition d'une couleur lumineuse : sa valeur ou luminosité, son degré de saturation et sa longueur d'onde qui en définit la teinte. Cf. Aumont, J. *L'image*, op. cit., 1990, p. 14.

La terminologie employée pour définir ce qu'est une couleur varie mais décrit des notions très similaires. Wilhelm Ostwald employait par exemple « clarté », « saturation » et « tonalité ». Cf. Ripoll, E. « Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher », op. cit., p. 86.

45 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 111.

Les différents modes colorimétriques liés aux synthèses posent des problèmes pratiques au niveau de la couleur en bande dessinée, puisque, travaillées de manière digitale en RVB, elles n'ont pas le même rendu une fois imprimées en CMJN. La définition du mode de travail sur les programmes informatiques ainsi que la conversion d'un mode à l'autre pallie à ce manque et évite de trop grandes surprises⁴⁶. Pour les planches numérisées, le même problème se pose. Le rendu sur écran peut diverger de celui de l'original et il est impératif pour les artistes coloristes de maîtriser les réglages pour obtenir des couleurs qui, une fois imprimées, correspondent à celles des planches originales⁴⁷. De la même manière, la numérisation d'archives ou de bandes dessinées anciennes, pratique au niveau de l'accessibilité et de l'utilisation, est susceptible d'affecter le rendu des couleurs. Les changements chromatiques éventuels ont une influence directe sur la perception de l'image, et plus particulièrement sur celle de l'espace plastique⁴⁸. Cette problématique est centrale dans le cas de rééditions de récits plus anciens réalisés dans des conditions techniques et artistiques autres que celles accompagnant la nouvelle édition. Même si la démarche est historique et que le but est de rester fidèle à l'intention initiale, chaque édition s'inscrit dans une époque et en porte les traces⁴⁹. Dans le cas de la réédition du premier album de *Corentin* de Paul Cuvelier à La Crypte Tonique⁵⁰, une des difficultés résidait dans les niveaux de gris des dessins qui, en 1950, étaient imprimés en héliogravure avec des encres de Van Cortenberg. Le choix pour la réédition s'est porté sur une impression offset en bichromie avec deux passages de noir, l'héliogravure n'étant plus utilisée que pour les très grands tirages. Un autre volet de cette réédition a été celui de la restauration des planches. Cette dernière a été effectuée numériquement sur base de scans d'originaux⁵¹.

Le Pantone Matching System de la société américaine Pantone Inc., appelé aussi pantonnier, est un système qui se base sur quatorze couleurs (au lieu de quatre pour le CMJN) et propose un nuancier dans lequel chaque teinte et chaque variation de celle-ci (plus

46 Sur le problème de la reproduction des couleurs en bande dessinée : Lesage, S. (2023) « L'œil, la lumière, le support. Reproduire les couleurs en bande dessinée », retranscription de la table ronde « La reproduction des couleurs en bande dessinée : fidélité ou trahison ? » organisée par l'adaBD le 28 janvier 2023, à Angoulême. Avec Albertine Ralenti, Elvire DeCock, Dorothee Xainte et Cyril Béchemin. Coordination : Sébastien Cornuau, [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/loeil-la-lumiere-le-support-reproduire-les-couleurs-en-bande-dessinee> (Consultation : 23 janvier 2024).

47 Remarquons que ce problème a également affecté cette étude, les couleurs des images scannées différant de celle des images imprimées. La technologie, la technique d'impression et la technique de mise en couleurs influencent concrètement la pratique et le rendu de la couleur dans la bande dessinée, comme nous l'avons déjà affirmé dans la mise en place des critères contextuels.

48 Cf. Aumont, J. *L'image*, op. cit., p. 101.

49 Ces réflexions font partie d'un échange par mail avec Philippe Capart, maître d'œuvre d'une réédition du premier album de la série *Corentin* de Paul Cuvelier et du récit *Le morne du diable* de Georges Beuville. Cet échange se trouve en annexe 8 de cette publication.

50 Cuvelier, P. *Les aventures extraordinaires de Corentin Feldoé*, Bruxelles : La Crypte Tonique, 2014. (Réédition de l'album publié au Lombard en 1950).

51 Ces informations nous ont été données par Philippe Capart. L'échange écrit se trouve en annexe 8 de cette publication.

de 1600) possèdent un code numéroté. Ce catalogue sert de référence à l'imprimeur utilisateur les encres de la marque Pantone – qui est alors en mesure d'assurer le résultat final demandé. Le système permet une communication plus exacte des couleurs à l'imprimeur. Le support d'impression n'est pas non plus anodin et selon le papier utilisé, la gamme Pantone sera différente⁵². Contrairement au CMJN, les couleurs standardisées Pantone ne sont pas superposées lors de l'impression mais mélangées avant l'impression⁵³. Elles offrent un rendu de qualité mais sont onéreuses. Elles sont appréciées pour les sérigraphies ou les objets plus artistiques mais aussi dans le champ de la bande dessinée, même si elles ne font pas l'objet d'une large utilisation. Le pantonier est moins adapté aux procédés d'impression numérique pour lequel le mode colorimétrique CMJN est plus conseillé. Pour dessiner *Le Fils du roi*, publié en 2012⁵⁴, Éric Lambé a utilisé le stylobille de couleur bleue et noire sur carton blanc. Les dessins ont été réalisés à la main, par superpositions et croisements de hachures. Les 96 pages du livre ont fait l'objet d'une impression 4 Pantone. Dans une interview, l'auteur explique : « La dernière étape se fait sur ordinateur. C'est la construction de l'ensemble, l'agencement final des séquences, l'organisation de la lecture. Tout prend son sens. C'est un long travail, de multiples versions ont existé et disparu. Cette partie du travail me semble très proche de ce celui d'un compositeur de musique⁵⁵ ». Ce cas illustre de nouveau bien l'interdépendance des critères contextuels directs : la rentabilité et la technique d'impression entretiennent des liens très étroits et ne peuvent être considérés de manière séparée. Ils sont également en relation avec la technologie, critère contextuel cadre⁵⁶. Cet exercice peut être effectué pour chaque procédé d'impression et pour chaque technique de mise en couleurs.

Qu'il s'agisse du procédé d'impression, de la technique de mise en couleurs, du choix des encres, de celui du papier, du mode colorimétrique CMJN ou RVB ou des réglages qui y sont liés, tout a une influence non seulement sur le rendu final des couleurs imprimées, mais aussi sur la manière d'envisager la mise en couleurs. Les choix opérés ne font l'objet que de peu de réflexion de la part des lecteur-ice-s, même s'ils provoquent des effets qui peuvent être de différents ordres – narratif, esthétique, transgressif... Mais ils ne poussent le-la lecteur-ice à l'interrogation que lorsqu'ils sont rendus intentionnellement visibles. Pour les coloristes, la connaissance des règles et des conditions professionnelles est décisive pour faire des choix pertinents et en accord avec le projet sur lequel ils travaillent.

52 Pantone C pour le papier couché (glacé), Pantone U pour le papier non couché et Pantone M pour le papier mat.

53 Les informations sont issues du site pantone.com (Consultation : 21 janvier 2023).

54 Lambé, E. *Le Fils du roi*, Bruxelles : Frémok, 2012.

55 S.n. « Éric Lambé, sur le Fils du roi », [Entretien en ligne] URL : FRMK, <https://www.fremok.org/site.php?type=PS&id=268> (Consultation : 23 septembre 2022).

56 Cf. « Les critères contextuels » dans la deuxième partie de notre publication.

3.3. Approche socioprofessionnelle du métier de coloriste en bande dessinée

Dans le texte « Effet de champ, effets de prisme », Alain Viala insiste sur le fait que la littérature constitue un discours social puisqu'elle est lue, qu'elle met en jeu des représentations culturelles et qu'elle constitue un discours dans la société¹. C'est également le cas de la bande dessinée pour laquelle il est possible de postuler les mêmes affirmations.

La métaphore optique n'est pas rare dans les études sociologiques sur la littérature. Ainsi, avec le prisme, « un objet à plusieurs faces, qui sélectionne et modifie les rayons qui le traversent mais dont l'aspect, la luminosité, est lui-même modifié par l'impact de ces rayons² », Alain Viala résumait la manière avec laquelle il envisageait les relations entre la littérature et la société. Marta Pragana Dantas l'explique de la façon suivante :

Les relations entre la littérature et la société sont ainsi envisagées selon un complexe jeu de médiations, dont les effets dans le texte ressemblent à ceux que produit un prisme traversé par les rayons de lumière. Ce réseau de médiations est à l'origine de la « réfraction » du social dans le texte, produisant des « effets de prisme ». Ainsi, le social ne pénètre pas le texte d'une façon directe, mais médié par des prismes qui se modifient selon l'époque, la société et l'état du champ littéraire³.

L'objet de ce raisonnement consiste en l'analyse d'une œuvre dans son contexte de production, c'est à dire, la société dans laquelle l'auteur·ice et l'œuvre s'inscrivent⁴. L'approche qu'entreprend notre étude sur la couleur dans la bande dessinée est similaire. Dans notre cas, ce sont les critères contextuels qui permettent de décrire le contexte de production qui se centre sur l'élément de la couleur. Les critères ne relèvent pas que du

1 Viala, A. « Effet de champ, effets de prisme », op. cit., p. 64.

2 Ibid., p. 71.

3 Pragana Dantas, M. « Effets de prisme et réfraction : vers un dialogue entre la sociopoétique et la traduction ». Dans : Roussillon, M. [et al.] (éds.) *Littéraire. Pour Alain Viala. Tome 2*, Arras : Artois Presses Université, 2018, [Édition digitalisée] URL : Open Edition Books, <https://books.openedition.org/apu/20668?lang=de#notes> (Consultation : 07 octobre 2023).

4 Cf. ibid.

domaine social. Pourtant celui-ci est ici déterminant et permet de dégager une série d'arguments qui mettent en valeur ce que nous pouvons nommer une dimension sociale de la couleur, déjà abordée avec les critères socioculturel et professionnel, mais de manière superficielle. Il convient maintenant de mieux définir les différents éléments qui entrent en jeu. Les acteurs du champ de la bande dessinée, et spécifiquement les coloristes, en sont le point de départ. Il s'agit de s'intéresser à leur statut, leurs interactions professionnelles, leurs modes de communication, les conditions dans lesquelles ils travaillent ainsi qu'aux étapes de création dans lesquelles ils agissent. Ces éléments sont en relation avec différents critères contextuels, dont les interrelations deviennent alors concrètes. Nous entrons ici dans une dimension plus sociologique des métiers de la couleur en bande dessinée. Notons que les études sociologiques sur la bande dessinée se développent de plus en plus et viennent actualiser le texte fondateur de Luc Boltanski⁵ écrit il y a maintenant presque cinquante ans⁶.

La technique de mise en couleurs et le procédé d'impression utilisés font varier les étapes de création ainsi que les acteurs impliqués dans le processus. À l'aspect technique sont liés des éléments institutionnels, professionnels et socioculturels, eux-mêmes critères contextuels déterminants dans le cadre de la mise en couleurs⁷. Plusieurs exemples mettent en avant cette affirmation. Ainsi, l'avènement des imprimantes numériques a contribué à des changements socioprofessionnels avec une remise en question des rôles du compositeur, de l'éditeur ou du graphiste puisque tout un chacun a la possibilité de créer ses propres documents qui auront un aspect plus ou moins professionnel. Parallèlement, les maquettistes et infographistes sont confrontés à de nouvelles dimensions techniques dans le cadre de l'impression qui changent leur manière de travailler, notamment les réglages et paramétrages des fichiers numériques à imprimer. Un deuxième exemple actuel est celui des aplatistes qui préparent les fichiers numériques pour la mise en couleurs. Cette activité se rattache au développement du numérique ainsi qu'aux outils digitaux utilisés dans la colorisation des planches. Elle est également en étroite relation avec le rythme de production soutenu qui pousse les dessinateur·ice·s et/ou les coloristes à déléguer certaines étapes de création⁸. Le travail des aplatistes se fait dans l'ombre – un peu comme l'était celui des coloristes il y a quelques années. Ils sont malheureusement une preuve de la hiérarchisation de la production, où les dessinateur·ice·s sont au premier plan, et de la parcellisation du travail qui se doit d'être efficace et rentable⁹. Le statut des coloristes constitue un troisième exemple. Pour des questions de droits, ils ne sont

5 Boltanski, L. « La constitution du champ de la bande dessinée », op. cit.

6 Trois exemples sont les monographies de Jessica Kohn et Sylvain Lesage sur lesquelles nous nous basons dans cette partie. Cf. Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit. / Lesage, S. *L'effêt livre*, op. cit. / Lesage, S. *Publier la bande dessinée*, op. cit.

7 Voir les critères contextuels décrits dans cette étude (point 2.2.). Sebastian Bartosch décrit également les domaines techniques, sociaux et institutionnels comme déterminant dans l'utilisation de la couleur et utiles pour décrire la couleur dans un contexte historique et médiatique donné. Cf. Bartosch, S. (2018) « Die Farbe der Reflexivität », [Article en ligne] URL : *Closure. Kieler e-Journal für Comichforschung* 4.5, <http://www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/bartosch> (Consultation : 09 juin 2020).

8 Cf. Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. « Vivre avec la couleur. Entretien avec Kathrine Avraam », op. cit.

9 Ibid.

généralement pas reconnus comme auteurs-ice-s au même titre que les dessinateur-ice-s ou les scénaristes. Iels sont de ce fait encore souvent considérés comme de simples exécutants dans la chaîne de production, alors que leur travail relève du domaine de l'art et de la création¹⁰. Les raisons du manque de reconnaissance des coloristes remontent aux années 1950 et ont exercé une influence énorme sur l'évolution de leur statut. Avant les années 1970, iels étaient le plus souvent des assistants dont le nom restait inconnu. Ils travaillaient à l'imprimerie à l'aide des informations laissées par le-la dessinateur-ice¹¹. La hiérarchisation des relations était claire : « la couleur est donc alors un sous-produit du travail de réalisation de la planche¹² ». Un exemple connu est celui de Josette Baujot, coloriste en chef des Studios Hergé de 1954 à 1979, qui fut chargée de la mise en couleurs non seulement des albums de *Tintin*, mais aussi de certains albums de Jacques Martin, d'Edgar P. Jacobs et de Bob de Moor¹³.

Josette avait mis au point une charte graphique de couleurs raffinées qui ont donné un « ton » à TINTIN et dont ont bénéficié les dessinateurs Edgar Pierre Jacobs (Blake et Mortimer) et Jacques Martin (Alix). Pour ceux-ci, elle a également réalisé les couleurs de plusieurs albums et pour Bob De Moor (Cori le Moussaillon), elle a fait les crayonnés des têtes des Inquisiteurs dans *L'Invincible Armada*... Et dire que son nom n'a jamais été mentionné dans les albums auxquels elle a participé¹⁴ !

À cette hiérarchisation vient s'ajouter une répartition genrée des métiers de la bande dessinée. Les coloristes étaient des femmes et, dans les années 1950–1960, elles étaient souvent mariées aux dessinateurs, évitant à l'éditeur de multiplier les contrats mais rendant invisible le travail de ces « petites mains¹⁵ » : « [...] ce partage des tâches participe à l'invisibilisation du travail artistique féminin, permettant à l'homme de se concentrer sur la carrière valorisable socialement – puisque le dessinateur est payé (et reconnu) pour son travail¹⁶ ». Dans cette configuration, la femme coloriste vient seulement aider son mari dessinateur à terminer les planches et apprend le métier un peu « sur le tas ». L'activité de mise en couleurs n'est, de nouveau, absolument pas mise en valeur.

L'affranchissement des coloristes n'aura lieu que dans les années 1970 et Sylvain Lesage l'associe à la féminisation de la bande dessinée ; les coloristes sortent de l'anonymat

10 Cf. Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. « De la lumière à la matière, entretien avec Isabelle Merlet », op. cit. Les éditions Delcourt font exception puisqu'elles ont, dès le début, crédité les coloristes sur les albums. Cf. *ibid.*

11 Cf. Andrieu de Levis, J. / Baudry, J. / Hébert, X. / Lesage, S. / Mao, C. / Poudevigne, F. « Ce que le style doit aux collaborations », op. cit., p. 35.

12 *Ibid.*, p. 37.

13 L'activité de Josette Baujot est décrite sur le site bédéphile (Tintinophile) suivant : <https://tintinomania.com/autour-de-herge-josette-baujot> (Consultation : 09 septembre 2023).

14 Passage issu d'un témoignage du compagnon de Josette Baujot, Jo-El Azara, sur le site <https://tintinomania.com/autour-de-herge-josette-baujot> (Consultation : 09 septembre 2023).

15 Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 59.

16 Cf. Andrieu de Levis, J. / Baudry, J. / Hébert, X. / Lesage, S. / Mao, C. / Poudevigne, F. « Ce que le style doit aux collaborations », op. cit., p. 37.

en même temps qu'émerge une nouvelle génération d'autrices¹⁷. Cet affranchissement est pourtant à relativiser quelque peu. En 1984, Sylvain Bouyer plaidait encore, dans les *Cahiers de la bande dessinée*, pour une reconnaissance du/de la coloriste comme auteur-ice créateur-ice¹⁸. Le fait que la bande dessinée se féminise vers les années 1970 a eu une influence positive sur la reconnaissance des coloristes mais ne constitue qu'une étape sur ce long chemin, tout comme la reconnaissance financière, l'octroiement de droits d'auteur, la nomination des coloristes en couverture ou encore la professionnalisation du métier¹⁹. Il faut aussi souligner que le métier s'est masculinisé et que, si les femmes restent majoritaires, les hommes viennent compléter les rangs. Nous n'en citons ici que quelques-uns : Hugo Poupelin, Alexandre Boucq, Gianluca Carboni, MiKl, François Germinaro ou encore Thierry Leprévost. À l'heure actuelle, devenir coloriste relève la plupart du temps d'un choix intentionnel dans un parcours professionnel²⁰.

Si ce métier est désormais mieux reconnu²¹ il reste toutefois souvent considéré comme le dernier maillon de la chaîne de création²². La manière dont les coloristes eux-mêmes décrivent leur travail en affirmant que la couleur doit *servir* le dessin, revient quelque part à dénigrer la dimension créatrice et artistique du travail sur la couleur. Pourtant, le fait de coloriser le dessin n'est pas forcément synonyme de servitude. Même si le travail de mise en couleurs est un travail de collaboration qui vient le plus souvent après l'étape du dessin, il représente bien davantage qu'une aide à la lisibilité ou une simple valorisation. Selon le type de projet, les informations données par les couleurs peuvent être indispensables à la compréhension du récit. La mise en couleurs n'est alors pas seulement de l'ordre de la technique et de l'exécution²³ :

Il y a donc d'un côté l'efficacité, et d'un autre côté tout un travail invisible – que même l'auteur ne perçoit pas toujours ! –, fait d'ajustements minuscules : ceux des contrastes, du réglage de la lumière... C'est un travail de coloriste, tout en n'étant pas une simple question de choix d'une couleur plutôt qu'une autre²⁴.

17 Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 104. Ces deux événements parallèles marquent un tournant dans la reconnaissance des femmes dans le champ de la bande dessinée.

18 Cf. Bouyer, S. « Coloriage, picturalité et gros sous », op. cit., p. 38.

19 Cf. Andrieu de Levis, J. / Baudry, J. / Hébert, X. / Lesage, S. / Mao, C. / Poudevigne, F. « Ce que le style doit aux collaborations », op. cit., p. 38.

20 Plusieurs témoignages vont en ce sens, dont celui du coloriste Hugo Poupelin. Cf. Discussion avec Hugo Poupelin en visioconférence enregistrée par nos soins le 10 octobre 2023. Le compte rendu de cette visioconférence se trouve en annexe 10 de cette publication.

21 Notons que le manque de reconnaissance des coloristes est à la base de l'Association des coloristes de bandes dessinées, aujourd'hui inactive, créée en 2009 par Isabelle Merlet, Delphine Rieu et Angélique Césano.

22 Cf. L'entretien de Irène Le Roy Ladurie et de Sylvain Lesage avec Kathrine Avraam, où cette dernière explique la réalité de son métier de coloriste. Cf. Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. « Vivre avec la couleur. Entretien avec Kathrine Avraam », op. cit.

23 Énormément de coloristes parlent en ces termes de leur travail sur les planches. Quelques exemples se trouvent dans le dossier « Couleurs et coloristes » disponible sur Neuvième art 2.0 : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique194> (Consultation : 20 janvier 2023).

24 Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. « De la lumière à la matière, entretien avec Isabelle Merlet », op. cit.

Plus qu'un métier de servitude, le travail de coloriste serait plutôt un métier d'accompagnement du dessin²⁵ dont les déclinaisons sont variables mais qui comporte toujours une dimension créatrice, même si c'est le·la dessinateur·ice qui a le dernier mot. La description que fait Jessica Kohn de la difficulté du métier de dessinateur·ice est également valable pour les coloristes : « D'un côté, il s'agit d'étudier les ressorts de l'organisation économique du travail ; de l'autre, de s'intéresser aux questions liées à la création artistique²⁶ ». Les coloristes sont, eux-elles aussi, écartelés entre conditions professionnelles, respect du travail déjà réalisé avant eux, en particulier le dessin, et liberté de création.

Les collaborations entre les acteurs dessinateur·ice, scénariste et coloriste diffèrent selon les cas mais ce sont les duos dessinateur·ice-s/coloristes qui continuent à être les plus fréquents²⁷. La double casquette dessinateur·ice et coloriste est, elle aussi, beaucoup plus courante que celle scénariste-coloriste. Ces informations sont surprenantes lorsque l'on considère le caractère narratif des couleurs dans le récit en images. Cela n'affecte pourtant en rien le fait que les couleurs puissent assurer des fonctions dans le récit. Le·la coloriste, lui aussi, raconte par la couleur. La manière d'envisager la colorisation dépend des acteurs et de leurs attentes. Il est des projets qui laissent beaucoup de liberté aux coloristes et d'autres qui leur en accordent moins. La reprise par un·e coloriste d'une série d'albums déjà commencée l'oblige souvent à imiter les couleurs de son prédécesseur et lui laisse potentiellement beaucoup moins de liberté chromatique qu'une colorisation dans le cadre d'une collaboration *one shot* avec un dessinateur avec qui il·elle a déjà travaillé et qui lui donne carte blanche.

Un autre aspect des collaborations concerne le lieu de travail des artistes. Les modalités sont multiples : Le travail en rédaction, le studio de production, l'atelier partagé, l'atelier privé, l'atelier virtuel... Les influences sur le·la coloriste sont différentes selon le lieu et le groupe social où il exerce. Le travail en solitaire favorise la création individuelle mais oblige les artistes à plus d'efforts pour s'intégrer dans leur groupe professionnel. Dans les studios, la conception de la création est souvent contraignante et laisse moins de liberté aux artistes²⁸. Dans les ateliers partagés, les artistes sont confrontés à plus de diversité et exercent de manière plus libre. Pierre Nocérino, par exemple, met en évidence l'aspect professionnalisant des ateliers partagés où chacun travaille sur son projet. Il donne ainsi l'exemple de Rodolphe, qui, en travaillant dans un tel cadre, a découvert que le métier de coloriste pouvait devenir une véritable stratégie de carrière afin de se faire une place dans le milieu de l'édition de bandes dessinées²⁹. Les travaux de Marys Renné Hertiman pré-

25 Le coloriste Hugo Poupelin désigne son métier de cette manière. Cf. Discussion avec Hugo Poupelin en visioconférence enregistrée le 10 octobre 2023. Le compte rendu de cette visioconférence se trouve en annexe 10 de cette publication.

26 Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 155.

27 Andrieu de Levis, J. / Baudry, J. / Hébert, X. / Lesage, S. / Mao, C. / Poudevigne, F. « Ce que le style doit aux collaborations », op. cit., p. 39.

28 Cf. *ibid.*, p. 14.

29 Nocérino, P. (2021) « Les ateliers partagés : entre professionnalisation et politisation des auteurs et autrices », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1355> (Consultation : 25 juillet 2021). Jessica Kohn fait des observations similaires pour le groupe des dessinateurs dans les années 1945–1968. Cf. Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 145 et p. 146.

sentent des informations similaires. Trois des dix-sept dessinatrices interviewées dans le cadre de sa thèse entre 2019 et 2021 affirment avoir utilisé la colorisation pour entrer dans le milieu de la bande dessinée³⁰.

S'ajoutent à cela les règles implicites qui régissent le travail des professionnels de la bande dessinée³¹, peu visibles mais décisives. Nous ne parlons pas ici de normes ou encore de cadre légal mais plutôt des codes informels de comportement entre les acteur-ice-s du secteur : la participation aux moments festifs, la dérision, l'intégration de stratégies qui visent à l'anticipation des ruptures de coopérations, l'évaluation de la qualité des productions et le développement d'un jugement critique... Ces règles et leur explicitation facilitent l'intégration et la socialisation dans le groupe des professionnels du secteur³². Pierre Nocérino définit trois sortes de règles : les règles très implicites relatives à l'engagement dans les relations amicales, les règles ponctuellement explicitées relatives aux différentes contraintes qui encadrent la réalisation de l'activité et les règles les plus explicites qui consistent en la mise en discussion des règles implicites³³. Plus concrètement, la règle de réalisation technique, qui porte sur tous les aspects de création, ainsi que la règle du respect du format de diffusion touchent à la couleur :

Il s'agit par exemple de savoir qu'un livre sera forcément constitué d'un nombre de pages multiple de quatre (les BD étant, matériellement, un agencement de grandes feuilles recto-verso reliées par le milieu), ou encore d'anticiper que l'impression nécessite l'envoi de fichiers informatiques en haute résolution dont les couleurs sont réalisées en format CMJN (cyan, magenta, jaune et noir, soit une décomposition des couleurs en couches permettant l'impression en quadrichromie) et non pas RGB (rouge, vert et bleu, soit un codage informatique des couleurs)³⁴.

La diversité des formats possibles complique encore le contexte de réalisation de la couleur. En effet, le nombre de pages et leur dimension ont un effet sur la conception du récit mais aussi sur sa réception et l'expérience de lecture³⁵. Si le-la coloriste n'en est pas informé-e, iel risque de fournir un travail non adapté au format prévu. L'échange avec d'autres personnes issues du métier devient essentiel. Le respect des règles citées ci-dessus est décisif dans le travail des coloristes³⁶. Elles ne sont souvent explicitées que lors de moments que Pierre Nocérino nomme « de relâche ». Il s'agit de rencontres plus informelles en dehors de l'activité professionnelle, comme aller boire un verre ou manger entre collègues, par exemple. Jessica Kohn appelle ces endroits des « lieux de sociabilité³⁷ » et ces derniers viennent compléter la liste des espaces de travail déjà cités. La

30 Hertiman, M.R. (2023) « Bref panorama du parcours pour la reconnaissance des coloristes de bandes dessinées », [Article en ligne] URL : *Images du travail, travail des images* 14, <https://journal.s.openedition.org/itti/3818#bodyftn3> (Consultation : 02 janvier 2024).

31 Cf. Nocérino, P. « Faire groupe entre la poire et le fromage. Informalité et autonomie dans le travail des auteurs et autrices de bande dessinée », op. cit.

32 De multiples exemples sont relatés dans la contribution de Pierre Nocérino citée ci-dessus. Cf. *ibid.*

33 Cf. *ibid.*

34 *Ibid.*

35 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 19.

36 Cf. *ibid.*

37 Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 137.

connaissance des codes implicites supposés connus et propagés de manière informelle est déterminante pour l'intégration et la socialisation dans le groupe professionnel du secteur³⁸. Dans le cas des coloristes, ils concernent souvent (mais pas exclusivement) des aspects techniques liés à la mise en couleurs et à la future impression et vont au-delà des chartes graphiques ainsi que des outils mis à disposition par les maisons d'édition.

L'importance des interactions entre les acteurs professionnels a toujours existé même si les conditions et le cadre dans lesquels elles s'opèrent varient avec les époques. Jessica Kohn relève, pour le métier de dessinateur·ice, l'importance des réseaux d'interconnaissances qui se sont développés à travers l'apprentissage en ateliers et certaines écoles d'art dans les années d'après-guerre³⁹. Elle affirme également l'existence d'une collaboration intergénérationnelle qui facilitait les débuts des nouveaux venus et permettait la transmission d'une culture professionnelle⁴⁰. Pour le métier de coloriste, les informations sur le sujet ne sont malheureusement pas si accessibles mais il existe des témoignages. Isabelle Merlet raconte comment ses débuts comme coloriste ont été marqués par les rencontres :

À l'époque, on amenait ses originaux directement chez l'éditeur : les gens se voyaient, mangeaient ensemble, passaient dire bonjour s'ils étaient dans le quartier... Chez Zenda se retrouvait [sic] tout un tas d'auteurs. On voyait donc les créations de chacun, sur quel papier, à quel format, on pouvait même lire des manuscrits manuels... les réseaux sociaux n'existaient pas⁴¹.

Ses premiers travaux ont été le fruit d'imitations d'autres travaux ainsi que de contacts via son réseau. Aucune formation spécifique pour le métier de coloriste n'existant, c'est par des connaissances dans le milieu de la bande dessinée que les professionnels de la couleur découvrent leur métier :

C'est un art spécifique qui pourrait s'apprendre, mais ce n'est pas le cas. Donc, effectivement, les gens font leur tambouille, et il est difficile d'arriver dans ce milieu autrement que par la bande. D'ailleurs, comment présenter son travail si vous n'avez pas des ami.e.s dessinateur·ices à qui demander des planches pour vous exercer⁴² ?

Kathrin Avraam, jeune coloriste, raconte des anecdotes similaires à propos de ses débuts comme coloriste et de sa socialisation dans le milieu professionnel de la bande dessinée. Sans amis ou connaissances, il est presque impossible de s'y faire une place. La nécessité des échanges et des propositions de travaux pour pouvoir faire connaître son travail mais aussi pour s'exercer et apprendre les codes implicites du métier est centrale :

Ainsi, j'ai pu travailler avec la première maison d'édition sur un projet dessiné par Pauline Aubry chez Steinkis. La demande était très simple, une trichromie, mais elle m'a

38 Cf. Nocérino, P. « Faire groupe entre la poire et le fromage », op. cit.

39 Cf. Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 118 - 119.

40 Cf. *ibid.*, p. 121.

41 Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. « De la lumière à la matière, entretien avec Isabelle Merlet », op. cit.

42 *Ibid.*

permis de m'exercer et m'adapter à la demande. C'est la première fois que j'abordais des questions techniques telles que les profils colorimétriques, le papier sur lequel la couleur serait imprimée, aux moyens d'adapter mes outils Photoshop ainsi que mon fichier pour qu'il soit idéal. À l'époque, j'apprenais encore et posais beaucoup de questions à mon amie⁴³.

La coloriste profite également d'un groupe sur les réseaux sociaux où les discussions informelles sur différents sujets liés au métier lui permettent d'acquérir des renseignements auxquels elle n'a pas forcément accès autrement : « Par défaut, les échanges constituent comme une espèce de charte collective⁴⁴ ». Un témoignage similaire nous est donné par Hugo Poupelin qui travaille seul mais profite de différents réseaux amicaux et digitaux pour échanger, donner ou recevoir des conseils. C'est également grâce aux réseaux qu'il a pu s'exercer et concevoir ses premiers dossiers professionnels. Le Café Salé, un forum d'artistes issus en partie des entreprises françaises Ankama et Ubisoft orientées vers le numérique et le jeu vidéo qui attirait beaucoup d'acteurs du champ de la bande dessinée et offrait un caractère international⁴⁵, a été pour lui décisif. Avant 2010, le contact avec ces artistes, les tutoriels et explications sur les outils numériques via le forum représentaient un vivier d'apprentissage important. Le forum était également utilisé comme plateforme professionnelle, notamment pour rechercher des coloristes : « Ils [i.e. les dessinateurs] postaient leurs planches en noir et blanc en bonne qualité sur le forum, tu prenais, tu faisais un test, tu postais en réponse sur le forum et il y a des jobs qui ont été trouvés comme ça⁴⁶ ! » Hugo Poupelin a ainsi pu s'essayer sur des planches de dessinateur-ice-s qu'il n'aurait pas pu rencontrer dans un autre contexte⁴⁷.

Le statut socioprofessionnel, les types de collaboration, les lieux de travail et de sociabilité, les codes implicites et le cadre de leur acquisition, l'existence de réseaux professionnels et sociaux tout comme leur pertinence pour les coloristes sont essentiels au développement professionnel et au bon déroulement des processus de production en général. Ils font partie d'une dimension sociale de la couleur en bande dessinée qui appartient au critère contextuel direct professionnel⁴⁸. Compte tenu de l'interdépendance des critères contextuels directs, ils sont également liés à d'autres aspects, comme les processus techniques et esthétiques liés à la mise en couleurs, les influences artistiques ou encore l'orientation éditoriale (si la bande dessinée n'est pas auto-éditée). Leur pertinence n'est donc pas à sous-estimer.

Une autre facette de la couleur également importante dans la bande dessinée est celle des significations symboliques. C'est ce que nous abordons dans le chapitre suivant.

43 Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. « Vivre avec la couleur. Entretien avec Kathrine Avraam », op. cit.

44 Ibid.

45 Ce forum est toujours en ligne : <https://www.cfsi.net> (Consultation : 15 octobre 2023).

46 Cf. Discussion avec Hugo Poupelin en visioconférence enregistrée le 10 octobre 2023. Le compte rendu de cette visioconférence se trouve en annexe 10 de cette publication.

47 Cf. *ibid.*

48 Les critères contextuels directs sont expliqués à la fin de la seconde partie de cette étude. Voir le point 2.2.2. « Deux groupes de critères opérationnels ».

3.4. Approche culturelle/symbolique des couleurs

Les couleurs ne sont pas que phénomènes optiques, accords esthétiques ou produits de l'impression. Chaque couleur a une influence sur notre perception et même sur notre comportement, comme les neurosciences ont largement contribué à le prouver. L'impact psychique et physiologique des couleurs est de plus en plus connu et mis à profit, entre autres dans les domaines du marketing, de la mode et de l'apprentissage¹. Ainsi, le rose est apaisant, le bleu pousse à la créativité, le rouge est activant et énergisant, le jaune est tonique et associé à l'intelligence². Ces influences sont difficilement dissociables de l'approche symbolique des couleurs. En effet, même libres de toute intention particulière, les couleurs restent liées à leur champ symbolique qui ne peut être ignoré.

Michel Pastoureau l'affirmait déjà : « Toute description, toute notation de couleur est culturelle et idéologique³ ». Que la couleur s'inscrive toujours dans un contexte socioculturel, historique et idéologique déterminé est un fait établi. L'exemple de la couleur magenta en témoigne. Soit la signification symbolique d'une couleur repose sur des conventions communes, soit elle résulte d'une dimension sensorielle, de la vision. La couleur devient alors le symbole d'un sentiment, d'une situation ou d'un autre élément⁴. C'est ce qu'il se passe, par exemple, dans le cadre de l'apparition itérative d'une couleur précise dans un récit de bande dessinée. Un réseau se crée alors qui octroie à cette même couleur une fonction symbolique qui se cristallise au fur et à mesure de la lecture. Elle ne correspond pas forcément aux conventions communes. C'est ce que nous appelons des glissements.

Pourtant, même dans ce cas, la réception d'une couleur est forcément influencée par ses relations symboliques. Dans *La ville rouge* de Michaël Matthys⁵, la couleur rouge prend assez rapidement une dimension politique, puisqu'il s'agit d'une représentation de la ville de Charleroi traditionnellement socialiste. Les images ayant été peintes à l'aide de

1 Jean-Gabriel Causse, membre du Comité français de la couleur, a publié un livre sur ce sujet qui reprend les résultats d'études scientifiques sur les influences psychiques et physiologiques des couleurs : Cf. Causse, J.-G., *L'étonnant pouvoir des couleurs*, op. cit.

2 Cf. *ibid.*, p. 62, p. 145, p. 149 et p. 167.

3 Pastoureau, M. *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 15.

4 Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 45.

5 Matthys, M. *La ville rouge*, op. cit.

sang de bœuf, la relation au sang, mais aussi à la brutalité et à l'animal, est, elle aussi, presque immédiate. À la lecture, d'autres dimensions prennent le dessus. D'abord parce que le rouge annoncé dans le titre est plutôt brun, ensuite parce que le récit tourne autour du déclin de la sidérurgie et de l'image exsangue que renvoie la ville. Au champ symbolique du rouge vient se greffer celui du brun qui laisse apparaître les dimensions de laideur, d'éléments bruts, de pauvreté, de violence même⁶. La présence du noir ne fait qu'accentuer ces effets et influence la lecture et sa compréhension. La référence au « pays noir » est flagrante. Dans *Fumée* de Chadia Loueslati et Nina Jaqmin⁷, un autre phénomène peut être observé. Le rouge, seule teinte vive utilisée dans le récit en niveaux de gris, est d'abord associé à la cigarette, l'image de la couverture établissant cette relation qui accompagne la lecture au début du récit. Le rouge poursuit pourtant le protagoniste tout au long des planches et d'autres associations se développent : la passion amoureuse, la colère, la tristesse, le sang, l'addiction ou encore la maladie. Celle-ci est pourtant traditionnellement associée à la couleur jaune⁸. Ce glissement symbolique est possible grâce à des mécanismes internes au récit. Les associations sont générées par les images – *Fumée* ne contient presque pas de texte – mais aussi par les répétitions et la mise en réseau au sein de la narration. Une fonction narrative poétique⁹ se met en place qui octroie à la couleur une signification symbolique particulière, non-conforme aux catégories traditionnelles, et centrale pour le récit. Le même phénomène apparaît dans *Le bleu est une couleur chaude* de Jul'Maroh où la couleur bleue devient le symbole d'un amour profond et d'une libération¹⁰. Les deux exemples ci-dessus sont monochromatiques et l'analyse que nous venons de présenter reste superficielle. Ceci étant, ils permettent de montrer non seulement que les facettes du champ symbolique d'une couleur sont nombreuses, mais aussi que l'interprétation peut être guidée par les informations contextuelles concernant la création de l'œuvre ainsi que par une lecture attentive du récit et de ses mécanismes. Le champ symbolique peut, en outre, faire l'objet de modifications, d'ajouts ou de glissements.

Dans sa publication sur une étude menée en Allemagne sur les effets et la symbolique des couleurs, Eva Heller, comme Johannes Itten¹¹, montre que les accords chromatiques ne sont pas régis par les émotions subjectives mais qu'il existe des lois fondamentales, une « compréhension commune » des couleurs¹².

6 Cf. *ibid.*, p. 212. Voir également : Dessy, C. « La ville entre texte et image dans les bandes dessinées de Michaël Matthys », *op. cit.*, p. 205.

7 Loueslati, C. / Jaqmin, N. *Fumée*, Paris : Marabout, 2022.

8 Cf. Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 87.

9 Cette fonction a été décrite dans la première partie et se trouve dans notre tableau 2b. Cf. Point 1.3.3.

10 Cf. Weyrich, M. « Le bleu est une couleur chaude – L'utilisation particulière d'une couleur par Jul'Maroh », *op. cit.*

11 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, *op. cit.*, p. 130 - 143. Dans ce chapitre consacré au contenu expressif des couleurs, Johannes Itten développe les significations symboliques des couleurs.

12 Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, *op. cit.*, p. 104.

Treize couleurs forment la base des accords : le rouge, le bleu, le jaune (couleurs primaires), le vert, l'orange, le violet (couleurs secondaires), le rose, le gris, le marron (couleurs issues de mélanges), le blanc, le noir (généralement considérés comme non-couleurs), l'or et l'argent (généralement exclus par les théoriciens de la couleur). Cf. *ibid.*, p. 9.

Les résultats des recherches révèlent que les combinaisons couleurs-émotions ne sont ni le fruit du hasard ni affaire de goût, mais se fondent sur des expériences communes, profondément ancrées dans le langage et la pensée et qui s'expliquent à la fois par l'histoire et la symbolique psychologique¹³.

Les combinaisons de couleurs sont mises en relation avec l'effet émotionnel qu'ils provoquent. Ce dernier dépend de la couleur dominante de l'accord¹⁴.

Remarquons que la compréhension commune des couleurs ne doit pas être confondue avec une prétendue universalité de la couleur qui en réalité n'existe pas¹⁵. Les couleurs sont liées à des représentations culturelles et symboliques qui influent sur nos émotions. Ces représentations ne sont pas immuables et varient dans le temps et l'espace, comme le montrent les différentes propositions de théories chromatiques. Elles sont liées à l'histoire des couleurs mais aussi à leur fabrication et leur valeur économique. Le noir, par exemple, a été jusqu'au XIX^e siècle, une couleur difficile à fabriquer : « En peinture, on ne l'obtient qu'en petites quantités, en recourant à des produits coûteux, tel l'ivoire calciné, qui donne une teinte magnifique mais hors de prix¹⁶ ». Ce facteur économique associé à La Réforme et à ses couleurs ternes et austères font du noir, au XVI^e siècle, une couleur d'autorité et de respect qu'elle garde un peu encore aujourd'hui, même si elle symbolise maintenant davantage l'élégance¹⁷. Chaque couleur, dans une époque et une société données, véhicule un certain nombre d'idées et de concepts. Dans nos sociétés occidentales, le bleu, pourtant longtemps mal aimé, est très apprécié. Cette popularité est due à un symbolisme peu marqué¹⁸. En effet, le bleu est associé symboliquement à la maternité, par la Vierge, mais aussi à la paix et à la neutralité : « Il ne fait pas de vague, il est calme, pacifique, lointain, presque neutre¹⁹ ». Il devient un véritable emblème de rassemblement – Michel Pastoureau cite les exemples des casques bleus et des différentes ONG qui ont choisi le bleu comme couleur représentative, mais aussi du jeans bleu porté par la majorité des jeunes à l'heure actuelle²⁰ – et n'est associé à aucun sentiment négatif²¹. Cet exemple montre également le caractère polysémique des couleurs qui ne portent pas qu'une seule signification. Élodie Ripoll le résume de la manière suivante :

Une même couleur peut ainsi avoir plusieurs significations, positives et négatives qui reflètent les différentes facettes de son champ symbolique [...]. Chaque champ symbolique s'ancre dans une temporalité, est profondément épistémologique et évolue donc au fil du temps. Ainsi, pour une même couleur, différents champs symboliques ont existé sans se superposer à l'identique, certains contenus symboliques ont disparu, d'autres sont apparus, la société et ses représentations ont changé²².

13 Ibid., p. 8

14 Cf. *ibid.*

15 Cf. Pastoureau, M. *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, op. cit., p. 12.

16 Pastoureau, M. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 97.

17 Cf. *ibid.*, p. 97–98.

18 Cf. Pastoureau, M. *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 157 - 158.

19 *Ibid.*, p. 159.

20 Cf. *ibid.*

21 Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 13.

22 Ripoll, E. « Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher », op. cit., p. 91.

Le rôle de La Réforme protestante du XVI^e siècle joue un rôle assez important dans le champ symbolique des couleurs. En effet, les couleurs y étaient classifiées soit comme « honnêtes », soit comme « deshonnêtes ». Cette dichotomie se retrouve jusqu'au XX^e siècle et certaines couleurs restent, jusque-là, très peu utilisées dans la vie de tous les jours²³. Prenons l'exemple du vert, porteur de cet héritage. Associée aux forces malfaisantes à cause de son caractère instable en peinture comme en teinture et au poison à cause de sa composition chimique malsaine, la couleur verte a eu longtemps mauvaise réputation. Une utilisation concrétise cet aspect nuisible dans *La Zizanie* d'Uderzo et Goscinny, album dans lequel la couleur verte, qui apparaît dans les bulles, matérialise le côté malsain du dialogue : conflit, médisance et provocations²⁴. Les superstitions anciennes sur cette couleur ont été également appuyées par la croyance issue de la morale protestante : le vert est frivole, séducteur et capricieux²⁵. Dans l'univers du livre, par contre, il jouit en général d'une utilisation plus généralisée. Babar ou Bécassine en sont les témoins les plus connus. Le vert prend alors des aspects différents, plus gais, plus positifs²⁶.

Remarquons que le champ symbolique d'une couleur peut être fortement altéré par des domaines plus marginaux. Un de ceux-ci est la politique, le lien entre les couleurs et les partis étant très fort. Ainsi, le rouge a été longtemps associé à l'extrême gauche. Actuellement, quelqu'un admettant son goût pour le vert peut rapidement passer pour un (militant) écologiste²⁷. Il convient de prendre en compte ces champs sémantiques susceptibles d'apparaître dans certaines productions, tout en leur donnant leur juste place.

Michel Pastoreau intègre la polysémie à sa définition des couleurs. Ces dernières, en plus de ne pas avoir de référents dans la nature, comme le possède le rose ou l'orange, et d'avoir une étymologie ancienne, possèdent un double symbolisme²⁸. Le bleu, pour reprendre cet exemple, ne transgresse rien – il est neutre, presque tiède²⁹ – mais, en même temps, est associé au froid³⁰. Le vert est capricieux et malsain, mais symbolise aussi l'espérance et la santé. Michel Pastoreau définit ainsi six couleurs, le bleu, le rouge, le blanc, le vert, le jaune, noir, et cinq demi-couleurs, le violet, le rose, l'orange, le marron et le gris.

23 Cf. Pastoreau, M. *Vert. Histoire d'une couleur*, op. cit., position 2679. Une explication plus exacte de l'influence de la morale protestante sur le champ chromatique se trouve dans la notice « Protestantisme » de Pastoreau, M. *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, op. cit., p. 184.

24 Goscinny, R. / Uderzo, A. *Goscinny et Uderzo présentent une aventure d'Astérix. La Zizanie*, Paris : Hachette, 1999.

25 Cf. Pastoreau, M. *Vert. Histoire d'une couleur*, op. cit., Position 2693.

26 Michel Pastoreau décrit souvent le vert des vêtements du personnage Babar comme un « vert gai ». Cf. *ibid.* Position 2707.

27 Michel Pastoreau raconte une anecdote sur ce sujet dans : Pastoreau, M. *Une couleur ne vient jamais seule – Journal chromatique*, op. cit., p. 69. Ce lien entre les partis de type écologiste et le vert peut être expliqué par l'attribution à cette couleur de vertus bienfaitrices et salvatrices associées à la nature, à la santé ou encore à l'hygiène. Cf. Pastoreau, M. *Vert. Histoire d'une couleur*, op. cit., position 2392.

28 Cf. Pastoreau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 116. D'autres développements à ce sujet se trouvent dans Pastoreau, M. *Couleurs, images et symboles. Étude d'histoire et d'anthropologie*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989, p. 49 sqq.

29 Cf. *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 158.

30 Cf. *ibid.*, p. 159, p. 160.

Celles-ci ont une symbolique simple et un référent dans la nature³¹. Un troisième groupe est celui des nuances – nous les appelons les tons – qui ne portent pas de symbole³². D'un point de vue symbolique, l'idée même de la couleur est capitale, mais les nuances ont peu d'importance³³. Ce que représente la couleur jaune ne dépend pas de son caractère clair ou foncé. Le critère du double symbolisme semble réducteur compte tenu des multiples facettes du champ symbolique d'une couleur. Il met cependant en évidence l'existence de grandes tendances prégnantes. De cette façon, le rouge, selon l'étude d'Eva Heller, est associé actuellement, en Allemagne, aux passions, aux rois, à la joie, au danger et au communisme³⁴, ce que nous pouvons résumer en trois grandes tendances : les passions ou émotions fortes, la politique et la crainte du péril. Ces catégories sont ensuite relativisées et étayées et l'on retrouve d'autres facettes de cette couleur comme le feu, l'agressivité, le sang, la vie, la sexualité, la correction, la justice ou encore le dynamisme. Chacun de ces aspects peut être mis en relation, de près ou de loin, avec les trois tendances principales.

Une liste des couleurs accompagnées de leurs significations ou de leur champ symbolique n'aurait ici que peu de sens. D'abord parce que ce type de publications existe déjà. Ensuite parce que les couleurs n'ont de signification que par rapport à d'autres couleurs et qu'il serait impossible de prendre en compte chaque éventualité. Nous aborderons la symbolique des couleurs d'une manière pratique et concrète dans l'analyse de cas.

À notre avis, l'approche symbolique de la couleur ne fait pas partie des critères contextuels, même si elle influence le processus de création et de réception comme le font les critères cadres. Contrairement à ceux-ci, elle appartient à la couleur, lui est inhérente.

31 Cf. Pastoreau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 116.

32 Cf. *ibid.*, p. 117.

33 Cf. Gallienne, A. *Les 100 mots de la couleur*, Paris : Presses universitaires de France, 3^e 2022, p. 118.

34 Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 39.

3.5. La couleur parmi d'autres éléments de l'ensemble intermédial *bande dessinée*

Une analyse de la couleur comme élément isolé n'a de sens que lorsqu'il s'agit de démontrer un phénomène chromatique très précis ou d'illustrer un point théorique déterminé. Au début de ce travail de recherche, nous avons défini la couleur comme élément constitutif de l'ensemble intermédial *bande dessinée* et l'avons localisée dans la dimension figurative¹. Elle interagit non seulement avec les autres couleurs présentes dans la case ou dans la planche, mais aussi avec les autres éléments constitutifs de l'ensemble appartenant aux trois grandes catégories décrites dans la première partie. À l'heure de dénombrer ces éléments et d'essayer de les organiser, un constat s'impose : leur structuration et leur représentation schématique sont complexes. De plus, il est impossible de rendre compte de toutes les interactions et de toutes les dynamiques possiblement présentes dans un récit. Les trois dimensions de l'ensemble intermédial *bande dessinée* présentées dans la première partie de cette étude nous servent de base pour ordonner de manière effective les éléments constitutifs et leur conférer ainsi une place et un rôle dans le récit. Rappelons que les dimensions elles-mêmes sont en interactions les unes avec les autres et qu'elles représentent des catégories non hermétiques. Tous les éléments sont ainsi en interrelations.

Dans la *dimension scripturale*, nous retrouvons d'abord les paratextes hors-récit qui incluent ce que Gérard Genette appelle « péricontextes », c'est à dire les éléments textuels qui bornent le récit et annonce son début et sa fin, comme le titre ou la signature de l'auteur-ice par exemple, mais aussi les informations techniques, comme la numérotation des pages, ainsi que les informations métatextuelles éventuelles². Ensuite, les textes du récit appartiennent également à cette dimension : les dialogues, les discours intérieurs (pensées) des personnages, les récitatifs et les textes appartenant à la diégèse (un article

1 Voir la partie 1.1. « L'ensemble intermédial *bande dessinée* » de cette étude. Rappelons que le point de départ de la réflexion sur l'ensemble intermédial *bande dessinée* est le texte de Benoît Glaude, *La bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830–1960)*, op. cit.

2 Cf. Kovaliv, G. / Stucky, O. (2019) « A Bilingual Lexicon for a Functional Analysis of Basic Elements of Comic's Language. Un lexique bilingue pour une analyse fonctionnelle des éléments fondamentaux du langage de la bande dessinée », *Image & Narrative* 20, p. 101.

de journal apparaissant dans l'image, par exemple)³. Similairement à la fonction linguistique du dessin, qui transmet un discours, développée par Pierre Fresnault-Deruelle, le texte peut avoir une fonction imageante lorsque sa typographie ou sa dimension graphique révèle plus que la signification du mot écrit. Un contour ondulé pour signifier la peur ou des stalactites de glace accrochés aux lettres pour signifier la froideur d'une rencontre en sont deux exemples⁴. Tous ces éléments ont une dimension visuelle et spatiale ainsi qu'un mode langagier – ils communiquent un contenu – et scripturaire relatif au graphisme. Les onomatopées et les signes de ponctuation expressifs sont à la frontière des dimensions scripturale et figurative : divergence ou convergence entre la représentation graphique et les textes, jeu sur la temporalité fictionnelle, sur le rythme de lecture, élément de suspense... Les implications des textes dans la bande dessinée sont complexes. Les interactions des éléments de la dimension scripturale avec les autres éléments de l'ensemble intermédial seront abordées de manière concrète et plus approfondie dans l'étude de cas.

La *dimension relative à l'articulation du récit*⁵ comprend le découpage – « la distribution du scénario dans une suite de cases qui forment une séquence narrative⁶ » – le principe de l'enchaînement narratif entre les cases ou séquentialité, la répétition⁷, la mise en rythme du récit ou, pour reprendre Frank Plein, *spacing* ou la transposition active d'une scène ou d'une action dans le temps⁸, et le tressage. Celle-ci n'est pas toujours présente et, lorsqu'elle l'est, n'est pas nécessaire à l'intelligibilité du récit mais génère du sens dont l'impact sur la lecture varie selon les œuvres⁹. Certains des éléments de l'articulation du récit de bande dessinée sont bien visibles, d'autres sont sous-jacents comme le découpage ou les enchaînements narratifs. Notons que les six types de transitions entre les cases proposés par Scott McCloud, moment à moment, action à action, sujet à sujet, scène à scène, aspect à aspect, du coq-à-l'âne, sont intéressants d'un point de vue tech-

3 Nous nous sommes inspirée du lexique proposé par le Groupe d'étude sur la BD, le GrEBD de l'Université de Lausanne. GrEBD « Lexique de la BD » [Article en ligne] URL : <https://wp.unil.ch/grebd/enseignement/ressources-pedagogiques/lexique-de-la-bande-dessinee/> (Consultation : 15 juillet 2023).

4 Cf. Fresnault-Deruelle, P. « Le verbal dans les bandes dessinées », op. cit., p. 150 et p. 155.

5 Les similarités avec la théorie du système de Thierry Groensteen ainsi que la décision de ne pas prendre le système comme base de cette étude ont été pointées du doigt et expliquées dans la première partie de cette étude. Voir le point 1.1. « L'ensemble intermédial *bande dessinée* ».

6 Groensteen, T. *La bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 208.

7 La bande dessinée a aussi été appelée l'art du bégaiement. Thierry Groensteen l'explique de cette manière : « D'une part le dessinateur traverse (ordinairement) les phases successives de l'esquisse, du crayonné, de l'encre et de la mise en couleurs dans le processus d'élaboration d'une même image, d'autre part il est condamné à reproduire, d'image en image, les mêmes motifs et, singulièrement, les mêmes personnages. » Groensteen, T. *La bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 162. Benoît Berthou s'exprime de manière similaire dans : Berthou, B. « La bande dessinée franco-belge : quelle industrie culturelle ? », op. cit., p. 53.

8 Cf. Plein, F. *Der Comic im Kopf : Kreatives Erzählen in der Neunten Kunst*, Stuttgart : ICOM, 2012, p. 77.

9 Cf. Groensteen, T. « Tressage ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 782.

nique mais n'aboutissent pas à des réflexions plus générales au niveau de l'articulation du récit¹⁰ :

Chez McCloud, le dialogue des images est toujours immédiat et isolé du contexte : il ne concerne que des couples de vignettes placées côte à côte, considérés indépendamment de leur inscription dans l'espace de la planche et dans le flux d'une séquence¹¹.

Concernant le rythme du récit, une remarque s'impose : la transposition rythmique d'une scène dans le temps est l'affaire de la distribution du scénario dans les images et de la répartition des temps forts ou faibles dans la séquence. Pourtant, le découpage n'est pas le seul responsable du rythme du récit. Les paramètres visuels, dont fait partie la couleur, l'angle de vue, la distance ou encore le cadrage y jouent également un rôle alors qu'ils font partie de la dimension figurative. Au même titre que le découpage, ils appuient et entretiennent le rythme dans la case comme dans la séquence¹². Il convient donc de faire la distinction entre la mise en page et la mise en rythme.

La *dimension figurative* est plus difficile à appréhender et à décrire. Dans la première partie de cette étude, nous avons déjà cité quelques éléments appartenant à cette catégorie. Nous proposons de la compléter. Au niveau de la planche, les dimensions panoptique et synoptique jouent un rôle déterminant dans la réception des couleurs mais aussi dans leur fonctionnalité ainsi que dans leurs interactions entre elles et avec les autres éléments constitutifs. Les deux actions sont fondamentalement différentes¹³ mais le fait que, premièrement, la mise en page – « Organisation des cases dans la planche¹⁴ » – est difficilement séparable du découpage et que, deuxièmement, ce couple linéaire/tabulaire engendre des discussions, offrent une conception du narratif ouverte à la forme, à ses modifications et à ses relations de dépendance ou de liberté avec les événements racontés¹⁵. Dans ce contexte, les recherches sur le rôle de la couleur dans la narration prennent tout leur sens. L'organisation graphique de la planche, le parcours de lecture balisé ou non¹⁶, la position des cases, la mise en page accompagnée des aspects de la régularité ainsi que

10 Cf. McCloud, S. *Understanding Comics*, op. cit., p. 70–72.

11 Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 40, note 2. Une critique étendue sur *L'Art invisible* de Scott McCloud est proposée dans le dossier suivant : L.L. de Mars (2013) « En attente d'une théorie, mirages », [Dossier en ligne] URL : du9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/dossier/a-propos-de-lart-invisible-de-scott-mccloud/> (Consultation : 15 juillet 2023).

12 Jan Baetens démontre le rôle des éléments de l'ordre du figuratif dans une analyse d'une séquence de Willy Vandersteen. Cf. Baetens, J. *Formes et politique de la bande dessinée*, op. cit., p. 98–106.

13 Cf. Peeters, B. *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 49. De cette « hétérogénéité constitutive », Benoît Peeters déduit quatre grandes conceptions ou utilisations de la page : conventionnelle, décorative, rhétorique, productrice. L'auteur applique également ces catégories au livre entier et donne des exemples d'albums conventionnels, décoratifs, à fonctionnement rhétorique et usage producteur.

14 Groensteen, T. *La bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 208.

15 Cf. Baetens, J. *Formes et politique de la bande dessinée*, op. cit., p. 77.

16 Les lignes d'indicativité peuvent servir de balisage lorsque la lecture ne se fait pas de haut en bas et de gauche à droite. Cf. Gubern, R. (1989) « La narration iconique au moyen d'images fixes », *Degrés. Figures de la bande dessinée* 59, p. 16.

de la densité des cases et des bandes dans la planche¹⁷, mais aussi les marges et les gouttières jouent un rôle et sont en relation directe avec la vignette, sa taille et sa forme, mais également son contenu. Remarquons que la marge et la gouttière sont abordés ici en tant qu'élément graphique de délimitation. Leur fonction articulatoire dans l'enchaînement du récit est reprise dans la dimension relative à l'articulation du récit.

Le cadrage, qu'il soit d'un ordre formel, les lignes qui délimitent la case – le filet¹⁸ – et la planche, ou d'un ordre esthétique, les plans utilisés¹⁹, est également un élément constitutif qu'il convient de prendre en compte. Suivant l'échelle des plans, nous retrouvons le plan d'ensemble, le plan général, le plan moyen, le plan américain, le plan rapproché (ou plan poitrine), le gros plan et le très gros plan. Les plans déterminent la distance par rapport aux éléments représentés. Le décadage ou décentrement est également pertinent. Il est en effet souvent perçu comme une anomalie dérangeante qu'il convient d'éliminer : « Il introduit une forte tension visuelle, le spectateur ayant plus ou moins automatiquement tendance à vouloir réoccuper ce centre vide²⁰ ». Décaler, c'est cadrer autrement, modifier la disposition des éléments constitutifs de l'image et de leurs interactions. Nous sommes ici dans le domaine de la représentation d'un contenu, d'une scène, par une organisation spécifique des différents éléments figuratifs de l'image, ce que Pascal Lefèvre nomme « mise en scène²¹ ». Les autres éléments pertinents sont les éléments représentés dans la vignette (objet, personnages, paysages, bulles, cartouches, émanatas, idéogrammes, lignes de mouvement...), le trait du dessin, les sources de lumière et l'éclairage dans l'image²², les variations de styles, la couleur avec ses facettes esthétique, technique, socioprofessionnelle et symbolique. En outre, il nous faut prendre en compte la profondeur de champ et l'angle de vue adopté qui peut être une vue de face ou frontale, une perspective aérienne, une plongée, une contre-plongée, une perspective zénithale ou un angle en visée subjective. Le champ-contrechamp est une manière d'associer deux angles de vue opposés. Tous ces éléments constitutifs participent de la représentation de l'espace et de la temporalité fictionnels. Les éléments paratextuels visuels font également partie de la dimension figurative. Nous pensons notamment aux couvertures qui, dans le

17 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 43 - 46.

18 Cf. Kovaliv, G. / Stucky, O. « Un lexique bilingue pour une analyse fonctionnelle des éléments fondamentaux du langage de la bande dessinée », op. cit., p. 94.

19 Cf. Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf and Cub* », op. cit., p. 71, ainsi que Lefèvre, P. « Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences », op. cit., p. 15.

20 Aumont, J. *L'image*, op. cit., p. 120. Jacques Aumont remarque que, dans le cas de la bande dessinée, le décadage a un effet important puisque le-la lecteur-ice tend à trouver le recentrement dans les images qui suivent celle décentrée. Lorsque le décadage persiste, il est perçu comme particulièrement anormal, ce qui n'est pas forcément le cas dans la photographie, par exemple. Cf. *ibid.*, p. 121.

21 Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf and Cub* », op. cit., p. 71. Thierry Groensteen décrit cette notion d'une manière semblable dans Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 142.

22 Jan Baetens et Pascal Lefèvre reconnaissent deux grands types d'éclairage dans la bande dessinée : celui qui uniformise (lumière neutre, absence d'ombres et de variations d'une même teinte) et celui qui détache les composantes de l'image et la structure. Cette distinction très générale représente deux grandes manières d'utiliser la couleur dans la bande dessinée. Cf. Baetens, J. / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, op. cit., p. 41.

cas de la bande dessinée, sont illustrées et, très souvent, dans différentes mesures, participent au récit à proprement parlé²³. Car, si sa vocation première de la couverture est plutôt de l'ordre de l'argumentatif (inciter à la lecture), de l'interprétatif (orienter cette même lecture) ou de l'informatif²⁴, elle peut être de l'ordre du narratif et, par exemple, servir d'« amorce » au récit et raconter avant que ce dernier ne débute officiellement²⁵.

L'ensemble intermédial *bande dessinée* décrit le récit de bande dessinée comme un tout formé d'éléments constitutifs fonctionnels en relation d'interdépendance et influencé par des critères contextuels. Les interrelations concernent les différentes dimensions de l'ensemble mais aussi deux des domaines ou approches disciplinaires envisagés dans le cas de notre étude : les théories chromatiques et les études sur la bande dessinée. Rappelons que l'ensemble intermédial n'est pas un système et qu'il n'est pas soumis aux principes de hiérarchie. Pour des raisons graphiques et d'intelligibilité, dans la représentation suivante, les éléments constitutifs des différentes dimensions sont résumés sous forme schématique. Leur organisation en colonne répond à un souci d'illustration et de clarté pour la lecture dans le cadre du format de la page. L'utilisation des pointillés met en avant le caractère non-hermétique de l'ensemble et de ses dimensions perméables aux modifications. L'influence des critères contextuels n'est pas représentée explicitement (fig. 22).

Théoriquement, la couleur est susceptible d'interagir avec chaque élément constitutif de l'ensemble. Dans la pratique, tout dépend du récit, de la séquence ou de la case envisagée. Un exemple nous est donné par la représentation de l'espace fictionnel. La couleur peut remplir des fonctions d'organisation chromatique dans l'image ou dans la planche²⁶. Les teintes utilisées participent, dans ce cas, à la narration et à la structuration de l'espace (mais aussi du temps²⁷). Les couleurs peuvent ainsi participer à la construction de la perspective en utilisant les valeurs sombres à l'avant et les valeurs claires à l'arrière²⁸ ou encore des couleurs plus intensives en avant-plan et plus pâles en arrière-plan²⁹ et interagir avec les lignes de perspective. Se faisant, elles acquièrent également un lien plus ou moins étroit avec d'autres éléments comme la profondeur de champ, l'angle de vue, le point de vue³⁰, les éléments représentés ou encore l'éclairage. La perspective peut être construite par les lignes³¹, mais également provoquée par l'agencement et la grandeur des éléments dans l'image.

23 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 25.

24 Cf. Saint-Gelais, R. (2006) « Récits par la bande. Enquête sur la narrativité paratextuelle », *Protée* 34, p. 78.

25 Cf. *ibid.*, p. 79.

26 Cf. Tableau 2b : Tableau récapitulatif des fonctions narratives que peuvent prendre les couleurs dans la bande dessinée. Il se trouve dans la première partie de notre étude, point 1.3.3.

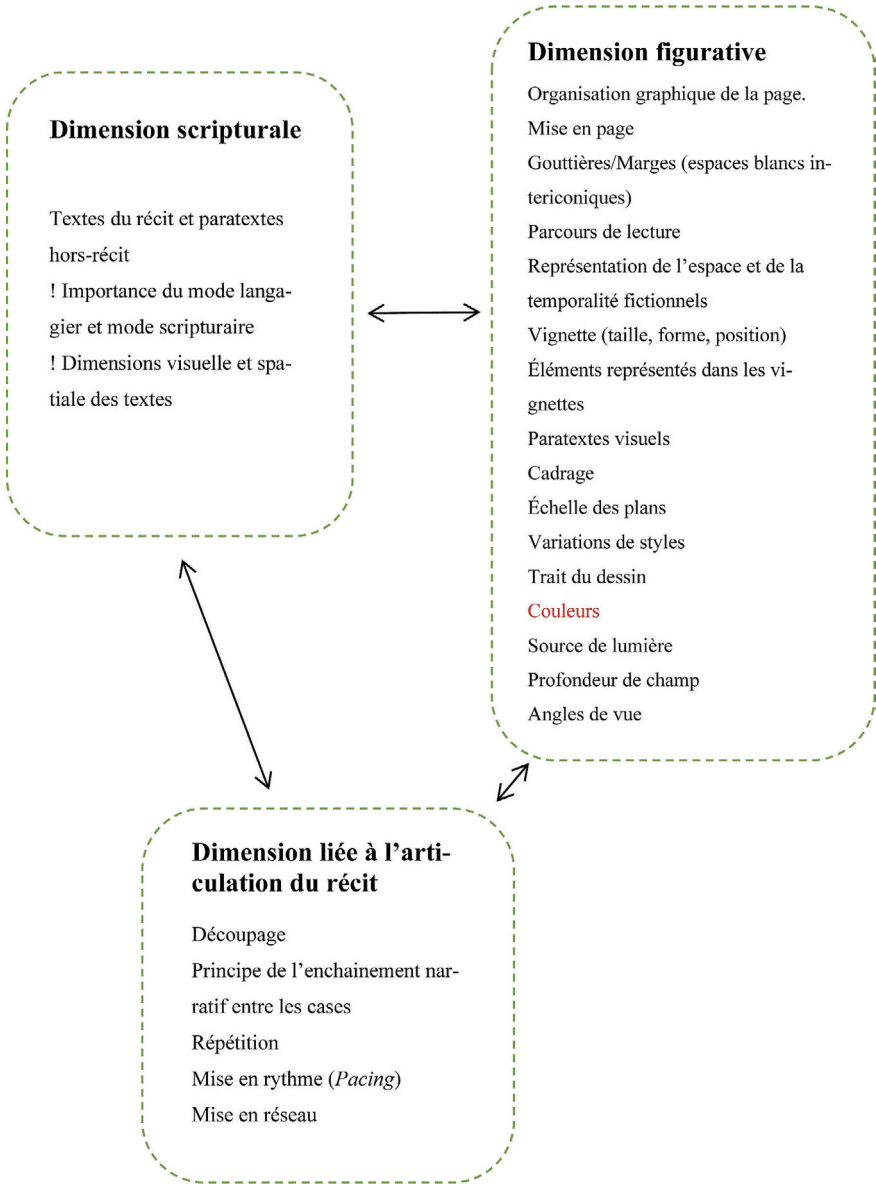
27 Sur ce dernier point : Cf. Baetens, J. / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, p. 43. Un exemple se trouve à la fin de la première partie de cette étude avec *Big Tex* de Chris Ware.

28 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 154.

29 En effet, plus les éléments sont éloignés, plus leurs couleurs perdent en intensité et en luminosité. Le point de vue est utilisé ici dans le sens de focalisation, le point de vue suggéré dans l'action. Cf. Baetens, J. *Formes et politique de la bande dessinée*, op. cit., p. 86.

31 Dans *Rubrique-à-brac*, Gotlib explique de manière humoristique la construction de la perspective par les lignes Gotlib. *Rubrique-à-brac*, Paris : Dargaud, 1970, p. 69.

Fig. 22: Éléments constitutifs des différentes dimensions de l'ensemble intermédial bande dessinée.



Dans la case suivante de Neyef issue de *Hoka Hey* (fig. 23), la couleur construit l'espace avec les lignes du dessin. Les valeurs sombres sont devant et les valeurs claires, derrière. La source de lumière, le soleil, n'est pas représentée dans le dessin. Elle est « hors-champ » dans le sens métaphorique du terme, dans le prolongement imaginaire de l'image³². Le plan général montre les cavaliers dans l'ombre alors que le paysage en arrière-plan est ensoleillé, ce qui provoque un contraste clair/obscur. La composition de la case, par la

32 Cf. Aumont, J. *L'image*, op. cit., p. 111. C'est dans ce sens que nous considérons le « hors-champ ».

couleur, la grandeur des éléments et les rapports géométriques notamment, participe à la profondeur de champ. La couleur est, dans ce cas précis, en interrelation avec les éléments constitutifs de la dimension figurative. Dans le cas de la vignette ci-dessous, les deux autres dimensions n'entrent pas en jeu puisqu'elle a été séparée de sa séquence pour servir d'exemple et qu'il n'y a pas de textes.

Fig. 23: Construction de la perspective par la couleur dans Hoka Hey³³.



© Neyef / Rue de Sèvres, 2022.

3.6. La question narratologique

La description de la bande dessinée dans sa dimension narrative, comme nous tentons de le faire, nous oblige à aborder la question narratologique. Les différents éléments constitutifs fonctionnels de l'ensemble ainsi que leurs interactions/interrelations forment le récit. Chaque élément joue un rôle plus ou moins prédominant dans la narration et fonctionne en interdépendance avec les autres éléments pour narrer, c'est-à-dire construire et représenter un monde narratif dynamique qui inclut des changements, de la causalité, de l'intentionnalité ou encore de la planification¹.

Dans les fonctions de la couleur que nous avons dégagées dans la première partie de notre étude, surtout dans les fonctions liées à l'articulation du récit (les fonctions poétiques et discursives), des notions narratologiques apparaissent : l'ordre du récit, avec le *flashback* par exemple², mais également la voix narrative et les niveaux narratifs. Quatre autres catégories considérées par Martin Schüwer comme piliers dans sa théorie intermédiaire du récit³ sont également abordées : le mouvement, la représentation du temps, celle de l'espace et les interactions texte-image. Nous empruntons également des termes issus de la narratologie – diégèse, instance narrative, point de vue... pour décrire les images, leur contenu et le rôle des couleurs dans la narration. Le champ narratologique ne peut en aucun cas être ignoré et nous en ferons cas dans notre analyse mais toujours dans une optique d'ouverture, considérant qu'il existe des principes communs de conceptions narratives fonctionnant de différentes manières selon les médias envisagés et les effets recherchés⁴.

-
- 1 Cf. Baroni, R. « Pour une narratologie transmédiée », op. cit., p. 165. Selon Raphaël Baroni, « la définition de la narrativité la plus transversale devrait reposer sur la capacité d'induire la représentation mentale d'un monde narratif dynamique ».
 - 2 Le terme *flashback*, « un véritable réancrage du récit dans un nouveau référentiel spatio-temporel », nous semble plus adapté dans notre cas que celui d'analepse, « simple évocation du passé, articulée avec des formes verbales rétrospectives ». Ibid., p. 161.
 - 3 Cf. Schüwer, M. *Wie Comics erzählen*, op. cit.
 - 4 Pascal Lefèvre fait le même constat dans : Lefèvre, P. « Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences », op. cit., p. 14.

La bande dessinée, comme le film de cinéma, est un média qui montre les événements plus qu'il ne les raconte⁵. Il s'agit, dans la terminologie de Raphaël Baroni, d'un récit mimétique qu'il définit comme suit :

Par ce terme, j'entends désigner l'ensemble des formes narratives, factuelles ou fictionnelles, qui visent intentionnellement à intriguer leurs lecteurs et à produire un effet immersif qui les replace dans la perspective temporelle des événements racontés⁶.

Les réflexions de Raphaël Baroni s'inscrivent dans le cadre de la narratologie transmédiatique qui part du principe qu'un modèle cognitif de la narrativité n'est pas forcément verbal et que le récit est une représentation mentale d'abord et avant tout⁷. Ses affirmations se distinguent de celles des théories classiques ou pan-narratoriales qui ont été développées essentiellement pour la littérature et ne prennent pas en compte les spécificités médiatiques des formes narratives⁸. Les développements des théories narratologiques post-classiques ont permis l'ouverture de nouveaux horizons. Parmi ces théories, l'approche transmédiatique permet d'envisager l'étude d'un récit en dehors du champ restreint de la littérature pour l'ouvrir à d'autres médias⁹.

Un des points les plus discutés dans toutes les théories narratologiques est celui de la responsabilité de l'énonciation narrative¹⁰. La médiation narrative n'étant pas au cœur de notre modèle théorique, nous n'entrerons pas dans une discussion très poussée mais nous attellerons à définir les limites dans lesquelles nous encadrons notre analyse.

La problématique du narrateur est une question de voix, de temps et de lien entre un énoncé et une énonciation¹¹. Au narrateur des récits littéraires correspondrait, dans les récits mimétiques, une instance narrative reconstruite qui porte différents noms et

5 Rappelons que nous nous situons dans une perspective médiatique communicationnelle. Nous reprenons la description de la bande dessinée par Karin Kukkonen : « Comics are a multimodal medium and a vehicle of narrative ». Cf. Kukkonen, K. (2011) « Comics as a Test Case for Transmedial Narratology », op. cit., p. 49.

6 Baroni, R. (2016) « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique », [Article en ligne] URL : *Cahiers de Narratologie* 3, <http://journals.openedition.org/narratologie/7570> (Consultation : 02 juillet 2022).

7 Cf. Ryan, M.-L. « Sur les fondements théoriques de la narratologie transmédiatique ». Dans : S. Patron (dir.) *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 152.

8 Cf. Baroni, R. « Pour une narratologie transmédiatique », op. cit., p. 155.

9 Cf. Ryan, M.-L. « Sur les fondements théoriques de la narratologie transmédiatique », op. cit., p. 152. Thierry Groensteen le remarquait aussi en 1999 : « La narratologie [...] souffre d'avoir été élaborée en référence à la littérature, quand son champ d'investigation naturel est en réalité le genre narratif, dont on ne saurait plus exclure les arts du récit en image. » Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 188.

10 Dans la littérature, ce point est également appelé « la question du narrateur » ou est résumée par la question « Qui parle ? ». La non utilisation de la notion de « narrateur » induit le refus de celle de « narrataire ». Nous sommes alors en présence des sujets suivants : écrivain – texte – lecteur. Cf. Brenkman, J. « Voix et temps ». Dans : Patron, S. (dir.) *La théorie du narrateur optionnel. Principes, perspectives, propositions*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2022, p. 97.

11 Cf. *ibid.*

que nous appelons, à l'instar d'Éric Lavanchy et de Benoît Glaude, « méga-narrateur¹² ». Ce dernier représenterait une énonciation supérieure qui coordonnerait d'autres instances distinctes. Dans le cadre de son système, Thierry Groensteen postule l'existence du monstre, l'instance visuelle, et du récitant, l'instance verbale¹³. Benoît Glaude, quant à lui, décrit les codes d'un système signifiant qui met en relation la composante scripturale, la composante visuelle, la composante plastique et les conventions médiatiques¹⁴ et qui est perçu comme un tout racontant par le-la lecteur-ice¹⁵. La séparation totale entre mots et images étant impossible, il détermine trois instances narratives qui sont imbriquées – elles ne peuvent pas être totalement séparées l'une de l'autre – et qui sont subordonnées au « méga-narrateur » : le narrateur scriptural, le graphiateur et le monstre¹⁶. Mais ces constructions d'instances narratives sont-elles nécessaires dans le cas de la bande dessinée ou bien sont-elles purement formelles, comme le déclarent les analystes du récit opposés à la théorie pan-narratoriale du récit de fiction ?

Définir le récit comme un acte de discours entre un narrateur et un narrataire revient à laisser de côté différentes catégories de récits de fiction : « « récits de fiction » étant entendu ici au sens de récits de fiction verbaux et non verbaux, encodés dans différents *média*, modes ou langages au sens large du terme¹⁷ ». Si toute narration implique un agent qui raconte, ce dernier peut être également un-e auteur-ice réel-le¹⁸. John Brenkman, lui, postule l'existence d'une « voix relative » non identifiable dans le texte qui n'appartient ni aux protagonistes du récit, ni à l'auteur-ice, ni à un supposé narrateur¹⁹. Sylvie Patron résume la position narratologique transmédiatique quant à la présence d'un narrateur dans le récit de fiction de cette manière :

On peut déduire des travaux de Ryan et de Thon que ni la définition du récit, ni la sélection des éléments et la présentation de l'histoire, du point de vue de l'ordre des événements par exemple (correspondant à ce que Thon appelle « représentation non narrative »), ne nécessitent la présence d'un narrateur fictionnel, que ce soit dans les récits de fiction verbaux ou dans d'autres récits de fiction²⁰.

Un exemple extrême au cinéma qui remet en question la présence d'un narrateur est celui du film *Empire* (1964) de Andy Warhol et John Palmer dans lequel le spectateur regarde l'*Empire State Building* pendant huit heures et cinq minutes. Le film est muet, long, en noir et blanc et ne contient qu'un plan unique. L'action y est quasiment absente, mise à part celle du temps qui passe qui est matérialisé par le coucher de soleil, les lumières et le clignotement de la pointe de la *Metropolitan Life Insurance Tower* qui indique les quarts

12 Cf. Lavanchy, É. *Étude du cahier bleu d'André Juillard* op. cit., p. 55. / Glaude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 353. Le terme a été imaginé par André Gaudreault.

13 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 98 - 106.

14 Cf. Glaude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 351 et p. 352.

15 Cf. *ibid.* p. 352.

16 Cf. *ibid.*

17 Patron, S. (dir.) *La théorie du narrateur optionnel. Principes, perspectives, propositions*, op. cit., p. 15.

18 Cf. *ibid.*, p. 23.

19 Cf. Brenkman, J. « Voix et temps », op. cit., p. 109.

20 Patron, S. *La théorie du narrateur optionnel*, op. cit., p. 22.

d'heures et les heures²¹. La théorie du narrateur optionnel dans la narration de fiction accepte qu'il n'y ait, dans certains cas, aucune instance narrative identifiable et insiste sur le fait que le narrateur fictionnel est un choix intentionnel de l'auteur. Elle s'oppose à l'idée véhiculée par la théorie pan-narratoriale qui consiste à présupposer l'existence d'un narrateur fictionnel dans tous les récits de fiction²². C'est Käte Hamburger qui, la première, a attiré l'attention sur cette distinction, en 1957. Dans ce contexte, l'« auteur »²³ organise et présente des événements et des actions sous la forme d'un récit de fiction et le « narrateur » fictionnel, auquel l'« auteur » peut déléguer la narration, rapporte ces événements et ces actions issus de sa réalité fictionnelle (qui ont eu lieu avant l'acte de narration²⁴). Selon la position de Jean-Noël Thon, il existe trois cas de figure quant à la narration : s'il y a un narrateur, il s'agit d'un « personnage narrant », identifiable et perceptible comme tel par les récepteurs de l'œuvre. Nous sommes dans un cas de représentation narrative, *narratorial representation*²⁵. Il se peut également que ce soit une figure créatrice, un-e auteur-ice, qui prenne en charge la narration, auquel cas nous avons une *authorial representation*. Lorsqu'une séquence raconte mais qu'il n'y a pas de narrateur identifiable dans le récit, nous sommes dans un cas de représentation non narrative, *non-narratorial representation*²⁶. Dans le cas de la bande dessinée, cette dernière représentation est assez courante²⁷ même si le récit montre de manière manifeste, par la séquentialité, son caractère hétérochrone ou encore les limites de la page qu'il faut tourner par exemple, qu'il n'est pas en train de se dérouler seul sous les yeux du-de la lecteur-ice²⁸. Spontanément, cette dernière rapproche pourtant généralement de lui-elle-même, le plus souvent de manière idéalisée²⁹, le récit au(x) dessinateur-ice(s) et/ou au-(x) scénariste(s), auxquels il

-
- 21 « Blow up – Vous avez vu « Empire » d'Andy Warhol ? » [Vidéo en ligne] URL : Blow up – l'actualité du cinema ou presque, <https://www.arte.tv/fr/videos/100210-021-A/blow-up-vous-avez-vu-empire-d-andy-warhol/> (Consultation : 25 août 2023).
- 22 Cf. Patron, S. *La théorie du narrateur optionnel*, op. cit., p. 12. Marie-Laure Ryan se positionne également dans ce mouvement tout en postulant pourtant l'existence d'un narrateur impersonnel qui aurait pour but de « décharger l'auteur de la responsabilité des actes de discours textuels ». Ce compromis présente une contradiction puisqu'il peut être critiqué de la même manière que le narrateur filmique, que l'autrice prétend pourtant réfuter. Cf. Patron, S. *La théorie du narrateur optionnel*, op. cit., p. 21.
- 23 La notion d'« auteur » est comprise ici comme une figure créatrice. Il ne s'agit pas de faire référence à un « auteur complet ». Celui-ci a fait l'objet d'une discussion dans l'introduction de notre étude.
- 24 Cf. Patron, S. *Le narrateur, un problème de théorie narrative*, Limoges : Lambert-Lucas, 2016, p. 18.
- 25 Cf. Thon, J.-N. « Who's Telling the Tale ? Authors and Narrators in Graphic Narrative ». Dans : Stein, D. / Thon, J.-N. (éds.) *From Comicstrips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2015, p. 70.
- 26 Cf. *ibid.*, p. 71.
- 27 Cf. *ibid.* Cela est particulièrement pertinent pour les récits à la troisième personne dans lesquels il est très rare de trouver un personnage qui prend en charge la narration. Il n'est pas non plus courant, dans les récits fictionnels, de recourir à une ligne narrative verbale située en dehors du monde fictionnel. Cf. Mikkonen, K. « Le narrateur fondamental et le narrateur évanescant : sur les limites historiques et transmédiales du concept de narrateur ». Dans : Patron, S. *La théorie du narrateur optionnel*, op. cit., p. 241.
- 28 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 89.
- 29 Nous nous référons ici à l'idée que se fait le lecteur-ice de la réalisation d'un récit de bande dessinée et à la supposition de l'existence d'un autre complet.

attribue les choix narratifs, le découpage, l'organisation du récit ou encore les textes³⁰ et ceci même lorsqu'il est transporté³¹ dans le monde fictionnel.

Dans notre analyse, nous prendrons en compte le fait que le récit puisse ne pas avoir de narrateur. L'existence d'une instance visuelle comme celle du « monstateur » chez Thierry Groensteen nous semble peu convaincante car, selon la théorie du narrateur optionnel à laquelle nous adhérons, elle serait un choix intentionnel de l'auteur·ice. Ce cas de figure nous semble peu probable, même si l'infime possibilité d'un « monstateur » clairement identifiable dans le récit ne peut pas être totalement écartée compte tenu des multiples stratégies narratives existant dans le récit de bande dessinée. Nous prendrons également en compte le fait que les choix stylistiques du récit puissent avoir comme origine un·e auteur·ice ou une auctorialité collective³². En ce qui concerne la prise en charge de la narration, il sera question de « narrateur » lorsque ce dernier est identifiable mais il sera également question de créateur·ice-s, dessinateur·ice-s, scénaristes et de coloristes.

30 Cf. Baroni, R. « Pour une narration transmédiée », op. cit., p. 162 et Mikkonen, K. « Le narrateur fondamental et le narrateur évanescant : sur les limites historiques et transmédiées du concept de narrateur », op. cit., p. 245.

31 La métaphore du transport vers le monde fictionnel pour expliquer la compréhension du récit ou l'immersion dans le récit est utilisée dans la psychologie cognitive de la lecture et la narratologie cognitive. Cf. Kukkonen, K. « Space, Time, and Causality in Graphic Narratives : An Embodied Approach ». Dans : Stein, D. / Thon, J.-N. (éds.) *From Comicstrips to Graphic Novels*, op. cit., p. 55.

32 Cf. Mikkonen, K. « Le narrateur fondamental et le narrateur évanescant : sur les limites historiques et transmédiées du concept de narrateur », op. cit., p. 250.

Quatrième partie : analyse

4.1. Introduction à l'analyse de la couleur dans la bande dessinée : entre logique cognitive et phénomène

L'approche analytique que nous avons choisie s'appuie sur une observation concrète du récit et se base, dans un premier temps, sur ce qui est visible pour ensuite mettre à nu des mécanismes narratifs latents. Selon la théorie de l'ensemble intermédiaire développée au début de cette étude, le récit de bande dessinée forme un tout composé de parties en interactions que nous avons appelées les éléments constitutifs. Mais elle est également objet de lecture. Par l'acte de perception, les lecteur·ice·s font l'expérience du récit et de ses différents éléments. Cette orientation empirique qui inclut la dimension perceptive est inspirée de la phénoménologie mais s'en éloigne de manière résolue¹. D'abord parce que le retour au concret, à une description du visible², ne suffit pas à faire de cette approche analytique une approche phénoménologique. Ensuite parce que nous faisons abstraction de la dimension philosophique qui lui est attachée. Il ne s'agit pas, dans notre étude, de transcendance ou de la recherche de l'essence de la couleur, d'un *Eidos*, une *idea* dans le sens de Platon³, comme c'est le cas dans la phénoménologie d'Edmund Husserl par

-
- 1 La phénoménologie n'a pas été souvent exploitée de manière explicite dans le champ de la bande dessinée. Récemment pourtant, Björn Hochschild a publié un ouvrage scientifique portant sur l'étude des personnages dans laquelle il propose une théorie phénoménologique de la bande dessinée : Hochschild, B. *Figuren begegnen in Filmen und Comics*, Berlin : De Gruyter, 2024. La quatrième partie de son livre est particulièrement consacrée à l'étude phénoménologique de la bande dessinée. Ibid., p. 120 sqq.
 - 2 « Man darf sich nicht von irgendwelchen Theorien leiten lassen, sondern man muss vom Sichtbaren ausgehen, also das, was sichtbar ist, beschreiben ». Enzweiler, J. (éd.) *Interview Kunst und Wissenschaft. Lorenz Dittmann im Gespräch mit Christof Trepesch*, Saarbrücken : Verlag St.Johann, 2013, p. 20. Les méthodes d'analyse et d'interprétation de Lorenz Dittmann sont ancrées dans la phénoménologie d'Edmund Husserl. Cf. ibid., p. 5.
 - 3 Cf. Dittmann, L. (2005) « Zur bedeutung der « Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins » von Edmund Husserl für die Kunstgeschichtswissenschaft. Ein Beitrag zur Festschrift für J.A. Schmolgen. Eisenwerth zu seinem 90. Geburtstag am 16. Februar 2005 », s.l. : s.n. [Publication numérique], p. 5.

exemple⁴. L'observation neutre et libre de tout préjugés⁵ ou de connaissances préalables, telle qu'elle est préconisée par le philosophe, ne nous paraît, en outre, pas envisageable et va à l'encontre des théories de la réception⁶.

Dans notre optique inductive, les images mais aussi les aspects culturels et historiques sont mis en évidence et considérés comme des indicateurs pour l'utilisation spécifique des couleurs⁷. Ces dernières sont mises en relation les unes avec les autres et placées dans un contexte plus large. Le choix des œuvres étudiées ne se fait pas en fonction de leur valeur d'illustration de grandes conceptions historiques de la couleur mais en fonction de principes de création qui résultent de l'utilisation des couleurs et de leur perception dans un contexte historique donné⁸. En outre, le soulignement des qualités visibles des couleurs utilisées dans les images fait le lien au style graphique tel que nous l'avons défini dans la première partie de cette étude. La couleur, dans ce cadre, est un élément de l'expression graphique susceptible d'influencer la dimension narrative du récit⁹. L'intégration de théories plus normatives est essentielle et complète la description visuelle, plutôt subjective, par une réflexion objective. En d'autres mots, nous associons la logique cognitive des théories scientifiques à une démarche plus interprétative qui aborde la couleur comme élément de perception concret – comme phénomène – et qui s'oriente vers une approche de type phénoménologique. La dimension empirique a consisté en une lecture qui a permis de rassembler des données sur les couleurs dans le récit. Celles-ci n'y ont pas été observées de manière isolée mais comme éléments du récit global. Les observations préliminaires sur les couleurs faites dans ce cadre ont surtout permis de rendre compte des dynamiques et des utilisations prédominantes, parfois aussi étonnantes, ainsi que des relations très manifestes avec les autres éléments constitutifs de l'ensemble intermédial *bande dessinée*. Dans cette démarche, les conditions de perception sont centrales. Pour cette raison, alors que la réception et la subjectivité sont présentes à cette étape, les conditions contextuelles de lecture sont maintenues. L'action de lire se fait toujours à la lumière du jour, dans un endroit calme, libre de matériel analytique. Cette

4 Cf. Husserl, E. « Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie ». Dans : Schuhmann, K. (éd.) *Husserliana: Edmund Husserl – Gesammelte Werke*, Tome III/1, Den Haag : Nijhoff, 1976, p. 64.

5 Cf. Dittmann, L. « Zur bedeutung der <Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins> von Edmund Husserl für die Kunstgeschichtswissenschaft », op. cit., p. 5.

6 Nous renvoyons aux théories de la réception déjà abordées dans la première partie de cette étude, en particulier à celles de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser, mais aussi à l'« encyclopédie » telle que définie par Umberto Eco et reprise par Thierry Groensteen. Cf. Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit. Cf. Groensteen, T. « Zwischen Literatur und Kunst : Erzählen im Comic », op. cit.

7 Andreas Schwarz formule des idées semblables dans le cadre de l'apprentissage de la couleur dans le milieu scolaire. Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 65.

8 Nous reprenons ici des réflexions issues d'une conversation entre Lorenz Dittmann et Christof Trepesch à propos de l'art et de la science. Cf. Enzweiler, J. (éd.) *Interview Kunst und Wissenschaft. Lorenz Dittmann im Gespräch mit Christof Trepesch*, op. cit., p. 67.

9 Pour rappel, le style graphique, tel que nous l'envisageons, correspond à la définition que donne Philippe Marion de « graphisme », « une utilisation configurante de lignes, de traits, de couleurs, de figures, de signes... apposés sur une surface dans un but d'expression et/ou de représentation ». Marion, P. « Traces graphiques, lecture et vraisemblance », op. cit., p. 57.

première étape terminée, une analyse plus complexe peut commencer¹⁰, introduite par une brève restitution de l'histoire racontée. En effet, le récit est décrit dans l'ensemble intermédiaire *bande dessinée* comme le résultat produit par un ou des créateur-ice-s et comme objet destiné à la lecture¹¹. Rappelons que nous avons situé notre étude dans une perspective médiatique communicationnelle qui considère la bande dessinée comme un moyen de transmission, sur un support donné, d'un contenu constitué de signes, lu et perçu par des récepteurs. Il semble donc opportun d'exposer ce que la bande dessinée étudiée raconte. Ensuite vient l'analyse qui utilise les outils développés dans les chapitres antérieurs à celui-ci. Nos développements dans la deuxième partie de cette étude ont montré l'importance de la dimension contextuelle dans les choix chromatiques effectués par les dessinateur-ice-s ou coloristes¹². Nous abordons ainsi les critères contextuels cadres et directs comme la genèse de l'œuvre, la biographie des créateur-ice-s et leur parcours professionnel, mais aussi le cadre financier, les lieux et les conditions de travail (en studio, en atelier, en binôme, en réseau...), l'itinéraire éditorial¹³, les influences artistiques, ou encore des aspects plus techniques liés à la mise en couleurs et à l'impression¹⁴. Tous les critères directs n'ont pas toujours la même importance selon la bande dessinée envisagée mais les critères cadres sont, dans notre cas, similaires pour toutes les œuvres étudiées. Leur même appartenance temporelle (l'extrême contemporain) et culturelle leur fait partager un contexte institutionnel, technologique et économique analogue.

L'analyse de la couleur que nous entreprenons dans les œuvres choisies a pour but de découvrir les relations sous-jacentes et les rapports entretenus avec la narration. En d'autres mots, nous voulons mettre le rôle narratif de la couleur en évidence. De quelle façon ? En considérant non seulement les critères contextuels mais aussi en utilisant les outils développés dans la première et la troisième partie de cette étude, à savoir les fonctions narratives de la couleur, les paramètres esthétiques de la couleur, les études liées à la symbolique des couleurs, et, lorsqu'ils sont nécessaires, les outils issus de la narratologie transmédiatique. Notons que les approches technique et socioprofessionnelle de la couleur n'ont pas été oubliées mais qu'elles sont incluses dans les critères contextuels. Les concepts théoriques ayant déjà été définis dans les trois premières parties, ils ne le seront plus forcément dans la partie analytique. L'analyse chromatique des œuvres telle

10 Ce point est commun à l'approche phénoménologique d'Edmund Husserl qui préconise l'observation, le « ce qui est vu », avant l'utilisation des sciences exactes. Cf. Husserl, E. (1939) « Entwurf einer Vorrede zu den « Logischen Untersuchungen » », *Tijdschrift voor Philosophie* 1, p. 116 - 117.

11 Une description plus détaillée se trouve dans la première partie de cette étude.

12 Dans *Un art en expansion* Thierry Groensteen divise son analyse en deux parties qui pourrait paraître similaire à notre manière de faire. La première, qu'il nomme *Circonstances*, concerne les notes sur l'auteur-ice et son œuvre. Par l'utilisation des critères contextuels, le contexte que nous prenons en compte va au-delà de ces deux pôles. La deuxième, *l'argument*, analyse l'œuvre choisie. Notre analyse suit une autre structure et un autre mode de fonctionnement. Groensteen, T. *Un art en expansion*, op. cit.

13 Sylvain Lesage donne un exemple concret de l'influence de l'itinéraire éditorial sur la création de la bande dessinée *Corto Maltese*. Il insiste sur le fait que les interventions éditoriales participent de l'auctorialité et laissent des marques, transformant parfois le récit. Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 172.

14 La dimension technique de la couleur développée dans la troisième partie de cette étude est effectivement intégrée dans la dimension contextuelle.

que nous l'envisageons fait apparaître des stratégies narratives, des interactions entre les éléments constitutifs et met, de plus, le caractère interdisciplinaire de notre étude en évidence.

À l'analyse théorique sont intégrées les interviews des auteur·ice·s. Il s'agit d'entretiens libres que nous avons menés dans le cadre de cette thèse. Ils sont centrés sur la mise en couleurs dans le récit analysé. Leur but était la récolte d'informations supplémentaires susceptibles de venir enrichir ou compléter l'analyse. La forme de ces entretiens n'est malheureusement pas homogène car s'il nous a été possible de rencontrer personnellement Éric Lambé et Philippe de Pierpont, cela n'a pas été le cas pour Lucas Harari avec lequel l'entretien s'est déroulé en visioconférence. De plus, pour des raisons de disponibilité, Maurane Mazars a répondu à nos questions par écrit. Malgré ces différences de forme, le contenu des entretiens préparés en amont est similaire dans les trois cas.

Deux remarques nous semblent importantes. Premièrement, il se peut que des éléments contextuels ou analytiques supplémentaires entrent en jeu au cours de l'analyse. Cela n'a rien d'étonnant, l'ensemble intermédial *bande dessinée* étant perméable aux modifications et aux éventuelles transformations. De plus, il est en constante relation avec d'autres ensembles ou domaines qui peuvent varier d'œuvre en œuvre. Dans la partie théorique, nous avons tâché de décrire les outils analytiques et les interrelations les plus dominantes. Deuxièmement, dans la première partie de cette étude, nous avons décrit l'ensemble intermédial comme laissant une place de choix à l'interprétation et offrant une marge analytique importante. L'analyse que nous faisons de l'utilisation chromatique dans les œuvres porte une part d'interprétation qu'il serait erroné d'ignorer.

Pour conclure cette introduction, nous reprenons les mots d'Isabelle Merlet qui rappellent que la perception chromatique d'un album est moins déterminée par les couleurs prises isolément que par leurs rapports, leurs contrastes et la dynamique qu'engendre leur juxtaposition d'une page à l'autre :

Il faut comprendre que la perception d'un album ne repose pas uniquement sur l'harmonie de couleurs données ou sur notre goût particulier. Ce que nous voyons avant tout, ce sont des rapports de couleurs, de contrastes, une vibration générale courant d'une page à l'autre, et cette vibration dépend entièrement de la juxtaposition d'espaces colorés – plus ou moins importants – entrant en résonance les uns avec les autres, d'une case à l'autre, d'une page à l'autre¹⁵.

15 Merlet, I. (2023) « Tintin au gris pays des Soviets », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/tintin-au-gris-pays-des-soviets> (Consultation : 23 août 2023).

4.2. Description du corpus : la « bande dessinée d'auteur·ice·s » contemporaine

Notre analyse de cas se concentre sur la bande dessinée francophone de l'extrême contemporain. Le corpus ne comprend que des productions publiées à partir de 2014. Le but premier est d'étudier des œuvres récentes aux tendances encore imprécises, non-définies, et d'une époque aux limites mouvantes, en plein développement. Elles sont les héritières de l'histoire qui les précède et que nous avons développée dans la deuxième partie de notre recherche¹. Le contemporain, bien que considéré comme « non-catégorie² » parce que non définissable, nous permet une étude du temps présent et des pratiques récentes en bande dessinée. La contextualisation étant un des éléments clés pour l'étude de la couleur, la prise en compte des structures et des pratiques du champ de la bande dessinée actuelle³ permet d'ancrer l'analyse de la couleur dans le temps et l'espace ainsi que de la comprendre comme faisant partie du développement artistique et culturel d'une époque. Enfin, même si le manque de distance critique dans l'étude du contemporain est un désavantage certain, il est bon de repenser à la phrase de Dominique Viart qui affirme, à propos de la littérature, que « la pertinence de l'analyse ne dépend pas de la distance, elle dépend des instruments mis en œuvre pour étudier les textes [...] »⁴.

Les analyses des œuvres *Paysage après la bataille* (Frémok / Actes Sud, 2016) d'Éric Lambé et Philippe de Pierpont, *Laimant* (Sarbacane, 2017) de Lucas Harari et *Tanz!* (Le Lombard, 2020) de Maurane Mazars suivent l'ordre chronologique que nous venons de présenter. Ces trois bandes dessinées correspondent à la définition que nous avons

-
- 1 Ce thème est abordé dans la deuxième partie de cette étude. Cf. « Deuxième partie : contextes et couleurs ».
 - 2 Ruffel, L. (2010) « Qu'est-ce que le contemporain », *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*, [Article en ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/ruffel2010.html> (Consultation : 30 septembre 2017).
 - 3 Ensemble de positions, de pratiques et de structures liées entre elles qui évoluent dans le temps. L'aspect évolutif du champ avait déjà été mis en lumière par Luc Boltanski en 1975. Cf. Boltanski, L. « La constitution du champ de la bande dessinée », op. cit.
 - 4 Viart, D. (2013) « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence* 102, p. 118.

donnée de la « bande dessinée d'auteur·ice·s » et sont issues de projets initiés par les auteur·ice·s qui proposent un récit complexe dans lequel le style est en adéquation avec le sujet et le contenu de l'œuvre. Les univers fictionnels distincts sont intégrés à des récits aux accents différents. *Paysage après la bataille* propose une écriture poétique et intimiste, *L'aimant* se situe dans le genre fantastique et *Tanz!* est une forme de récit initiatique⁶. Le mode de travail et d'écriture ont également joué un rôle dans notre sélection : s'agit-il d'un·e auteur·ice de type scénariste-dessinateur·ice-coloriste ou d'une relation de type coauteur·ice·s ? Dans ce cas, comment les échanges se passent-ils ? Dans quel cadre se passe la création et la publication de l'œuvre finie ? Dans quelles maisons d'édition et sous quelles conditions ? Nous verrons par les analyses que la manière d'envisager la mise en couleurs et d'intégrer les couleurs dans le récit sont différentes dans les trois œuvres prises en considération : *Paysage après la bataille* ne présente que peu de couleurs ajoutées sur le tard, *L'aimant* est un travail essentiellement digital imprimé à l'aide de trois encres (bleu, rouge et noir) et *Tanz!* est un récit très coloré en couleur directe.

Le choix de ne prendre en considération que les publications *one shot* dans le corpus analytique est d'abord méthodologique. Une analyse de plusieurs séries aurait supposé la prise en compte d'un nombre conséquent d'albums et aurait demandé un cadre de travail scientifique différent. D'autre part, l'expérience de lecture dans le cas d'un album d'une série, qui révèle une partie d'un récit plus large, est différente de celle d'un *one shot* qui propose un récit complet⁷. Les stratégies narratives mises en place sont différentes. Cela est aussi lié aux supports successifs qui accompagnent généralement la publication des séries, d'abord lues dans des périodiques, et qui amènent des contraintes différentes, notamment au point de vue des découpages. Il en va de même pour les choix chromatiques qui dépendent non seulement de la narration, mais aussi du projet narratif et de sa mise en œuvre. Le corpus se veut représentatif mais la démarche ne vise pas l'exhaustivité. La sélection porte sur des œuvres significatives dans le cadre des objectifs poursuivis. L'effet produit par leur lecture n'a pas été étranger à leur choix. Pascal Lefèvre le formule de cette manière :

Some comics artists have created works that from a formal point of view are more challenging or surprising than others. In any case, if you are triggered in one way or another by a comic, this can be an effective motivation to reread the work and study it in more detail in order to understand more about the basis for your reaction⁸.

Le fait qu'une œuvre surprenne le·la lecteur·ice en lui proposant quelque chose qui ne lui est pas familier, désautomatise sa réaction. En se distinguant des normes en place, les productions perçues comme originales changent les habitudes de lecture et réactualise

5 Une explication plus détaillée de la terminologie « bande dessinée d'auteur·ice·s » se trouve dans l'introduction. Cf. « 2. Objet d'étude ».

6 Maurane Mazars caractérise son récit de cette manière. Cf. Interview écrite de Maurane Mazars. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

7 C'est ce que Sylvain Lesage démontre dans Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 122 - 129.

8 Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf* and *Cub* », op. cit., p. 74.

l'horizon d'attente du·de la lecteur·ice⁹. Cette optique permet de relever, dans les productions prises en compte, des détails révélateurs de tendances plus importantes qui peuvent être reliées au contexte contemporain de la bande dessinée¹⁰.

9 La théorie de la réception de Wolfgang Iser nous a ici servi de base. Cf. Iser, W. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München : Fink, 1976. La démarche de Côme Martin dans *Lire le récit multimodal* ressemble à la nôtre mais son choix s'est porté sur des œuvres multimodale plus extrêmes, à la limite des habitudes de lecture, qui vont à l'encontre de l'horizon d'attente des lecteur·ice·s et mettent en difficulté la lecture. Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 8.

10 Benoît Glaude a, dans sa thèse, procédé d'une manière similaire. Il part d'une microlecture au focus appliqué plus que théorisant pour révéler des macro-enjeux esthétiques et artistiques. Cf. Glaude, B. *La Bande dialoguée*, op. cit., p. 3.

4.3. Analyses de cas

4.3.1. *Paysage après la bataille*

Actes Sud / Frémok, 2016
Impression quadrichromie recto/verso
Couverture cartonnée¹
17x24 cm (format livre)

Avec *Paysage après la bataille*, Éric Lambé et Philippe de Pierpont proposent un récit intimiste qui exprime de manière nuancée l'univers intérieur ainsi que le quotidien d'une mère en détresse. Que ce soit au niveau de la mise en page, des vignettes ou du dessin, le graphisme réduit les formes et les lignes à leur plus simple expression. Cette « épuration », pour reprendre le terme d'Éric Lambé², s'inscrit dans le cadre d'une expérimentation graphique et narrative voulue par le Frémok³ qui entend entretenir des liens avec l'art contemporain. Le récit de 420 pages⁴, projet d'auteurs soutenu par les éditeurs, est porté par les images, comme l'était d'ailleurs déjà le *Le Fils du Roi* (Frémok, 2012), un récit dessiné par Éric Lambé au stylobille de couleurs bleue et noire⁵.

L'approche narrative expérimentale caractérisée par la simplification autorise une lecture entre les cases qui n'est pas hermétique, également appuyée par la couleur qui suit la logique d'épuration voulue par le dessinateur. Les teintes n'apparaissent qu'à des

-
- 1 En dépit de nos efforts, nous n'avons pu récolter les informations nécessaires sur le type de papier utilisé pour l'impression de notre édition de *Paysage après la bataille*.
 - 2 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont faite à Berlin le 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue que nous avons enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication. Différentes informations exploitées dans le cadre de cette analyse sont issues de cette interview menée lors d'une rencontre avec les auteurs à Berlin en 2018. Elles seront signalées dans les notes en bas de page.
 - 3 Cf. Deschamps, F. (2018) « Rencontre avec Thierry Van Hasselt », [Interview en ligne] URL : Le carnet et les instants, <https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/rencontre-avec-thierry-van-hasselt/> (Consultation : 09 décembre 2021).
 - 4 La pagination est inexistante dans *Paysage après la bataille*. Nous comptons les planches à partir de la planche suivant la page de titre (première planche du prologue).
 - 5 Nous évoquons *Le Fils du Roi* dans la troisième partie de notre étude, point 3.2.2.

endroits précis du récit et semblent au premier abord ne pas être fondamentales au projet narratif. Nos développements prouvent le contraire.

L'analyse ci-dessous surprend d'abord par la discrétion de la couleur dans l'argumentation. Elle s'explique par la construction du récit dans lequel le potentiel de la couleur comme élément constitutif de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*⁶ ne prend sens que par ses interactions et interrelations avec les autres éléments. Il est donc essentiel de les intégrer et de les développer dans l'analyse. Le contexte de création et celui de la production jouent également un rôle qui doit être expliqué. Enfin, nous nous servons des outils développés dans les trois premières parties de cette étude : la théorie de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*, le tableau des fonctions narratives des couleurs, les critères contextuels, les paramètres esthétiques de la couleur, sans oublier ses significations symboliques.

Résumé

Nouvellement arrivée au camping, Fany parle peu et semble cacher un secret qui la ronge. Dans son monde gris qui ne lui offre plus qu'un paysage dévasté, le temps est à l'arrêt. Son devenir porte un point d'interrogation : arrivera-t-elle à reconstruire le fil ténu qui la relie à la vie ? Va-t-elle mourir ou vivre ? Le récit raconte la reconstruction d'une mère après la perte d'un enfant et en dévoile les obstacles dans leurs diverses déclinaisons : la détresse, la solitude, l'emmurement, la souffrance, la tristesse, le désespoir, la disparition, la culpabilité ou encore la fuite. Mais il raconte également les petites lueurs qui cassent la grisaille : une brève discussion avec Pierrot le tenancier du camping, des ricochets avec son voisin Jean, la vue d'un merle lui rappelant des souvenirs d'enfance, des marques de solidarité, la vision de nichoirs pour les oiseaux... Tant d'instantanés colorés qui représentent des ouvertures et amènent Fany à entrevoir les prémices du printemps.

Un graphisme épuré

Paysage après la bataille avait été initialement pensé en bichromie⁷. Le gris et le brun devaient être imprimés sans autres ajouts. Il s'agissait de représenter la perception plutôt négative qu'a le personnage principal du monde qui l'entoure. De plus, le travail en bichromie avait des avantages techniques et économiques qui primaient au départ. La gestion de la couleur en quadrichromie semblait plus difficile que celle en bichromie, tout comme la reproduction des planches. Il était très important pour les auteurs de scanner les dessins au plus proche des originaux et de faire des essais pour vérifier le rendu. La qualité des teintes était particulièrement décisive, au niveau des couleurs mais aussi pour les différentes nuances de gris et pour le noir. Un des buts d'Éric Lambé était également de ne pas rester dans la simple illustration mais d'utiliser un langage poétique. Or, plus le récit est riche en éléments figuratifs, plus cette tâche est difficile. La couleur

6 L'ensemble intermédiaire *bande dessinée* est développé dans la première partie de cette étude.

7 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

représentait donc une difficulté qu'il était facile de simplifier par la bichromie⁸. Ce n'est que tard dans le projet que l'idée de la quadrichromie s'est imposée – nous l'expliquons ultérieurement dans ces lignes⁹. La couleur a alors été ajoutée de manière digitale sur les couches appliquées au brou de noix.

L'univers poétique du dessin traduit le questionnement existentiel de Fany en proposant des impressions et des images très épurées mais en même temps très fortes. Éric Lambé s'est livré à un véritable travail de simplification :

[J]e vais sur internet et je vois plein de photos, je vois plein de détails, je dessine des pages avec plein de détails et puis, au fur et à mesure, j'enlève, j'enlève, j'enlève et il reste ce qui devient comme des mots. Il ne nous reste plus que les signes qui vont traduire le scénario avec des images¹⁰.

Au départ, l'idée d'épurer était liée aux thèmes de la précarité et de la fragilité qui devaient être centraux dans le projet¹¹. Dans le résultat final, ils sont exprimés autant dans le trait que dans les éléments représentés. L'utilisation de la plume et du brou de noix dans les dessins originaux – Éric Lambé a travaillé manuellement sur des formats A3 jusqu'à l'étape de mise en couleurs¹² – expriment également l'idée de fragilité¹³. Les planches contiennent quatre vignettes au maximum. Les formes utilisées pour les illustrations sont simples. Les vignettes de la majorité de l'œuvre contiennent du blanc, du noir et/ou des niveaux de gris. Éric Lambé explique l'absence de superflu dans *Paysage après la bataille* de la manière suivante : « C'est pour cela qu'il y a toujours deux ans de travail qui sont consacrés en quelque sorte à éliminer tout le superflu. Et à un moment donné, apparaît une épure du dessin-récit, parce que toutes les questions ont été posées¹⁴ ».

De nombreuses vignettes et dessins se répètent dans la narration, parfois dans des séquences très différentes, ce qui provoque des lectures et interprétations distinctes. La vignette représentant Fany dans le taxi planche 411 est presque identique à celle de la planche 17, tout au début du récit¹⁵. Seuls le paysage tout blanc, encore à (re)construire, et la blessure de Fany à l'arcade, comme un souvenir extérieur d'une blessure intérieure, marquent la différence. Il s'agit d'une « rime distante », un cas particulier de tressage qui établit une relation *in absentia* ou à distance et dont la définition est la suivante : « une reprise avec variation, où la mémoire du lecteur est sollicitée pour faire part de la similarité et de la dissimilarité avec les images vues antérieurement¹⁶ ». Dans notre exemple,

8 Cf. *ibid.*

9 Voir le point « Des touches de bonheur ».

10 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

11 Cf. *ibid.*

12 Cf. *ibid.*

13 Cf. Dejasse, E. / Muylle, P. « « Être très égoïste et très généreux » », *op. cit.*

14 Dupret, A. (2017) « Éric Lambé », [Interview en ligne] URL : du9, <https://www.du9.org/entretien/eric-lambe/> (Consultation : 20 mars 2018).

15 Lambé, E./ de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, *op. cit.*, p. 17 et p. 411.

16 Groensteen, T. « Tressage ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 782 et Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 173.

l'organisation graphique du récit ainsi que la mise en scène, dans le sens que lui donne Pascal Lefèvre¹⁷, ne sont pas non plus anodines puisque, dans la planche 411, la vignette dont nous parlons se trouve imprimée entre des paysages colorés. Fany sort du gris, elle est entourée de couleurs, contrairement au début du récit, où le taxi l'amène au camping et où tout est sombre autour d'elle. De plus, la mise en page des deux planches est inversée. La première vignette en haut de la planche 17 (fig. 24) se retrouve en bas de la planche 411 (fig. 25) et aux deux vignettes du bas de la planche 17 indiquant le titre de la chansons *Blackbird*, l'oiseau noir, s'oppose l'illustration aux couleurs vives et chaudes de la planche 411. Ce chiasme en images met en évidence le changement de situation et met en réseau le début et la fin du récit.

Fig. 24 et 25: Planches 17 et 411. Itération et chiasme en images.



Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

Notons que le statut que donnait Paul Klee au gris, une couleur de transition¹⁸, peut ici être reprise dans un sens métaphorique : Fany se trouve dans une période de transition qui nécessite des décisions personnelles¹⁹. Les reprises graphiques ont toujours un effet

17 Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf and Cub* », op. cit., p. 71. Nous avons abordé ce terme plus en détails dans la troisième partie de notre étude, dans le point 3.5.

18 Cf. Dittmann, L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, op. cit., p. 394.

19 « – Et qu'est-ce qu'elle devient ? Elle vit ou elle meurt ? – Je ne sais pas. » Ce dialogue, qui se trouve dans la dernière partie du récit, résume la situation émotionnelle de Fany lorsqu'elle arrive au camping. Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 367.

sur le-la lecteur-ice et font avancer le récit²⁰. C'est le cas dans les planches 381 et 382, où le visage de la fille de Fany apparaît plusieurs fois, comme une pensée intense ancrée dans la tête de la maman dont le visage reste, lui, dans un premier temps, caché. Cette image de dos se répète également. Les deux vignettes s'alternent jusqu'à ce que Fany se retourne. Le visage de la petite fille semble insister et exiger le regard de sa mère. La relation mère-fille est soulignée par le contraste de valeurs. L'alternance clair-obscur appuie le rythme de la séquence.

En laissant la place aux dessins et aux impressions, c'est Fany avec son univers intérieur et sa perception du monde qui se glisse au centre du récit. Nous nous trouvons face au phénomène d'« objectivation subjectivée » défini de la manière suivante : « nous voyons les personnages de l'extérieur, mais à la façon dont eux-mêmes perçoivent le monde et s'y projettent²¹ ». Cette perception du monde subjective se retrouve dans les niveaux de gris. En effet, d'un point de vue symbolique, le gris est une couleur sans grande force et représente toutes les émotions tristes ainsi que la morosité²². Associée au noir, elle prend des connotations encore plus négatives²³. Fany voit la vie en gris qui endosse une fonction de subjectivité²⁴, accentuée par la forme et le contenu du récit. Ainsi, il n'y a pratiquement pas de plans d'ensemble ou de plans généraux. La majorité des vignettes contient des gros plans ou des plans rapprochés et offre plus rarement des plans moyens. Ce sont des (morceaux de) détails qui sont montrés, témoignant de la vision morcelée qu'a Fany de son présent (fig. 26). Le décadrage introduit une tension visuelle²⁵ qui pousse à l'interrogation et fait naître un besoin de recentrement, d'équilibre – à l'image du personnage principal.

Le foyer perceptif n'est presque jamais impersonnel, mais personnalisé puisqu'il exprime le point de vue d'un des personnages²⁶. Dans de nombreux passages, ce que les dessins représentent correspond au point de vue de Fany, à ce qu'elle voit²⁷. Les cauchemars, qui représentent de longues séquences, suivent toutefois une autre logique (fig. 27 et 28). Les vignettes y sont souvent plus grandes et les motifs représentés ne sont pas les mêmes que dans le récit principal. Les différences les plus flagrantes se situent au niveau de la luminosité, des couleurs utilisées et des contrastes qui sont plus marqués. Les niveaux de gris obscurcissent beaucoup moins les images. Ces changements appuient le caractère impersonnel du foyer perceptif dans ces séquences, même si leur part de subjectivité est immédiatement identifiable – ce sont les rêves de Fany. Les cauchemars font partie d'un autre discours dont nous parlerons plus tard dans cette analyse.

20 Lejeune, M. « Les reprises dans les bandes dessinées sans paroles ». Dans : Garric, H. (dir.) *L'engendrement des images en bande dessinée*, Tours : Presses universitaires François Rabelais, 2013, p. 115.

21 Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 144.

22 Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 226 et p. 227.

23 Cf. *ibid.*, p. 227.

24 Cette fonction a été décrite dans la première partie et se trouve dans notre tableau 2b. Cf. Point 1.3.3. Il en va de même pour toutes les fonctions citées dans cette analyse.

25 Cf. Aumont, J. *L'image*, op. cit., p. 120.

26 Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 91.

27 Ce n'est toutefois pas toujours le cas, comme en témoignent les planches 294–299 qui montrent le point de vue de Jean-Louis ou encore, planche 406, lorsque Pierrot parle et que ce n'est pas son visage qui est montré, mais bien ses pieds qu'il regarde.

Fig. 26: *Morcellement*.



Les grandes vignettes en niveaux de gris de cette planche (17 x 24 cm) montrent des morceaux de corps²⁸. Les images, pourtant centrées, sont décadrées et laissent de nombreux éléments dans la partie hors-champs, invisibles aux yeux des lecteur-ice-s. Fany, dans la deuxième vignette, semble disparaître derrière l'image suivante.

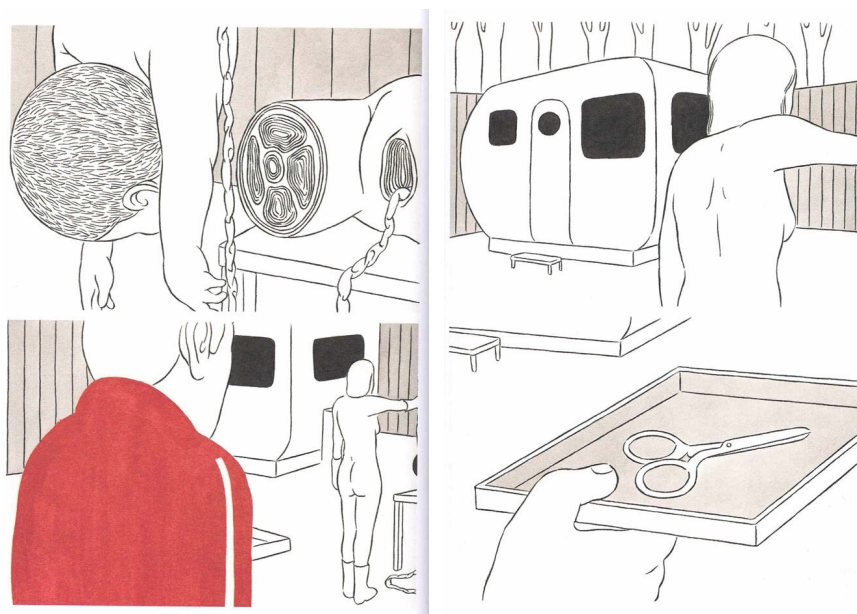
Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

Presque paradoxalement à la personnalisation du point de vue et à l'objectivation subjectivée dans le récit, les visages sont souvent cachés. Jusqu'à la planche 30 qui montre l'arrivée de Fany au camping et qui révèle son nom aux lecteur-ice-s, ils ne sont pratiquement pas visibles. Très souvent, les personnages sont représentés de dos, les laissant de cette manière sans identité propre et sans émotions. Cela renforce la vision subjective que Fany a du monde qui l'entoure. Les émotions des autres ne l'effleurent que très peu. Elle est enfermée dans sa douleur et sa tristesse grises. Remarquons que le dessin de corps morcelés et la non représentation des visages sont des phénomènes récurrents dans les créations d'Éric Lambé. Il affirme à ce sujet : « Je pense qu'en bande dessinée l'attitude, la gestualité du personnage est plus importante que la représentation de son visage²⁹ ». Les vignettes de *Paysage après la bataille* reflètent cette position.

28 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 27.

29 Cf. Dejasse, E. / Muylle, P. « Être très égoïste et très généreux », op. cit.

Fig. 27 et 28: Cauchemar.



Dans cette partie de séquence qui représente un des cauchemars de Fany, ce sont la maternité et sa signification après la disparition d'un enfant qui sont prises pour thème³⁰. Nous abordons la couleur rouge plus tard dans ce texte.

Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

De plus, le découpage mais aussi l'organisation temporelle jouent un rôle important pour la narration. Les vignettes capturent en quelque sorte le temps et amènent de la lenteur dans le récit. Il semble freiné, tout comme la vie de Fany semble être à l'arrêt. Cette temporalité est accentuée par l'emploi de couleurs mornes et celui du blanc dont le rôle dans le récit est majeur : il marque la disparition, thème présent dans plusieurs œuvres d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont³¹. Car l'orientation dans le récit, qu'elle soit spatiale ou narrative, est difficile et accompagne un sentiment d'incertitude quant au contenu des planches à venir, comme si le futur était hypothétique, même inexistant³². Les alentours du camping s'effacent et les quelques plans généraux qui représentent des paysages semblent vides, sans contenu, sans espoir.

La disparition et l'effacement se retrouvent à différents endroits du récit. Un passage textuel les met particulièrement en évidence, planche 273 : « [Jean-Louis] Bonjour Shadow ! – [Fany] Shadow ? – [Jean-Louis] Parce que vous êtes une ombre³³ ». Dans cette

30 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 236 et p. 237.

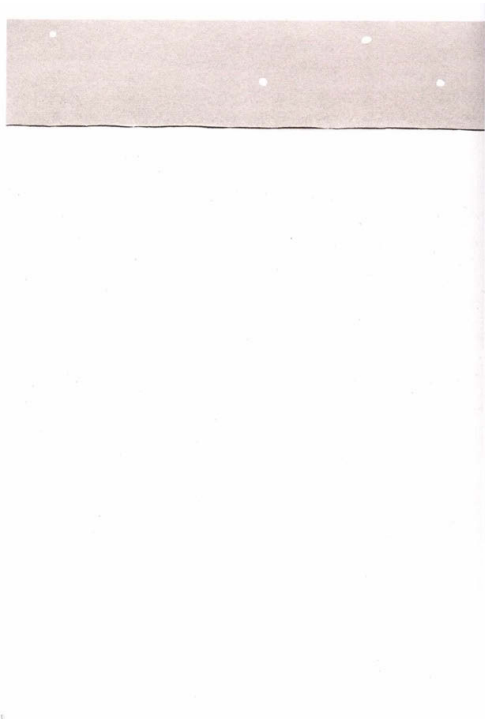
31 Cf. Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

32 Ce thème de l'orientation est d'ailleurs repris à la planche 321, lorsque Fany offre, pour Noël, une boussole à Pierrot. Ce dernier rêve de voyager mais n'arrive pas à franchir le pas. Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 321.

33 Ibid., p. 276.

séquence, Fany refuse le combat que lui propose Jean-Louis et *devient* ombre³⁴. Le fond et la forme se rejoignent, portés par le noir, le gris et le blanc. Le noir des bottes, des mains, qui ressemblent alors à des gants de boxe, et des yeux de Jean-Louis dominant visuellement dans les vignettes et contraste avec le blanc et le gris des corps et des fonds unis qui marquent l'effacement. Il n'y aura pas de combat – au propre comme au figuré – mais une disparition. Le gris devient blanc.

Fig. 29: *Disparition*³⁵.



Seules trois teintes constituent le dessin : un gris clair, une ligne noire et la couleur blanche de la neige qui envahit la planche et fait tout disparaître, même les marges qui ne sont plus reconnaissables.

Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

Si le récit illustre l'univers sombre, triste et monotone de Fany, il n'est pas sans tension narrative. Cette dernière, par la création et la résolution d'un déséquilibre dans le récit, provoque un effet affectif chez le-la lecteur-ice. Une des sous-espèces de la tension nar-

34 Ibid., p. 281.

35 Ibid., p. 206.

rative est le suspense provoqué par une situation narrative incertaine³⁶. Le-la lecteur-ice est impatient-e d'en connaître l'issue mais cette dernière se fait attendre. Un exemple se trouve dans la séquence constituée par les planches 80 et 87 (fig. 30 et 31). Elle commence par la représentation de Fany qui prend une douche. Parallèlement, Jean-Louis est montré regardant la porte de la salle d'eau réservée aux femmes, puis s'en rapproche. À partir de la planche 84, Fany nue, est de couleur blanche, et Jean-Louis, arme à la main, porte une veste noire. Ils sont représentés tour à tour sans que leurs visages ne soient montrés. Ce sont des plans rapprochés des parties de leur corps qui forment le récit. Cette représentation provoque des sensations de malaise compte tenu de l'endroit de la scène, une douche, et de la présence incongrue mais seulement supposée du chasseur dans ce lieu réservé aux femmes. La focalisation restreinte³⁷ adoptée dans les vignettes provoque une incertitude par rapport à la suite des événements. Jean-Louis est-il en train d'observer Fany dans la douche ? Présente-t-il une menace ? Le contraste accentué des teintes presque noires et blanches remplit une fonction discursive de relais et appuie la tension narrative. Cette dernière est créée par la représentation des événements³⁸, en particulier par la mise en page et l'organisation graphique des planches. À cela vient se greffer un contraste symbolique : le blanc est souvent associé à la féminité et le noir, à la violence³⁹. Le dénouement de cette situation incertaine est révélé dans les planches 88 et 89. Jean-Louis n'est pas au même endroit que Fany. Ce développement imprévu maintient brièvement la tension narrative en provoquant la surprise⁴⁰ : la force de la représentation de la double planche pousse à le-la lecteur-ice à mettre sa lecture en pause. Les deux images en vis-à-vis montrent d'un côté le chasseur pointant son arme et, de l'autre, Fany nue sous la douche lui faisant dos, comme mise en joue. Les contrastes et les teintes foncées renforcent la position dominante de Jean-Louis et mettent la fragilité de Fany en évidence. Quelques planches plus tard, Fany semble de nouveau disparaître. Son corps, en boule, se transforme en pierre⁴¹. Outre la fragilité et la disparition, c'est le thème de l'accablement moral qui peut être interprété dans ce passage graphique.

Remarquons que les contrastes sont souvent utilisés dans ce récit graphique. Ils remplissent plusieurs fonctions, celle dont nous venons de parler, mais aussi des mises en évidence d'éléments choisis comme les yeux aux planches 134 et 135 ou la photo à la planche 137. Ils marquent également la représentation du temps lorsqu'une case sombre représentant le passage d'une nuit, comme dans les planches 368 ou 397, en côtoie une plus claire représentant le jour. Enfin, les contrastes structurent le récit en

36 Baroni, R. (2004) « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative ». Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui – le 6 janvier 2004, [Article en ligne] URL : Vox-poetica, <https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html> (Consultation : 09 décembre 2023). Baroni explique et définit la tension narrative de manière plus large dans la monographie suivante : Baroni, R. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil, 2007.

37 Cf. Baroni, R. « Suspense ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 769.

38 Cf. Baroni, R. « Suspense », op. cit., p. 768.

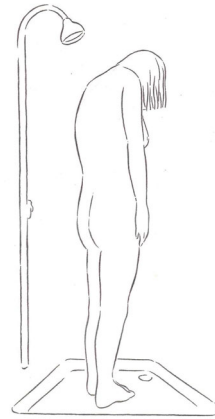
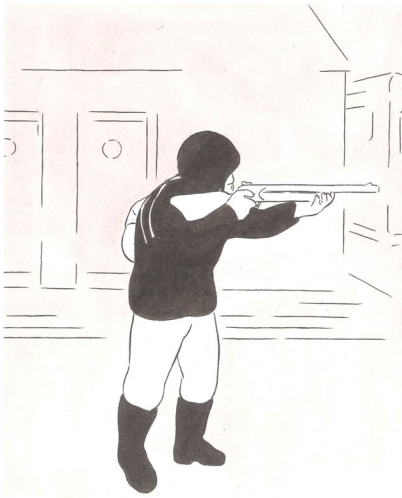
39 Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 109 et p. 133.

40 Cf. Baroni, R. « Suspense », op. cit., p. 768. Raphaël Baroni explique l'existence de trois modalités différentes de la tension narrative : le suspense, la curiosité et la surprise. Cette dernière est « un effet limité dans le temps, lié aux développements imprévus de l'histoire. ». Ibid.

41 Cf. Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 99.

différentes séquences, comme dans les planches 130 et 131, ou mettent en opposition symbolique deux personnages ou deux éléments centraux pour le récit, comme c'est le cas dans l'exemple de la douche expliqué ci-dessus. Notons que dans tous les exemples le dialogue entre les dimensions panoptique et synoptique est d'importance.

Fig. 30 et 31: Situation narrative incertaine.



Ces deux planches⁴² se font face dans le livre et Jean-Louis semble tenir Fany en joue. Les contrastes sont plus marqués du côté de Jean-Louis que du côté de Fany dont la fragilité est représentée par le trait, la disparition du décor et des couleurs très claires.

Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

L'écriture minimale ne touche pas que les images, mais aussi les textes. Ils sont très peu présents ce qui amplifie l'effet d'emmurement. Le seul passage qui présente des textes longs est celui dans lequel Fany raconte la mort de son enfant⁴³. Dans le reste de l'œuvre, le silence « bien plus éloquent que les mots⁴⁴ » s'associe aux dessins pour traduire la mélancolie, mais aussi rendre visible l'invisible : la disparition⁴⁵, la souffrance ou encore la détresse. Il s'agissait, pour les auteurs, de réduire le scénario à des motifs qui allaient servir au maximum le récit. Éric Lambé l'explique ainsi : « En fait on réduit

42 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 88 et 89.

43 Ibid., p. 358–367.

44 S.n. « Paysage après la bataille Fauve d'or - prix du meilleur album Angoulême 2017 », [Catalogue en ligne] URL : FRMK, <https://www.fremok.org/site.php?type=p&id=313> (Consultation : 02 octobre 2022).

45 Le rapport entre le silence et la couleur blanche, déjà liée à la disparition, saute aux yeux. Un « blanc » est aussi un silence dans une conversation.

au « moins » et avec ce « moins », on multiplie⁴⁶ ». Dans un autre entretien, il explique que la répétition de motifs a représenté pour lui un terrain de jeu narratif fertile : « Philippe [de Pierpont] a introduit des motifs que j'ai déjà utilisés précédemment, avec lesquels je peux jouer, composer au point de faire naître des séquences qui ne figuraient pas dans le scénario ; ce sont tous les cauchemars de la jeune femme⁴⁷ ». Les galets de la scène des ricochets⁴⁸ deviennent ainsi un moyen de raconter un corps⁴⁹ – celui de Fany. À plusieurs endroits du récit, l'itération de formes signifie le passage au cauchemar, comme dans la séquence qui s'étend de la planche 131 à la planche 163. La couleur, en devenant l'introductrice du monde onirique, joue alors un rôle que nous n'avons pas encore évoqué dans le cadre de nos recherches, celui d'embrayeur. Cette fonction est discursive, liée à l'articulation du récit. La couleur permet ici la transition vers le rêve. Elle remplit également une fonction de différenciation des niveaux narratifs. Le rond blanc représente un lampadaire, des yeux mais aussi le visage d'une enfant sur une photo. Une pièce de puzzle noire⁵⁰ sert d'entrée dans le monde du rêve et introduit le contraste intense noir / blanc. À partir de là, les répétitions et les formes s'enchaînent. La forme ronde, qui passe du blanc au noir, représente de nouveau les yeux, mais aussi une bouche ou une tête. Elle fait également écho aux galets déjà rencontrés avant mais représente le sang et le drame. Elle est mise en opposition au triangle noir⁵¹ qui évoque l'utérus, qui évoque l'idée de gestation. La mort fait face à la naissance. Un bébé⁵² devient ensuite la pierre lancée sur le visage du conducteur qui a provoqué l'accident et tué l'enfant du rêve, symbolisant la colère et la souffrance⁵³.

Le jeu sur les formes continue jusqu'à retrouver le rond blanc du début de la séquence qui marque la sortie du rêve. Il représente les flocons de neige qui tombent sur Fany. D'autres motifs récurrents dans le récit sont les arbres, le lièvre, les bouts de bois, les puzzles et aussi les oiseaux noirs. Ces derniers jouent un rôle décisif dans le scénario et sont repris également dans les textes, sous forme d'allusions intertextuelles. Après le prologue, au début de la première partie, dans le taxi, c'est *Blackbird*, une chanson des Beatles, que le conducteur écoute. Les paroles de la chanson accompagnent les vignettes des quatre planches suivantes⁵⁴. Une phrase de paratexte issue d'une chanson de Dominique A, *Le courage des oiseaux*, donne le mot de la fin du récit : « Si seulement nous avions

46 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

47 Cf. Dejasse, E. / Muylle, P. « Être très égoïste et très généreux », op. cit.

48 Cf. Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 55–71.

49 Cf. *ibid.*, p. 99.

50 Cf. *ibid.*, p. 137.

51 Cf. *ibid.*, p. 155.

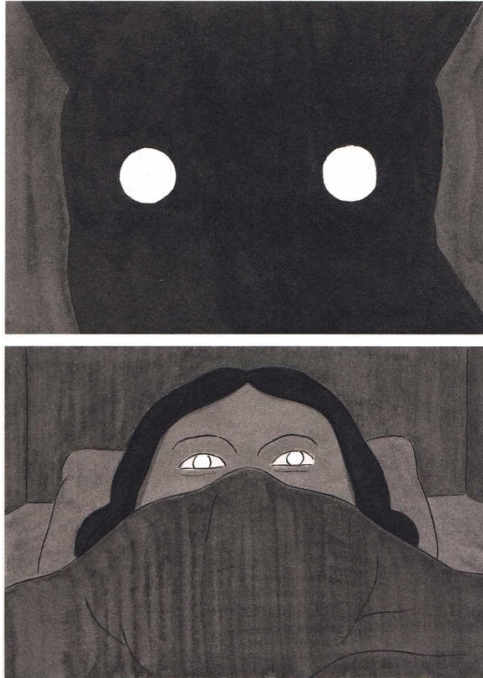
52 Les thèmes de la maternité et de la perte d'un enfant peuvent être reliés à cette séquence comme aux autres cauchemars. Ces derniers peuvent être interprétés comme un questionnement sur le fait d'être mère sans enfant, sur l'absurdité et la violence de la perte d'un être plus jeune que soi. Le fait que le bébé, tout nu, sans protection et sans moyen de défense, soit, dans une autre séquence cauchemardesque, littéralement jeté dans la bataille (*Ibid.*, p. 244) va en ce sens et montre la brutalité du monde intérieur de Fany.

53 Cf. *ibid.*, p. 157.

54 Cf. *ibid.*, p. 17–21.

le courage des oiseaux qui chantent dans le vent glacé⁵⁵ ». L'interprétation commune de l'oiseau noir comme un oiseau de mauvais augure est démentie par le récit. D'abord parce qu'il ne s'agit pas d'un corbeau mais d'un merle – cette information vient relativement tard dans le récit, à la planche 357. Ensuite parce que le merle représente pour Fany un soutien et un signe de liberté. Elle l'associe à un souvenir de petite fille qui la reconforte. « Avoir le courage des oiseaux qui chantent dans le vent glacé » signifie pour Fany de choisir la vie et la reconstruction, de voir les touches de couleurs dans son univers gris.

Fig. 32: Formes et couleurs.



Juste avant le cauchemar de Fany, la forme ronde se répète à plusieurs reprises dans les images⁵⁶. Les yeux blancs du chien dans la première vignette s'apparentent à une poitrine, évoquant ainsi la maternité. Ils font écho aux yeux de Fany dans la deuxième vignette. La forme ronde introduit ainsi la séquence du cauchemar et le contraste clair/obscur, parfois noir et blanc, qui y est présent.

Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

55 Ibid. p. 413.

56 Ibid., p. 135.

L'histoire de Fany peut être également interprétée comme une renaissance, une redécouverte de la protagoniste dans son entièreté. Progressivement, les corps morcelés disparaissent, les visages se découvrent, les blancs se remplissent, le cadrage se recentre et la diégèse est moins grise. Les couleurs apparaissent petit à petit et ponctuent le récit graduellement jusqu'aux pages colorées de la fin qui mettent l'accent vers l'extérieur du personnage avec les paysages. Ce n'est plus seulement une objectivation subjectivée que représente le récit, la façon dont Fany perçoit le monde et s'y projette, mais aussi la manière dont elle sort de la grisaille et reprend possession de son corps et de ses actes.

Les apparitions des couleurs dans le récit ainsi que leurs effets et conséquences sont les thèmes de la partie ci-dessous.

Des touches de bonheur

La mise en couleurs des paysages a démarré d'abord à la fin du livre : « Les trois, quatre pages de la fin allaient être les seules pages en couleurs, comme si elle [i.e. Fany] sortait du camping et partait vers une nouvelle vie, sans trop savoir si ça allait aller beaucoup mieux⁵⁷ ». Même si Éric Lambé affirme que ces planches colorées n'avaient qu'un but esthétique – les images rappellent les vieilles cartes postales et les puzzles qui ont un côté désuet intéressant d'un point de vue esthétique⁵⁸, narrativement parlant, elles ne sont pas anodines⁵⁹. L'auteur-dessinateur ajoute d'ailleurs ensuite les réflexions qu'il avait eues à l'époque de la création : « S'il y a de la couleur là, on va en mettre aussi un peu à l'avant, comme s'il y avait des trousées dans l'histoire. C'est comme si déjà ce côté *sortir du gris*, on le donnait dès le départ⁶⁰ ». Car c'est cela que les images en couleurs, ponctuelles dans le récit, amènent : de la lumière, des lueurs d'espoir, de l'optimisme, même si les teintes n'ont pas été utilisées pures, mais plutôt de manière ternie ou obscurcie. La couleur, elle aussi morcelée, n'intervient pas par hasard mais marque l'évolution de Fany dans la reconquête de son être et met des accents dans le récit de manière précise, comme dans l'épilogue qui est entièrement en couleurs. Non seulement, il dément la mort de Jean-Louis, sorti du camping et vivant dans une cabane, mais il le place dans un contexte printanier, symbole de renaissance, où le vert a remplacé le gris⁶¹. À noter également : les puzzles en couleurs – les voyages possibles⁶² – des planches 409–411 qui font écho à ceux montrés sans couleurs vives dans les planches 258, 260 et 261 et au

57 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

58 Cf. *ibid.*

59 Nous avons déjà insisté sur le fait qu'une fonction décorative, même si elle décrit un rôle décoratif de la couleur, n'existe pas seule et est à mettre en relation avec d'autres éléments du récit qui lui confèrent un caractère narratif. Cf. Première partie de cette publication, point 1.3.2.

60 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

61 « Et on voulait absolument que ça ne se termine pas de manière dure mais qu'au contraire, ce soit une ouverture vers la lumière, vers l'espoir, vers un futur possible, et un voyage de vie possible. » *Ibid.*, p. 2.

62 Cf. *ibid.*, p. 1.

début du récit, dans les planches 28–29, 30 et 31. Le caractère itératif des motifs au début, au milieu et à la fin du récit mais sous des modalités chromatiques différentes leur confère une signification particulière et apporte une cohérence et une continuité dans le récit morcelé. Un réseau est créé – un entrelacement ou tressage⁶³ – et la couleur remplit alors une fonction discursive qui est tantôt dramatique et appuie certains moments forts du récit, tantôt rythmique et amène des touches positives tout au long de la narration. En effet, la mise en couleurs d'éléments précis dans certaines vignettes provoque un contraste marqué et une tension chromatique soudaine qui modifie le rythme de lecture et, en même temps, celui du récit⁶⁴. La fonction émotive par laquelle la couleur matérialise les émotions de Fany, ainsi que la fonction symbolique de la couleur, se retrouvent également dans le récit. De par le tressage, l'idée de fragilité – mais aussi celle du bonheur possible – est de nouveau présente mais de façon positive, « un petit bonheur dans un grand monde sombre⁶⁵ ». De la même manière, le type d'éclairage utilisé dans le récit graphique détache les composantes de l'image. Il n'uniformise pas le dessin mais la structure⁶⁶. Ainsi, des zones claires et foncées sont créées qui provoquent une tension, du mouvement. Remarquons que cette tendance structurante de la source de lumière est pratiquement absente des cauchemars de Fany.

La fonction rythmique par laquelle une ou plusieurs couleurs changent ou influencent le rythme du récit et de la lecture, n'a pas encore été évoquée dans le cadre de nos recherches. Elle fait partie des fonctions discursives. Elle inclut une dimension temporelle, le rythme pouvant être ralenti ou accéléré, mais n'est pas identique à la fonction que nous avons qualifiée de temporelle qui permet la différenciation de différents univers temporels (liés aux personnages notamment) ou de niveaux temporels dans la diégèse. Les deux fonctions rythmique et temporelle sont liées à l'espace, lui-même exprimé dans la bande dessinée par la linéarité, la tabularité, la mise en page, la grandeur des vignettes, les plans ou encore les espaces intericoniques. Dans le récit de bande dessinée, la couleur, c'est de l'espace et l'espace, c'est du temps⁶⁷ !

La couleur qui apparaît et disparaît, en plus de matérialiser l'espoir, annonce toujours des petits changements dans la vie de Fany. L'entrée de la couleur dans le récit rompt l'ambiance morne. Nous pouvons citer divers exemples : les puzzles du début marquent un premier dialogue, une sortie de l'emmurement ; dans la scène des ricochets, la couleur annonce une rencontre : plus tard, le merle qui rappelle à Fany des souvenirs d'enfance, accompagne un ciel bleu. Il est de nouveau présent, dans les branchages colorés des planches 358 et 359 lorsque Fany raconte son secret ; lorsqu'elle distribue des cadeaux de Noël, par exemple planche 321, elle s'ouvre également aux autres habitants du camping et tisse des liens. Les nichoirs (fig. 33) représentent la venue du printemps, le retour de la lumière, comme le confirme ce dialogue entre Fany et Jean :

63 Cf. Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op.cit., p. 173.

64 Cf. Dittmann, L. « Le problème de la rythmique picturale », op. cit., p. 114.

65 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

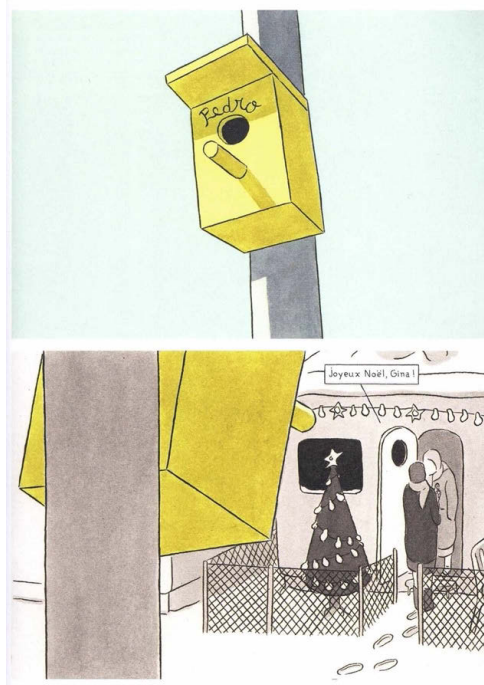
66 Cf. Baetens, J. / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, op. cit., p. 41.

67 Cf. Baroni, R. (2017) « En bande dessinée, le temps, c'est de l'espace... », [Article en ligne] URL : Fabula / Les colloques, *L'art, machine à voyager dans le temps* (dir. Frédérique Toudoire-Surlapierre, F. / Voegelé, A.), <http://www.fabula.org/colloques/document4785.php> (Consultation : 20 janvier 2021).

- C'est formidable et le jaune...Euh, il fallait oser...Mais c'est très bien finalement.
- Tu as saisi le message, n'est-ce pas ?
- Euh...oui...Je ne sais pas... Après l'hiver, le printemps revient toujours...C'est ça ?
- Oui et je suis sûr qu'au printemps prochain, on va être surpris ! Il va y en avoir des oiseaux dans le camp⁶⁸ !

Dans nos cultures européennes, le jaune est ambivalent. S'il se rapproche de l'orange, il est perçu de manière positive, comme sain et tonique. Par contre, s'il tire sur le vert ou le jaune citron, ce qui est le cas dans notre cadre, il est ressenti comme toxique ou maladif⁶⁹. Par un phénomène de contraste chaud / froid, la couleur jaune employée pour les nichoirs, en comparaison aux niveaux de gris, acquiert un caractère chaud. De plus, par le jeu de répétitions et de mise en réseau, c'est l'ouverture et le printemps que cette couleur symbolise. À cela s'ajoute les usages établis de la couleur jaune en hiver. Elle symbolise la lumière et la gaieté⁷⁰. Par un effet de glissement provoqué par le contexte et le récit, elle est perçue comme positive.

Fig. 33: Les nichoirs jaunes



Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

68 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 329.

69 Cf. Pastoreau, M. *Une couleur ne vient jamais seule*, op. cit., p. 197.

70 Cf. Pastoreau, M. *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2019, p. 185.

L'apparition du nichoir jaune modifie totalement le ton du récit mais aussi son rythme (fig. 33)⁷¹. La première vignette constitue un contraste par rapport à la monotonie chromatique des planches qui la précèdent. De plus, la couleur de fond bleu-vert est tellement claire qu'elle attire l'attention. Elle semble, en effet, posséder une valeur plus claire que le jaune et provoquer un phénomène d'inversion qui déséquilibre la luminosité⁷². Les couleurs choisies ne respectent pas le principe d'harmonie puisqu'elles forment un lien chromatique simple (une couleur primaire, le jaune, plus une couleur tertiaire, le vert bleuté). La deuxième vignette présente un contraste clair/obscur entre le jaune et le noir assez fort. Le gris semble l'adoucir. Notons que nous avons également, dans cette vignette, un effet spatial selon la définition de Johannes Itten puisque le jaune donne l'impression de ressortir et de se trouver à la surface de l'image alors que le noir provoque un effet de profondeur. Le jaune remplit également une fonction d'organisation chromatique en mettant le nichoir en évidence et remplit ainsi une fonction diacritique. Cette deuxième vignette ne correspond pas non plus aux règles de l'harmonie définies par Johannes Itten. Du point de vue de la quantité, la forme contenant le jaune est trop grande par rapport aux autres formes, ce qui amène un effet de disproportion. Cette dernière a un impact sur l'organisation spatiale de la vignette dont la perspective accompagnée d'un décadage n'est pas commune.

La couleur représente une sortie possible de la grisaille mais étonne à chacune de ses apparitions. L'exemple qui illustre le plus l'aspect surprenant de la mise en couleurs dans l'œuvre est le vert dans la vignette représentant le cerf, planche 296, qui n'apparaît qu'une seule fois dans le récit (fig. 34). Elle rompt la séquence et, en même temps, met en évidence l'image du cerf qui se fige. Elle en devient centrale pour la lecture⁷³ et tout s'en voit perturbé : le trait, la luminosité, les teintes, Jean-Louis qui ne le tue pas et tombe à genoux. La mise en page et l'organisation graphique de la double planche (fig. 34 et 35)⁷⁴ renforcent la centralité de la vignette verte. Le regard de Jean-Louis, représenté à la planche suivante, semble être dirigé vers le cerf. Renforcée par la dimension synoptique de la planche, l'observation intense de ce qui s'assimile à un face à face ne peut que ralentir et modifier le parcours de lecture classique en provoquant une lecture horizontale et un va-et-vient entre les trois vignettes placées dans la moitié supérieure des planches. Dans ce cas précis, l'écartèlement entre la linéarité des vignettes et la tabularité des planches influence sensiblement la lecture⁷⁵. De plus, la surprise que provoque la couleur verte affecte le rythme de la lecture qui semble être en pause. La couleur a également une fonction temporelle car c'est l'univers temporel de Jean-Louis qui est représenté par cette image. Un monde à part dans lequel, comme pour Fany, le temps semble s'être arrêté.

71 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 325.

72 Le phénomène d'inversion des valeurs ainsi que les informations relatives à la théorie de Johannes Itten sont abordés dans la troisième partie de cette étude, dans le point 3.1.3.

73 C'est ce qu'explique Éric Lambé également. Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

74 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit., p. 296 et p. 297.

75 Pierre Fresnault-Deruelle décrit la bande dessinée comme un art tiraillé entre sa linéarité et sa tabularité. Cf. Fresnault-Deruelle, P. (1976) « Du linéaire au tabulaire », *Communications* 24, p. 7 - 23.

Fig. 34 et 35: Face à face et surprise par la couleur.



Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

L'insertion de la couleur, qui apporte un effet d'inattendu dans le récit, renvoie au graphisme de l'édition japonaise. C'est ce qu'affirme Philippe de Pierpont : « Au Japon, il publie des œuvres, des bouquins magnifiques, où, par exemple, tu as tout un bouquin de littérature et puis, tout d'un coup, tu as trois photos noir et blanc et un dessin couleurs en plein milieu et c'est hors cahier⁷⁶ ». En plus du roman, le manga et en particulier le mangaka Jirô Taniguchi ont également servi de référence⁷⁷. Les parallèles les plus flagrants avec le manga sont les dessins en noir et blanc et en niveaux de gris, la réduction de la complexité des images à quelques signes, l'élimination des décors dans certaines vignettes⁷⁸ ou encore les gros plans sur les détails. Jirô Taniguchi reprend ces standards mais y ajoute des caractéristiques qui lui sont particulières. Dans *L'homme qui marche*⁷⁹, comme dans *Paysage après la bataille*, les images expriment et racontent plus que le texte. Cette œuvre de Jirô Taniguchi fait partie de la veine intimiste de l'auteur⁸⁰. Il y raconte des événements de la vie quotidienne. Les sentiments y ont une place de choix mais sont exprimés autrement que par l'exagération des expressions du visage, typiques dans les

76 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

77 Cf. *ibid.*

78 Cf. Peeters, B. *Jirô Taniguchi, L'homme qui dessine – Entretiens*, Paris : Casterman, 2012, p. 65–66.

79 Taniguchi, J. *L'homme qui marche*, Paris : Casterman, 1995.

80 Jirô Taniguchi a publié de nombreuses œuvres différentes, notamment des mangas érotiques, d'aventure ou des histoires animalières. *Quartier lointain*, *La montagne magique* et *Le Journal de mon père* font également partie de ses œuvres plus intimistes.

mangas⁸¹. D'après Taniguchi, l'idéal serait d'exprimer les sentiments d'une personne par son dos⁸², idée que reprend Éric Lambé dans *Paysage après la bataille*. Le travail des deux artistes se ressemble par le mode d'expression du temps dans le récit et la spécificité du découpage⁸³. À cela s'ajoute la représentation – la dissection⁸⁴ – des relations humaines en images et l'insertion de la couleur à des endroits choisis⁸⁵.

Couverture narrative

Dans le cadre du projet de *Paysage après la bataille*, Éric Lambé et Philippe de Pierpont ont pu prendre part aux décisions à toutes les étapes de production⁸⁶. Le papier, sa souplesse, sa couleur, le format, la couverture cartonnée, etc. ont été discutés puis décidés avec les éditeurs. Pourtant, le choix du format n'a pas été totalement libre et a été guidé par des raisons économiques. En effet, les dimensions 17x24 cm ne provoquent que très peu de perte de papier sur la machine d'impression. Pour Éric Lambé, sans cette contrainte, le livre aurait été plus grand⁸⁷. Le récit ne contient pas de chapitrage mais des pages blanches semblent proposer un découpage en parties, dont les principales sont le prologue, le récit principal et l'épilogue. Dans le récit principal (planches 17 - 413), trois pages blanches et deux doubles pages représentant des paysages enneigés partagent la narration. Ces coupures marquent des changements de séquences et des ellipses temporelles. Elles structurent le récit non paginé⁸⁸. Tant le format que ce partage en différentes parties rappellent le genre romanesque et font le lien à la littérature. Ce rapport était voulu par les auteurs :

Dès lors, on voulait que le format corresponde à cela. Que ce soit un livre qui s'incarne comme un objet livre en même temps. Cela fait penser, dans la forme, la couverture, le cartonnage, à des vieux livres de chevet. D'ailleurs, j'étais presque gêné par ce choix-là, car je me suis dit qu'on allait peut-être un peu loin dans le décalage entre cette forme

81 Cf. Peeters, B. *Jirô Taniguchi, L'homme qui dessine – Entretiens*, op. cit., p. 153.

82 Albert, N. / Hombert, T. (9eArt+ pour le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême) (2015) « Dans les pas de Jirô Taniguchi. L'homme qui marche », [Vidéo en ligne] URL : YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=TVb-S5KmRM4>, 7 min. 21 sec. (Consultation : 03 décembre 2022).

83 La relation au temps est un élément cité plusieurs fois et par plusieurs intervenants dans la vidéo « Dans les pas de Jirô Taniguchi. L'homme qui marche », par exemple, par François Schuiten. Cf. *ibid.*, 19 min. 33 sec.

84 C'est ce mot qu'emploie François Schuiten pour expliquer la manière avec laquelle Jirô Taniguchi arrive à représenter la complexité des relations humaines. Cf. *ibid.*, 19 min. 35 sec.

85 La couleur n'est pas toujours présente dans les mangas édités en dehors des frontières japonaises. Les pages en couleurs présentes dans l'édition originale de *L'homme qui marche* ont été intégrées à l'édition française en 2015.

86 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

87 Cf. *ibid.*

88 Prologue : 1 - 16 ; récit principal : 17 - 413 avec coupures aux pages 72, 183 - 184, 206 - 207, 245, 398 ; épilogue : 414 - 418.

si « livre classique », et le récit quasi muet, entre un produit artistique, et un produit qui ne l'est pas⁸⁹.

Ces « décalages » que provoquent le format et particulièrement la couverture correspondent aux idées de contraste et d'opposition intentionnelle que nous avons déjà abordées à plusieurs reprises dans cette analyse, en grande partie en lien avec des aspects graphiques du récit.

La couverture endosse également une fonction importante au point de vue de la narration. Elle présente un monde « grotesque⁹⁰ » fait de faux cadavres et de soldats démembrés dans lequel certains éléments sont entièrement colorés en couleur rouge ou bleue et d'autres, qui ne possèdent qu'un trait de contour, en blanc, et qui semblent avoir été ajoutés. Généralement, les éléments paratextuels ne remplissent aucune fonction narrative et sont de l'ordre de l'information contextuelle extra-narrative. Ce n'est pas le cas ici car les espaces marginaux et la couverture renferment une partie du récit. Celle-ci, un peu à la manière d'un frontispice, contient des éléments graphiques clés de la narration⁹¹ et peut être comprise comme une première planche ; elle constitue une amorce narrative. Richard Saint-Gelais la définit de la façon suivante :

Sous la bannière d'« amorce », je regroupe tout ce qui, du paratexte, prend les devants narratifs, raconte avant que le récit, officiellement, ne débute. Le titre, le prière d'insérer, la préface parfois, mais aussi les illustrations (trop souvent négligées par les études paratextuelles) sont ici les pièces maîtresses⁹².

Dans *Paysage après la bataille*, l'intérieur et l'extérieur du livre sont en adéquation⁹³, même si, a priori, la couverture ne semble qu'illustrer le titre de l'œuvre. Elle sert de porte d'entrée à l'univers du récit. C'est ce qu'explique Éric Lambé lorsqu'il affirme : « C'est la couverture qui est vraiment toute en couleurs et puis tu rentres dans l'univers du livre⁹⁴ ». En effet, l'illustration de couverture, que nous pourrions appeler tableau (ou même panorama), s'étend sur la quatrième de couverture mais aussi sur les pages de garde et les premières planches du récit qui en forment la continuation. Elle contient déjà des éléments issus directement de la narration, les éléments en blanc, tout comme les pages de garde qui en présentent encore plus : une paire de claquettes, un lièvre mort, l'image de Jean-Louis avec son fusil devant un lièvre mort – calque de la première planche de l'épilogue (p. 415), un petit vélo, Pierrot qui regarde un de ses puzzles, le chien, le merle ou

89 Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

90 Éric Lambé utilise ce terme pour qualifier l'illustration de la couverture. Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

91 Ces motifs laissés en blanc sur la couverture se retrouve dans le récit. Il s'agit, par exemple, de l'oiseau, des galets, des lièvres et des arbres dans le paysage.

92 Saint-Gelais, R. « Récits par la bande. Enquête sur la narrativité paratextuelle », op. cit., p. 79.

93 Cette idée vient de Côme Martin qui postule la même chose à propos de diverses œuvres, dont fait partie *Jimmy Corrigan* de Chris Ware. Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 26.

94 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

encore une bombonne de gaz qui se mélange aux motifs militaires en faisant office de corps démembré à un soldat dont il ne reste que la tête. Certains détails de ces tableaux sont exagérés et attirent l'attention : le démembrement des personnages, les objets représentés qui contrastent avec la représentation de la bataille comme Fany, elle-même au centre, le point rouge sur le nez du soldat auquel il manque un pied et deux bras, le caractère esquissé d'une partie du dessin ou encore la superposition des éléments dessinés qui semblent manquer d'opacité. Le trait d'esquisse peut être relié au thème de la disparition, que nous avons évoqué précédemment. Notons que le sentiment de disparition est amplifié par la couverture très chargée en couleurs et en motifs⁹⁵.

La couverture évoque d'autres thèmes centraux du récit, comme la mort, la souffrance, le morcèlement et le combat. Leur présence dans l'amorce narrative leur confère une importance encore à venir et, parallèlement, ce n'est qu'après la lecture du récit que la compréhension de leur signification devient possible⁹⁶.

Le champ de bataille est étrangement similaire à celui représenté sur la peinture du Panorama de la bataille de Waterloo⁹⁷. Parmi les éléments repris sur l'illustration de couverture et de quatrième de couverture, nous pouvons citer le cheval, le soldat démembré et allongé, les cavaliers qui brandissent leur épée ou encore les fusils. Le bâton et les pierres, motifs récurrents dans le récit, sont également présents⁹⁸. Ce renvoi par un effet de citation⁹⁹ évoque le thème de la bataille déjà annoncé dans le titre de manière claire mais en change quelque peu le sens. Par l'intericonicité et la réappropriation par les auteurs d'une fresque existante, une peinture de bataille, et l'intégration d'éléments internes à la narration, un croisement de récits s'effectue qui influence la réception du dessin de couverture. Avec la protagoniste en son centre, l'illustration représente moins la bataille de Waterloo que celle de Fany dans son univers intérieur, à la fois cruel et absurde. La confrontation entre les soldats – qui sont également dans la fresque, les bleus représentant l'armée française de Napoléon I^{er} et les rouges, celle des Alliés dirigée par le duc de Wellington – est appuyée par celle du paysage, bleu, et du ciel, rouge. Les nuages sont également teintés par des rayures de cette couleur.

La référence à une autre pratique visuelle, celle de la peinture, permet de prendre de la distance par rapport aux événements du récit :

Par rapport à un sujet aussi dramatique que la disparition d'un enfant, il faut parvenir à créer une distance. En évoquant un massacre qui a eu lieu il y a plusieurs siècles, nous avons créé une distance temporelle. Et cette image, c'est la pleine métaphore de

95 Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

96 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 80. Côme Martin tire cette même conclusion dans le cadre de l'analyse de *Extremely Loud and Extremely Close*.

97 Des photos du Panorama sont disponibles sur le site du Domaine de la Bataille de Waterloo, URL : <https://www.waterloo1815.be/presentation-memorial-waterloo-1815/#panorama> (Consultation : 11 janvier 2026).

98 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, op. cit. Couverture et quatrième de couverture (fig. 36 et fig. 37).

99 Pour la terminologie : cf. Andrieu de Levis, J.C. [et al.] « Assimiler », op. cit, p. 155.

toute bataille humaine. C'est une idée assez simple qui s'est imposée à nous comme une évidence¹⁰⁰.

La citation du Panorama de Waterloo autorise la métaphore de la bataille humaine et la propose dès le début, sur la couverture. Elle amène en outre une temporalité particulière qui peut se comprendre également de manière métaphorique. Fany est au centre d'un monde à l'arrêt, figée par l'évènement dramatique que représente la perte de son enfant¹⁰¹. Elle est prisonnière de sa propre bataille.

Fig. 36 et 37: Couverture et quatrième de couverture.



Lambé, E. / de Pierpont P., *Paysage après la bataille*, FRMK / Actes Sud, 2016.

Remarquons que la possible sortie du chaos intérieur est également annoncée par l'ouverture de la palissade vers un paysage plus calme. Les arbres plantés de manière ordonnée tranchent avec le chaos du champ de bataille. Ce qui frappe d'ailleurs le plus dans cette représentation, ce sont les contrastes, tant au point de vue des éléments représentés que dans la manière de les dessiner ou encore des couleurs utilisées.

Comme dans le cas des mangas, c'est la couverture qui amène la couleur. Ces dernières sont de moins en moins présentes et disparaissent dans le prologue qui démarre

100 Dejasse, E. / Muylle, P. « Être très égoïste et très généreux » : Conversation avec Éric Lambé », op. cit.

101 C'est ce que remarque Philippe de Pierpont dans l'interview menée à Berlin. Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018, p. 4. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

avec des illustrations plus réalistes en niveaux de gris et réintègre petit à petit des éléments narratifs plus épurés qui se répéteront dans le récit. Les couleurs rouge et bleu quittent les pages de garde pour se fixer dans les paratextes après avoir coloré les galets et le lièvre mort qui semble, par un jeu d'association, avoir été tué par l'un d'entre eux. Notons que les typographies en rouge et bleu ne concernent que les informations paratextuelles. Ces couleurs distinguent donc les paratextes des autres textes du récit et ont une fonction de catégorisation textuelle.

À la fin du récit, le même procédé est utilisé, reliant l'épilogue aux informations paratextuelles. Après la dernière planche mise en couleurs, ce n'est pas une page blanche mais bien un bout de bois bleu puis les typographies rouges et bleues que le-la lecteur-ice découvre. Les pages de garde de fin rappellent la couverture mais présentent d'autres éléments qui évoquent la fin de la bataille et l'ouverture vers un avenir plus positif, comme le nichoir jaune, la disparition des soldats ou encore les palissades en moins grand nombre. Ce n'est plus Fany qui se tient debout devant le paysage, mais bien Jean et Gina. Le potentiel interprétatif reste immense et porté par les deux couleurs qui, par le récit, marquent une opposition et le thème de la bataille. En effet, par le phénomène de tressage, le rouge et le bleu finissent par représenter le conflit intérieur de la protagoniste et par endosser une fonction symbolique. Elles deviennent des couleurs de l'intime. Ces dernières n'apparaissent que dans le monde onirique de Fany, dans ses cauchemars, et établissent un discours différent de celui du récit mais qui lui est lié. Cela leur confère une fonction de différenciation des niveaux narratifs. En se retrouvant ainsi à des endroits choisis du récit, elles ponctuent certains moments et acquièrent en ce sens une fonction dramatique. Éric Lambé explique :

C'est Nathalie [i.e. Nathalie Dourov], ma compagne, qui s'occupe du graphisme, qui m'a proposé qu'on fasse ça. On avait le bleu et le rouge pour la couverture, pour les typos, et elle m'a dit que ce ne serait peut-être pas mal aussi d'en mettre à l'intérieur du livre, pour qu'il y ait des rappels de la couverture¹⁰².

Les deux niveaux narratifs sont les suivants : le premier présente le monde qui entoure la protagoniste et les événements du camping dans lequel elle se réfugie, et le deuxième raconte ses rêves, son univers intérieur¹⁰³. Ils sont donc tous deux liés à la protagoniste. Ce double discours et l'hybridation de différents registres de l'image, la peinture de bataille et la bande dessinée, correspondent à un langage polygraphique, tel que défini par Thierry Smolderen¹⁰⁴, permettant de rendre la complexité de l'univers intérieur ainsi que

102 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

103 Éric Lambé évoque même le thème de la folie : « Il y a l'idée du champ de bataille intérieur, et celle de notre monde. C'est un panorama, et c'est en même temps un paysage falsifié. L'idée pour moi de folie n'était pas assez forte à ce stade dans le livre, et je voulais l'accentuer. La folie est toujours très présente dans mon travail ». Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

104 Cf. Smolderen, T. *Naissances de la bande dessinée*, op. cit., p. 5. La polygraphie est l'assemblage de différentes pratiques visuelles qui engendre de multiples couches et rapports entre les éléments de ou des images.

des émotions de Fany. Les deux discours sont caractérisés par l'utilisation de couleurs qui les différencient.

Une dernière référence nous semble pertinente. L'image de couverture, en plus de citer le Panorama de Waterloo et d'en reprendre les éléments et codes chromatiques, renvoie à Henry Darger, un artiste d'art brut, auteur d'aquarelles de grands formats composées d'images de petites filles, les *Vivian Girls*, recopiées et mêlées à des scènes d'horreur¹⁰⁵ :

Le dessinateur Steve Michiels, en voyant les crayonnés préparatoires, m'a dit cette image lui faisait penser à Henry Darger, cet artiste brut de Chicago qui représentait des batailles homériques sur des rouleaux de plusieurs mètres. C'est vrai : le format et même le fait de reporter des images à l'aide de calques renvoient à Darger. Je n'y avais absolument pas pensé alors que j'apprécie énormément Darger¹⁰⁶.

Cette impression de *déjà-vu* est provoquée par une référence non intentionnelle qui correspond à un type d'intertextualité que Sylvain Bouyer nomme « réminiscence ». Il la définit de la manière suivante : « La réminiscence se caractérise par l'irruption de référence malgré la volonté de l'auteur, par la suite d'une influence dont il n'est pas conscient¹⁰⁷ ». Les œuvres graphiques d'Henry Darger mélangent plusieurs techniques, comme le collage ou la peinture, et s'inspirent de divers genres, la bande dessinée du début du XX^e siècle notamment¹⁰⁸. L'illustration d'Éric Lambé ressemble aux fresques d'Henry Darger par sa composition et l'effet qu'elle suscite. Les images non colorées semblent collées, comme surajoutées à l'illustration en couleurs. Le tableau de couverture mélange les codes iconiques et rassemble des aspects très distincts, comme la cruauté de la guerre et l'absurdité provoquée par la présence d'éléments incongrus au milieu du champ de bataille. Comme chez Darger, l'horreur et la naïveté se côtoient et provoquent un métadiscours qui interpelle. Celui-ci dérange dans un premier temps, puis s'explique a posteriori par la lecture, notamment grâce aux deux niveaux narratifs et à leur différenciation par les couleurs bleue et rouge. Notons que de manière générale, les réminiscences sont dif-

105 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

106 Dejasse, E. / Muylle, P. « Être très égoïste et très généreux » : Conversation avec Éric Lambé », op. cit.

107 Bouyer, S. « L'empire des références », op. cit., p. 88.

108 « Henry Darger », Collection de l'art brut Lausanne, https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut/darger-henry (Consultation : 05 décembre 2023).

ficiles à déterminer¹⁰⁹ puisqu'elles sont inconscientes et ne rentrent pas dans le cadre d'une citation intericonique ou d'une esthétique délibérée.

Rencontre de la prose et de la poésie

« Pour moi, il y a deux noms qui sont au cœur de la conception du livre. Pour moi, il n'y a pas un scénariste et un dessinateur, mais bien deux auteurs¹¹⁰ », explique Éric Lambé. Certes, l'un est dessinateur et l'autre, scénariste mais ils privilégient le dialogue et ont réajusté leur travail à plusieurs reprises après en avoir discuté. Cette collaboration étroite se retrouve d'ailleurs dans les interactions au sein même de notre interview : il n'est pas rare que l'un termine les phrases de l'autre¹¹¹. Philippe de Pierpont compare la collaboration avec Éric Lambé à une exploration de nouveaux chemins :

Et aussi parce que à chaque bouquin qu'on a fait ensemble, d'abord on se connaît mieux et on explore chacun le territoire de l'autre, même sans le vouloir. Et on va de plus en plus loin dans la poétique de ce travail. C'est un territoire qu'on explore à deux. [...] Moi, je pense à l'univers graphique d'Éric quand j'écris. Et ça fait que dans ce territoire, à force de l'explorer, on trouve un chemin de plus, ou une poétique. Parce que mon scénario est très en prose et très technique, c'est une narration. [...] La narration elle est là, mais c'est comme si tu écrivais un texte en prose, puis qu'un poète s'en emparait et faisait complètement autre chose¹¹².

Même si, au départ, leur vision du projet était très différente¹¹³, à force d'échanges et d'adaptations, les deux auteurs arrivent à construire un univers qui leur correspond. Pour Éric Lambé, il n'y a pas d'illustration du scénario, mais bien une réinterprétation en images¹¹⁴ qui permet d'établir ce qu'il décrit comme « un aller-retour entre le romanesque et le poétique¹¹⁵ ».

109 Il est probable que d'autres réminiscences soient présentes dans *Paysage après la bataille*. D'après ses propres affirmations, le parcours artistique d'Éric Lambé a été influencé par le collectif Basooka, la revue Madriz et des artistes comme Loustal ou encore Raúl. Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

De la même manière, Philippe de Pierpont est également susceptible d'utiliser des références de manière non intentionnelle dans l'écriture de son scénario. Son travail de réalisateur cinématographique représente une influence majeure dans son écriture pour la bande dessinée – il a réalisé plusieurs documentaires et des longs métrages, dont *Welcome home*, en 2015. Ces informations représentent des pistes de réflexion intéressantes susceptibles d'être étudiées dans un autre cadre théorique.

110 Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

111 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

112 Ibid.

113 Cf. ibid.

114 Cf. ibid.

115 Dupret, A. « Éric Lambé », op. cit.

En fait, narrativement, je commence à construire les choses qui se trouvent entre les lignes. Des choses que chacun pourra interpréter à sa manière. Ma subjectivité se glisse entre les lignes de Philippe, et c'est cet élément-là qui croise le romanesque tout d'un coup ; et qui fait qu'on arrive à cette jonction comme si on n'était plus qu'une seule tête qui a fait le tout. Toutes les images oniriques et poétiques, elles n'existent pas dans le scénario. Elles ne sont pas écrites¹¹⁶.

Ce travail de réinterprétation se remarque également au niveau de la couleur. Elle autorise non seulement la mise en place du double discours par la différenciation des niveaux narratifs, mais, par ses interactions avec d'autres éléments de l'ensemble intermédiaire comme le découpage, le tressage, la mise en rythme, les répétitions, le (dé)cadrage, la mise en page, les angles de vue, le trait, les paratextes, les éléments graphiques des vignettes, etc. Elle participe de l'expression et de la mise en évidence des thèmes centraux ainsi que du point de vue de Fany, de son univers gris tacheté de petites ouvertures colorées. Dans *Paysage après la bataille*, la poésie n'est pas écrite mais passe par le graphisme et les images. Pour en arriver à ce résultat, la prose du scénario est inéluctable car elle permet de faire naître des images qui appartiennent tant au dessinateur qu'au scénariste.

Et pourtant, malgré la collaboration étroite entre les deux artistes, il n'est pas tout à fait juste d'affirmer qu'Éric Lambé et Philippe de Pierpont travaillent en binôme¹¹⁷. D'autres acteurs ont eu une influence déterminante sur le développement du produit fini. Ce fait met de nouveau en évidence l'importance des réseaux d'interconnaissance. Nathalie Dourov, graphiste et compagne d'Éric Lambé, a participé de manière active au projet en proposant les rappels des couleurs bleue et rouge de la couverture dans le récit. Olivier Dengis s'est occupé de la photogravure dans le cadre du projet. Son travail et ses essais sur les machines a été primordial pour l'impression et la reproduction de l'œuvre, comme l'affirment Éric Lambé et Philippe de Pierpont :

Il s'occupe de tous les livres de Frémok et sur un livre comme ça... Sans lui, on n'aurait pas la qualité qu'il y a dans les gris, dans les noirs. Tout risquait d'être très fade, en fait, c'est-à-dire, de pas avoir de noir ou de pas avoir de gris clair. Il y a des lecteurs qui ne voient pas ça, mais pour nous, c'est important. Et je crois, qu'au bout du compte, ils ne le voient pas, mais ils le sentent¹¹⁸.

Philippe de Pierpont caractérise la réalisation de *Paysage après la bataille* non seulement comme un projet d'auteurs, mais également comme un projet d'éditeurs : « [C]es éditeurs sont vraiment partie prenante du projet. On a discuté avec eux à plein de niveaux¹¹⁹ ». C'est Frémok qui a géré toute la production du livre. Créé en 2002 des maisons d'édition Amok et Fréon, elles-mêmes apparues au début des années 1990, le Frémok est une plate-forme de projets qui publie des ouvrages de littératures graphiques sous

116 Ibid.

117 Nous reprenons ici une terminologie issue du recueil *Style(s) de (la) bande dessinée*. Cf. Andrieu de Levis, J. C. [et al.] « Collaborer. Ce que le style doit aux collaborations », op. cit., p. 25.

118 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

119 Ibid.

le label FRMK. Elle se veut d'avant-garde avec un accent clairement donné à l'expérimentation graphique et narrative ainsi qu'à la liberté de création, comme le traduit cette phrase : « Il [le Frémok] exerce, revendique et défend les libertés de créer, de penser, d'exprimer et de circuler.¹²⁰ ». Il s'agit d'une structure alternative, très engagée dans ce qu'elle nomme la bibliodiversité, la diversité culturelle dans le monde du livre, et tournée vers l'art contemporain. Éric Lambé et Philippe de Pierpont connaissent bien le Frémok et les personnes qui y travaillent pour y avoir déjà publié d'autres œuvres¹²¹. Ils les considèrent d'ailleurs comme des amis avec qui ils peuvent décider et discuter¹²². Ils sont également collègues à l'ESA Saint-Luc de Bruxelles : « C'est des gens très proches de nous, c'est un ami en fait, c'est des amis. Donc, on garde un maximum tout sous contrôle. Tu vois, c'est ma compagne qui est graphiste, c'est nos amis qui sont les producteurs du livre...¹²³ » Le Frémok coopère avec d'autres partenaires et d'autres maisons d'édition¹²⁴. Ce fut le cas pour *Paysage après la bataille*, qui est une co-publication du Frémok et de la maison d'édition Actes Sud. Moins d'avant-garde, cette dernière n'en reste pas moins exigeante, défenseur d'une originalité graphique et tournée vers des œuvres littéraires¹²⁵. Dans ce cadre, Thomas Gabison chez Actes Sud a exercé une influence directe sur le récit. Il était en effet prévu que le personnage de Jean-Louis meure brûlé dans sa caravane. Pour l'éditeur, cette fin altérerait l'ouverture vers un bonheur possible et rendait le récit trop lourd, d'autant plus qu'il y avait déjà un enfant mort – « Il ne pouvait pas il y avoir deux morts dans une histoire. Ça faisait un mort de trop¹²⁶ ». La discussion et les réflexions qui ont suivi cette remarque ont mené à la création de l'épilogue, dont les couleurs annoncent un bonheur possible. Même si la coédition entre FRMK et Actes Sud avait des origines essentiellement économiques¹²⁷, elle a permis de toucher un public plus large et de soumettre l'œuvre à différentes influences. Le récit est à la fois littéraire, poétique, intimiste, expérimentation graphique et narrative tout en restant accessible à un public non expert.

120 Cf. Frémok. « K'est-ce ke le FRMK ? », [Présentation en ligne] URL : <http://www.fremok.org/site.php?type=P&id=10> (Consultation : 04 septembre 2020).

121 Éric Lambé a publié plusieurs œuvres avec ces éditeurs : son premier album, *Les jours ouvrables* (Amok, 1997) mais aussi *Ophélie et les directeurs des ressources humaines* (Éditions Fréon) ou encore *Le fils du roi* (FRMK, 2012). Avec Philippe de Pierpont, ils ont, avant *Paysage après la bataille*, publié *Sîfr* (Amok, 1998) ou encore *Alberto G.* (FRMK / Le Seuil, 2001), republié dans le cadre de *Apparition, disparitions et autres mouvements*, en 2017 (FRMK / Actes Sud).

122 C'est cas de Thierry Van Hasselt, rencontré dans le cadre du groupe Moka créé au début des années 1990 par Éric Lambé et Alain Corbel. Thierry Van Hasselt fondera, dans la continuité de Moka, le groupe Fréon avec, notamment, les frères Deprez et Vincent Fortemps.

123 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

124 Cf. *ibid.*

125 Actes Sud. « Présentation de la maison », [Présentation en ligne] URL : <https://www.actes-sud.fr/presentation> (Consultation : 04 septembre 2020).

126 Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1 de cette publication.

127 C'est ce que Thierry Van Hasselt explique dans cette interview : Deschamps, F. « Rencontre avec Thierry Van Hasselt », *op. cit.*

La couleur dans *Paysage après la bataille*

L'introduction des couleurs dans le récit originellement pensé en bichromie ne fait pas d'elles de simples ornements. Au contraire, elles sont essentielles aux développements et à la compréhension de la narration.

La mise en couleurs suit la logique d'épuration et de disparition adoptée par Éric Lambé et Philippe de Pierpont et ne fait son apparition qu'à des endroits habilement choisis du récit. Elle participe à l'expression des thèmes principaux tels que la fragilité, l'effacement, la disparition, la morosité, le bonheur et la bataille humaine qui se joue pour la protagoniste. Le combat intérieur est introduit dès la couverture et repris dans les passages oniriques du récit avec l'aide des couleurs rouge et bleue. Celles-ci sont inspirées de la représentation de la bataille de Waterloo, métaphore de la bataille de Fany, qui fait l'objet d'une citation explicite.

La couleur participe également à la mise en place de stratégies narratives déterminantes : l'amorce narrative, l'effet d'inattendu dans le récit inspiré du manga et de l'édition japonaise, la différenciation des niveaux narratifs avec l'établissement d'un double discours, la mise en évidence d'éléments choisis, les contrastes qui se manifestent en termes d'oppositions ou de « décalages » et enfin la représentation graphique de l'univers intérieur, du point de vue et du parcours de la protagoniste dans la redécouverte de son être.

Outre l'importance des critères liés aux contextes, des paramètres esthétiques développés dans la troisième partie de notre étude et des significations symboliques que peuvent avoir les couleurs, nous avons pu mettre en évidence les fonctions narratives endossées par les couleurs dans le récit : les fonctions émotive, diacritique, dramatique, symbolique, temporelle, de subjectivité, de relais, de différenciation des niveaux narratifs ainsi que de catégorisation textuelle. Avec ces fonctions, les trois dimensions de l'ensemble intermédial *bande dessinée*, la dimension figurative, l'articulation du récit de bande dessinée et la dimension scripturale, sont représentés¹²⁸. C'est dans les interactions et interrelations de la couleur avec les autres éléments de l'ensemble intermédial *bande dessinée* que son rôle essentiel prend toute son importance¹²⁹.

Deux fonctions n'ont pas encore été citées dans le cadre de la première partie de nos recherches. Il s'agit d'abord de la fonction rythmique de la couleur, par laquelle cette dernière influence le rythme du récit et, en même temps, celui de la lecture. Cette fonction appartient à celles liées à l'articulation du récit. Nous avons ensuite introduit la fonction par laquelle la couleur joue le rôle d'embrayeur et introduit un évènement narratif – dans le cas de *Paysage après la bataille*, le passage vers le monde onirique, celui des cauchemars. Il convient d'ajouter ces deux fonctions à notre tableau 2b¹³⁰.

128 Cf. Point 1.3.3., tableau 2b.

129 Les éléments principaux avec lesquels l'élément couleur interagit dans ce récit ont déjà été cités dans ces pages. Un schéma reprenant les différents éléments de l'ensemble intermédial se trouve dans la troisième partie de cette étude. Cf. Point 3.5.

130 Ce tableau se trouve à la fin de la première partie et est actualisé à la fin de ces pages.

4.3.2. *L'aimant*

Sarbacane, 2017
 Impression trois couleurs Pantone
 Papier de création Munken blanc
 Couverture cartonnée
 Reliure dos toilée
 25x31,7 cm (grand format)

Comme dans tout récit de bande dessinée, dans *L'aimant*, la couleur interagit avec d'autres éléments de l'ensemble intermédial. Un des exemples les plus flagrants est celui du personnage de Testis, dont le récit flashback ne contient que des niveaux de gris¹³¹. La première vignette contient du rouge qui sert d'intermédiaire et marque la transition vers le récit enchâssé. À ce changement chromatique s'ajoutent celui des bords des cases, du cartouche et de l'hypercadre qui ressemblent aux bordures d'anciennes photographies. La couleur prend une fonction de différenciation des niveaux narratifs et temporels et sert d'embrasseur au récit passé¹³². Dans *L'aimant*, les différentes teintes fabriquées à partir du bleu, du rouge et du noir sont toujours choisies en fonction de ce qu'il se passe dans le récit¹³³.

Résumé

Pierre est fasciné par le bâtiment des bains thermaux suisses de Vals dessinés par l'architecte Peter Zumthor. La perte de ses recherches sur ce lieu dans des circonstances obscures l'incite à s'y rendre car il est persuadé qu'un secret s'y cache. Il y découvre alors une architecture mouvante et une atmosphère étrange que personne d'autre ne semble percevoir. La légende de la source thermale, « Der Mund des Berges », la gueule de la montagne, ne lui semble pas si absurde et c'est avec intérêt qu'il écoute Testis, le fou du village, raconter la mystérieuse disparition, un siècle auparavant, d'un soldat dans la montagne. Les questions et le comportement suspect du chercheur Philippe Valeret ne font que confirmer ses suppositions sur la véracité des propos légendaires. Dans un récit où le réalisme côtoie l'irrationnel et dans lequel les ambiances colorées sont essentielles, Pierre, dont le rapport au monde minéral va au-delà du nom, finit par disparaître.

131 Harari, L. *L'aimant*, Paris : Sarbacane, 2017, p. 86–90.

132 Ces fonctions ont été décrites dans la première partie et se trouvent dans notre tableau 2b. Cf. Point 1.3.3. Il en va de même pour toutes les fonctions de la couleur citées dans cette analyse. La fonction d'embrasseur a été développée dans le cadre de l'analyse de *Paysage après la bataille*.

133 Cf. Notre discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication. Différentes informations exploitées dans le cadre de cette analyse sont issues du compte rendu de cette visioconférence. Elles seront signalées dans les notes en bas de page.

Origine risographique et intericonicité

Pour son travail de fin d'études en section « Images imprimées », Lucas Harari décide de dessiner une bande dessinée imprimée en risographie, procédé qui repose sur la superposition de couleurs :

On était une promo qui adorait faire des livres-objets, des fanzines, des livres d'artiste. On nous a beaucoup appris la reliure [...] Il y avait un lien au papier imprimé très important, c'était vraiment ça le cœur de la section et donc je me suis tout de suite dit, « je vais faire un livre. Je vais le fabriquer moi-même de A jusqu'à Z¹³⁴ ».

À l'origine, le titre de la bande dessinée « L'aimant des montagnes » traduit l'idée que le personnage principal est attiré par une force intérieure vers un lieu. Ces soixante premières pages de la bande dessinée constituent un objet imprimé auto-édité qui servira de projet pour démarcher les éditeurs. Le premier projet en risographie a eu de multiples conséquences sur les développements et décisions ultérieurs : le titre, le format, le même que celui d'origine, le choix du papier également décidé dans le cadre du travail de fin d'études ou encore l'impression en tons directs, trois couleurs Pantone¹³⁵. Tous ces éléments ont été acceptés et repris par l'éditeur Sarbacane¹³⁶.

La formation artistique de Lucas Harari a été décisive dans son utilisation de la couleur. C'est en effet en découvrant la sérigraphie aux Arts Décos de Paris qu'il comprend la couleur¹³⁷. Les expérimentations lui ont alors permis de maîtriser la technique. Il affirme pourtant que si, à l'époque, il avait eu plus d'informations sur le mode de fonctionnement de la risographie, il aurait travaillé ses couleurs autrement pour qu'elles soient plus simples à imprimer. Le rouge a notamment été fabriqué par l'imprimeur, celui de la gamme Pantone ne correspondant pas à la couleur utilisée dans le projet initial de *L'aimant*¹³⁸. Remarquons que le rapport entre le procédé d'impression, la technique de mise en couleurs, les décisions qui la concernent et le rendu final est ici au cœur des affirmations de Lucas Harari et mettent en évidence les interrelations entre les critères contextuels développés dans le cadre de notre étude.

Le dos toilé, également décidé par Lucas Harari dans le cadre de son projet initial aux Arts Décos, n'est pas seulement un élément esthétique relatif aux travaux de reliure enseignés dans la section « Images imprimées ». Il en relation directe avec les anciens albums franco-belges¹³⁹ et représente en ce sens une référence formelle que nous qua-

134 Cf. *ibid.*

135 Cf. *ibid.*

136 Si l'on en croit les informations données par Sarbacane sur son site internet, la maison d'édition accorde beaucoup d'importance à la création et à l'esthétique. *L'aimant* correspond plutôt bien à sa ligne éditoriale.

137 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication. Lucas Harari raconte également avoir été impressionné par les travaux en sérigraphie de Blexbolex.

138 Cf. *ibid.*

139 Cf. *ibid.*

lifions d'intertextuelle, de l'ordre de la copie¹⁴⁰. Et ce n'est pas la seule du même genre. Le protagoniste, Pierre, possède un visage simplifié qui rappelle ceux des personnages d'Hergé. Le trait du dessin ainsi que la lisibilité de la case et de la planche rappellent incontestablement la ligne claire. Lucas Harari cite d'ailleurs l'influence des auteur·ice·s franco-belges des années 1980, comme Yves Chaland, Serge Clerc, Ted Benoit, Franquin ou encore Tardi¹⁴¹. Les aplats de couleurs, même s'ils sont liés aux expériences chromatiques de la sérigraphie et la risographie, rappellent la bande dessinée classique, tout comme le fait que les couleurs aient une fonction documentaire et structurante dans la case et la planche. Cette référence à la ligne claire, de l'ordre de la citation¹⁴², présuppose la présence de la couleur noire du trait dans la sélection des couleurs.

Fig. 38: Influences franco-belges.



La ligne claire rend le dessin lisible même si le décor réaliste contient énormément de détails¹⁴³. Les couleurs en aplats structurent les cases et l'espace (fonction documentaire). Dans le cas de la planche où se situent ces vignettes, la mise en page régulière – un gaufrier – rappelle la bande dessinée classique.

Harari, L., *Laimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

D'autres facteurs graphiques nécessitaient la couleur noire : les contrastes, les clairs-obscurs ainsi que les ombres griffées ou noires « un peu à l'américaine¹⁴⁴ ». Car une autre influence visible dans les images de Lucas Harari est celle des auteurs de *comics* américains. Il cite Charles Burns, Daniel Clowes mais aussi Art Spiegelman et Robert Crumb. Le noir est donc utilisé sous une forme intericonique et en lien tant avec l'école franco-

140 Cf. Bouyer, S. « L'empire des références », op. cit., p. 81.

141 Lucas Harari décrit son personnage comme « une espèce de Tintin brun sans la houppette ». Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

142 Cf. Bouyer, S. « L'empire des références », op. cit., p. 82. Nous ne considérons pas cette référence comme une transparodie qui signifierait une ré-écriture, un renouveau, de l'emploi de la ligne claire. Ce serait aller à l'encontre des affirmations de l'auteur dont un des buts premiers était la lisibilité.

143 Harari, L. *Laimant*, op. cit., p. 9 (extrait). Il s'agit ici de la partie supérieure de la planche.

144 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

belge qu'avec l'école américaine. En ce sens, de par sa fonction intericonique, il se trouve au centre d'un jeu réflexif interne au média bande dessinée en tant que reprise de cultures visuelles. La mise en couleurs, par cette capacité à pratiquer des renvois référentiels d'une œuvre à l'autre, participe donc à ce que Sebastian Bartosch appelle « *Selbstreflexivität* », une autoréférentialité au sein du média bande dessinée¹⁴⁵.

Fig. 39: Les contrastes marqués.



Par le contraste marqué noir et blanc, le chauffeur du véhicule semble presque menaçant. Cette utilisation de la couleur relaie le récit, dont le texte raconte une légende très étrange¹⁴⁶.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Ajoutons que si le contraste clair/obscur marqué en noir et blanc se retrouve souvent dans les planches du récit, il n'est pas le seul. L'exemple ci-dessus (fig. 39) montre des contrastes de couleurs noir/bleu clair ou blanc/bleu clair. Dans d'autres cases, ils sont de couleurs blanc/rose, bleu/rose ou même de deux tons différents d'une même couleur. Ils semblent alors plus doux¹⁴⁷.

145 Cf. Bartosch, S. « Die Farbe der Reflexivität », op. cit.

146 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 33.

147 C'est le cas par exemple dans les pages 90 et 94. On y découvre le protagoniste dans des tons et contrastes différents : blanc/rose, bleu/rose ou encore bleu foncé/bleu clair. Ibid., p. 90 et p. 94.

Si le choix chromatique était depuis le début limité, cela était dû au procédé d'impression risographique et au peu de couleurs disponibles aux Arts Décos. Pour Lucas Harari, le choix du bleu paraissait logique, compte tenu du lieu de l'intrigue, les bains thermaux de Vals, dans lequel l'eau et la pierre sont rois. Il affirme : « Le bleu s'est imposé pour rendre le bâtiment gris-bleu mais aussi la minéralité de la pierre, le bleu de l'eau et les ombres sur la neige en contraste avec le blanc¹⁴⁸ ». La bichromie lui paraissant appauvrir le récit, la dimension réaliste et les ambiances tant importantes pour la narration, il lui fallait une troisième couleur : « Je voulais montrer le lieu et montrer les ambiances que le lieu proposait et comment ces ambiances-là collaient avec mon idée du fantastique et du thriller et du polar et de tout ce que j'avais envie de mettre en place¹⁴⁹ ». Le rouge s'est donc ajouté à la sélection chromatique et *Laimant* est ainsi devenu une trichromie noir-bleu-rouge. L'économie de moyens s'imposait et il s'agissait de créer le plus d'ambiances possibles à partir de trois couleurs. Notons que le blanc, visible dans les marges de la page, les bulles et certains contrastes, vient s'ajouter à cet ensemble chromatique. En modulant et/ou superposant ces couleurs, une gamme plus large a pu être développée : des gris clairs et moyens, des bleus clairs, moyens et foncés, des roses, différents rouges, des violets, des bruns... Sur base de trois teintes plus le blanc du papier, d'autres teintes secondaires ont donc été créées¹⁵⁰.

Afin d'imiter le grain particulier de la risographie dans la publication de son titre chez Sarbacane, Lucas Harari a utilisé un plug in pour son logiciel (Photoshop) conçu à la base pour les photographes et qui permet d'ajouter un grain de photo argentique sur des photos numériques. Les crayonnés et l'encrage (au feutre), eux, sont réalisés à la main sur des originaux¹⁵¹ scannés pour la mise en couleurs digitale. Ayant appris la couleur avec la sérigraphie et la risographie, Lucas Harari travaille en tons directs sur Photoshop et pas en RVB ni en CMJN. C'est pour cette raison que *Laimant* est, dans sa version française grand format de 152 pages, une impression en trois couleurs Pantone¹⁵².

Si l'on reprend la terminologie de Johannes Itten, nous pouvons affirmer que Lucas Harari utilise deux couleurs primaires et une non-couleur. Cet accord ne correspond pas au principe de l'harmonie et est, de ce fait – toujours selon Johannes Itten – expressif. Il peut être considéré comme un lien chromatique complexe dans lequel le noir doit être cependant considéré comme une teinte¹⁵³. La couleur dominante de cet accord est le plus souvent le bleu dans ses formes pure, obscurcie ou éclaircie. Le rouge, souvent saturé, apparaît en petite quantité et tient le rôle de la tonique. Toutefois, dans certains passages,

148 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

149 Ibid.

150 Le rapport au cercle chromatique et à la construction de teintes secondaires avec quelques teintes de base est ici évident.

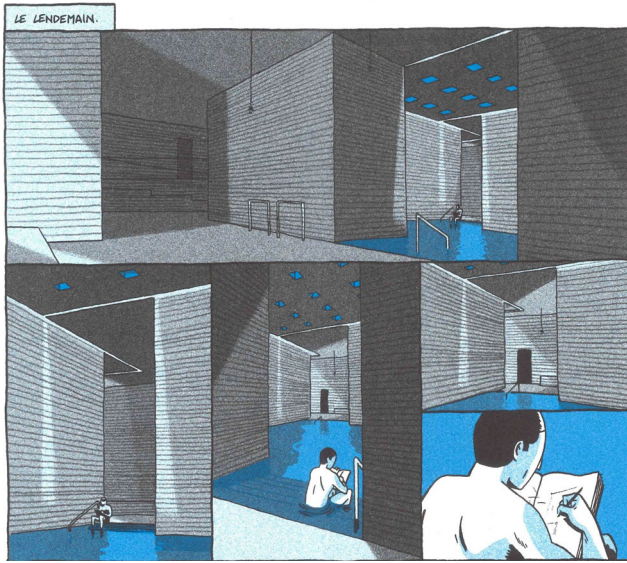
151 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

152 La version poche de *Laimant*, sortie en mai 2023, est, par contre, une impression en quadrichromie.

153 Comme nous l'avons déjà remarqué, dans le cas de la bande dessinée, les combinaisons analogiques simples et complexes sont difficiles à trouver dans leur représentation théorique. Il s'agit plus de tendances qui sont, dans notre cas, parfaitement reconnaissables.

cette relation est inversée. Le bleu et le rouge représentent un contraste chaud/froid particulièrement fort lorsque les couleurs sont saturées. Les associations liées aux deux couleurs participent à cette compréhension symbolique et influencent celle du récit. Les exemples ci-dessous en sont les témoins.

Fig. 40: *Ambiance étrange et froide*¹⁵⁴.



Les thermes ne comportent pas de rouge et la peau du personnage principal y est presque toujours très blanche « comme s'il devenait minéral¹⁵⁵ ».

Harari, L., *Laimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

154 Harari, L. *Laimant*, op. cit., p. 54 (extrait). Partie supérieure de la planche.

155 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

Fig. 41: *En dehors des thermes.*



Cette scène du début du récit est dominée par le rouge (ambiance rompue un peu plus tard par la sortie du personnage vers l'extérieur plus violet et l'abstraction de la couleur lorsqu'il entre de nouveau). Les éléments mis en évidence sont alors de couleur bleue¹⁵⁶. Si l'on prend en compte le contraste simultané, celle-ci est perçue de manière particulièrement harmonieuse¹⁵⁷. Les contrastes des ombres sont ici rouges/noirs, ce qui s'explique par la représentation de la source de lumière rouge (les spots de la salle).

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Le bleu et le rouge créent un accord chromatique perçu comme plus chaud. Un contraste symbolique se crée entre les séquences à l'intérieur des thermes, dépourvues de rouge et au caractère étrange, et celles en dehors. Cette dichotomie n'est pas sans effets sur la tension narrative dans le récit et sur le-la lecteur-ice qui peut anticiper les moments de suspense ou, au contraire, se laisser surprendre quand l'anticipation ne correspond pas aux événements fictionnels montrés¹⁵⁸. Notons que ces deux couleurs sont déjà présentes dans les paratextes qui annoncent le récit à venir : sur la couverture, dont nous proposons une reproduction ultérieurement dans ce texte, dans les pages de

156 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 33.

157 En effet, par le contraste simultané, le violet associé au rouge tire sur le bleu. Cela rend l'utilisation du bleu pour le personnage mis en évidence dans les deux dernières cases particulièrement harmonieuse.

158 Cf. Baroni, R. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 24.

garde rouges et dans les pages de titre. Deux éléments se trouvent imprimés en bleu entre la page de garde et la page de titre : le briquet si cher à Pierre, fumeur, seul objet attestant de sa présence dans les murs des thermes à la fin du récit, et un caillou, qui, a posteriori, symbolise la montagne dans laquelle le protagoniste finit par disparaître. Par leur présence avant le début officiel de la narration, ils attisent la curiosité du de la lecteur-ice et débütent le récit qui continue avec la page de titre, dont le traitement de l'espace ressemble à celui, très géométrique, du bâtiment de Peter Zumthor¹⁵⁹. Les paratextes représentent une amorce narrative.

Fig. 42: Amorce narrative. La couleur bleue de ces éléments centraux du récit renvoie aux évènements qui se déroulent à l'intérieur des thermes¹⁶⁰.



Harari, L., *Laimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

En tant que tonique, le rouge ponctue le récit du point de vue esthétique mais aussi rythmique. Il met également des éléments déterminés en évidence et remplit une fonction diacritique. Parfois, il matérialise aussi les émotions des personnages ou amène une ambiance particulière.

L'exemple ci-dessus établit une autre référence intericonique¹⁶¹ à un artiste franco-belge connu. Le dessinateur Morris utilisait souvent le dessin abstrait et les fonds unis dans ses vignettes qu'il introduisait par la mise en place d'un décor dans une case les précédant. Nous avons, dans la première partie de notre étude, qualifié ces images « d'ex-

159 Il s'agit d'une amorce narrative assez simple qui présente et met en scène les points centraux du récit. Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 26.

160 Harari, L. *Laimant*, op. cit., page de garde.

161 Le terme intergénérique est également adapté dans ce contexte.

pressionnistes », à l'instar de Pierre Fresnault-Deruelle¹⁶². Lucas Harari reprend intentionnellement cette stratégie chromatique :

Morris faisait beaucoup de choses comme ça, des ombres chinoises, des moments très réalistes et puis, d'un coup, on a un fond jaune, des silhouettes noires dessus, un petit truc en rouge... très expressif comme ça avec des choses presque naïves¹⁶³.

La disparition des décors et les fonds unis permet de mettre en évidence des éléments précis et/ou de se concentrer sur l'action en cours.

Fig. 43: Fond uni et référence à Morris. Le rouge exprime la peur, le danger et met la case en évidence dans la planche¹⁶⁴.



Harari, L., *Laimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

162 Cf. Fresnault-Deruelle, P. *La bande dessinée*, op. cit., p. 90, p. 91.

163 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

164 Ibid., p. 132 (extrait). Vignette centrale.

Architecture et métatextualité

Dans *Laimant*, l'architecture est centrale. Le bâtiment de l'architecte suisse Peter Zumthor, construit entre 1993 et 1996, est au cœur de l'intrigue. Il est, comme tout le décor fictionnel, représenté de manière fidèle à la réalité. La couleur y joue une fonction analogique et possède une valeur de représentation, mais aussi une valeur intrinsèque qui s'affranchit du lien référentiel¹⁶⁵. Remarquons que l'architecture et la citation de bâtiments architecturaux est un motif récurrent dans différentes cultures de la bande dessinée¹⁶⁶, notamment dans la bande dessinée franco-belge avec, par exemple *Les Cités Obscures* de François Schuiten et Benoît Peeters. Lucas Harari s'est basé sur une documentation conséquente¹⁶⁷ mais aussi sur ses souvenirs de jeune garçon de 13 ans très impressionné par le bâtiment de pierres et par son atmosphère. L'attrance pour ce lieu « hautement cinématographique¹⁶⁸ » mais encore neutre fictionnellement¹⁶⁹ l'a poussé à écrire le récit et à « raconter les thermes¹⁷⁰ ». De plus, le lieu est hors du temps, obéit à des règles spécifiques, différentes de celles du quotidien, et impose une certaine manière de se comporter¹⁷¹, ce qui renforce l'attrance et le mystère.

165 Cf. Jantzen, H. « Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei », op. cit., p. 61.

166 *Laimant* s'inscrit dans une lignée de croisements entre les deux formes d'art. Dans le domaine américain, nous pouvons par exemple citer le *Little Nemo* de Winsor McCay. Il existe de nombreux autres exemples qui attestent les croisements entre l'architecture et la bande dessinée : des expositions, des catalogues, des conférences, etc. Un dossier sur ce thème se trouve sur Du 9 : Bi, J. (2007) « Architecture et bande dessinée », [Dossier en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/dossier/architecture-et-bande-dessinee/> (Consultation : 12 avril 2024). Le catalogue *Archi et BD. La ville dessinée* a été publié à l'occasion de l'exposition éponyme qui s'est tenue à La Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris en 2010. Il reprend des extraits de bandes dessinées, *La ville rouge* de Michaël Matthys notamment, mais aussi des dessins d'architectes, et aborde des thèmes plus pointus comme les façades architecturales, l'Exposition universelle de 1958 ou encore les utopies, le tout sous forme de regards croisés. Cf. Thévenet, J.-M. / Rambert, F. *Archi et BD. La ville dessinée*, Paris : Monografik / Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010. Enfin, Thierry Groensteen dédie un article aux coupes d'immeubles dans la bande dessinée : Groensteen, T. (2020) « Des coupes pleines d'histoires », [Article en ligne] Neuvième art 2.0, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1289> (Consultation : 11 février 2021).

167 Lectures, photos, films, interviews de Peter Zumthor, etc. Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

168 Ibid.

169 À notre connaissance, seule la chanteuse Janet Jackson a, dans les années 1990, investi les lieux des thermes de Vals pour y tourner le clip du morceau musical *Every time*. Il n'a autrement jamais été utilisé dans le cadre d'un récit fictionnel.

170 s.n. (2020) « Lucas Harari / RE-PORT », [Interview en ligne] URL : Mies.FR, <https://www.youtube.com/watch?v=tAtzoZlHij5>, 0 min. 59 sec. (Consultation : 14 décembre 2023).

171 Lucas Harari fait explicitement référence au concept d'hétérotopie développé par Michel Foucault. Cf. Brunner, N. M. (2018) « Lucas Harari – wie imposante Architektur einen Comic beseelt », [vidéo et interview en ligne] URL : Kulturplatz SRF Kultur, <https://www.srf.ch/play/tv/kulturplatz/video/lucas-harari---wie-imposante-architektur-einen-comic-beseelt?urn=urn:srf:video:caa697ea-fo6c-4a69-9c07-ba454e262955&showUrn=urn%3Asrf%3Ashow%3Atv%3Acaa697ea-fo6c-4a69-9c07-ba454e262955>, 17 min. 27 sec. (Consultation : 14 décembre 2023).

L'auteur met en scène un étudiant qui comme lui, est fasciné par les thermes et décide de s'y rendre pour en percer les secrets. Il se projette également dans la diégèse par le biais du narrateur, auteur de la bande dessinée *Laimant* dans le monde fictionnel. Cette projection correspond à un procédé de réflexivité du code, une objectivation¹⁷², et fait partie d'une dimension métatextuelle – « le rapport critique que le texte entretient avec lui-même¹⁷³ ». La relation qu'entretient la bande dessinée envisagée ici avec l'architecture est aussi un procédé de réflexivité. Il s'agit dans ce cas d'une métaphorisation du code¹⁷⁴. C'est entre l'espace architectural, l'objet livre et le graphisme du récit qu'elle intervient. D'abord, l'objet livre, grand et luxueux, correspond à l'image que renvoient les thermes de Vals, eux-mêmes représentés sur la couverture¹⁷⁵. Il y a donc une relation de type objet bande dessinée / bâtiment, accompagnée d'une mise en abyme, autre procédé de réflexivité, qui se retrouve plusieurs fois dans le récit, comme nous l'expliquerons plus tard dans ces pages. Elle participe aussi de sa dimension métatextuelle. Ensuite, au niveau du graphisme, le dessin géométrique ainsi que les lignes horizontales, verticales et de perspective dominant l'ouvrage de Lucas Harari, rappelant les plans d'un architecte ainsi que le design sobre de Peter Zumthor¹⁷⁶. Cet effet est intensifié par le choix chromatique restreint et l'utilisation des aplats qui structurent l'espace et définissent les formes. Dans les séquences des thermes, les pierres des murs sont représentées par des lignes parallèles sur fond gris qui amplifient l'aspect géométrique au niveau de la case, mais aussi, par la dimension synoptique, au niveau de la planche. Dans ce jeu de formes, les espaces intericoniques jouent un rôle particulier puisqu'ils ne sont représentés que par de fines lignes noires, parfois difficilement différenciables d'autres éléments graphiques et du trait de contour du bâtiment (fig. 45). Le parcours de lecture en est affecté et devient parfois labyrinthique. C'est ce qu'explique Lucas Harari : « L'œil est enfermé dans une espèce de circuit et ne peut plus sortir¹⁷⁷ ». Notons que la partie structurée du mur qui représente les pierres a été dessinée séparément au crayon à papier et puis scannée

172 Cf. Groensteen, T. (1990) « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », [Article en ligne] URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10> (Consultation : 10 juin 2020).

173 Lepaludier, L. « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs ». Dans : Lepaludier, L. (éd.) *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 25.

174 Cf. Groensteen, T. « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », op. cit.

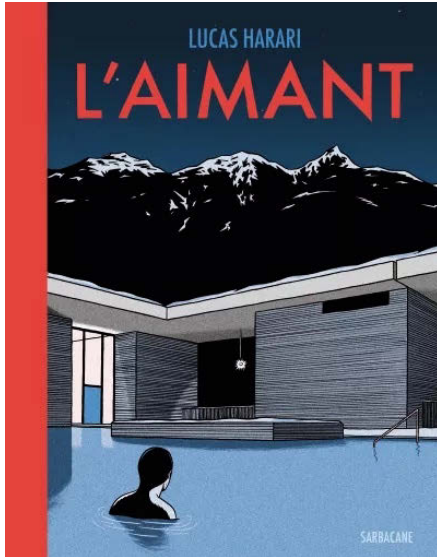
175 Même la page de titre semble luxueuse et renvoie une image noble avec le titre en grands caractères étalé sur la double page, l'illustration du bâtiment de Peter Zumthor et le nom de l'auteur mis en évidence.

176 Peter Zumthor n'est pas un architecte facile à catégoriser. Si les thermes de Vals possèdent des caractéristiques du brutalisme, elles ne représentent qu'une partie du répertoire de l'architecte. Les motifs récurrents de son travail sont les jeux sur la lumière, le choix précis des matériaux pour chaque projet et les effets de l'architecture sur les sens. Pour Zumthor, les matériaux sont outils de perception. Cf. von Fischer, S. « Le principal matériau de construction de Peter Zumthor est la lumière », [article en ligne] URL : <https://www.swissinfo.ch/fre/economie/le-principal-matériau-de-construction-de-peter-zumthor-est-la-lumière/48689828> (Consultation : 12 avril 2024).

177 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

et réintégrée par superposition aux dessins¹⁷⁸. Les planches originales représentant les thermes sont donc assez sobres, presque nues.

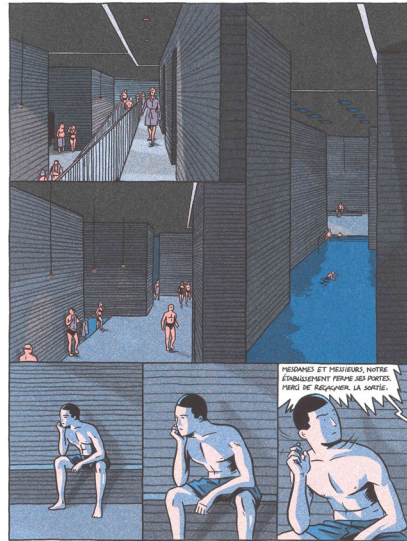
Fig. 44: Couverture de *L'aimant*.



La couverture de *L'aimant* montre des éléments centraux du récit : les thermes, le protagoniste, la montagne et l'ouverture noire qui rappelle la porte secrète¹⁷⁹.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Fig. 45: Gouttières et architecture.



Les gouttières fines et noires se confondent avec les lignes du bâtiment. Cette confusion mène à la construction d'une perspective visible au niveau de la partie supérieure de la planche¹⁸⁰.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Les couleurs sombres, le noir et les niveaux de gris, amplifient davantage l'atmosphère angoissante qui se dégage des séquences dans les thermes¹⁸¹. Dans le cadre de la construction de l'illusion fictionnelle par la relation à l'architecture, il est donc rappelé au-à la lecteur-ice que la bande dessinée est à la fois objet dans l'espace mais également espace fictionnel¹⁸².

Enfin, le bâtiment et ses propriétés ne servent pas que de décor mais deviennent une sorte de personnage vivant. Des événements étranges apparaissent dans les thermes dont les murs semblent bouger. C'est ce que le protagoniste essaie de faire comprendre à son amie Ondine à la page 139 : « La roche, la montagne, le bâtiment, ils bougent Ondine, c'est... c'est...vivant...c'est ça que Testis a vu en 1914... et... aujourd'hui je crois que c'est moi

178 Cf. *ibid.*

179 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., couverture.

180 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 96.

181 Nous faisons allusion ici à la dimension menaçante de la couleur noire. Cf. M. Pastoreau, *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit. p. 49.

182 Cf. Martin, C. (2017) « I Have Been Reading Your Adventures for Years!»: Explicit and Implicit Meta-textuality in Comic Books », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 37 (3), p. 74.

qui¹⁸³... » Ce caractère mouvant du bâtiment est une référence intentionnelle à des récits dans lesquels existe un véritable jeu sur les lieux vivants, le motif du labyrinthe, par exemple. Cette « mise en vie » d'un objet supposé fixe, pour reprendre une terminologie de Jean Ricardou¹⁸⁴, ne se déroule pas seulement au niveau du contenu du récit, mais également au niveau de la mise en page qui est alors au centre du propos architectural. Elle devient « fluide », la répartition des informations se renouvelant constamment¹⁸⁵. En effet, dans *L'aimant*, l'organisation et la taille des cases sont très irrégulières et presque chaque planche possède une construction différente. Les polygones à quatre côtés qui forment les cases ressemblent aux pierres bien droites d'un mur ou aux éléments d'un plan architectural. Le métadiscours de type case / pièce et planche / bâtiment¹⁸⁶ est intentionnel de la part de l'auteur qui évoque une « architecture de page¹⁸⁷ ». Celle-ci est d'ailleurs reprise explicitement dans le récit (fig. 46), dans la planche où Pierre dessine les plans des thermes faits de cases rappelant celles de la bande dessinée, elles-mêmes renfermées dans les cases de la planche. Il s'agit d'une mise en abyme et particulièrement d'un cas de métaphorisation du code. Thierry Groensteen l'explique par des relations analogiques « tissées sciemment, sur le mode de la mise en abyme, entre la structure du code et certaine réplique miniaturisée de cette structure dans la diégèse¹⁸⁸ ».

Un autre phénomène de mise en page est la disparition dans certaines planches des marges de la page. Ces modulations provoquent une impression de mouvement de l'hypercadre. Le bord-cadre, nommé également pleine page, est présent quand le protagoniste est dans le bâtiment des thermes et qu'il s'y passe un mouvement architectural (fig. 47). Harari explique que l'idée ne lui est pas venue tout suite mais au cours de l'écriture du récit et du développement de son architecture de page¹⁸⁹. Ceci explique que dans la scène où Pierre voit la porte pour la première fois, la planche contient les marges et semble statique alors que le bâtiment bouge¹⁹⁰. Notons que lorsque Pierre est dans la discothèque, exemple que nous avons repris précédemment (fig. 41), le fait d'éliminer les marges blanches, qui aéraient la composition, donne une impression d'étouffement, de vase clos dont on ne peut plus sortir¹⁹¹. La mise en page en bord-cadre ne traduit donc pas le mouvement, mais l'enfermement. Cette lecture n'est cependant pas très éloignée de celle des séquences dans les thermes qui ont également un effet de l'ordre de la claustrophobie. Celui-ci est même démultiplié par le silence qui règne dans ce lieu fictionnel

183 Ibid., p. 139.

184 Cf. Ricardou, J. *Le nouveau roman*, Paris : Seuil, 1975. Jan Baetens utilise ce terme de Ricardou pour expliquer l'action du tableau du récit *La Tour* de François Schuiten et Benoît Peeters. Baetens, J. « Un chronotope à personnage ajouté », op. cit., p. 119.

185 Nous reprenons ici la terminologie de Côme Martin. Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 99.

186 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

187 Cf. *ibid.*

188 Groensteen, T. « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », op. cit.

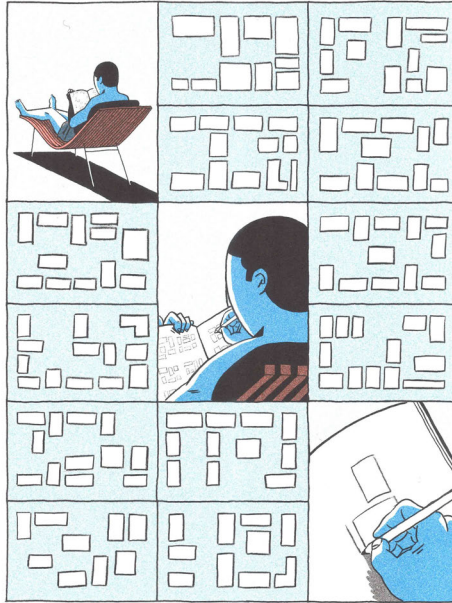
189 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

190 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 54.

191 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

où le texte et les onomatopées sont très peu présentes. Le temps semble d'ailleurs y être plus lent¹⁹².

Fig. 46: Effet de réflexivité du code de la bande dessinée.



L'organisation spécifique des différents éléments figuratifs de l'image et de la planche, « la mise en scène » selon Pascal Lefèvre¹⁹³, provoque un effet de réflexivité du code de la bande dessinée¹⁹⁴.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Le caractère dynamique de la forme du récit assez flagrant au niveau de la mise en page se retrouve également au niveau du dessin qui évolue au fil de l'album : « Le dessin est très différent de la première page à la dernière page¹⁹⁵ ». Ces évolutions graphiques de l'ordre de la subtilité ne sont toutefois pas forcément perçues par les lecteur-ice-s. Une comparaison entre le personnage de Pierre au début et à la fin du récit est éloquent. Le trait était plus faible du début, cette partie ayant été dessinée lors du projet de fin d'études de Lucas Harari¹⁹⁶. Il laisse place à un dessin plus géométrique et plus imposant dans les

192 La mise en rythme dans les séquences hors-thermes qui possèdent plus de textes et d'actions est différente.

193 Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf and Cub* », op. cit., p. 71.

194 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 63.

195 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

196 Exemple : Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 11.

séquences réalisées vers la fin du projet, mené alors avec l'éditeur Sarbacane¹⁹⁷. La tête ovale et frêle devient plus ronde. Pierre semble moins fragile.

Le thème de l'architecture et sa métaphore dans le récit permettent de révéler la structure narrative du récit, sa fragmentation¹⁹⁸ mais aussi sa construction. Par des procédés de réflexivité du code de la bande dessinée, de référence à d'autres œuvres et cultures de la bande dessinée et par le métadiscours établi entre le récit et les mouvements architecturaux, une métatextualité est créée qui autorise un regard critique, presque analytique, sur le récit. Les choix chromatiques, toujours en accord avec ce qui est raconté¹⁹⁹, participent de cette métatextualité et ceci par les fonctions des couleurs dans la narration, les références qu'elles représentent et les procédés de réflexivité qu'elles aident à mettre en place.

Le dérèglement du réel

L'énigme à résoudre dans *Laimant* accompagne tout le récit qui possède une structure proche du roman policier. En effet, les éléments énigme, crime, suspense, personnage amoral, violence et curiosité sont à la croisée du roman à suspense et du roman noir²⁰⁰. Pourtant, pour reprendre les paroles de l'auteur : « Ce n'est pas un polar mais tous les ingrédients y sont pour que ça en soit vraiment un²⁰¹ ». Ce sont plutôt le jeu sur les codes et l'interpénétration des genres qui ont suscité l'intérêt de Lucas Harari²⁰². Ainsi, l'enquête qui ne mène nulle part, l'autobiographie déguisée, le réalisme des décors, l'attrance physique inexplicable vers un lieu mystérieux, la course poursuite dans la neige, l'histoire d'amour, l'érotisme, les apparitions et disparitions étranges, le danger ou encore les scènes d'actions trouvent leurs inspirations dans différents genres, dont ceux du récit d'aventure et de la littérature policière, terme utilisé ici comme hyperonyme pour les différents genres policiers²⁰³, qui se voient modifiés et déconstruits. Nous retrouvons ici une tendance actuelle du récit de bande dessinée qui va vers l'éclatement des genres²⁰⁴ ainsi que vers le dialogue intermédiatique. Lucas Harari cite plusieurs références francophones et anglophones issues de la bande dessinée mais aussi du cinéma et de la littéra-

197 Exemple : Ibid., p. 124.

198 Sur le thème de la fragmentation : Cf. Martin, C. « I Have Been Reading Your Adventures for Years! », op. cit., p. 83.

199 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

200 Sandra Lang établit une typologie des sous-genres de la littérature policière sur base des théories de Tzvetan Todorov et Yves Reuter. Cf. Lang, S. « Gattungen des Kriminalromans ». Dans : Koch, C. / Schmitz, S. / Lang, S. (éds.) *Dialogische Kriminalanalysen. Fachdidaktik und Fachwissenschaft untersuchen aktuelle Repräsentationsformen des französischen Krimis*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017, p. 18.

201 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

202 Cf. ibid.

203 Sandra Lang attire l'attention sur cette utilisation terminologique dans sa contribution sur la littérature policière. Cf. Lang, S. « Gattungen des Kriminalromans », op. cit., p. 16.

204 Cf. Round, J. / Cortsen, R.P. / Ahmed, M. *Comics and Graphic Novels. Readers Guide to essential Criticism*, op. cit., p. 200.

ture qui ont nourri l'univers de *Laimant*²⁰⁵ : Tardi, Chris Ware mais aussi les films *Shining* de Stanley Kubrick, avec l'appel du lieu dans la neige²⁰⁶, ou encore le roman *La cité de verre* de Paul Auster²⁰⁷. *Meurtre dans un jardin anglais* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) de Peter Greenaway et *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni ont exercé une influence assez conséquente, comme l'explique Lucas Harari :

L'idée de découvrir quelque chose quand on est en train de travailler sur une image. Dans *Blow up*, il [i.e. le personnage de Thomas, photographe] prend des photos et dans le fond, il découvre un meurtre. Et moi, il y avait cette idée de dessiner... d'un personnage qui dessine et en dessinant, il s'aperçoit que le bâtiment, un des éléments du bâtiment, change, en l'occurrence, dans ma scène, c'est une porte²⁰⁸.

Dans ce mélange des genres, il en est un qui est particulièrement présent : le fantastique. Ce dernier repose sur une rupture du rationnel, une intrusion dans la représentation fictionnelle vraisemblable du monde qui n'est pas de l'ordre du possible²⁰⁹. Louis Vax appelle cet élément perturbateur ou cette manifestation incompréhensible un « phénomène²¹⁰ ». Dans les récits en images, il existe « un principe d'auto-organisation²¹¹ », une tendance à la normalisation du contenu qui efface le caractère irrationnel du phénomène, comme dans le cas des super-pouvoirs. Harry Morgan le résume de cette manière : « Les littératures dessinées offrent d'emblée des mondes singuliers où ces anomalies sont pour ainsi dire la norme, de sorte que ce qui serait fantastique en littérature écrite ne l'est plus²¹² ». Il arrive même que les éléments fantastiques s'intègrent tellement bien au récit qu'ils s'y voient assimilés sans en entacher la cohérence²¹³. En bande dessinée, le fantastique présente un dilemme résumé de la manière suivante par Harry Morgan :

Comment indiquer le caractère exorbitant d'événements que, par définition, le dessinateur nous montre ? Le romancier a, dans la circonstance, moins de difficultés, puisqu'il peut déployer toutes les ressources de son style pour suggérer au lieu de dire et

205 Cet exemple appuie les propos défendus dans *Style(s) de (la) bande dessinée* : cf. Andrieu de Levis, J.C. [et al.] « Assimiler », op. cit., p. 155.

206 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

207 Cf. *ibid.*

208 *Ibid.*

209 Cette définition du fantastique comme une rupture de l'ordre logique par une intrusion fantastique renvoie aux travaux de Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, Paris : Gallimard, 1965.

210 Cf. Vax, L. *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris : Presses universitaires de France, 1987, p. 74.

211 Cf. Morgan, H. « Fantastique ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 281.

212 *Ibid.*, p. 282.

213 Cf. *ibid.* Harry Morgan cite les cas des albums d'Hergé *Les sept Boules de cristal* et *Le Temple du soleil*.

que, par nature, il n'est jamais obligé de décrire. Cependant rien n'empêche la BD de tirer parti des ressources du langage²¹⁴.

La définition de Tzvetan Todorov, qui affirme que le fantastique existe dans l'hésitation du-de la lecteur-ice et/ou du personnage entre une explication rationnelle des événements et une explication surnaturelle²¹⁵, ne nous semble, pour ces raisons, pas adaptée dans le cas de la bande dessinée. Todorov explique également : « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude : dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux²¹⁶ ». Le fantastique résiderait donc dans un moment éphémère, celui de l'indécision, qui débouche soit sur l'acceptation de ce qui est narré, soit sur la mise en doute de la crédibilité du récit et sur la recherche d'une explication logique²¹⁷. Cette restriction est problématique car elle sous-entend la présence d'une explication rationnelle qui n'existe pas toujours. De plus, même s'il y a une hésitation quant à l'interprétation des événements, elle ne nécessite pas forcément de résolution²¹⁸.

Une des caractéristiques majeures du genre fantastique est de mélanger, dans un seul monde fictionnel, le rationnel et l'irrationnel : « Le récit pose l'impossibilité de ce qu'il raconte²¹⁹ ». Il semblerait que le fantastique ne se situe pas que dans l'indécision, mais également dans la contradiction²²⁰. Le renvoi référentiel y est décisif et se retrouve de manière très claire dans *Laimant*, ce qu'explique Lucas Harari de cette façon : « Pour moi, c'est ça le vrai fantastique, c'est comment un élément va venir dérégler le réel et le pénétrer et faire tache huile et inonder tout le récit²²¹ ». L'auteur s'est ainsi inspiré de ses propres lectures – il cite Borges, Gogol, Buzzati et Kafka, « ces récits qui prennent vie dans le réel et qui à un moment proposent une bifurcation²²² ». Il insiste sur le fait que le phénomène ne transforme pas l'univers réaliste dans lequel se déroule le récit mais plutôt des personnages précis²²³. Dans *Laimant*, l'ancrage référentiel se produit surtout dans la première partie du récit pour être ensuite rompu dans un second temps, lorsque

214 Cf. Morgan, H (1999) « La bande dessinée fantastique, genre impossible », [article en ligne] URL : Neuvième art, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-bande-dessinee-fantastique-genre-impossible> (Consultation : 14 décembre 2023).

215 Cf. Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p. 29.

216 Ibid, p. 29.

217 Cf. Schmitz, S. / Schädlich, B. « Phantastik in Belgien : Erzählung von Franz Hellens und Thomas Gunzig über Doppelgänger, Monster und Kuhfräulein ». Dans : Koch, C. / Schmitz, S. (éds.) *Belgien – anregend anders. Fachwissenschaft und Fachdidaktik untersuchen die Vielfalt der Sprachen, Literaturen und Kulturen in Belgien*, Berlin [et al.] : Peter Lang, 2022, p. 289.

218 Cf. *ibid.*, p. 292.

219 Morgan, H. « Fantastique », *op. cit.*, p. 283.

220 Cf. Morgan, H. (s.d.) « Intrusion dans la littérature fantastique. Comment les idées de Todorov ont obscurci l'étude fantastique de 1970 à nos jours », [Article en ligne] URL : The Amandine, <http://theadamantine.free.fr/todorov.htm> (Consultation : 14 décembre 2023).

221 Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

222 Ibid.

223 Cf. *ibid.*

le protagoniste est dans les thermes de Vals et remarque des mouvements dans le bâtiment²²⁴. Cette structure narrative est typiquement fantastique²²⁵ et suppose l'introduction du phénomène fantastique dans un univers réaliste solidement établi.

Le récit encadrant ou cadre est mis en œuvre dans la première planche par l'introduction du récit principal – encadré ou enchâssé – par un narrateur²²⁶. Celui-ci raconte à la première personne des faits liés à son père, qui comme celui de l'auteur, s'appelle Harari et est architecte. La mise en scène du double de l'auteur, une sorte d'autoreprésentation²²⁷ révélée comme telle à la fin du récit, et de celui de son propre père pose un cadre fictionnel réaliste et un pacte de lecture remis en question de manière inattendue plus tard dans le récit avec l'introduction du phénomène. Un autre effet de cette introduction par l'auteur implicite est l'authentification²²⁸ des faits par le témoignage du narrateur²²⁹ et l'établissement de ce que Sabine Schmitz nomme *Faktualitätspakt*, un pacte de factualité, par lequel le récepteur du récit obtient des informations authentiques d'une source directe et digne de confiance²³⁰. Ce pacte est réitéré à la fin du récit, où, dans la dernière planche, l'auteur implicite également narrateur insiste sur le fait que sa représentation des faits se base sur les notes du protagoniste envoyées à son père architecte et qu' Ondine, personnage féminin proche de Pierre, a confirmé les faits. Il ajoute : « Ainsi, j'ai tenté de retranscrire chaque détail de cette aventure le plus fidèlement possible et, bien que certains événements puissent paraître invraisemblables, je n'ai fait qu'en suivre le déroulement²³¹ ». L'inscription du-de la lecteur-ice dans le texte de la bande dessinée, une égo-spection du code²³², est également une manière de le-la prendre à parti et de le-la rendre lui-elle-même témoin des faits. De plus, la représentation au sein du récit de

224 La première apparition de la porte secrète se fait page 54. C'est cet événement, ce phénomène fantastique, qui introduit le fantastique dans le récit. Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 54.

225 Cf. Mellier, D. *La littérature fantastique*, Paris : Seuil, 2000, p. 15.

226 Le personnage narrant est bien identifiable et le récit correspond à ce que Jean-Noël Thon nomme *narratorial representation*. Cf. Thon, J.-N. « Who's Telling the Tale ? Authors and Narrators in Graphic Narrative », op. cit., p. 70.

227 Selon la terminologie de Thierry Groensteen, ce type de procédure réflexive est une objectivation du code. Cf. Groensteen, T. « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », op. cit.

228 Il s'agit ici d'une authenticité référentielle qui sous-entend la transmission de faits supposés réels. Cf. Schmitz, S. « Modo de no-ficción en RW. Rodolfo Walsh en historietas (2016) de Gonzalo Penas y CJ Camba ». Dans : Barrientos Tecún, D. / Milanesi, C. (dirs.) *Aux commencements des écritures du réel. Rodolfo Walsh (Argentine 1927–1977)*, Presses universitaires de Provence : Aix-en-Provence (Cahiers d'études romanes 48), 2024, p. 135–161.

229 Cette stratégie est également utilisée dans la bande dessinée historique dans un but de légitimation narrative. Cf. Schmitz, S. « Geschichte(n) der italienischen Zuwanderung nach Belgien im Medium Comic : *Macaroni !* (2016) und *Une histoire importante. 70 ans d'immigration italienne en Belgique et plus* (2019) ». Dans : Barbara Kuhn, B. / Liebermann, M. *Letteratura e migrazione. Literatur und Migration. Proposte intorno alla figura del ponte. Fragen zur Figur der Brücke*, Roma : Viella, 2023, p. 62. Dans notre cas, cette stratégie poursuit un but similaire et vise à légitimer et authentifier les événements racontés.

230 Cf. *ibid.*, p. 63.

231 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 148.

232 Cf. Cette procédure réflexive est décrite dans Groensteen, T. « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », op. cit.

l'œuvre *L'aimant*²³³ est une mise en abyme dont la réflexivité renvoie à l'histoire qui vient d'être lue et, en même temps, à son commencement. La première et la dernière planche de l'album²³⁴ encadrent, au sens propre comme au figuré, le récit concernant Pierre. La reprise avec variation de la première planche provoque une accumulation de sens qui rend le début et la fin particulièrement importants pour le récit²³⁵. Cette rime distante établit une mise en réseau qui met les deux planches en relation étroite²³⁶. Du point de vue du contenu, cela se manifeste par l'intervention du narrateur et par la répétition du pacte de factualité. Graphiquement, cela se traduit par la mise en page identique : une case remplissant la planche avec deux cartouches bleus de texte placés aux mêmes endroits et de tailles comparables. D'un point de vue chromatique, la couleur bleue est dominante dans les deux planches même si le rose et le blanc apparaissent aussi. La couleur rouge marque le début et la fin du récit qui commence par le titre et se termine, dans la même typographie, par le mot « Fin ». Nous retrouvons ici une fonction discursive dramatique de la couleur rouge qui marque deux moments clés du récit, le début et la fin, ainsi qu'une fonction de catégorisation textuelle puisque seuls les paratextes sont en rouge.

Remarquons que l'allusion à Mr. Hyde sur l'enseigne du magasin visible sur la première page fait référence à l'œuvre fantastique *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1885). Elle annonce la couleur ! Notons également qu'une maison de production de films d'animation située rue Monceau portant le nom Mr. Hyde Paris a effectivement existé²³⁷. Ce détail de première page fonctionne donc à la fois comme ancrage référentiel et comme lien intertextuel à une œuvre fantastique.

L'ancrage référentiel se retrouve également au point de vue de la représentation de l'espace. L'espace-temps réaliste est d'ailleurs particulièrement important dans le fantastique : « Les marqueurs de contextualisation historique et géographique abondent, jusqu'à ce que les lieux référentiels précis deviennent des acteurs essentiels du fantastique²³⁸ ». Dans *L'aimant*, l'action, les personnages et le lieu sont extrêmement liés²³⁹ et ce lien est appuyé par les choix chromatiques. Tout d'abord le bleu, couleur de l'eau des thermes, de par son association à la neutralité et son faible symbolisme²⁴⁰, donne aux lieux une sobriété qui permet l'intégration de toutes formes d'événements réalistes et fantastiques qui n'en change pas le caractère. Si la dominance du bleu et du gris

233 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 148.

234 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 8 et p. 148.

235 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal*, op. cit., p. 126.

236 Sur la notion de rime distante : Groensteen, T. « Tressage », op. cit., p. 782. / Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 173.

237 Il ne nous a pas été possible de savoir si Mr. Hyde Paris existe toujours. Quelques informations sur l'identité visuelle de cette maison de production datant de 2016 : <https://www.behance.net/gallery/36029801/Mr-HYDE-PRODUCTION-COMPANY>.

238 Mellier, D. *La littérature fantastique*, op. cit., p. 15.

239 Une analyse chronotopique du récit *L'aimant* serait certainement des plus intéressantes et pourra être réalisée dans un autre cadre plus spécifique que celui dans lequel nous effectuons cette analyse dédiée à la couleur. Sur la notion de chronotope de Mikhail Bakhtin : Bakhtin M. « Forms of Time and the Chronotope in the Novel ». Dans : Holquist, M. (éd.) *The Dialogic Imagination : Four Essays*, Austin : University of Texas Press, 1981, p. 84 - 258.

240 Cf. Pastoureau, M. *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 158.

correspond bien à l'ambiance calme qui règne dans le bâtiment des bains thermaux de Vals – qu'elle finit par représenter symboliquement, elle est également en relation avec le protagoniste. Celui-ci est d'une blancheur extrême qui rappelle la minéralité²⁴¹ non seulement dans les thermes mais aussi dans la montagne, elle-même associée aux thermes par la pierre²⁴² et par la porte secrète. Le rouge est presque toujours absent des séquences se déroulant dans le bâtiment de Zumthor qui semble froid, peu accueillant et presque surréaliste. D'autres lieux, par contre, sont beaucoup plus chaleureux, comme le chalet de Testis²⁴³ ou celui dans lequel se retrouve les amis d'Ondine²⁴⁴, elle-même possédant des cheveux roux associés à la sensualité et à la fascination²⁴⁵. Les couleurs remplissent ici des fonctions d'ambiance et de continuité fortement liées aux associations qu'elles génèrent : le bleu pour l'eau, le froid mais aussi le calme²⁴⁶ et le rouge pour la chaleur, l'action et les passions²⁴⁷. C'est aussi dans les lieux plus chaleureux que se déroulent les moments plus dramatiques²⁴⁸. Les thermes, par contre, sont silencieux et Pierre y est souvent seul. Les événements qui s'y déroulent se caractérisent la plupart du temps par leur introversion, même dans les moments les plus cruciaux²⁴⁹. De par sa relation aux bains thermaux, la combinaison du bleu et du gris développe un lien à l'étrange, une fonction symbolique, qui n'est pas sans effets sur le reste du récit : les séquences bleutées, comme celles de nuit ou celles se déroulant dans la montagne, prennent presque automatiquement une connotation inquiétante alors que rien d'étrange ne s'y passe. De cette manière, un jeu sur la tension narrative, typique du thriller mais aussi du fantastique, se crée. Le rouge ne fait son apparition dans les thermes que lorsqu'Ondine s'y trouve ou, tout à la fin, lors de la course-poursuite entre Pierre et Valeret. Dans le premier cas, il introduit l'image de la chaleur dans un univers froid (fonction métaphorique) et, dans le second, il renforce le récit dans ses moments les plus dramatiques (fonctions discursives de relais et dramatique).

241 Le prénom Pierre n'a pas été choisi par hasard.

242 Le bâtiment de bains thermaux de Vals a été construit avec les pierres de carrière de la région.

243 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 84 sqq.

244 Cf. *ibid.*, p. 108 sqq.

245 Cf. André, V. *La rousseur infamante. Histoire littéraire d'un préjugé*, Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2012, version Kindle, position 80 et position 416. Ondine ne porte toutefois pas les caractéristiques de la « rousseur infamante » qui seraient la cruauté, la trahison ou encore la séduction manipulatrice tant utilisées dans la littérature. Cf. *ibid.* positions 451 - 465.

246 « C'est une couleur que ne fait pas de vague. » Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 25.

247 Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 39.

248 Une dispute (p. 113), un accès de colère (p. 60), la révélation d'une information importante (p. 91) ou encore un moment plus érotique (p. 119 - 121).

249 La découverte de la porte secrète, par exemple.

L'expression de l'irrationnel

Plusieurs autres éléments typiques du genre fantastique sont présents dans *Laimant*²⁵⁰. Les thermes de Vals réunissent divers motifs littéraires comme le voyage, la montagne ou encore la neige²⁵¹, qui ouvrent des possibilités narratives dont la porte secrète et le passage à l'intérieur des roches sont les représentations les plus flagrantes. On y retrouve également le lieu isolé et mystérieux coupé du monde et difficile d'accès, typique non seulement des littératures policières, mais aussi des récits fantastiques²⁵². D'après Lucas Harari, le bâtiment des thermes, par son architecture et l'ambiance qui y règne, permet aisément la construction d'une narration ainsi que l'intégration d'éléments fantastiques. Ce haut potentiel narratif fait de lui ce que l'auteur nomme une « architecture du fantastique²⁵³ », expression qui, dans le contexte métatextuel que nous avons expliqué dans ce texte, n'est pas sans effet, autant au point de vue du fond que de la forme.

La répartition des rôles des personnages dans le récit participe également à la dimension fantastique. Philippe Valeret, le méchant, scélérat solitaire et ambitieux, ainsi que Pierre, le protagoniste et la victime manipulée, un peu naïve et psychologiquement fragile, correspondent aux deux types dominants de personnages dans le genre fantastique²⁵⁴ : Pierre est une figure de la banalité que rien n'avait préparé au surgissement du phénomène. Il incarne ce que Lucas Harari nomme « un archétype », un personnage dont la construction se base sur des codes communs inspirés de films et de romans : il est jeune, silencieux, naïf et romantique²⁵⁵. Philippe Valeret est obsessionnel et prêt à tout pour découvrir les secrets architecturaux des thermes de Vals. C'est le personnage stéréotypé du savant rationaliste et manipulateur. Le motif de l'étranger, classique dans le fantastique, est également utilisé. En effet, Pierre n'appartient pas à l'univers de Vals, où se passe le récit principal mais y arrive de l'extérieur. Ce statut le rend central et original dans le récit – il perd un peu de sa banalité – et lui permet d'avoir une perspective différente que les habitants sur les phénomènes fantastiques des thermes ainsi que sur la légende « Der Mund des Berges²⁵⁶ », la gueule de la montagne.

Dans la bande dessinée, le genre fantastique est souvent affiché de manière flagrante²⁵⁷. Afin de parvenir à rendre l'impossible au sein du possible, les auteur-ice-s

250 Harry Morgan cite comme éléments typiques du genre fantastique dans la bande dessinée les *topoi*, les rôles, les motifs ainsi que certains thèmes comme le sadisme, les émotions tragiques ou le dérèglement de l'imagination. Cf. Morgan, H. « Fantastique », op. cit., p. 280.

251 Cf. s.n. (2020) « Lucas Harari / RE-PORT », op. cit., 1 min. 37 sec.

252 Le voyage est raconté pendant vingt pages et inclut le train, le bus raté, la voiture d'un inconnu qui amène Pierre à Vals, la petite route dangereuse de montagne et le motif du village isolé. Cf. Harari, L. *Laimant*, op. cit., p. 21 - 41.

253 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication.

254 Cf. Mellier, D. *La littérature fantastique*, op. cit., p. 16.

255 Banks, N. (2019) « 'Swimming in Darkness' artist/writer Lucas Harari : the horror news network interview », [Interview en ligne] URL : Horror News Network, <https://www.horrornewsnetwork.net/swimming-in-darkness-artist-writer-lucas-harari-the-horror-news-network-interview/> (Consultation : 14 décembre 2023).

256 Cf. Harari, L. *Laimant*, op. cit., p. 33.

257 Cf. Morgan, H. « Fantastique », op. cit., p. 283.

de bandes dessinées peuvent choisir d'utiliser le verbal. C'est alors le texte qui porte le fantastique du récit²⁵⁸, tant dans son mode langagier que dans son mode scripturaire²⁵⁹. Dans *L'aimant*, le caractère étrange des événements est souligné de multiples fois par différents personnages. Le premier indice se trouve dans le texte du narrateur qui évoque d'abord le côté intrigant de ce qu'il va relater pour ensuite le désigner d'in vraisemblable et avouer ne pas avoir d'explication quant aux phénomènes racontés²⁶⁰. Les personnages du récit enchâssé appuient également l'étrangeté des événements. Juste après que Pierre a vu pour la première fois la porte mystérieuse, Philippe Valeret affirme : « Vous êtes blanc comme un linge...vous avez vu un fantôme ou quoi²⁶¹ ? » Mais c'est le motif de la folie qui est utilisé le plus souvent dans le récit pour rendre compte de l'étrangeté de l'aventure. Pierre lui-même caractérise ses explications – il est rentré par une porte secrète et inconnue de tous dans les thermes pour ressortir quelque part dans la montagne – comme relevant de l'irrationnel : « Ça paraît insensé... tu [i.e. Christian, ami de Pierre] dois me prendre pour un fou²⁶² ... ». Plus tard, Testis, personnage haut en couleurs vivant solitairement dans une hutte, raconte avoir été témoin des phénomènes évoqués dans la légende « Der Mund des Berges » et affirme : « On veut me faire passer pour un fou, mais je sais bien ce que j'ai vu²⁶³ ! » Il met ensuite Pierre en garde et lui conseille de ne pas raconter ce qu'il a vu sous peine d'être, lui aussi, traité de fou et de finir seul²⁶⁴. Les quelques mots prononcés par Ondine appartiennent également au champ lexical de la folie lorsqu'elle découvre Pierre dans son appartement en désordre²⁶⁵. Le comportement inhabituel du protagoniste peut être relié à un dérèglement de l'imagination, autre motif du fantastique – comme l'effroi, également présent dans le récit²⁶⁶. L'incompatibilité, dans le monde fictionnel, d'événements a priori non explicables²⁶⁷ provoque un effet sur le protagoniste qui est central dans le récit tout comme dans le genre fantastique. L'exclamation « Impossible ! » de Pierre à la page 55 est typique et a été prononcée par de nombreux personnages avant lui²⁶⁸.

Si la dimension scripturale est d'importance pour l'établissement du fantastique dans le récit, le mode scripturaire ne l'est pas moins. La majorité des textes des personnages sont dans des bulles et renvoient, par leur typographie et leur couleur noire, au texte du narrateur de la première planche²⁶⁹. Ils participent donc du pacte d'authenticité

258 Cf. *ibid.*

259 Ces deux modes sont expliqués plus en détails dans la description de la dimension scripturale de l'ensemble intermédial *bande dessinée*. Cf. Point 1.1.

260 Cf. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 8 et p. 148.

261 *Ibid.*, p. 57.

262 *Ibid.*, p. 78.

263 *Ibid.*, p. 86.

264 Cf. *ibid.*, p. 91.

265 « Tu n'as pas l'air dans ton état normal ». *Ibid.*, p. 139.

266 Cf. Mellier, D. *La littérature fantastique*, op. cit., p. 16.

267 Cf. Morgan, H. « La bande dessinée fantastique, genre impossible », op. cit.

268 Morgan, H. « Fantastique », op. cit., p. 279. Harry Morgan décrit l'exclamation « Non, c'est impossible ! » comme récurrente dans les récits fantastiques. Elle matérialise verbalement l'incompatibilité des événements avec le monde fictionnel.

269 Quelques exceptions sont présentes, comme les annonces dans le train, p. 24, dont la typographie matérialise le caractère criard, ou le texte de Valeret, p. 60, dont l'énervement est exprimé par la

ainsi que de la dimension réaliste du récit et remettent sans cesse en question les phénomènes fantastiques représentés et/ou racontés. Une tension se crée alors entre les modes langagier et scripturaire du texte, l'un appuyant le côté rationnel du récit, l'autre racontant des faits irrationnels. Cette tension mène à une hésitation à la lecture des faits relatés et intensifie l'étrangeté et le malaise du récit. Les textes des onomatopées, quant à eux, possèdent une autre typographie et font partie de l'atmosphère inquiétante qui accompagne tout le récit. Ils sont colorisés le plus souvent en rouge, et semblent, par leurs traits et leur irrégularité, agressifs et effrayants²⁷⁰. Le rouge, à nouveau, non seulement remplit une fonction de catégorisation textuelle, mais fait ressortir ces éléments de bruitage et les rend encore plus vivants. Il se rapporte alors au danger et à l'interdit²⁷¹. Il joue à la fois une fonction de bruitage, une fonction diacritique ainsi qu'une fonction discursive dramatique qui renforce le moment sonore du récit.

Afin de parvenir à rendre l'impossible au sein du possible, les auteurs de bandes dessinées peuvent choisir une autre stratégie qui consiste à utiliser le graphisme pour traduire et suggérer des événements étranges. Dans les séquences se déroulant dans le bâtiment des thermes, c'est l'image qui porte la narration, le texte y étant quasi absent. Une des stratégies consiste à utiliser la reprise, « la réitération presque exacte d'éléments ou de vignettes déjà vus²⁷² », qui introduit une métamorphose qui fait avancer le récit. Les répétitions intentionnelles donnent un rythme. Marion Lejeune les décrit de la manière suivante : « elles théâtralistent le lien graphique entre les images et rendent très visible le phénomène d'engendrement de l'une par l'autre²⁷³ ». C'est dans ce lien intericonique qui raconte une histoire et dans la théâtralisation que se situe le fantastique.

En attirant l'attention du-de la lecteur-ice, la répétition l'amène à l'interpréter. Pour ce faire, la reprise seule n'est pas suffisante mais demande un contexte narratif pour que le lien entre les images devienne porteur de sens à la lecture. L'intrigue du récit mais aussi l'atmosphère étrange des thermes de Vals, les couleurs qui y règnent, froides et obscurcies par le gris et le noir, la connaissance de la légende ainsi que le jeu entre les éléments rationnels et irrationnels poussent le-la lecteur-ice à interpréter le lien entre les images reprises dans le sens fantastique. Ainsi, dans l'exemple ci-dessous (fig. 47), la reprise traduit le basculement du rationnel à l'irrationnel. Notons que les répétitions des cases représentant l'intérieur du bâtiment empêchent une visualisation géographique

typographie, l'absence de bulle et la couleur rouge du personnage. Les rires, p. 27 et 28, suivent une logique similaire et représentent le volume élevé des voix qui rigolent (intensifié par l'espace de la bulle dans la case).

270 Les « TATOU TATOU TATOU » du train, les « iiiiiiiiii » des pneus crissant sur la route, le « SNAP » de l'oiseau dans la nuit ou encore le « slashh » d'un personnage sortant brusquement de l'eau – une des seules onomatopées présentes dans les séquences se déroulant dans les thermes qui étonnent et inquiètent également par leur silence. Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 22, p. 33 et p. 34, p. 44, p. 101 (dans l'ordre des citations des passages ci-dessus).

271 Le rouge se rapporte alors au danger et à l'interdit. Cf. Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 34 et Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 39.

272 Lejeune, M. « Les reprises dans les bandes dessinées sans paroles », op. cit., p. 115.

273 Ibid., p. 116.

globale et intensifient l'effet labyrinthe, lui-même présent dans le parcours de lecture brouillé par les gouttières noires²⁷⁴.

Fig. 47: Reprise intentionnelle.



La stratégie graphique utilisée dans la partie inférieure de la planche est une reprise dans le sens que lui donne Marion Lejeune. On y découvre le visage du protagoniste d'abord inquiet de la situation dans laquelle il se trouve, ensuite concentré pour pouvoir ouvrir la porte invisible menant dans la montagne. L'irrationnel côtoie le rationnel par la répétition²⁷⁵.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

Pour restituer le fantastique, Lucas Harari utilise également la réduction de la quantité d'informations dans les vignettes²⁷⁶. Le procédé est apparent dans les séquences se déroulant dans le bâtiment de Peter Zumthor où l'organisation spécifique des différents éléments figuratifs de l'image, la mise en scène selon Pascal Lefèvre²⁷⁷, traduit une per-

274 La planche de la page 122 de *L'aimant* exemplifie cet effet. Cf. *ibid.*, p. 122.

275 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 140.

276 Selon Harry Morgan, cette stratégie, aussi utilisée chez l'Argentin Alberto Breccia, permet de « refroidir » le média. Cf. Morgan, H. « La bande dessinée fantastique, genre impossible », op. cit. Il est fait allusion ici à la différenciation qu'a fait McLuhan entre un média chaud, riche en informations et qui demande moins de participation de la part du récepteur pour les compléter, et un média froid, pauvre en informations et qui exige plus de participation sensorielle.

277 Cf. Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing », op. cit., p. 71.

ception particulière de l'espace et du temps²⁷⁸. Les séquences dénuées de texte semblent effectivement suivre un rythme plus lent que dans le reste du récit. La réduction existe également au niveau chromatique lorsque, comme dans *Lucky Luke*, le décor disparaît et laisse place à un fond monochrome. C'est le cas dans la dernière séquence du récit, lors de la course-poursuite de Valeret et Pierre. La couleur prend alors une valeur intrinsèque et s'affranchit du lien référentiel²⁷⁹. Dans l'exemple ci-dessus (fig. 47), le fond uni bleu foncé met le visage de Pierre en évidence (fonction diacritique) qui, dans la reprise, se concentre pour ouvrir la porte invisible menant dans la montagne. Lucas Harari, avec sa ligne claire, tend à restituer les informations de manière limpide et, en même temps, à exprimer l'angoisse et la fascination du protagoniste qui découvre ou vit les événements irrationnels. À d'autres endroits, le monde fictionnel n'est plus du tout identifiable. Cette amorphie du dessin²⁸⁰ provoque la perte des repères et des formes. Elle rompt avec la géométrie du graphisme, la construction architecturale et la logique du monde fictionnel. À la page 66 de l'album, le protagoniste disparaît dans l'ombre. Ensuite, l'obscurité de la montagne prend de plus en plus de place dans la planche avant de tout recouvrir et d'effacer le bleu des thermes²⁸¹. Le même phénomène se produit à la fin du récit : le noir menaçant envahit toute la case et ensevelit le monde fictionnel ainsi que Pierre. Ni Valeret ni le lecteur-ice n'ont accès aux informations cruciales sur le destin du protagoniste. L'explication du phénomène non représenté reste en suspens. Le texte de Valeret, « J'ai besoin de savoir, éclairez-moi, Pierre²⁸² ... », met cette obscurité et le mystère qu'elle contient en évidence.

Une autre stratégie pour traduire le fantastique consiste en l'alternance de plans rapprochés et de plans plus larges qui donnent un caractère cinématographique au récit et met le fantastique en exergue. Les changements de plans et de perspectives ainsi que ceux de la mise en page au sein même de la planche sont des marqueurs du fantastique et de l'étrange²⁸³. Ceci est particulièrement vrai dans les séquences des thermes mais se retrouve également dans le reste du récit, qui de ce fait, ne perd pas en étrangeté.

Dans les thermes, le changement des angles de vue provoque souvent une alternance entre la représentation du personnage et des murs. Il en ressort une sorte de dialogue qui accorde au bâtiment un statut de personnage (fig. 48). Il devient de plus en plus imposant au fil de la lecture si bien qu'il peut être également considéré comme un protagoniste du récit. Son seul interlocuteur est Pierre qui finit par céder à son attirance. Le bâtiment est également élément de transgression puisque c'est de lui qu'émane le phénomène fantastique et que c'est par lui que Pierre passe du rationnel à l'irrationnel.

278 Cf. Morgan, H. « La bande dessinée fantastique, genre impossible », op. cit.

279 Jantzen, H. « Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei », op. cit., p. 61.

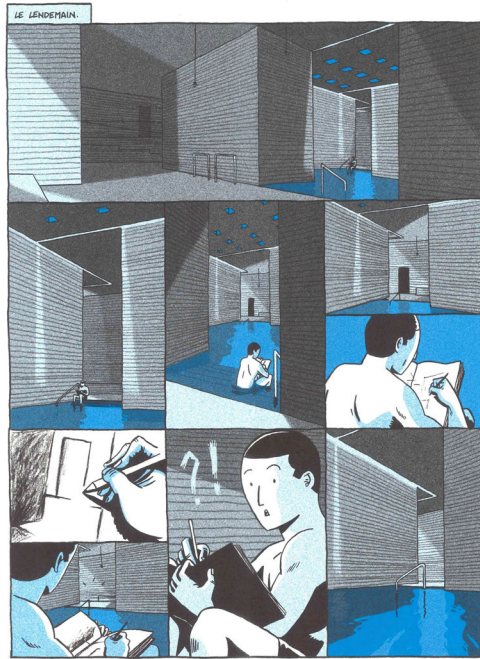
280 Nous empruntons cette terminologie à Harry Morgan. Cf. Morgan, H. « Fantastique », op. cit., p. 284.

281 Harari, L. *L'aimant*, op. cit., p. 66.

282 Ibid., p. 143.

283 La planche de la page 122 exemplifie cet argument. Cf. ibid., p. 122.

Fig. 48: Dialogue.



Dans cette planche, les alternances entre le personnage et les murs du bâtiment s'assimilent à un véritable dialogue²⁸⁴.

Harari, L., *L'aimant*, Éditions Sarbacane, 2017.

La couleur dans *L'aimant*

Dans la grammaire des planches de *L'aimant*, l'architecture joue un rôle important. La mise en page labyrinthique bouge, tout comme le bâtiment. Chez Harari, la forme du récit répond à son contenu et permet, par le biais du thème de l'architecture, l'établissement d'une structure fantastique ainsi que d'un discours critique. Dans ce contexte, les formes de réflexivité du code de la bande dessinée ainsi que les relations intertextuelles et intericoniques sont de première importance.

La couleur joue également un rôle décisif et son utilisation dans ce récit suit différentes stratégies narratives. Lucas Harari les résume de cette manière²⁸⁵ :

- une utilisation réaliste ;
- une utilisation expressive à la Morris ;

284 Ibid., p. 54.

285 Cf. Discussion avec Lucas Harari en visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023. Le compte rendu de cette discussion se trouve en annexe 13 de cette publication. Lucas Harari cite lui-même les quatre stratégies chromatiques.

- une approche plus conceptuelle dans laquelle les émotions sont exprimées (le rouge pour la colère) ou un élément est mis en évidence ;
- une intention de mise en ambiance pour mettre en place des atmosphères différentes (par la lumière et les ombres notamment).

L'analyse ci-dessus a montré que l'utilisation de la couleur est bien plus complexe que ne l'indique l'auteur et que les interactions avec les autres éléments constitutifs du récit sont multiples. En plus de sa valeur de représentation et de sa valeur intrinsèque, elle est toujours choisie en fonction de ce qu'il se passe dans le récit. Bien que l'impression ne comprenne que trois couleurs, celles-ci remplissent de multiples fonctions, participent au réalisme du récit, traduisent le fantastique, font partie de diverses procédures de réflexivité, appuient la dimension architecturale mais également métatextuelle, tissent des liens avec d'autres œuvres, d'autres artistes et d'autres cultures visuelles de bande dessinée. Notons que le dialogue avec d'autres récits prend plusieurs formes, chromatiques notamment, mais que la narration peut exister sans sa reconnaissance, comme l'explique l'auteur : « J'aime bien tisser une sorte de toile qui va piquer à droite, à gauche ou en tout cas rebondir sur des éléments que j'aime bien ou que j'ai vus. Après, ça existe dans un tout petit moment du récit, voilà, il y a cette idée-là et on peut très bien ne pas voir la référence²⁸⁶ ». Les stratégies menant à l'établissement du fantastique ou à la compréhension de la métatextualité portent par contre littéralement le récit.

Avant de conclure, un retour sur le rôle de la couleur rouge nous semble inévitable. Si le bleu et le gris sont fortement liés aux thèmes et en représentent le réalisme et le calme (fonction analogique mais aussi fonctions d'ambiance, de relais et symbolique), la répétition du rouge dans le contexte de hiérarchisation textuelle lui octroie une importance particulière et la met en évidence par rapport aux autres couleurs. De plus, elle joue énormément de rôles différents dans le récit. Elle endosse les fonctions d'ambiance, de continuité, de catégorisation textuelle (paratextes, onomatopées), de hiérarchisation textuelle (mise en évidence de certains textes), dramatique, diacritique, émotive, de matérialisation (du bruit, du danger, de l'étonnement), structurantes et d'embrayeur²⁸⁷. En outre, en tant que couleur tonique dans l'accord chromatique noir-bleu-rouge et par rapport aux tons de gris et de bleus majoritaires, elle ponctue le récit et représente une sorte de contre-point, non seulement rythmique et esthétique, mais aussi narratif. Le noir, quant à lui, essentiel au graphisme, prend des fonctions intericonique, d'ambiance, structurante, diacritique et de perspective. Son rôle dans la représentation du fantastique et dans celle de l'étrange est des plus centraux.

Il apparaît ainsi clairement que chaque couleur peut endosser plusieurs rôles de manière individuelle dans une bande dessinée et que la complexité des relations de chacune d'entre-elles avec les éléments de l'ensemble intermédial *bande dessinée* et les autres couleurs présentes ne se révèle qu'à l'aide d'une analyse détaillée.

286 Ibid.

287 Ces fonctions ont été décrites dans la première partie et se trouvent dans notre tableau 2b. Cf. Point 1.3.3.

4.3.3. *Tanz !*

Le Lombard, 2020
 Impression quadrichromie recto/verso
 Papier blanc crème Munken Pure
 Couverture cartonnée
 20x26 cm

« La couleur est essentielle dans *Tanz !* [!], elle fait partie intégrante du récit²⁸⁸ ». Avec cette phrase, Maurane Mazars souligne l'importance de la mise en couleurs dans la narration que nous nous proposons d'analyser. Long de 248 pages, *Tanz !* présente des planches aux couleurs vives qui, selon Maurane Mazars, ont souvent été comparées à celles du célèbre auteur belge de bande dessinées Brecht Evens²⁸⁹. Si elles leur ressemblent, elles suivent pourtant des logiques narratives propres à l'autrice et à son récit. C'est ce que nous développons dans les pages suivantes.

Maurane Mazars a commencé à coloriser ses albums après la publication de son premier album, *Acouphène*, en 2017. Avant cela, l'autrice avait l'impression de ne pas maîtriser la couleur²⁹⁰. C'est à travers les techniques digitales qu'elle est arrivée à la couleur directe :

Ça m'a permis de prendre confiance en moi, notamment par rapport aux palettes que j'utilisais parce que j'avais l'impression que ce n'était pas très harmonieux. Cette étape transitoire m'a mené à reproduire les mêmes choses, à essayer avec des techniques aqueuses, aquarelles ou pastels²⁹¹ [...]

Tanz ! a été réalisé en couleur directe à l'aide de pastels aquarellables Néocolors. Les originaux ont ensuite été scannés et ont fait l'objet de quelques retouches digitales, entre autres le renforcement des contrastes et le nettoyage de certaines teintes, comme le jaune²⁹². Les couleurs, comme le reste des éléments présents dans le récit, n'ont pas été utilisées au hasard. Elles soutiennent et structurent la narration, mettent en évidence les émotions, sont associées aux personnages et soulignent un des thèmes principaux : la danse. Maurane Mazars insiste sur le caractère réfléchi de sa démarche globale : « J'essaie de faire des choses sincères, personnelles, avec intention²⁹³ ». Cela se ressent notamment dans sa mise en couleurs.

288 Interview écrite de Maurane Mazars, question 3. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication. Différentes informations exploitées dans le cadre de cette analyse sont issues de cette interview. Elles seront signalées dans les notes en bas de page.

289 Cf. *ibid.*, question 9.

290 Cf. Rissel, F. (2021) « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », [Interview en ligne] URL : Actua BD, <https://www.actuabd.com/+Tanz-de-Maurane-Mazars-expose-a-la-Galerie-Barbi-er>, 5 min. 04 sec., (Consultation : 21 février 2024).

291 *Ibid.*, 5 min. 19 sec.

292 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 5. Les réponses de Maurane Mazars se trouvent en annexe 14 de cette publication.

293 *Ibid.*, question 8.

Résumé

Tanz! raconte le parcours de vie d'artiste d'Uli, un jeune allemand, qui décide de quitter Essen et la danse moderne de l'école artistique Folkwang pour aller tenter sa chance à New York, à la fin des années 1950. Personnage hors-norme, tant dans son tempérament que dans ses choix et son physique, son rêve est de danser dans des spectacles de comédie musicale. Uli ne se livre complètement qu'à la fin du récit, donnant ainsi les informations clés à la compréhension de ses décisions et de ses moments sombres. Outre l'histoire de ce jeune personnage, le récit aborde également différents thèmes liés à la période racontée, entre autres les productions de Broadway²⁹⁴ et New York dans les années 1950. Il évoque également les traumatismes de guerre ainsi que la distinction art noble/art populaire²⁹⁵ toujours très présente dans les milieux artistiques. Par ailleurs, *Tanz!* établit un lien avec les courants artistiques du Pop Art et de l'expressionnisme²⁹⁶ tout en s'inspirant de différents médias.

Une structure toute en couleurs

Tanz! est un récit qui présente une division en chapitres, des lieux aux ambiances bien différenciables ainsi que des pauses entre les actions. Cette écriture structurée est soutenue par la couleur qui la rend visible. Une division du récit en plusieurs parties identifiables par les couleurs utilisées apparaît alors : les parties se déroulant en Allemagne, à Londres, à New York et dans les souvenirs sombres du protagoniste, Uli. Les teintes des différentes palettes remplissent une fonction d'ambiance²⁹⁷ en créant une atmosphère spécifique à chaque lieu²⁹⁸ ainsi qu'une fonction de continuité en unifiant les séquences qui leur sont liées. Les fonctions structurantes ne concernent donc pas seulement l'image ou la planche, mais aussi les séquences plus longues qui s'étendent sur plusieurs pages. Après la fin du récit, une partie paratextuelle est dédiée aux informations sur les trois chorégraphes qui ont inspiré Maurane Mazars dans l'écriture de son récit.

Dans l'argumentation qui suit, nous décrivons les couleurs de chaque partie du récit afin d'en dégager les liens avec la narration.

294 Sous ce terme se cachent deux significations : le lieu géographique (la longue avenue de Manhattan) où se trouve le quartier des théâtres (*Theater district*) mais aussi les productions artistiques issues de ce quartier.

295 Maurane Mazars se réfère à la distinction art majeur/art mineur de cette manière. Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 1 min. 08 sec.

296 Dans cette analyse, nous évoquons l'expressionnisme dans les arts de la danse et de la peinture. En peinture, nous établissons des liens particuliers aux peintres Wassily Kandinsky, Egon Schiele et Edvard Munch. Pour la danse, ce sont les chorégraphes Mary Wigman, Kurt Jooss et Rudolf Laban qui sont abordés.

297 Cette fonction a été décrite dans la première partie et se trouve dans notre tableau 2b. Cf. Point 1.3.3. Il en va de même pour toutes les fonctions citées dans cette analyse.

298 Afin de faciliter la formulation, nous considérons les souvenirs d'Uli comme un lieu intime, celui de son traumatisme.

Fig. 49: Les couleurs des séquences en Allemagne.



34

Les représentations de la ville de Berlin sont colorées de couleurs vertes et bleues²⁹⁹. Maurane Mazars utilise le vert de malachite dans les passages qui évoquent la guerre ou ses conséquences. Le violet y est également présent et amène une dimension de tristesse³⁰⁰. L'accord chromatique est froid et les couleurs sont obscurcies.

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Les séquences en Allemagne présentent des teintes de verts et de bleus qui, selon l'autrice, soulignent la mélancolie ambiante dans les années d'après-guerre³⁰¹. Les différentes nuances apportent de la variation dans les images – le vert tire parfois sur le jaune et le bleu sur le mauve – mais la gamme reste majoritairement dans les couleurs froides.

Toutefois, des couleurs chaudes viennent parfois ponctuer ces séquences aux dominances vertes et bleues. C'est particulièrement le cas du rose et du rouge qui matérialisent non seulement les émotions telles que l'amour, la joie, l'énervernement, la gêne, mais aussi la danse³⁰². La fonction émotive est soulignée par la symbolique des couleurs puisque, dans

299 Mazars, M. *Tanz !*, Bruxelles : Le Lombard, 2020, p. 34.

300 Cf. Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 113.

301 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 7. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

302 Exemples : Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 14, p. 15, p. 24, p. 29, p. 39, p. 42–47, p. 66.

la culture occidentale, le rose est associé à la tendresse³⁰³ et le rouge, aux spectacles et à la passion³⁰⁴. Comme dans l'illustration ci-dessous (fig. 50), les couleurs chaudes qui ponctuent les images vertes et bleues dans les séquences se déroulant en Allemagne gagnent en luminosité par le contraste de quantité. Elles semblent également ressortir, contrairement aux couleurs plus foncées qui créent un effet de profondeur³⁰⁵. Leur présence ne change pourtant pas la tonalité de fond mélancolique causée par les plus grandes surfaces de vert et de bleu. En Allemagne, la vie semble morose.

Fig. 50: Ponctuation de couleurs chaudes.



Dans cette image³⁰⁶, le rouge ressort du fond bleu et vert. Au contraste de quantité s'ajoute un contraste clair/obscur provoqué par le noir. Des accords par analogie simples (ex. : le jaune et le vert) et complexes (ex. : vert pomme, vert et turquoise) sont également reconnaissables dans le fond de l'image et provoquent un effet multicolore surprenant. Les couleurs structurent l'espace et construisent la perspective.

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

303 Cf. Pastoreau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 115.

304 Cf. *ibid.*, p. 40–41.

305 Les contrastes et l'effet spatial de la couleur ont été expliqués dans la troisième partie de cette étude. Cf. Point 3.1.3.

306 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 19.

La séquence à Londres³⁰⁷ est plus colorée tout en restant dans les teintes dominantes de vert et de bleu. En ce sens, les couleurs soulignent le contenu du récit (fonction de relais) en illustrant la transition que représente la visite d'Uli à Londres. C'est là qu'il prend la décision de quitter Essen et de partir pour New York. La vision de la comédie musicale *Bells are ringing* illumine son visage ainsi que la planche de la page 66 envahie de jaune, de rouge et de vert³⁰⁸ (fig. 51). Celui-ci est utilisé dans un autre ton et sans la dominance du bleu, il prend d'autres connotations qui ne correspondent plus à la mélancolie. L'accord par analogie jaune-vert est agrémenté de la couleur complémentaire du vert, le rouge. Le résultat est une image colorée dont la clarté et l'ambiance joyeuse débordent sur la vignette du bas. Celle du haut montre un public beaucoup plus sombre qui reste hermétique à l'ambiance propagée par l'illustration centrale.

Fig. 51: Les couleurs des séquences à Londres.



Uli (en bas de la planche à droite) est emporté par l'ambiance et la joie propagées par le spectacle qu'il a devant les yeux. La mise en page et les couleurs traduisent son enthousiasme³⁰⁹.

Mazars, M. *Tanz!*, Le Lombard, 2020.

307 Cf. *ibid.*, p. 63 - 67.

308 Cf. *ibid.*, p. 66.

309 *Ibid.*, p. 66.

Au demeurant, le sentiment d'appartenance d'Uli au monde de la comédie musicale est illustré par un contraste clair/obscur : le protagoniste est mis en évidence et ressort de l'image bleu foncé et mauve par sa clarté. La fonction diacritique s'associe à la mise en relation d'éléments au sein de la planche. La grande vignette et le dessin d'Uli dans la case du bas sont liés grâce à la couleur et à la reprise de la luminosité et des couleurs claires de la grande vignette dans la petite. La répétition dans le récit des couleurs vives et claires associées à la joie, bien reconnaissable dans notre exemple, leur octroie une fonction symbolique. La palette acquiert une connotation particulièrement positive qui parsème une grande partie de l'album et introduit l'étape suivante du parcours d'artiste d'Uli : New York. Les couleurs endossent alors une fonction d'embrayer.

Car c'est particulièrement au seindes séquences dans lesquelles Uli est à New York que les couleurs vives se multiplient. Elles n'illustrent pas seulement la bonne humeur attribuée généralement à la comédie musicale mais rendent également tangible l'état d'esprit du protagoniste, optimiste et dynamique. Elles matérialisent donc des propriétés précises mais non visibles. Il s'agit d'une fonction de matérialisation qui n'est pas de l'ordre du bruitage, de l'émotion ou du mouvement et qui n'a pas encore été évoquée dans nos recherches. Elle est à compléter dans notre tableau 2b³¹⁰. Nous l'appelons la fonction d'attribut.

Les couleurs traduisent également la vision très personnelle d'Uli sur New York : une ville multicolore, pleine de légèreté et de liberté. Les teintes de New York contrastent avec celles de l'Allemagne où le *Tanztheater*³¹¹ et la prestigieuse Folkwang lui semblent ternes et rigides. Il l'explique aux pages 215 et 216, après s'être livré à propos de son petit frère mort sous les bombes à Londres :

Vous avez déjà vu un corps tout raide ? Rigide, immobile. Il n'y a rien de plus glaçant. Moi je ne veux jamais être rigide. Si je m'arrête... je pense à sa [i.e. le frère d'Uli] raideur. En Allemagne, les corps se crispent... pendant que j'apprenais à me tordre à Essen... je voyais les Américains bondir et frapper le sol de leurs pieds. Les couleurs et les sentiments qui explosent³¹² !

La mise en couleurs correspond donc à la manière dont Uli perçoit le monde et s'y projette³¹³. New York est pour lui synonyme de renouveau, de mouvement et de joie. Les couleurs remplissent une fonction subjective. À cela s'ajoute la valeur intrinsèque des couleurs qui ne correspondent pas forcément au réel³¹⁴. Les contours des personnages perdent régulièrement leur noirceur pour devenir verts ou bleus. Les teintes mettent en évidence et illustrent l'atmosphère vibrante de la ville et endossent donc une fonction

310 Ce tableau se trouve à la fin de la première partie et est actualisé à la fin de cette étude.

311 Il s'agit d'une forme artistique qui allie le théâtre et la danse. Kurt Jooss ainsi que Pina Bausch et sa compagnie ont fortement contribué à son développement. Le théâtre dansé a été enseigné à la Folkwang. Uli le mime par un geste crispé et une grimace dans la sixième vignette de la page 60.

312 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 215 - 216.

313 Il s'agit d'une « objectivation subjectivée » selon Thierry Groensteen. Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 144.

314 Nous avons expliqué la valeur intrinsèque et la valeur de représentation définies par Hans Jantzen dans la troisième partie de cette étude. Cf. Point 3.1.1.

de matérialisation de bruitage et d'attribut. Elles soulignent également l'enthousiasme d'Uli pour la danse³¹⁵ et remplissent alors une fonction de relais en complétant le discours établi par le récit.

La palette choisie pour New York contient beaucoup de rouge, de bleu et de jaune, les couleurs primaires. Si ces trois couleurs étaient seules, elles formeraient un accord triadique selon Johannes Itten³¹⁶. Ce n'est pas le cas mais, même si d'autres couleurs s'y ajoutent, la palette est perçue de manière équilibrée et harmonique, d'autant plus que les autres couleurs sont souvent complémentaires : le vert est la complémentaire du rouge, l'orange du bleu et le violet du jaune.

Apparemment joyeux, Uli abrite également une partie sombre liée à son traumatisme de guerre qui n'est expliqué que tard dans le récit³¹⁷. Juif allemand, il a fui son pays avec sa famille pour se réfugier en Angleterre où il perd son petit frère, mort sous les bombes pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ce traumatisme se manifeste dans des images chaotiques peuplées de spectres et de fantômes à plusieurs passages du récit. Les corps dessinés y sont anguleux et évoquent ceux représentés par l'artiste expressionniste Egon Schiele que Maurane Mazars apprécie particulièrement³¹⁸. Le blanc, le noir et les niveaux de gris, lorsqu'ils sont présents, intensifient l'aspect cauchemardesque des séquences. Les motifs du masque et du cadavre viennent s'ajouter à celui de la danse et font directement référence à la partie « Inspirations » de la fin du livre³¹⁹. Maurane Mazars y présente trois chorégraphes en lien avec la danse moderne et expressionniste allemande, Rudolf Laban, Mary Wigman et Kurt Jooss, qu'elle associe respectivement à une couleur et à des motifs auxquels elle fait référence dans le récit (cf. fig. 52, 53 et 54). Ces citations internes et explicites mettent la diégèse et les paratextes en réseau et estompent les frontières entre les deux types de discours. Les paratextes sont non seulement des informations contextuelles *extra-narratives*, mais comportent aussi une dimension *narrative*. De plus, ils fonctionnent comme ancrage sémantique³²⁰ en proposant un contexte précis pour encadrer le récit. Par le phénomène de répétition³²¹, les motifs du masque et de la danse macabre³²² prennent une importance qui n'échappe pas à la lecture mais qui ne prend sens qu'à la fin du livre, avec la partie dédiée aux « Inspirations ». Cette stratégie implique une relecture forcément différente de la première découverte.

315 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 3. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

316 Dans la théorie de Johannes Itten, l'accord triadique est mis en relation avec la forme du triangle équilatéral. La théorie de Johannes Itten a été expliquée dans la troisième partie de cette étude. Cf. Point 3.1.4. pour l'accord cité ici.

317 Les origines de ce traumatisme sont expliquées aux pages 214 - 216 de *Tanz !*

318 Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 4 min. 07 sec.

319 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., s.p.

320 Groensteen, T. *La bande dessinée, mode d'emploi*, op. cit., p. 63.

321 Cf. Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, op. cit., p. 126.

322 Nous faisons ici le lien avec la Danse macabre du moyen-âge qui représentait la mort inévitable pour tous.

Fig. 52: Paratexte – Rudolf Laban³²³.



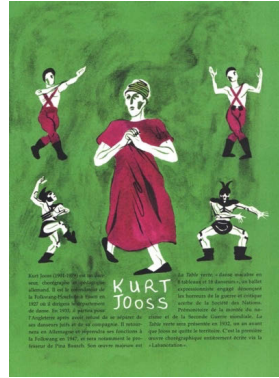
Rudolf Laban est associé au bleu. Maurane Mazars l'explique de cette manière : « Le bleu de Laban évoque une sorte de mélancolie nostalgique je pense... le plein air aussi³²⁴ ... » Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Fig. 53: Paratexte – Mary Wigman³²⁵.



Mary Wigman est entourée de vermillon. Elle est associée au motif du masque dans le récit. Par les costumes, Mary Wigman exprimait « la dure expérience de la vie et de la mort dans l'Europe de l'entre-deux-guerres³²⁶ ». Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Fig. 54: Paratexte – Kurt Jooss³²⁷.



Pour Kurt Jooss, un des initiateurs de la Folkwang, Maurane Mazars a choisi un fond vert en référence à *La table verte*, un ballet expressionniste engagé de 1932 maintes fois récompensé. Les motifs du burlesque et de la danse macabre sont associés à Kurt Jooss (les personnages en noir et blanc illustrent des squelettes). Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

La présence de la partie « Inspirations » amène une strate narrative supplémentaire au récit en introduisant des motifs de la danse expressionniste allemande et des chorégraphes dont la position face à l'idéologie nazie est ambiguë. Rudolf Laban a notamment participé activement à la politique culturelle nationale socialiste avant d'être désavoué par Joseph Goebbels et de s'exiler à Londres. Les activités de Mary Wigman, élève de Rudolf Laban, sont subventionnées par le ministère de la Propagande allemande pendant l'entre-deux-guerres et elle cède aux pressions du pouvoir en se séparant de certains membres de sa compagnie³²⁸. Kurt Jooss, également élève de Rudolf Laban, est le seul des trois chorégraphes à s'opposer ouvertement au régime nazi en 1933. Il s'enfuit alors

323 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., s.p.

324 Interview écrite de Maurane Mazars, question 6. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

325 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., s.p.

326 Ibid.

327 Ibid.

328 Germain-Thomas, P. (2017) « La transmission de l'héritage de la danse moderne allemande : un apport essentiel pour le développement de la danse contemporaine en France », *Allemagne d'aujourd'hui* 220, p. 92.

à Londres avec ses danseurs³²⁹. *La table verte* (1932), sous-titrée « danse macabre en 8 tableaux et 16 danseurs » dénonce la guerre et critique la politique et les luttes de pouvoir de ses contemporains.

Fig. 55: Traumatisme en images dans l'introduction au récit.



Cet extrait de la séquence introductive au récit³³⁰ montre des images grises rappelant un bombardement. Il contient des références aux illustrations présentées dans la partie « Inspirations », à la fin du livre de Maurane Mazars, mais aussi au style de dessin de l'artiste Egon Schiele qui représentait les corps de manière anguleuse³³¹.

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Les masques, les squelettes et les postures expressionnistes présentes dans le récit prennent une autre dimension après la lecture de la partie « Inspirations ». Dans les réminiscences traumatiques d'Uli, ils deviennent des motifs cauchemardesques directe-

329 Ibid., p. 93.

330 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 7.

331 L'œuvre *Selbstbildnis im Lederwams, mir erhobenem rechten Ellbogen* (1914, Gouache, aquarelle et craie noire) présente un autoportrait dont la posture et le corps anguleux ressemblent à ceux des personnages de Maurane Mazars. Une reproduction de cette œuvre peut être consultée dans : Steiner, R. *Schiele 1890–1918. Die Mitternachtsseele des Künstlers*, Köln : Taschen, 2017, p. 10.

ment liés au régime nazi et aux horreurs de la guerre : les postures torturées des personnages qui semblent danser rappellent celles de la *Tanztheater* illustrées par Maurane Mazars dans le récit. La séquence de quatre planches illustre le traumatisme d'Uli par des images disparates. Dans ces planches introductives, les couleurs sombres et les ombres associent les renvois par effet de citation aux symboles de la nuit, de la terreur et de la mort. Outre ses parents et son petit frère, les motifs associés aux chorégraphes ainsi que la citation du style d'Egon Schiele y sont reconnaissables : les corps anguleux (Egon Schiele), les masques et le soldat (Kurt Jooss) ainsi que les corps en mouvement (Rudolf Laban) des femmes en tunique (Mary Wigman).

Les souvenirs traumatiques constituent de véritables incursions dans le récit. Ils apparaissent et disparaissent sans prévenir, telles des pensées intrusives, et font replonger Uli dans les événements du *Blitz*, les attaques de l'armée de l'air allemande sur la Grande-Bretagne pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ce sont des phénomènes de hantise qui sont évoqués et présentés sous forme de fragmentations psychologiques et narratives³³². Maurane Mazars illustre en images le fonctionnement de la mémoire traumatique où sont stockés des moments isolés et séparés de toute séquence narrative :

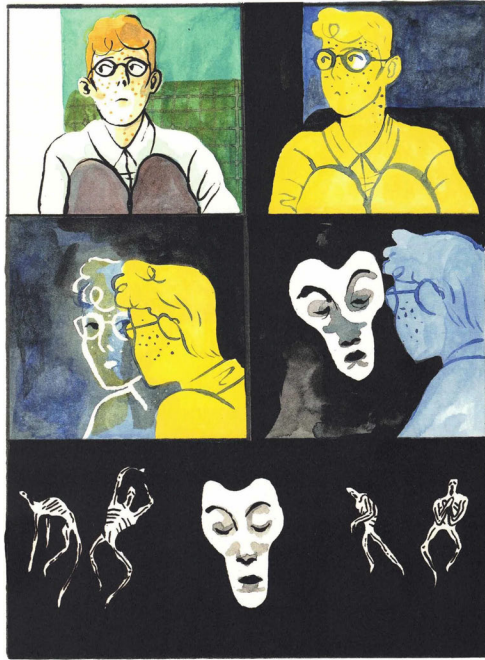
Ces derniers [i.e. les moments traumatiques], désarrimés, non accessibles à la conscience, ne peuvent donc être consignés dans le passé et ne cessent de faire retour dans le présent en tant que moments présents, précisément, sous forme de cauchemars ou autres hallucinations qui viennent hanter le sujet névrosé, et, très spécifiquement, l'assaillir ou l'obséder³³³.

Dans *Tanz!* les moments traumatiques se manifestent sous forme d'images différentes du reste du récit au point de vue de leurs contenus reliés aux motifs de la partie « Inspirations », comme de la mise en couleurs. Le découpage et les incursions s'accompagnent du contraste provoqué par les vignettes aux valeurs sombres qui s'immiscent dans le récit coloré. Dans ce cas, la mise en couleurs souligne des moments forts du récit (fonction dramatique). La planche suivante illustre les apparitions soudaines des images traumatiques (fig. 56) :

332 Jean-Michel Ganteau décrit ces éléments comme récurrents dans les représentations contemporaines du trauma en littérature. Cf. Ganteau, J.-M. (2011) « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain », *Études britanniques contemporaines* 40, [Article en ligne] URL : Open Edition Journals, <http://journals.openedition.org/ebc/2476> (Consultation : 18 avril 2024).

333 Ganteau, J.-M. « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain », op.cit. Ce phénomène est également exploité dans la littérature.

Fig. 56: *Incursions des images traumatiques dans le récit*³³⁴ – 1.



Uli est dans un train vers Berlin et traverse un tunnel. Il croit alors voir des masques et des formes dansantes cadavériques. Les images font références aux pages de fin dédiées aux artistes Mary Wigman et Kurt Jooss. La couleur jaune amène ici un contraste marqué sur le noir (contraste clair/obscur) et met Uli et ses pensées en évidence (fonction diacritique).

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

Plus tard dans le récit, une autre séquence traumatique est représentée dans une double planche en couleurs (fig. 57 et 58). Ces dernières ne leur donnent pourtant pas un caractère jovial. Uli dort et des souvenirs viennent le hanter dans son sommeil. La palette utilisée contient du vert, du turquoise, de l'orange, du noir et du blanc. Les couleurs qui dominent ces planches, dans les tons verts et bleus, évoquent de manière directe le début du récit en Allemagne. Elles unifient la double planche et y posent une ambiance particulière (fonctions structurantes), tout à fait différente des séquences qui la précèdent et qui lui succèdent.

334 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 50.

Fig. 57 et 58: *Incursions des images traumatiques dans le récit*³³⁵ – 2.



Mazars, M. *Tanz!*, Le Lombard, 2020.

C'est surtout le vert de malachite qui vient modifier la palette utilisée jusque-là dans la partie à New York. Par le mécanisme du tressage, cette teinte acquiert une connotation négative et symbolise la Deuxième Guerre mondiale et ses conséquences³³⁶ (fonction symbolique). Dans les planches ci-dessus, elle accompagne également l'espace-temps du lieu du trauma³³⁷ qui rejaillit dans le rêve d'Uli. Le vert de malachite s'invite dans le sommeil d'Uli de manière insidieuse et teinte d'horreur et de souvenirs macabres son univers coloré. Les accords chromatiques et l'arrangement des couleurs dans la composition s'avèrent dérangeants. La couleur orange, complémentaire du bleu, construirait une harmonie si elle n'était pas, dans la planche 123 (fig. 58), directement voisine du vert pomme et du vert bleuté. L'effet de cette combinaison chromatique est perturbant, tout comme les images montrées de l'enfant trouvant dans les décombres le corps d'un bébé. La couleur verdâtre de ce dernier participe au sentiment de malaise ; au champ symbolique du vert appartiennent en effet les caractères malsain et toxique³³⁸. Dans la troisième case de

335 Cf. *ibid.*, p. 122 et p. 123.

336 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, questions 6 et 7. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

337 Le psychanalyste Jacques Cabassut et le professeur en langues et littératures romanes expliquent plus en profondeur ce qu'est ce lieu traumatique autant physique que psychique. Cf. Cabassut, J. / Marti, M. (2014) « Clinique narrative du trauma », *Cliniques méditerranéennes* 89, p. 12, [Article en ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2014-1-page-7.htm> (Consultation : 18 avril 2024).

338 Cf. Pastoureau, M. *Vert. Histoire d'une couleur*, op. cit., position 2679.

la planche de la page 123 (fig. 58), la combinaison de l'orange et du noir rappelle les pictogrammes de danger ou de toxicité d'un produit³³⁹. À ces choix chromatiques s'ajoutent une mise en page particulière et un découpage presque cinématographique qui joue sur le rythme du récit, plus lent dans les grandes vignettes. Le caractère muet des planches autorise un *spacing*³⁴⁰ basé essentiellement sur le graphisme. Les trois dernières cases de la planche de la page 123 (fig. 58) sont de taille égale, de couleurs similaires et mettent le focus sur des personnages différents mais en étroite relation : le petit frère, Uli enfant et Uli adulte qui se réveille en criant. Les masques et les squelettes sont présents dans la mise en scène³⁴¹ ainsi que des flammes de couleurs vertes. Ce sont elles qui annoncent le rêve en apparaissant pour la première fois dans la troisième vignette de la planche de la page 122 (fig. 57), copie presque identique de la case précédente³⁴². Par la forme de leur visage et leur bouche ouverte, les âmes squelettiques du bas de cette même planche ressemblent au personnage de l'œuvre expressionniste *Le cri* d'Edvard Munch.

Les réminiscences traumatiques sont hétérogènes et ne forment pas de tout signifiant. Le trauma reste incompréhensible et il est nécessaire d'y introduire du sens : « l'incompréhensibilité de l'événement traumatique pousse le sujet à tenter de l'intégrer dans son histoire psychique par sa mise en récit³⁴³ ». Celle-ci implique une causalité et une chronologie de l'événement absentes dans le choc traumatique³⁴⁴. Ce travail d'« historicisation » est nécessaire à la transformation du choc en événement traumatique ou, autrement dit, des moments traumatiques en souvenirs³⁴⁵ :

[R]établissement de la chronologie, retrouvaille de la causalité, reprise du flux. Soit relancer le mouvement, l'enchaînement de la parole et le défilé des images plutôt que d'en rester au procédé filmique du flash. Le séquentiel doit supplanter le stroboscopique, l'ininterrompu remplacer la décharge³⁴⁶.

Lors de la reconstitution de la situation traumatique, le passé et le présent se côtoient : « Il [i.e. le récit] résulte aussi d'une confluence spatio-temporelle induite par sa propre mise en forme : la combinaison du ici et maintenant (la cure) et du là-bas et avant (le traumatisme)³⁴⁷ ».

339 Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 154.

340 *Pacing* signifie mise en rythme du récit ou, selon Frank Plein. Cf. Plein, F. *Der Comic im Kopf*, op. cit., p. 77.

341 « Mise en scène » est compris ici dans le sens que lui donne Pascal Lefèvre. La définition se trouve dans la partie « dimension figurative » du point 3.5.

342 Il s'agit d'une reprise, « la répétition presque exacte d'éléments ou de vignettes déjà vus ». Lejeune, M. « Les reprises dans les bandes dessinées sans paroles », op. cit., p. 115. (Cf. « L'expression de l'irrationnel » dans l'analyse de *L'aimant*).

343 C'est ce que décrit et développe Anne Martine Parent dans son article : Parent, A. M. (2006). « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », *Protée* 34, p. 113–125, [Article en ligne] URL : <https://id.erudit.org/iderudit/014270ar> (Consultation : 18 avril 2024).

344 Cf. *ibid.*, p. 116.

345 Cf. Cabassut, J. / Marti, M. « Clinique narrative du trauma », op. cit., p. 12.

346 *Ibid.*, p. 15.

347 *Ibid.*

À la fin du récit, Maurane Mazars illustre la mise en récit du trauma. Dans la double planche des pages 214 et 215, où Uli raconte la fuite de sa famille et la mort de son frère, la mise en page est régulière et seul le visage d'Uli est visible³⁴⁸. La lecture serait probablement peu spectaculaire si le fond coloré des vignettes ne passait pas lentement du vert clair (première vignette de la page de gauche) au noir (dernière vignette de la planche de droite qui montre le visage et le bras d'un bébé). Pour le trait du dessin, c'est l'inverse. Il passe du noir au vert de malachite. Cette couleur teinte tout le visage d'Uli dans l'avant-dernière case lorsqu'il évoque la raideur de son frère mort. Les images d'Uli qui raconte constituent le « ici et maintenant » et l'histoire racontée, le vert de malachite ainsi que l'image de fin (le bébé) composent le « là-bas et avant ». Ce n'est qu'avec cette séquence de fin que les incursions cauchemardesques dans le récit prennent sens. C'est aussi à ce moment-là que l'importance du rôle de la comédie musicale pour Uli devient flagrante : elle donne du sens à son expérience traumatique et constitue un moteur de vie et de reconstruction. Cette couche narrative s'ajoute au récit dont l'histoire première raconte le parcours d'un jeune danseur quittant l'Europe pour New York à la fin des années 1950.

Précisons que le thème de la Deuxième Guerre mondiale n'est pas au centre du récit de Maurane de Mazars. *Tanz!* n'est ni une bande dessinée de témoignage, ni un récit mémoriel historique dans le sens que lui donne Isabelle Delorme³⁴⁹ puisqu'il n'a pas été guidé par la mémoire personnelle de Maurane Mazars ou de l'un-e de ses proches. L'autrice de *Tanz!* explique que ce n'était pas la guerre qu'elle voulait explorer : « C'est le trauma qu'elle engendre qui m'intéressait, et comment on vit avec, comment on le contient, comment on tente de s'en échapper³⁵⁰... » C'est par la danse qu'Uli essaye de contrer ses souvenirs³⁵¹. Avec beaucoup de prudence, Maurane Mazars tente d'aborder les problématiques complexes qui concernent le traumatisme, mais aussi la manière dont il peut être constitutif d'une identité et la relation qu'il peut avoir avec une communauté précise³⁵². L'autrice évoque ainsi le thème de l'appartenance sous forme d'une question : « Est-ce qu'on s'identifie à cette communauté ou est-ce que c'est les autres qui nous ramènent à cette identité de force³⁵³ ? » Uli est allemand et se voit confronté à des préjugés sur ses origines³⁵⁴ mais aussi sur le rôle de la culture européenne après la

348 Mazars, M. *Tanz!*, op. cit., p. 214–215.

349 Isabelle Denorme définit le récit mémoriel de la façon suivante : « Une production écrite et iconique, fondée sur la mémoire personnelle d'un auteur ou de l'un de ses proches, et qui relate un événement historique majeur. » Delorme, I. *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon : Les presses du réel, 2019, p. 7.

350 Interview écrite de Maurane Mazars, question 7. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

351 Kirby Childress évoque dans ce contexte la mentalité du survivant qui remet tout ce qu'il connaît en question après un événement traumatique et doit se reconstruire une nouvelle identité qui prend en compte les changements de perspectives qu'il a subis. Cf. Childress, K. (2019) « Traumatisme et recherche d'identité : *La légèreté* de Catherine Meurisse », *The French Review* 92, p. 131.

352 Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 5 min. 57 sec. - 6 min. 35 sec.

353 Ibid., 6 min. 42 sec.

354 Dans la dernière vignette de la planche de la page 91, Uli affirme : « Bon, au moins moi je peux le cacher, j'ai de la chance... être allemand ici, c'est pas toujours simple à porter... » Mazars, M. *Tanz!*, op. cit., p. 91.

guerre et sur la danse expressionniste allemande considérée comme étant d'un niveau intellectuel plus élevé que les productions de Broadway³⁵⁵ (par les amis artistes de Patty notamment). Alors que la communauté juive est à peine abordée, c'est le contexte artistique qui prime. À travers celui-ci, d'autres minorités sont évoquées, celles des afro-américains et des homosexuels notamment. Les luttes féministes des années 1950 sont également mentionnées par le personnage de Patty essayant de se faire une place comme chorégraphe dans le milieu très masculin de la danse. Maurane Mazars qualifie son récit d'initiatique³⁵⁶ et la comédie musicale constitue une transposition du thème identitaire : Uli est en quête d'une identité artistique et cette recherche lui permet d'échapper à ses images d'horreur³⁵⁷. Ces aspects sont exprimés entre autres par des planches et des vignettes plus colorées dans les séquences qui se déroulent à New York et par la centralité du thème de la comédie musicale.

Intermédialité et couleurs

Maurane Mazars établit des liens intertextuels internes et externes en citant ses propres interprétations du travail des trois chorégraphes dans les pages « Inspirations » mais aussi en faisant référence à des œuvres artistiques hors récit. Le lien intermédial met la bande dessinée en relation avec la danse macabre, la danse moderne et le théâtre dansé en plus de la peinture expressionniste que nous évoquons plus tard dans cette analyse. Le caractère intertextuel et intermédial du récit s'étend sur tout le contenu et lui confère une profondeur artistique particulière. De multiples références à d'autres médias viennent enrichir la narration et sont illustrés ou mis en évidence par la mise en couleurs.

Le caractère intermédial du récit attire l'attention du-de la lecteur-ice dès les premières pages. Avec *Tanz!*, Maurane Mazars propose un langage graphique qui établit un dialogue entre la bande dessinée et la peinture. La mise en scène de symboles et de visions angoissantes ou encore les déformations de la réalité s'ajoutent au trait de l'autrice qui présente un rapport au dessin et à l'illustration du corps directement inspiré de l'expressionniste autrichien Egon Schiele³⁵⁸. Ces caractéristiques se retrouvent surtout dans les passages illustrant les images traumatiques qui hantent Uli. De manière plus générale, la mise en couleurs du récit traduit l'émotion et la subjectivité par des teintes souvent vives. Le caractère pictural du dessin est porté par la couleur³⁵⁹. Dans la planche

355 Par exemple dans la planche de la page 79. Cf. *ibid.*, p. 79.

356 Interview écrite de Maurane Mazars, question 10. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

357 Un autre personnage du récit suit un parcours similaire. Anthony, danseur classique, finit par trouver sa place dans la compagnie de danse moderne afro-américaine *Alvin Ailey American Dance Theater*. Son équilibre trouvé est exprimé par le contraste harmonieux du blanc et du noir dans les planches des pages 226 et 227. Notons que, par sa valeur claire, le blanc accompagné du gris est présent en moindre quantité que le noir sans pour autant perturber l'harmonie.

358 « J'aime énormément Schiele. Pendant longtemps je dessinais vraiment au trait. J'aimais dessiner des corps anguleux et nerveux ». Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », *op. cit.*, 3 min. 54 sec.

359 Ceci est également le cas chez d'autres artistes comme Lorenzo Mattotti. Le lien entre Lorenzo Mattotti et l'expressionnisme a été abordé dans la première partie de cette étude. Cf. Point 1.2.3.

ci-dessous (fig. 59), les teintes et les tons sont très proches de ceux utilisés par le peintre expressionniste Wassily Kandinsky, dans le tableau *Improvisation III* par exemple. Les ressemblances sont de l'ordre de l'esthétique³⁶⁰ mais nous pouvons relever une autre similitude quant à la centralité du message porté par les couleurs : pour Wassily Kandinsky, la couleur était centrale pour transmettre le message artistique³⁶¹ et chez Maurane Mazars, elle fait partie des principaux vecteurs de narration.³⁶² Hormis les teintes, nous remarquons également les traits noirs ainsi que les personnages plus abstraits constitués de couleurs.

Si ces caractéristiques rappellent l'expressionnisme en peinture, elles ne représentent toutefois qu'une facette de la mise en couleurs dans *Tanz!* dont l'analyse montre une grande richesse. Elles font surtout le lien avec la danse expressionniste que le contenu du récit évoque à plusieurs reprises, surtout dans la première partie, lorsque le protagoniste étudie à la Folkwang. Des motifs et des mouvements issus de la danse moderne et du théâtre dansé, *Tanztheater*, y sont illustrés. Ils sont accompagnés de noir (les maillots des danseurs) et d'une ambiance chromatique froide aux dominances de vert et de bleu. La danse moderne enseignée à la Folkwang est d'ailleurs décrite par Uli comme un combat qui semble lourd³⁶³. Les mouvements sont géométrisés, les corps souvent courbés, les gestes tordus, comme enfermés dans les émotions qu'ils sont censés représenter. La comédie musicale, par contre, avec ses ouvertures et ses positions redressées semble légère. Cette dualité est soulignée par l'organisation différente des planches ainsi que par la mise en couleurs. Dans la double planche aux pages 54 et 55³⁶⁴, le trait noir sur les formes rectangulaires et triangulaires de couleurs bleu et vert (Folkwang) font face à la clarté et au trait bleu de la comédie musicale. L'association à sa complémentaire, l'orange des cheveux d'Uli, produit une harmonie.

Les couleurs de *Tanz!* suggèrent donc le lien à Broadway et à la comédie musicale ; les teintes vives si présentes dans la partie se déroulant à New York se réfèrent aux couleurs technicolor de films comme *West Side Story*³⁶⁵. Elles ne font pas que souligner le caractère intermédiaire du récit mais établissent un lien chromatique direct avec une autre forme de récit. Elles endossent alors une fonction que nous n'avons pas encore évoquée : la fonction intermédiaire.

360 Il n'est pas question ici de la théorie chromatique de Wassily Kandinsky qui octroyait notamment aux couleurs des associations et des significations particulières. De même, le nom *Improvisation* se rapporte à une des trois catégories dans lesquelles il classifiait ses œuvres. Les *Improvisations* relevaient de processus inconscients et spontanés.

361 Lorenz Dittman explique l'utilisation de la couleur chez Kandinsky de la manière suivante : « Noch weiter sucht Kandinsky die Freisetzung der Farben voranzutreiben: die künstlerische Aussage des Bildes soll nun allein den Klängen der Farben und der Formen verdankt werden. » Dittmann, L. « Grundzüge der Farbgestaltung in der europäischen Malerei ». Dans : Freilich, H. [u.a.] *Farbe: Material, Zeichen, Symbol*, Berlin : Colloquium Verlag, 1983, p. 111.

362 Interview écrite de Maurane Mazars, question 8. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

363 Cf. Mazars, M. *Tanz!*, op. cit., p. 17. Maurane Mazars intègre une citation du critique de danse austro-américain Walter Sorell dans les dialogues de ses personnages.

364 Ibid., p. 54 et p. 55.

365 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 3. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

Fig. 59: Intermédialité.



Cette planche³⁶⁶ présente des caractéristiques esthétiques qui rappellent celles du peintre expressionniste Wassily Kandinsky. Mais elle associe également différentes références stylistiques et génériques. La mise en page, avec une incrustation en bas à droite et la division de la vignette supérieure en deux, élargit l'espace fictionnel. Une sorte de traveling graphique se joint à cette composition. L'incrustation présente un style plus caricatural et des éléments qui rappellent le manga³⁶⁷.

Mazars, M. *Tanz!*, Le Lombard, 2020.

Les couleurs illustrent aussi l'état d'esprit positif d'Uli qui ose *le grand saut* pour réaliser son rêve. Ce saut est d'ailleurs illustré sur la couverture et décomposé en cinq mouvements qui retracent le parcours artistique d'Uli de la Folkwang (tenue foncée) à Broadway (vêtements bleus et rouges)³⁶⁸. Les mouvements sont élégants et libérés, tout comme Uli

366 Mazars, M. *Tanz!*, op. cit., p. 102.

367 Maurane Mazars cite le manga comme influent sur sa manière de dessiner. Cf. Fontemaggi, G. « Portraits – MAURANE MAZARS (Tanz) », [vidéo en ligne] URL : Portraits, https://www.youtube.com/watch?v=k_88DQ5toc, 6 min. 49 sec., (Consultation : 05 février 2024).

368 Dans le récit, l'Angleterre n'est pas présentée comme une étape artistique pour Uli qui n'y danse pas. La partie dédiée à Londres est très courte et raconte la visite que fait Uli à ses parents. C'est également dans cette ville qu'il décide de partir pour New York afin de tenter sa chance.

quand il danse la comédie musicale. Les escaliers de secours, typiques de la ville new-yorkaise, accompagnés du titre en forme d'enseigne de spectacle posent le décor du récit³⁶⁹. Les lettres ainsi que la veste rouge d'Uli sur le fond turquoise provoquent un contraste chaud/froid. D'après Johannes Itten, ces couleurs en sont d'ailleurs les pôles les plus radicaux³⁷⁰. Les couleurs rouge et vert bleuté deviennent plus brillantes par le contraste simultané et confèrent à l'illustration (et au dos du livre qui présente les mêmes couleurs mais inversées) un effet très coloré³⁷¹. Ce type de contrastes étaient appréciés des artistes du Pop Art très en vogue dans les années 1950 aux États-Unis³⁷². En plus de la relation intermédiaire qu'elle établit, la couleur endosse – comme dans le cas du lien à la peinture expressionniste et de *West Side Story* – une fonction référentielle de l'ordre de l'interculturalité.

Fig. 60: Couverture de *Tanz!*



Mazars, M. *Tanz!*, Le Lombard, 2020.

369 L'illustration de la couverture s'étend à la quatrième de couverture. Le dos fait office de gouttière. L'univers chromatique reste le même des deux côtés du livre.

370 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 64. Le rouge-orangé (ou vermillon) et le vert bleuté (ou turquoise) sont les pôles extrêmes du contraste chaud/froid.

371 Cf. Noyes Vanderpoel, E. *Color Problems*, op. cit., p. 60.

372 D'autres références plus flagrantes au mouvement artistique du Pop Art se trouvent dans le récit *Tanz!*, par exemple à la page 91.

La couverture présente de manière concise le scénario. Même si elle est issue d'un compromis³⁷³, elle rassemble des idées essentielles du récit : l'Allemagne comme point de départ avec la couleur vert bleuté, New York et la comédie musicale comme but avec les couleurs rouge, jaune et bleue, la forme des lettres qui rappellent une enseigne de salle de spectacle, le *fire escape*, le parcours et la transformation d'Uli ainsi que les mouvements de danse. La couverture établit donc déjà des liens intertextuels et intermédiaux vers la comédie musicale notamment, mais aussi vers le cinéma. En effet, la découpe du mouvement du saut rappelle celle effectuée pour les *flipbooks*, petits formats en papier qui, feuilletés rapidement, donnent l'impression d'une séquence animée, ou encore une séquence en *slow motion* d'un film de cinéma. Il existe donc un dialogue intermédiaire entre le récit et le cinéma qui est présent dans le découpage (exemples : fig. 57, 58 et 59) mais aussi au niveau de l'utilisation de la couleur. Maurane Mazars cite un genre concret du cinéma français comme inspiration dans la création de *Tanz!* :

Pour moi la couleur est une façon de soutenir la narration, je pense que je tiens ça du cinéma de la Nouvelle Vague. C'est une dimension narrative supplémentaire, qui apporte des détails, de la profondeur, de l'émotion à un personnage, un lieu ou une situation³⁷⁴.

Remarquons que la couleur de la veste d'Uli sur la couverture était la couleur fétiche de Jean-Luc Godard. Les références sont multiples et apparaissent souvent sous forme d'allusions³⁷⁵ intericoniques. Tout comme Jean-Luc Godard dans ses films des années 1960, Maurane Mazars utilise notamment la couleur pour donner des informations sur les émotions des personnages³⁷⁶. C'est le cas à la page 131 où le visage d'Uli est d'abord représenté sur fond jaune lorsqu'il essaye de trouver les expressions faciales joyeuses de la comédie musicale et ensuite sur fond rouge lorsque, frustré, il abandonne dans un cri d'exaspération³⁷⁷. À la page 29, c'est l'énervement qui est exprimé :

373 Le projet de couverture présenté par Maurane Mazars et son éditrice Camille Monnart n'a pas été retenu par la maison d'édition. Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 10. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

374 Ibid., question 3.

375 Cf. Bouyer, S. « L'empire des références », op. cit., p. 82.

376 Cf. Fontemaggi, G. « Portraits – MAURANE MAZARS (Tanz) », op. cit., 7 min. 32 sec.

377 Eva Heller associe en effet le rouge aux passions. Cf. Heller, E. *Psychologie de la couleur*, op. cit., p. 39. Le jaune est associé à la gaieté. Cf. Pastoureau, M. *Jaune. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 185.

Fig. 61: Couleurs et émotions.



Dans le train, le personnage au chapeau s'énerve³⁷⁸. La couleur rouge traduit son émotion. De plus, le découpage du scénario dans les cases du bas est cinématographique. Remarquons que les espaces intericoniques, noirs dans cet album, sont ici blancs et illustrent le chambranle de porte du compartiment du train³⁷⁹. Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

La matérialisation de l'amour par le rose dans les planches de la séquence des pages 42–47 dans lesquelles Uli est seul avec le danseur américain Anthony dans une chambre à Berlin peut également être interprétée de cette manière. De la même manière, quand Uli est dans les rues de New York et est sujet à un épisode traumatique³⁸⁰, le vert de malachite, en plus de sa fonction symbolique, matérialise également une émotion et évoque la peur et la confrontation aux souvenirs traumatiques. Dans la planche de la page 188, le noir vient renforcer la dimension terrifiante des visions et les éclairs en

378 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 29.

379 La couleur noire des espaces intericoniques est due à la manière de travailler de Maurane Mazars qui conçoit ses multicaadres avec des grilles plutôt que des gouttières blanches. Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 9. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

380 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 188.

forme de squelettes évoquent les attaques du *Blitz* sur Londres pendant la Deuxième Guerre mondiale³⁸¹.

D'autres motifs du cinéma de la Nouvelle Vague apparaissent également dans le récit : les multiples références à d'autres artistes et œuvres, le livre de Jacob³⁸², page 219 ou encore le miroir³⁸³, comme celui du rétroviseur de la page 17 dont le graphisme étonnant et les ombrages pourraient parfaitement sortir d'un film de Jean-Luc Godard. Maurane Mazars intègre également des salles de cinéma (fig. 50) ou encore des mots et des textes visibles parfois en gros plan dans les décors et mis en évidence par leur couleur ou leur forme étonnante (fig. 49). Le cinéma de la Nouvelle Vague intégrait également des rythmes de narration plus lents et descriptifs³⁸⁴. C'est aussi le cas dans *Tanz!*, où une série de planches muettes expriment des ellipses temporelles. Cette première temporalité fictionnelle est celle de la lecture de l'action mise en scène et est guidée par le découpage. Il existe une deuxième temporalité qui est liée à ce que Philippe Marion nomme l'« hétérochronie³⁸⁵ » et à la gestion de la durée de réception par le-la lecteur-ice³⁸⁶. Une grande illustration invite à l'arrêt sur image et à la contemplation, à la dilatation de l'action représentée. Dans les planches muettes de Maurane Mazars (souvent des plans d'ensemble), la durée de contemplation semble allonger la sensation du temps qui passe³⁸⁷ et les couleurs y contribuent.

381 Ibid.

382 Jean-Luc Godard, comme d'autres metteurs en scène de la Nouvelle Vague, ont cherché à explorer cette activité invisible et muette qu'est la lecture et à l'exploiter dans leurs films. Un exemple célèbre est *Pierrot le fou* (1965). Cf. Grillet, T. (2012) « Lecture au bain : Comment Jean-Luc Godard filme l'homme qui lit », *Revue de la BNF* 41, p. 23.

383 Le miroir est une manière de représenter et de mettre en évidence ce que Uli aimerait et n'a pas à ce moment du récit. Cette stratégie a souvent été utilisée au cinéma. Un des exemples le plus connu est celui du film *Le Testament d'Orphée* (1960) de Jean Cocteau.

384 Cf. Vimenet, P. *Le mépris, Jean-Luc Godard*. Un film produit par Georges de Beauregard, Paris : 1991, p. 28.

385 Cf. Marion, P. « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », op. cit., p. 82.

386 Didier Ottaviani l'explique en d'autres termes tout aussi pertinents : cette temporalité « psychique » s'étend selon le gré du-de la lecteur-ice et distend temporellement le temps représenté. Cf. Ottaviani, D. « Élasticité et temporalité des images ». Dans : Garric, H. (dir) *L'engendrement des images*, op. cit., p. 127.

387 Maurane Mazars explique en ces mots le but de la série de planches muettes dans *Tanz!*. « Elle [i.e. la planche de la page 93] s'insère dans une série de grandes pages muettes censées donner la sensation du temps qui passe ». Vertaldi, A. « *Tanz!*, une jeunesse éprise de liberté dans le New York des années 1950 », op. cit.

Fig. 62: Planche³⁸⁸ muette de la p. 93.



Mazars, M. *Tanz!*, Le Lombard, 2020.

L'exemple ci-dessus est l'illustration de la page 93 qui représente un moment de sérénité et d'amitié profonde entre Uli et Patty. Elle trouve sa source d'inspiration dans un film qui met en scène le parcours d'une artiste : *Frances Ha* (2012) de Noah Baumbach³⁸⁹. Les couleurs y sont chaleureuses : le fond rose influence les autres teintes. Le bleu tire sur le mauve et le vert semble moins froid. Le blanc au centre de l'image attire le regard qui automatiquement glisse sur la fumée et sur la cigarette blanche qui unit les deux personnages. Ils sont également reliés par leurs vêtements noirs et par le jaune de la chemise d'Uli qui trouve correspondance dans celui du pantalon de Patty. La présence des teintes contrastées blanche et noire (clair/obscur) apporte un équilibre au centre de l'illustration. Parallèlement, le vert amène une dissonance dans l'accord dominant bleu-rouge-jaune³⁹⁰ qui est en partie rééquilibré par le rouge plus vif du pantalon de Patty.

Les pastels aquarellables qu'a utilisés Maurane Mazars pour la mise en couleurs ont eu une influence directe sur les effets que provoque le récit sur les lecteur-ice-s. En effet,

388 Mazars, M. *Tanz!*, op. cit., p. 93.

389 Cf. Vertaldi, A. (2020) « *Tanz!*, une jeunesse éprise de liberté dans le New York des années 1950 », [Article en ligne] URL : Le Figaro, <https://www.lefigaro.fr/bd/tanz-une-jeunesse-eprise-de-liberte-dans-le-New-York-des-annees-1950-20201212> (Consultation : 10 mars 2024).

390 Il s'agit ici de familles de couleurs. Le rose est donc assimilé au rouge et le jaune rabattu (moutarde) au jaune. Notons que le rouge et le rose (un rouge éclairci) forment un contraste de qualité selon Johannes Itten.

les Néocolors ont une élasticité moins maîtrisable que la peinture aquarelle mais permettent plus facilement la superposition en couches et sèchent plus rapidement. D'après Maurane Mazars, cela se ressent dans le dessin : « Ça oblige à travailler de façon plus spontanée parce qu'on est obligé de travailler très très vite. C'est plus texturé aussi³⁹¹ ». La représentation du mouvement profite de l'aspect texturé qui l'accentue. L'effet aquarelle permet d'exprimer la légèreté de la danse et de mettre en valeur la fluidité des mouvements déjà illustrée par le trait. Dans la planche suivante, les couleurs exercent une fonction cinématique en appuyant la décomposition des mouvements de danse.

Fig. 63: Fonction cinématique de la couleur.



La couleur du maillot d'Uli change au fur et à mesure qu'il effectue les pas de danse inspirés de la comédie musicale³⁹². Au début, les couleurs sont plus couvrantes et foncées et correspondent à la palette utilisée pour figurer la Folkwang. Elles sont ensuite plus transparentes. Les pastels amènent de la légèreté et permettent de voir les traits qui se superposent.

Mazars, M. *Tanz !*, Le Lombard, 2020.

391 Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 4 min. 45 sec.

392 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 14.

Maurane Mazars ne fabrique pas ses couleurs et sa palette est dépendante des pastels qu'elle utilise. La majorité des teintes choisies dans *Tanz !* lui plaisent, même si elle s'oblige à en choisir d'autres qu'elle aime moins afin de se diversifier³⁹³. Parmi les choix chromatiques intentionnels, ceux relatifs aux personnages sont particulièrement centraux parce qu'ils livrent des informations importantes. Selon Maurane Mazars : « Anthony porte des couleurs plus sombres, beaucoup de vert / kaki, Jacob porte du bleu qui met ses yeux et son tempérament doux en valeur, Patty porte beaucoup de rouge qui va bien avec son fort caractère et son rouge à lèvres³⁹⁴ ». La rousseur d'Uli se rapporte à son dynamisme, à son optimisme³⁹⁵ et à sa spontanéité. Il porte souvent des couleurs vives, particulièrement du jaune qui symbolise la lumière et la gaieté³⁹⁶ et est entouré de vert. Ces couleurs unifient les séquences (fonction structurante). Elles endossent aussi une fonction de valorisation ; par la répétition et les associations dans les images successives, elles soulignent la centralité du personnage dont il est question à un moment donné du récit. Enfin elles permettent une distinction rapide des personnages et ont une fonction d'attribution.

Les couleurs accompagnent les personnages mais ne les représentent pas³⁹⁷. Elles les mettent en valeur, notamment par leurs vêtements mais aussi par les fonds unis. Ceux-ci sont relativement fréquents et sont utilisés avec différents objectifs : ils soulignent les émotions, posent une ambiance, accompagnent les personnages et mettent le dessin de premier plan en exergue. De cette utilisation chromatique résulte, dans certaines planches, une sorte de patchwork très coloré qui rappelle les œuvres du Pop Art. Maurane Mazars reprend ici dans la forme de son récit les codes d'un mouvement artistique contemporain de l'époque et du lieu de la fiction. Elle en cite également le contenu et le détourne. Un exemple se trouve à la page 91 de l'album³⁹⁸. On y observe une planche divisée en quatre bandes horizontales. Deux traits noirs coupent la deuxième et la troisième bande³⁹⁹. Dans la deuxième, ils font office d'ellipses temporelles et permettent de représenter Uli avec trois hommes différents. Dans la troisième, ils officient en tant que séparations nettes entre trois illustrations, des gros plans représentant des portraits aux couleurs vives qui font allusion aux œuvres d'Andy Warhol. Les deux bandes étant reliées, une première interprétation met ces visages en relation avec les différentes conquêtes amoureuses d'Uli. Pourtant, le contexte narratif, déterminé par la planche précédente et par le texte des dialogues de la quatrième bande, amène une seconde lecture. Ce sont les persécutions contre les minorités et en particulier contre la communauté homosexuelle qui sont évoquées. Dans les portraits, les hommes ne sourient pas. Ils rappellent les

393 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 4. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

394 Cf. *ibid.*, question 6.

395 Cf. *ibid.*, question 3.

396 Cf. Pastoureau, M. *Jaune. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 185.

397 Nous ne sommes pas en présence d'une identité chromatique dans le sens que lui donne Thierry Groensteen. Cf. Groensteen, T. *La Bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 80.

398 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 91.

399 Le dessin au trait noir dans la première bande de la planche fait suite à l'illustration du bas de la planche précédente et est une allusion aux confrontations entre la police et la communauté homosexuelle.

photos prises dans les commissariats de police. La mise en couleurs fait le lien avec la démarche d'Andy Warhol dans ses *séries*. Il ne s'agit pas ici d'une critique de l'industrie et de la consommation mais bien de la dénonciation des multiples arrestations d'hommes ordinaires⁴⁰⁰ en raison de leur homosexualité. Ce n'est pas le même visage photographié qui est démultiplié et colorisé mais des hommes différents possédant le même type de profil : homosexuel ou appartenant à une minorité non acceptée aux États-Unis dans les années 1950. L'image de Marilyn Monroe décuplée dans la *série Marilyn* laisse une « trace insistante d'une présence mythique qui perdure⁴⁰¹ ». Celles de ces hommes matérialisent l'oubli de la persécution et des violences répétées et banalisées. Dans cette planche la couleur cite directement les *séries* pop arts et endosse une fonction intermédiaire ainsi que d'intericonicité.

Enfin, nous ne pouvons faire l'impasse sur la relation des couleurs à la musique dans ce récit. Le thème central de *Tanz!* est la danse et les couleurs, en reflétant la vision personnelle du protagoniste, sont en harmonie ou en dissonance les unes par rapport aux autres. À New York, même dans les moments difficiles exprimés dans le contenu et dans la forme par le cadrage, la mise en page ou encore la taille des vignettes, la palette reste majoritairement harmonique. Le dessin et la mise en couleurs semblent légers. La tonalité est majeure. En Allemagne, tout semble plus triste et lourd. Les couleurs sont froides et souvent dissonantes. Les planches ont tendance à être plus structurées. La tonalité est mineure. Londres est une phase intermédiaire qui reprend les accords mineurs de l'Allemagne mais annonce les accords majeurs new-yorkais. La partie londonienne est assez courte et se termine sur un accord assez dramatique représentant le protagoniste en blanc lumineux dans la masse d'un public bleu-vert plutôt sombre mais garni de lumières jaunes. Les palettes instaurent une tonalité qui s'ajoute à l'ambiance des séquences et font le lien à une métaphore musicale. Elles endossent une fonction métaphorique.

Entre art majeur et art mineur

Tanz! a été écrit à la fin du cursus de Maurane Mazars à la Haute école des arts du Rhin (HEAR) de Strasbourg⁴⁰². Cette information est particulièrement essentielle car elle explique en grande partie les raisons du choix de l'un des thèmes principaux du récit. La HEAR favorise l'expérimentation et l'avant-garde et l'autrice ne s'y est pas toujours sentie à sa place⁴⁰³.

400 La banalité n'est pas dénuée de sens dans la démarche d'Andy Warhol. Par ses séries, il avait pour but d'élever au rang d'icône des objets banals, comme les boîtes de *Campbell soup* ou les boîtes d'éponges *Brillo*. C'était une façon de remettre en cause la place de l'œuvre d'art et de questionner la société de consommation.

401 Cf. Bernard, C. (2006) « Spectres d'Andy Warhol », *Sillages critiques* 8, p. 133–144. [Article en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/1183> (Consultation : 18 avril 2024). Catherine Bernard émet l'hypothèse que les séries de Warhol constitue aussi un travail de deuil toujours relancé.

402 Diplômée en Communication visuelle option Image/ Récit (futur bachelier en illustration) à la Haute école d'art et de design (HEAD) de Genève, Maurane Mazars a d'abord été étudiante à l'École Estienne à Paris (école du design de communication et des arts du livre).

403 Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 1 min. 40 sec.

J'ai commencé à penser à cet album à un moment où j'allais mal. J'étais étudiante aux Arts Décos à Strasbourg, et j'avais du mal à trouver ma place, je doutais de mes capacités en dessin, je me posais des questions sur mon engagement artistique [...]. J'ai voulu transposer ce que je ressentais dans une autre discipline, à travers un personnage qui n'était pas moi⁴⁰⁴.

Dans le récit, la mise en opposition de la danse moderne de la Folkwang, le *Tanztheater*, avec la comédie musicale plus commerciale illustre cette dualité de manière exacerbée par la représentation des gestes et des positions, mais aussi par la mise en couleurs, comme nous avons pu le démontrer dans la première partie de cette analyse. À la fin du récit, Uli vient pourtant relativiser cette dichotomie lorsqu'il réagit au discours virulent des amis de Patty sur Broadway en racontant ce qui le pousse à vouloir s'y produire. Après le récit de la mort de son frère et de son combat contre son traumatisme (« Moi, je ne veux jamais être rigide. Si je m'arrête, je pense à sa raideur⁴⁰⁵ »), il ajoute : « Est-ce que c'est vraiment si trivial⁴⁰⁶ ? » La question est lancée qui trouve une correspondance dans l'argumentation du récit de Maurane Mazars. En effet, dans *Tanz !*, la comédie musicale est évoquée comme un art à part entière, avec ses difficultés, ses codes et son langage spécifique et ce malgré son caractère commercial⁴⁰⁷.

La dualité régulièrement pointée du doigt entre ce qui est considéré comme art majeur et art mineur trouve une correspondance avec des discussions dans le champ de la bande dessinée, d'une part parce qu'elle reste en partie décriée dans le milieu de l'art et d'autre part, parce que la polarisation entre la bande dessinée jugée commerciale et la bande dessinée d'avant-garde est toujours bel et bien présente. Le contenu et la forme de *Tanz !* peuvent être vus comme un essai de réponse à cette vision manichéenne. Le thème de la danse, le parcours d'Uli ainsi que différents dialogues abordent de manière explicite la hiérarchie des arts⁴⁰⁸. Au point de vue de la forme du récit, nous remarquons également un équilibre entre le majeur et le mineur, notamment par l'insertion des éléments inspirés de la Nouvelle Vague dans un découpage cinématographique en somme assez habituel ainsi que par les renvois tant à un art considéré comme noble qu'à un art jugé trop commercial. Il existe par ailleurs des parallèles entre la critique de la bande dessinée et celle du Pop Art, tous deux rangés dans la catégorie des arts mineurs au début des années 1960. Ils se sont également inspirés mutuellement⁴⁰⁹.

404 Houot, L. (2021) « C'est effrayant de se lancer en BD, avec ce prix, je me sens validée » : Maurane Mazars, lauréate du Fauve d'Angoulême - Prix Révélation avec *Tanz* », [Article en ligne] URL : France Info Culture, https://www.francetvinfo.fr/culture/bd/festival-de-bd-d-angouleme/c-est-effrayant-de-se-lancer-en-bd-avec-ce-prix-je-me-sens-validee-maurane-mazars-laureate-du-fauve-d-angouleme-prix-revelation-avec-tanz_4274949.html (Consultation : 23 janvier 2024).

405 Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 216.

406 Ibid., p. 217.

407 C'est également l'opinion de Maurane Mazars. Cf. Rissel, F. « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », op. cit., 3 min. 24 sec.

408 Par exemple aux pages 216 - 217 mais aussi 30 - 32 ou encore 79 - 80. L'intégration du *Greenwich Village*, un quartier près de Broadway associé à l'avant-gardisme et à l'art, n'est pas non plus un hasard. Cf. Mazars, M. *Tanz !*, op. cit., p. 164 ou encore la séquence p. 100-105.

409 Nous abordons cet aspect dans la première partie de notre étude, dans la partie 1.2.2. Un exemple connu est la reprise de motifs issus de comics dans les œuvres de Roy Lichtenstein.

Remarquons que chaque mouvement artistique se développe en opposition à son prédécesseur souvent jugé trop académique. Le Pop Art, que l'*establishment* ne considérait pas comme respectable, s'est développé aux États-Unis en réaction à l'expressionnisme abstrait destiné à une élite. Il était associé à un ton mordant qui allait à l'encontre des tendances artistiques contemporaines. Le mouvement expressionniste, jugé plus noble que le Pop Art, se définissait lui-même en opposition à l'art académique. Aujourd'hui, les œuvres Pop Art sont tout aussi appréciées et réputées⁴¹⁰.

Tanz! remet complètement en question la dualité entre l'art majeur et l'art mineur, que ce soit dans son contenu ou dans sa forme. La mise en couleurs aussi ; elle possède tantôt une valeur référentielle, tantôt une valeur intrinsèque, elle est parfois discrète et douce, parfois vive et explosive. Elle peut être abstraite, sortir des formes qui devraient la contenir ou s'en libérer totalement, comme dans les compositions expressionnistes. Le fait même que la bande dessinée soit en couleurs va à l'encontre des préjugés qui associent le noir et blanc à des productions supposées plus respectables. Maurane Mazars situe son récit dans le champ de la bande dessinée de la manière suivante : « Entre deux ? Je crois que du côté de la BD plus classique elle paraît un peu expérimentale et chez les indépendants elle paraît plus commerciale⁴¹¹ ? » Notons que le format livre et le papier Munken Pure ont été des choix de l'autrice⁴¹². Ils pourraient traduire une haute considération du média bande dessinée et un désir de l'insérer dans un contexte plus littéraire et culturellement plus légitimant.

La couleur dans *Tanz!*

Tanz! présente donc une cohérence forte entre le fond et la forme. La manière avec laquelle la couleur est utilisée renforce le récit et le dote de couches significatives supplémentaires que nous avons expliquées dans cette analyse et ce à travers différents mécanismes.

Les couleurs remplissent de nombreuses fonctions narratives différentes. Parmi les plus essentielles, les fonctions structurantes permettent de rendre la structure du récit visible et le divise en différentes parties reconnaissables par leur palette. L'Allemagne et la ville de New York sont particulièrement mises en évidence par leurs teintes car elles symbolisent le point de départ et le but du parcours d'artiste d'Uli. Londres n'a pas vraiment de couleurs qui lui sont propres. Elle représente un lieu de passage qui reprend les caractéristiques chromatiques associées à la mélancolie de l'Allemagne et présente celles de New York avec la comédie musicale *Bells are ringing*. Cette transition chromatique illustre celle présente dans le parcours de vie du protagoniste. Enfin, le traumatisme d'Uli est associé au vert de malachite. Ce dernier possède un statut un peu différent des autres

410 Cette impossible pérennité des avant-gardes est un thème également repris dans le champ de la bande dessinée à travers notamment le discours de Jean-Christophe Menu dans *Plates-Bandes*. Cf. Dozo, B. « La bande dessinée francophone contemporaine à la lumière de sa propre critique », op. cit.

411 Cf. Interview écrite de Maurane Mazars, question 7. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

412 Cf. *ibid.*, question 11.

couleurs. Par le tressage, il est associé à la guerre et au traumatisme d'Uli. Il finit par traduire la peur, la violence et l'insécurité alors que traditionnellement, ces émotions sont associées au rouge et au noir⁴¹³. Par le même mécanisme de mise en réseau, New York est reconnaissable non pas par une seule couleur mais par le multicolore et c'est le caractère très coloré des images des séquences qui devient son symbole. De la même manière, la fonction métaphorique est portée par une palette différente qui ajoute une tonalité particulière.

De plus, les couleurs unifient les séquences et établissent des ambiances qui influencent la lecture et la guide. Contrairement à ce qui est indiqué dans le tableau 2b dans la première partie de notre étude, ces fonctions peuvent concerner des séquences très longues et ne se concentrent pas forcément sur la planche. Les fonctions de matérialisation concrétisent non seulement les émotions, les bruits, le découpage des mouvements mais aussi les propriétés d'un personnage ou d'un lieu. Cette fonction d'attribut se doit d'intégrer le tableau 2b, tout comme la fonction intermédiaire par laquelle la couleur établit un lien chromatique direct avec une autre forme médiatique. Ces deux fonctions n'ont pas été évoquées avant cette analyse. Nous avons également mis en évidence les fonctions subjective, dramatique, symbolique, diacritique, métaphorique, de perspective, de relais, de valorisation, d'attribution, d'embrayeur et d'intericonicité.

Les couleurs permettent également la citation et la reconnaissance de différents mouvements et genres artistiques présents dans la forme de manière plus ou moins importante. Nous retrouvons dans le récit la danse moderne, la comédie musicale, la peinture expressionniste, le Pop Art, le cinéma, la musique, la danse macabre ainsi que de nombreuses allusions à des œuvres et artistes précis. Les fonctions référentielles soulignent ces liens intermédiaires et intertextuels ainsi que l'importance du contexte. Remarquons que l'influence des critères contextuels a été notamment évoquée par la relation entre l'utilisation des Néocolors et les variations dans la mise en couleurs, l'effet du discours opposant arts majeurs et arts mineurs ainsi que le passage de Maurane Mazars à la HEAR⁴¹⁴.

Dans le cas de *Tanz!*, la couleur est un des éléments de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée* les plus importants. Il interagit avec les autres éléments mais les occulte presque tant sa présence est dominante. Les couleurs portent et construisent le récit. Maurane Mazars l'exprime de cette façon :

Le dessin en bande dessinée est pour moi le premier vecteur de narration, avant le texte, avant la mise en page, etc. Donc j'aime explorer ses possibilités narratives par la couleur, le trait ou son absence, le geste, la technique... En variant le dessin on peut aussi faire ressentir différemment le passage du temps, la gravité ou la légèreté des instants⁴¹⁵.

413 Cf. Pastoreau, M. *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 19.

414 Il s'agit des critères directs suivants : technique de mise en couleurs, critère esthétique, influences artistiques et critère professionnel.

415 Interview écrite de Maurane Mazars, question 8. Les réponses de Maurane Mazars ainsi que nos questions se trouvent en annexe 14 de cette publication.

Conclusion

Dans le récit de bande dessinée, les couleurs jouent un rôle narratif essentiel et vont même au-delà !

Jusqu'à ce jour, le rôle déterminant de l'élément constitutif « couleur » dans la construction du récit de bande dessinée n'avait jamais été étudié en profondeur. Cette réticence de la recherche à aborder le domaine chromatique peut s'expliquer par plusieurs raisons qui ont été exposées dans la présente étude¹. Une d'elles concernait le fait qu'il n'existait pas de fondement théorique assez complet sur lequel s'appuyer pour étudier et analyser l'élément « couleur » dans le récit de bande dessinée. Cette étude prétend combler cette lacune de la recherche.

Outils analytiques et facteurs d'influences des pratiques et de la compréhension chromatique

Notre objet de recherche défini dans l'introduction de ce travail se concentrait sur la recherche d'outils analytiques pertinents et de facteurs d'influences des pratiques et de la compréhension chromatique dans le récit de bande dessinée francophone de l'extrême contemporain. En effet, nous avons pu développer des outils analytiques pertinents permettant d'analyser les couleurs dans le récit de bande dessinée, nous avons déterminé les facteurs contextuels influençant les pratiques et la compréhension chromatique et mis en place des instruments nécessaires à la description et à l'interprétation de la complexité du phénomène chromatique

Les hypothèses de recherche établies au début de notre étude étaient les suivantes :

- (h1) Le récit de bande dessinée contient différents éléments qui interagissent les uns avec les autres pour former la narration. L'élément « couleur » est l'un d'entre eux.
- (h2) Les couleurs racontent et remplissent des fonctions narratives dans le récit de bande dessinée.

1 Les raisons du désintérêt pour la couleur dans la recherche sur la bande dessinée sont exposées dans la partie 1.2.4. de cette étude.

- (h3) Les contextes de création, de publication et de réception exercent une influence sur les pratiques et la compréhension chromatiques.
- (h4) Les théories chromatiques issues du champ d'étude artistique permettent de décrire et de mieux comprendre les liens existants entre les couleurs et le récit de bande dessinée.
- (h5) Les études sur le symbolisme des couleurs éclairent les interactions récit/couleurs.

Les développements théoriques demandant une définition précise du récit de bande dessinée, nous avons élaboré la théorie de l'ensemble intermédial *bande dessinée* sur base des réflexions de Benoît Glaude². Elle est présentée au début de la première partie de notre étude. La couleur y est définie comme un élément constitutif au même titre que le trait, la vignette ou encore la mise en page, ce qui vient confirmer notre première hypothèse de recherche (h1).

Des trois premières parties de notre étude dédiées aux discussions et développements théoriques résultent trois grands axes essentiels pour l'analyse de la couleur dans un récit de bande dessinée : les fonctions narratives, les critères contextuels et les paramètres esthétiques. Nous les avons synthétisés et présentés à l'aide de trois tableaux.

1. *Les fonctions narratives*

Outre la récolte de données sur le statut de la couleur dans la bande dessinée classique, sur les utilisations chromatiques ainsi que sur la couleur directe, l'état des lieux de la recherche sur les couleurs et son utilisation dans le récit de bande dessinée nous a permis le recensement de trente-cinq fonctions narratives de la couleur dispersées dans les divers textes scientifiques évoqués ou discutés. De la restructuration de ces fonctions et de leur mise en lien avec les dimensions de l'ensemble intermédial résulte le tableau des fonctions narratives que peuvent prendre les couleurs dans la bande dessinée (tableau 2b). Les fonctions sont organisées en huit catégories³ et représentent des outils d'analyse pertinents dans notre cadre. Elles confirment notre deuxième hypothèse de recherche selon laquelle les couleurs racontent et remplissent des fonctions narratives dans le récit de bande dessinée (h2).

2. *Les critères contextuels*

Le tableau 3 contient les critères contextuels pertinents qui influencent les pratiques et la compréhension chromatiques dans le récit de bande dessinée. Ils découlent de l'analyse de l'évolution de l'utilisation de la couleur dans la bande dessinée des années 1960 à nos jours. Celle-ci nous a permis de repérer les constantes contextuelles qui influencent l'élément < couleur > de l'ensemble intermédial, ce qui confirme notre troisième hypothèse de recherche selon laquelle les contextes de création, de publication et de réception exercent une influence sur les pratiques et la compréhension chromatiques (h3).

2 Glaude, B. *La Bande dialoguée*, op. cit., p. 27.

3 Les fonctions esthétiques, d'organisation chromatique dans l'image et la planche, analogiques/subjectives, de matérialisation, discursives, poétiques (auxquelles appartiennent les fonctions référentielles) et textuelles.

3. *Les paramètres esthétiques*

Dans le cadre de la recherche sur le phénomène chromatique, nous avons évoqué différentes « approches » qui permettent de mieux en comprendre la complexité. L'approche esthétique a abouti à un tableau d'outils analytiques, les paramètres esthétiques les plus pertinents pour la description de la mise en couleurs et des phénomènes chromatiques perçus (tableau 4). Cette étape descriptive est essentielle à l'analyse de la couleur dans notre contexte. C'est la théorie chromatique de Johannes Itten⁴ qui constitue la base de ce tableau. Notre quatrième hypothèse est donc confirmée : les théories chromatiques issues du champ d'étude artistique permettent de décrire et de mieux comprendre les liens existants entre les couleurs et le récit de bande dessinée (h4).

À ces tableaux s'ajoutent trois autres « approches » – ou facettes du phénomène « couleur » – pertinentes lors de l'étude de la couleur dans la bande dessinée : les approches symbolique, technique et socioprofessionnelle. Elles aussi ont été développées dans la troisième partie de notre étude. Si l'approche symbolique n'a généré aucun tableau, c'est volontaire car la signification symbolique des couleurs repose en partie sur leurs relations et il serait impossible de prendre en compte chaque éventualité. La pertinence des études sur le symbolisme des couleurs dans le cadre de l'analyse des couleurs dans le récit de bande dessinée a toutefois été démontrée, ce qui confirme notre cinquième hypothèse de recherche (h5). Les approches technique et socioprofessionnelle permettent de mieux comprendre les manifestations de la couleur dans la bande dessinée. Les trois approches viennent compléter les outils d'analyse synthétisés dans les trois tableaux et permettent d'apprivoiser la complexité du phénomène chromatique en livrant les instruments nécessaires à sa description et à son interprétation. En outre, elles mettent en évidence son caractère interdisciplinaire.

Les pratiques et les stratégies chromatiques sont multiples, tout comme les contextes de créations, les connaissances et les intérêts liés à la couleur, les expériences professionnelles ou encore les réseaux sociaux et d'interconnaissances. Ceux-ci font partie d'une dimension sociale de la couleur qui s'avère décisive dans l'intégration et le développement professionnel des nouveaux arrivés dans les rangs des coloristes⁵. La mise en évidence de la composante socioprofessionnelle est importante car elle souligne des éléments peu visibles mais essentiels pour les coloristes et le bon déroulement des processus de colorisation : le statut professionnel, les types de collaboration, les lieux de travail et de sociabilité, la connaissance des règles et des conditions professionnelles implicites ou encore le cadre de leur acquisition. La dimension sociale de la couleur est liée au critère contextuel socioprofessionnel qui est en relation directe avec la mise en couleurs et ses techniques. Elle impacte donc aussi le récit.

Les éléments formels qui constituent la bande dessinée et les techniques utilisées pour la créer sont des outils communs à tous les artistes de bandes dessinées. Toute-

4 La pertinence de la théorie de Johannes Itten a été discutée au début de la troisième partie de notre étude.

5 Cet aspect a été développé dans la troisième partie de notre étude. Cf. Point 3.3.

fois, leur exploitation diffère selon les œuvres envisagées⁶. Il en va de même pour la couleur. Nous avons pu le vérifier dans nos analyses de cas mais aussi à travers les témoignages oraux ou écrits de différents artistes récoltés par nos soins⁷ ou par d'autres, dans le cadre d'interviews, de rencontres ou d'échanges écrits intégrés aux développements de notre étude. Nous avons illustré la diversité des utilisations et des manifestations chromatiques dans la bande dessinée par les nombreux exemples en images présentés dans nos pages.

Les trois études de cas ont montré que les approches théoriques et les outils développés dans nos recherches permettaient d'analyser de manière approfondie des récits concrets aux utilisations, aux manifestations et aux buts chromatiques différents. Les œuvres choisies dans le cadre de l'analyse sont des « bandes dessinées d'auteur·ice·s » issues de la sphère francophone, qui ont été publiées entre 2014 et 2024 dans un format imprimé sur papier⁸. Issues de l'extrême contemporain, elles sont les héritières de l'histoire de l'utilisation de la couleur dans la bande dessinée que nous avons développée dans la deuxième partie de notre recherche⁹. La sélection du corpus s'est portée sur *Paysage après la bataille* (FRMK / Actes Sud, 2016) d'Éric Lambé et Philippe de Pierpont, sur *Laimant* (Sarbacane, 2017) de Lucas Harari et sur *Tanz !* (Le Lombard, 2020) de Maurane Mazars. L'analyse de ces œuvres récentes a montré qu'en plus de participer à la construction du récit, les couleurs contribuent à sa compréhension, mais aussi à sa mise en réseau avec d'autres bandes dessinées ou d'autres médias. Elles peuvent ainsi constituer une couche narrative supplémentaire à celle de l'histoire racontée, devenir un élément autoréférentiel au sein du média bande dessinée, par l'intericonicité notamment, et établir des liens intertextuels et intermédiaux par leur capacité référentielle. De plus, la couleur dans la bande dessinée est un élément constitutif formel dont l'étude permet de rendre explicite la dimension implicite d'un contenu¹⁰. Les analyses montrent également que le nombre de couleurs utilisées ne définit pas l'importance de leur rôle dans la narration. Dans *Paysage après la bataille*, les couleurs sont peu présentes mais essentielles à la construction du récit.

Plusieurs des tendances de la bande dessinée actuelle décrites dans la deuxième partie de notre étude se retrouvent dans la mise en couleurs de ces œuvres. Ainsi, la palette de couleurs restreinte est une caractéristique de *Laimant* et de *Paysage après la bataille*. Cette œuvre présente également une tendance artificiatrice¹¹ liée à la bande dessinée d'avant-garde. L'esprit d'expérimentation et le jeu sur l'élément « couleur » ne sont pas non plus

6 Cf. Baudry, J. / Carneiro, M.C. / Hébert, X. / Martin, C. / Poudevigne, F. « Jouer des constituants de la bande dessinée », op. cit., p. 294.

7 Nos entretiens ont été menés de manière libre.

8 Les précisions terminologiques se trouvent dans l'introduction à cette étude. La justification du corpus se trouve dans l'introduction à l'analyse (4.2.).

9 Ce thème est abordé dans la deuxième partie de cette étude. Cf. « Deuxième partie : contextes et couleurs ».

10 Nous empruntons cette idée à Pascal Lefèvre et l'appliquons à l'élément constitutif formel qu'est la couleur dans l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*. Il affirme : « A thorough formal analysis can make the implicit functions more explicit ». Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf and Club* », op. cit., p. 81.

11 Cf. Deuxième partie de notre étude, partie 2.1.5.

étrangers à *Laimant* qui n'appartient pourtant pas à la sphère éditoriale avant-gardiste¹². Une autre tendance actuelle est le travail numérique sur les couleurs qui est une réalité dans les trois analyses de cas. Il en va de même pour les relations et dialogues intermédiaires, surtout présentes dans *Tanz!* et *Laimant* qui présente aussi une tendance à l'éclatement des genres. Les influences étrangères sont également perceptibles notamment par les références aux mangas dans *Paysage après la bataille* et *Tanz!* Enfin, nous voulons évoquer la polyvalence¹³ des auteurs abordés, appartenant tous au champ de la bande dessinée mais aussi à celui de l'illustration. Éric Lambé est également actif sur la scène de l'art contemporain et dans l'enseignement artistique tout comme Philippe de Pierpont, également réalisateur de films. Remarquons aussi que, bien qu'accompagnés par d'autres professionnels du graphisme et de l'édition, les auteur·ice·s dessinateur·ice·s des œuvres analysées ont pris en charge le travail de colorisation et de numérisation de leurs planches.

Une pierre à l'édifice de la recherche sur la bande dessinée

L'analyse du contenu d'une bande dessinée est toujours en étroite relation avec une analyse formelle. Cette association est présente dans la théorie de l'ensemble intermédiaire¹⁴ ; les éléments formels sont en interrelation et interagissent les uns avec les autres pour former un contenu narratif, un récit lui-même en relation avec le contexte de création.

Lorsque le récit de bande dessinée est lu, il l'est sous l'influence du contexte du·de la lecteur·ice, de son horizon d'attente et de ses connaissances préalables. Or, si ces connaissances comportent des manques en matière chromatique, la lecture et la compréhension du récit s'en voient affectées puisque l'élément constitutif qu'est la couleur et/ou ses interactions avec les autres éléments constitutifs du récit ne peuvent être décodés complètement. Pourtant, bien que notre tableau des fonctions narratives de la couleur dans la bande dessinée reprenne des fonctions qui ont été abordées ou expliquées bien avant le commencement de nos recherches¹⁵, leur étude ont été le plus souvent superficielle ou en marge d'autres sujets de recherche. Il semble que le caractère secondaire donné à la mise en couleurs à l'époque des bleus de coloriage ait déteint sur la recherche et s'y soit ancré !

12 Sarbacane se définit comme une maison de création mais ne se situe pas dans la sphère avant-gardiste. Elle décrit les bandes dessinées qu'elle édite comme « à forte personnalité, drôles, étonnantes, passionnantes ». L'avant-gardisme ou le rapport à l'art contemporain ne font pas explicitement partie de son concept éditorial. Cf. Site de la maison d'édition Sarbacane, page « Qui sommes-nous ? », URL : <https://editions-sarbacane.com/equipe> (Consultation : 15 avril 2024).

13 Le travail numérique, les palettes restreintes, les relations intermédiaires, l'éclatement des genres, les influences étrangères ainsi que la polyvalence ont été abordés dans la partie 2.1.5.

14 Cf. Point 1.1. Le schéma de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée* se trouve dans la troisième partie de l'étude. Cf. Point 3.5.

15 La première date de 1967. C'est la fonction de continuité de Claude Moliterni. Cf. Tableau 1 dans la première partie de notre étude, point 1.3.1.

Enfin, notons que l'extrême majorité des études scientifiques sur la bande dessinée que nous avons lues dans le cadre de nos recherches et qui abordent ou décrivent les couleurs dans le récit de bande dessinée le font sans tenir compte du champ des études artistiques. Cela est en grande partie lié à la discipline d'origine des chercheurs dont une minorité sont historiens de l'art¹⁶. Pourtant, nombre de manifestations ou d'utilisations chromatiques avaient déjà été expliquées dans le domaine de l'art avant de l'être dans le cadre des études sur la bande dessinée. Un exemple nous est donné avec la valeur intrinsèque et la valeur de représentation de la couleur développées par l'historien de l'art Hans Jantzen¹⁷. Elles correspondent à la vraisemblance chromatique et à l'utilisation expressive de la couleur généralement évoquées dans les études sur la bande dessinée. Il en va de même avec les explications de Gilbert Lascault¹⁸ sur l'affranchissement de la couleur qui se rapprochent globalement de celles de l'historien de l'art Lorenz Dittmann pour la peinture du XX^e siècle¹⁹. Force est de constater que les dialogues entre les disciplines restent difficiles. Or, une approche plus interdisciplinaire permettrait de renforcer les relations entre la bande dessinée et d'autres formes d'art et même de fluidifier les discours²⁰.

Si les termes utilisés ci-dessus sont inutilement dédoublés dans les études sur la bande dessinées, il en est d'autres qui pourraient être développés et exporter dans les recherches au sein d'autres champs. Les études sur la bande dessinée souffrent non seulement d'une réticence académique à étendre ses méthodes et ses outils à des disciplines jugées plus nobles, mais aussi d'un manque terminologique qui l'empêche d'utiliser un vocabulaire analytique qui lui serait propre dans les études sur d'autres formes d'art²¹. Il existe pourtant des propositions lexicales visant à faciliter les échanges interdisciplinaires et à consolider la position du média bande dessinée dans la recherche scientifique. La difficulté réside dans les choix terminologiques effectués pour éviter les polarisations et les répétitions inutiles²². Les études sur la bande dessinée ont profité de réflexions issues de différentes autres disciplines pour se construire. De la même manière, les outils et les méthodes développés dans le cadre des études sur la bande dessinée sont utiles à d'autres disciplines. C'est le cas de la présente étude sur la couleur dans le récit de bande dessinée qui, d'une part, souhaite enrichir les discours des sciences de l'art sur la conception des couleurs et leur théorie et, d'autre part, profite du dialogue interdisciplinaire.

16 En histoire de l'art, la bande dessinée est encore souvent considérée comme un art mineur peu pertinent. Ce recueil dédié aux études sur les littératures graphiques dans le champ de l'histoire de l'art présente un essai de rassemblement des deux disciplines : Gray, M. / Horton, I. *Seeing Comics through Art History. Alternative Approaches to the Form*, Cham : Palgrave Macmillan, 2022.

17 Cf. Jantzen, H. « Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei », p. 61.

18 Cf. Lascault, G. « Autour de la couleur directe et affranchie », op. cit., p. 94.

19 Cf. Dittmann, L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, op. cit., p. 346.

20 Avec « On Comicity », le chercheur Colin Beinike défend cette perspective interdisciplinaire. Cf. Beinike, C. (2017) « On Comicity », *Inks : The Journal of the Comics Studies Society* 1, p. 226–253.

21 Cf. *ibid.*, p. 227.

22 Colin Beinike propose ainsi le néologisme « comicity » (*comicity*) en référence à « littérarité » (*literariness*, ce qui est propre à la littérature) pour explorer les traits et les caractéristiques des comics dans d'autres formes d'art. Il complète sa terminologie avec l'adjectif « comicitous » et l'adverbe « comicitously ». Cf. *ibid.*, p. 228.

La « bande dessinée d'auteur-ice-s » : une catégorie peu pertinente dans le cadre de l'analyse de la couleur ?

Les outils d'analyse que nous avons développés ne sont pas seulement pertinents pour les bandes dessinées de l'extrême contemporain à destination des adultes mais le sont également pour les bandes dessinées appartenant à une autre époque et destinées à un autre public. Le caractère général des catégories des fonctions narratives de la couleur, des paramètres esthétiques et des critères contextuels l'autorise. L'analyse devra toutefois être adaptée au niveau des critères contextuels cadre. Ces derniers octroient un cadre général à l'analyse de la couleur et influencent les processus de création et de réception d'une bande dessinée tout en y étant extérieurs²³. Il s'agit des critères temporel (historique), socioculturel, institutionnel, technologique et économique éditorial. Le critère esthétique, un critère contextuel directement liés à la couleur et à son utilisation dans une bande dessinée déterminée²⁴, devra lui aussi faire l'objet d'une attention particulière. Il inclut notamment le format de publication qui varie selon les publics visés. Il en va de même pour le critère professionnel qui touche à la formation du/de la dessinateur-ice ou du/de la coloriste et à son parcours artistique ainsi qu'à la maison d'édition qui publie l'œuvre étudiée. Quant à la base théorique que nous avons employée pour l'approche culturelle/symbolique, elle resterait la même, les études sur le sujet situant les derniers grands changements symboliques en Europe occidentale au début du XX^e siècle²⁵.

Cette étude partait du postulat que les œuvres issues de projets initiés par les auteur-ice-s (en opposition aux commandes éditoriales) et correspondant à la définition de la « bande dessinée d'auteur-ice-s » telle que nous l'avons établie au début de notre étude²⁶ présentaient des relations particulièrement complexes entre les couleurs et le récit. Si les œuvres choisies pour le corpus d'analyse reflètent cette situation, de multiples exemples²⁷ dans notre argumentation prouvent que d'autres bandes dessinées ne correspondant pas à la « bande dessinée d'auteur-ice-s » présentent une utilisation des couleurs tout aussi intéressante. De plus, les trois œuvres analysées possèdent des caractéristiques qui rappellent celles mises en avant dans les discours de légitimation et de reconnaissance artistique de la bande dessinée, l'intermédialité ou les procédés de réflexivité du code notamment. Bien qu'elles exemplifient et mettent en évidence le potentiel narratif de l'élément « couleur » dans le récit, elles ne sont pas nécessaires à sa démonstration. Que les couleurs contribuent à la construction du récit de bande dessinée est un fait qui ne dépend pas d'un type ou d'un genre précis ni d'une conception du récit qui serait plus littéraire. C'est la manière d'exploiter l'élément « couleur » qui détermine les modalités des relations entre celle-ci et le récit. De même, le noir et blanc ainsi que

23 Les critères contextuels sont développés et expliqués dans la partie 2.2. de cette étude.

24 Il s'agit d'un critère appartenant au deuxième groupe : les critères contextuels directs. Cf. Partie 2.2.

25 Il s'agit des études de Michel Pastoureau et de *Psychologie de la couleur* de Eva Heller.

26 Cette définition s'inspire des réflexions de Jan Baetens. Cf. Baetens, J. « Le roman graphique », op. cit., p. 203.

27 Ces exemples se trouvent surtout dans les deux premières parties de notre étude. Des exemples concrets sont *Le secret de la Licorne* d'Hergé, *La marque jaune* de E.P Jacobs, la série *Lucky Luke* de Morris ou la série *Sambre* de Balac et Yslaire.

les niveaux de gris avec lesquels il est souvent confondu, influencent, construisent le récit de bande dessinée et entretiennent avec lui des relations dont la complexité n'est pas toujours identifiable de prime abord. *Paysage après la bataille*, majoritairement conçu en niveaux de gris, en constitue un exemple probant.

Actualisation des fonctions narratives de la couleur

Dans les pages précédentes, nous avons annoncé l'actualisation du tableau 2b qui présente les fonctions narratives que peuvent prendre les couleurs dans la bande dessinée¹.

Les changements concernent d'abord un réajustement dans une formulation présentée dans le tableau. En effet, les fonctions d'organisation chromatique ne concernent pas que l'image et la planche mais également des séquences plus longues ainsi que le récit entier. L'élément constitutif « couleur » ne participe donc pas seulement de l'organisation d'espaces narratifs restreints, mais fonctionne au-delà de la planche pour s'approprier un espace d'organisation chromatique plus large. C'est particulièrement le cas pour les fonctions structurantes et de perspective qui construisent ou unifient des parties du récit.

L'actualisation concerne également les fonctions. En effet, dans le cadre de nos analyses de cas, des fonctions dont nous n'avions pas connaissance auparavant sont apparues. Il est certain que des analyses supplémentaires auraient donné lieu à d'autres fonctions. Le but de cette étude n'est pas l'établissement d'une liste exhaustive de fonctions narratives de la couleur mais la description de catégories plus générales capables d'accueillir des fonctions plus concrètes qui, elles, varient selon les œuvres envisagées. L'objectif est atteint puisque l'intégration des quatre fonctions inconnues au début de cette étude se fait sans difficulté.

La fonction d'attribut est une fonction de matérialisation par laquelle une ou plusieurs couleurs permettent de visualiser une propriété non visible d'un élément du récit. Le tempérament jovial d'un personnage ou le caractère bouillonnant d'une ville en sont des exemples. Ces attributs sont particulièrement difficiles à représenter ou à illustrer car ils n'ont pas de référents matériels dans la réalité. La couleur permet de les rendre visibles sans pour autant les verbaliser dans le récit. La fonction d'attribut s'ajoute aux fonctions émotive, cinétique et de bruitage.

Les fonctions rythmique et d'embrasseur sont des fonctions discursives. Par la fonction rythmique, les couleurs changent ou influencent le rythme du récit et de la lecture. Par la fonction d'embrasseur, elles introduisent un événement narratif, notamment un

1 Ce tableau 2b se trouve à la fin de la première partie de cette étude. Cf. Point 1.3.3.

changement de niveau narratif. Grâce aux couleurs, l'articulation du récit est rendue graphiquement visible alors qu'il fait partie des dynamiques narratives les plus difficiles à saisir, particulièrement dans un récit mimétique où ce n'est pas forcément le texte qui porte la narration. Les fonctions discursives de la couleur telles que nous les avons définies représentent des stratégies narratives propres à la bande dessinée et mettent en évidence les limites déjà connues des théories narratologiques classiques dont les outils d'analyse du récit ne sont pas adaptés pour un média comme la bande dessinée².

La fonction intermédiaire est une fonction référentielle liée au contexte extérieur du récit. Avec cette fonction, les couleurs ne font pas que souligner le caractère intermédiaire du récit mais établissent un lien chromatique direct avec une autre forme médiatique.

Avec son actualisation, le tableau 2b devient 2c. Les modifications sont signalées par la couleur **orange**, couleur de l'innovation !

Remarquons que, dans l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*, la couleur appartient à la dimension figurative. Pourtant, les fonctions qu'elle peut endosser s'inscrivent dans les trois dimensions de l'ensemble (figurative, scripturale et articulation du récit de bande dessinée), ce qui souligne sa relation avec les autres éléments constitutifs.

Tout comme la gouttière, les variations de style, le texte ou le tressage, l'élément « couleur » peut faire partie du récit mais n'y est pas forcément nécessaire. Les rôles qui lui sont accordés par l'artiste et ensuite par le·la lecteur·ice le mettent en valeur à des degrés divers. D'où la nécessité de mieux la connaître pour pouvoir mieux l'appréhender !

2 Une discussion plus élaborée sur la question narratologique se trouve à la fin de la troisième partie de cette étude (3.6.)

Tableau 2c: Fonctions narratives que peuvent prendre les couleurs dans la bande dessinée (après les analyses menées dans la présente étude)

	Catégories	Fonctions	Descriptions : une ou plusieurs couleurs...
Fonctions liées à la dimension figurative de l'ensemble intermédiaire bande dessinée	Fonctions esthétiques	Fonction de valorisation ; Fonction décorative	... valorise(nt) par la répétition et les associations dans des images successives. ... ajoute(nt) une valeur esthétique au dessin.
	Fonctions d'organisation chromatique dans l'image, la planche, la séquence et/ou le récit	Fonction de perspective ; Fonction documentaire ; Fonction diacritique ; Fonctions structurantes ; – Fonction de continuité – Fonction d'ambiance	... construite(nt) la perspective. ... permette(nt) de reconnaître et/ou de distinguer différents éléments dans l'espace représenté. ... mette(nt) en évidence certains éléments de la case ou de la planche. ... unifie(nt) des cases ou des séquences graphiquement par la continuité due aux rapports de tons ou crée(nt) une atmosphère qui unifie une série de cases ou une séquence graphiquement.
	Fonctions analogiques / subjectives	Fonction analogique ou déictique ; Fonction de subjectivité	... représente(nt) le monde de différentes manières. Les pôles radicaux sont : une vision totalement réaliste, conforme à la réalité ; une vision totalement subjective.
	Fonctions de matérialisation (La couleur illustre, visualise ou exprime directement ce qui dans la réalité n'est pas visible.)	Fonction de bruitage ; Fonction émotive ; Fonction cinétique ; Fonction d'attribut	... matérialise(nt) le bruit une émotion la décomposition du mouvement les propriétés non visibles d'un élément du récit.

	Catégories	Fonctions	Descriptions : une ou plusieurs couleurs...
Fonctions liées à l'articulation du récit de bande dessinée	Fonctions discursives (Fonctions relatives au discours)	Fonction de relais ; Fonction oxymore ; Fonction dramatique ; Fonction rythmique ; Fonction d'attribution ; Fonction de différenciation des niveaux narratifs ; Fonction temporelle ; Fonction d'embrayeur	... complète(nt) le récit. ... est (sont) opposée(s) au récit. ... appuie(nt) le rythme et en ponctue(nt) les moments forts. ...change(nt) ou influence(nt) le rythme du récit. ... permet(tent) la distinction entre différentes instances narratives et fictionnelles, entre différents niveaux narratifs et entre différents univers temporels. ...introduise(nt) un évènement narratif (un changement de niveau, par exemple).
	Fonctions poétiques (Fonctions relatives à la mise en réseau)	Fonction symbolique ; (Fonctions référentielles)	...acquiert (acquièrent) une symbolique ou une connotation particulière grâce à des répétitions et/ou à des associations et/ou des oppositions chromatiques dans le récit qui créent un réseau.
Fonctions liées à la dimension scripturale de l'ensemble intermédiaire bande dessinée	Fonctions textuelles	Fonction de catégorisation textuelle ; Fonction de hiérarchisation textuelle	...distingue(nt) différents types de textes. ...hiérarchise(nt) des éléments textuels.
Fonctions liées aux contextes de création et/ou de réception	Fonctions référentielles	Fonction intermédiaire Fonction intertextuelle – Fonction d'intericonicité ; – Fonction de genre ; – Fonction métaphorique	... fait (font) référence à une (des) autre(s) formes médiatique(s). ... fait (font) référence à des textes ou discours en dehors du récit en représentant un intertexte visuel. Il peut être intericonique et/ou représenter des codes spécifiques d'un genre particulier et/ou faire le lien à un stéréotype culturel (ou autre métaphore)

Médiagraphie

Articles et ouvrages critiques

- Aaron, P. / Saint-Jacques, D. / Viala, A. (dirs.) *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : Presses universitaires de France, ³2018.
- Abel, J. / Klein, C. (éds.) *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart : J.B. Metzler, 2016.
- André, V. *La rousseur infamante. Histoire littéraire d'un préjugé*, Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2012, version Kindle.
- Dejasse, E. / Habrand, T. / Meesters, G. (dirs.) *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2011.
- Albers, J. *Interaction of Color*, New Haven : Yale University Press, 1963.
- Andrieu de Levis, J.C. / Baudry, J. / Hébert, X. / Lesage, S. / Mao, C. / Poudevigne, F. « Collaborer. Ce que le style doit aux collaborations ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. (dirs.) *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 11–52.
- Andrieu de Levis, J.C. / Kohn, J. / Laureillard, M. / Martin, C. / Scepti, A. / Shakhnova, M. « Assimiler ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. (dirs.) *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 155–209.
- Andrieu de Levis, J.C. / Carneiro, M.C. / Poudevigne, F. « S'opposer, détourner, refuser ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. (dirs.) *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 211–246.
- Aquatia, S. (2018) « Extension du domaine de la bande dessinée : une lutte pour la survie ? », [Article en ligne] URL : *Comicalités* Bande dessinée et culture matérielle, <https://graphique.hypotheses.org/900> (Consultation : 03 mai 2022).
- Aumont, J. *L'image*, Paris : Éditions Nathan, 1990.
- Aumont, J. *Introduction à la couleur. Des discours aux images*, Paris : Armand Colin, 2020.
- Baetens, J. / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles : Centre Belge de la Bande Dessinée, 1993.
- Baetens, J. *Formes et politique de la bande dessinée*, Leuven : Uitgeverij Peeters, 1998.
- Baetens, J. / Frey, H. *The Graphic Novel. An Introduction*, New-York : Cambridge University Press, 2015.
- Baetens, J. (1996) « Sur la graphiation », *Recherches en communication* 5, p. 223–234.

- Baetens, J. (2007) « Vue de Belgique francophone, la bande dessinée flamande n'est pas une... bande dessinée », *Textyles* 30 [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/textyles/492> (Consultation : 29 mars 2018).
- Baetens, J. (2008) « Olivier Deprez et les frontières de la bande dessinée », *Relief* 2 (3), p. 381–397.
- Baetens, J. (2011) « From Black & White to Color and Black : What Does It Mean (not) to Use Color ? », *College Literature* 38 (3), p. 111–118.
- Baetens, J. « Le roman graphique ». Dans : Maigret, E. / Stefanelli, M. (dirs.) *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 200–216.
- Baetens, J. « Abstraction et narration : une alliance paradoxale (notes sur la bande dessinée abstraite) ». Dans : Kaenel, P. / Kunz Westerhoff, D. (éds.) *Narrations visuelles, visions narratives*, Lausanne : Unil, 2013, p. 45–67.
- Baetens, J. (2017) « Un chronotope à personnage ajouté : le nouveau fantastique des cités obscures (Schuiten-Peeters) », *Brumal-Revista de Investigación sobre el Fantástico* 1, p. 113–125.
- Bakhtin, M. « Forms of Time and the Chronotope in the Novel ». Dans : Holquist, M. (éd.) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981, p. 84–258.
- Bal, M. (2003) « Visual Essentialism and the Object of Visual Culture », *Journal of Visual Culture* 2, p. 5–32.
- Barbier, J.-B. « Révolution graphique et exigence du récit ! ». Dans : Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution – Métal Hurlant – (A SUIVRE)*, s.l. : Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, 2013, s.p.
- Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution – Métal Hurlant – (A SUIVRE)*, s.l. : Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, 2013.
- Bariaux, D. « Le clavecin du Père Castel, outil d'exploration du geste artistique ». Dans : Mortier, R. / Hasquin, H. (éds.) *Études sur le XVIIIe siècle XXIII. Autour du Père Castel et du clavecin oculaire*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995, p. 23–33.
- Baroni, R. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil, 2007.
- Baroni, R. (2004) « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative ». Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui – le 6 janvier 2004, [Article en ligne] URL : [Vox-poetica, https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html](https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html) (Consultation : 09 décembre 2023).
- Baroni, R. (2016) « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique », *Cahiers de Narratologie* 3, [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7570> (Consultation : 02 juillet 2022).
- Baroni, R. (2017) « Pour une narratologie transmédiée », *Poétique* 182, p. 155–175.
- Baroni, R. (2017) « En bande dessinée, le temps, c'est de l'espace... », [Article en ligne] URL : [Fabula / Les colloques, Lart, machine à voyager dans le temps](http://www.fabula.org/colloques/Lart_mach%C3%AC9221e_m%C3%A1chine_%C3%A0_voyager_dans_le_temps) (dir. Frédérique Toudoire-Surlapierre, F. / Voegele, A.), <http://www.fabula.org/colloques/document4785.php> (Consultation : 20 janvier 2021).
- Baroni, R. « Suspense ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée. Dessins de Lewis Trondheim*, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 768–773.

- Barthes, R. *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris : Seuil, 1980.
- Barthes, R. *L'Obvie et l'Obtus. Essais Critiques III*, Paris : Seuil, 1982.
- Barthes, R. (1964) « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, p. 40–51.
- Bartosch, S. (2018) « Die Farbe der Reflexivität », [Article en ligne] URL : *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 4.5, <http://www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/bartosch> (Consultation : 09 juin 2020).
- Baudoux, V. / Jadinon, R. (2003) « La couleur comme mode narratif », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article22>, (Consultation : 11 janvier 2019).
- Baudoux, V. (2009) « Dès sa naissance, la bande dessinée essaime ». Dans : Tilleuil, J.-L. / Dufays, J.-L. *La bande dessinée et ses métamorphoses* (dossier), *Revue Louvain* 180, p. 21–24.
- Baudry, J. « Généalogie de la bande dessinée numérique ». Dans : Robert, P. (dir.) *Bande dessinée et numérique*, Paris : CNRS Éditions, 2016, p. 31–54.
- Baudry, J. / Paolucci, P. « La bande dessinée numérique vue d'ailleurs ». Dans : Robert, P. (dir.) *Bande dessinée et numérique*, Paris : CNRS Éditions, 2016, p. 59–78.
- Baudry, J. / Carneiro, M.C. / Hébert, X. / Martin, C. / Poudevigne, F. « Jouer des constituants de la bande dessinée ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 247–294.
- Baudry, J. / Hébert, X. / Roger, K. « Hériter, imiter ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. (dirs.) *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 53–111.
- Beulac, M. « Je te dessine, donc tu es ». Les auteurs de BD (re)vus par leurs collègues ». Dans : Delannoy, P. A. (dir.) *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris : L'Harmattan, 2007, version Kindle.
- Beinike, C. (2017) « On Comicity », *Inks: The Journal of the Comics Studies Society* 1, p. 226–253.
- Bellefroid, T. « Comès, la lente mue d'un animal à sang d'encre ». Dans : *Didier Comès. Léclat du noir profond*. Publication éditée par la Fondation Roi Baudouin, Bruxelles : Fondation Roi Baudouin, 2015, p. 7–29.
- Benjamin, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort/Main : Suhrkamp, 2022 (1936).
- Bernard, C. (2006) « Spectres d'Andy Warhol », *Sillages critiques* 8, p. 133–144, [Article en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/1183> (Consultation : 18 avril 2024).
- Berthou, B. (dir.) *La bande dessinée, quelle lecture, quelle culture ?*, Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015.
- Berthou, B. « La bande dessinée franco-belge : quelle industrie culturelle ? ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. (dirs.) *La bande dessinée contemporaine*, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 43–57.
- Bi, J. (2006) « La bande dessinée muette », [Dossier en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/dossier/bande-dessinee-muette-12-la/> (Consultation : 21 janvier 2023).
- Bi, J. (2007) « Architecture et bande dessinée », [Dossier en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/dossier/architecture-et-bande-dessinee/> (Consultation : 12 avril 2024).

- Blanchet, E. (2006) « métal hurlant et ses frères », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article131> (Consultation : 06 juillet 2021).
- Boltanski, L. (1975) « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, p. 37–59.
- Boquet, J.-L. « La bande dessinée belgo-française. Un aperçu historique ». Dans : Bellefroid, T. (dir.) *L'âge d'or de la bande dessinée belge*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2015, p. 11–22.
- Bouyer, S. (1984) « Coloriage, picturalité et gros sous », *Cahiers de la bande dessinée* 60, p. 35–39.
- Bouyer, S. « L'empire des références ». Dans : Lefèvre, P. (éd.) *Actes du colloque international L'image BD / Het Stripbeeld*, Leuven : Open Ogen, 1991, p. 81–89.
- Bréan, S. / Caraco, B. / Dahan, L. / Kohn, J. / Lesage, S. / Martin, C. « Faire genre ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 295–343.
- Brenkman, J. « Voix et temps ». Dans : Patron, S. (dir.) *La théorie du narrateur optionnel. Principes, perspectives, propositions*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2022, p. 95–110.
- Cabassut, J. / Marti, M. (2014) « Clinique narrative du trauma », *Cliniques méditerranéennes* 89, [Article en ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2014-1-page-7.htm> (Consultation : 18 avril 2024).
- Causse, J.-G. *L'étonnant pouvoir des couleurs*, s.l. : Édition du Palio, 2014.
- Chante, A. (1983) « Montage et couleurs dans l'Ombre du Corbeau », *Les Cahiers de la bande dessinée* 55, p. 24–28.
- Chevreur, M.-E., *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris : Pitois-Levrault, 1839.
- Childress, K. (2019) « Traumatisme et recherche d'identité : La légèreté de Catherine Meurisse », *The French Review* 92, p. 131–142.
- Christophe, S. / Hoarau, C. (2013) « Expressive Map Design Based on Pop Art: Revisit of Semiology of Graphics? », *Cartografic Perspectives* 73, p. 49–62.
- Ciment, G. [et al.] *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles / Angoulême : CIBDI, 2009.
- Ciment, G. (2004) « La couleur dans la bande dessinée », [Article en ligne] URL : Essais sur la bande dessinée <http://gciment.free.fr/bdessaicouleur.htm> (Consultation : 12.02.2019). Texte paru originellement dans Groensteen, T. (dir.) *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*, Angoulême : Centre National de la Bande Dessinée de l'Image, 2004.
- Ciment, G. (2012) « Couleur », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article450> (Consultation : 12 février 2019). Texte paru originellement dans Groensteen, T. (dir.) *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*, Angoulême : Centre National de la Bande Dessinée de l'Image, 2004.

- Crucifix, B. / Meesters, G. (2016) « The Medium is the Message. Olivier Schrauwen's Arsène Schrauwen beyond Expectations of Autobiography, Colonial History and the Graphic Novel », *European Comic Art* 9 (1), p. 24–62.
- Crucifix, B. / Meesters, G. (2016) « Hybridation, intergénéricité et ironie dans « arsène schrauwen » », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1114> (Consultation : 28 mars 2018).
- Cricifix, B. « Intericonicité ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 396–399.
- Dayez, H. *La Nouvelle Bande Dessinée*. Blain/Blutch/David B./de Crecy/Dupuy-Berberian/Guibert/Rabaté/Sfar. Entretiens avec Hughes Dayez, s.l. : Niffle, 2002.
- de Miribel, M. *Bécassine, étude d'une des première bande dessinée [sic]*, Mémoire présenté sous la direction de Mlle. Claude Bernard, École Nationale supérieure de Bibliothécaires, 1979.
- Dejasse, E. « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative ». Dans : C. Dony / T. Habrand / G. Meesters (éds.) *La bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition. Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2014, p. 27–45.
- Dejasse, E. (2005) « Typical girls. À propos de quelques créatrices de bandes dessinées apparues ces quinze dernières années », *Art & Fact* 24, « Femmes et créations », p. 129–135.
- Dejasse, E. (2010) « De l'influence des mangas sur la bande dessinée en Europe et aux États-Unis : imprégnation ou mimétisme fétiche », [Article en ligne] URL : *Culture, le Magazine Culturel de l'Université de Liège* <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/91222/1/Dejasse%20-%20Imprégnation%20ou%20mimétisme%20-%20Culture%20Ulg.pdf> (Consultation : 03 avril 2020).
- Delannoy, P.A. « Avant-propos ». Dans : Delannoy, P. A. (dir.) *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris : L'Harmattan, 2007, positions 18–67, version Kindle.
- Delisle, P. *Petite histoire politique de la BD belge de langue française. Années 1920–1960*, Paris : Karthala, 2016.
- Delisle, P. / Glaude, B. « Hergé fut-il le père de l'école de Marcinelle ? ». Dans : Porret, M. / Preyat, F. / Roche, O. / Tilleuil, J.-L. (dirs.) *Tintin aujourd'hui. Images et imaginaires*, Chêne-Bourg : Éditions Médecine et Hygiène / Georg, 2021, p. 250–270.
- Delorme, I. *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon : Les presses du réel, 2019.
- Deluermoz, Q. [et al.] (2014) « Le XIXe siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIXe siècle* 49, p. 139–17, [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4754> (Consultation : 20 décembre 2019).
- de Piles, R. *Cours de peinture par principes*, C.A. Jombert : Paris, (1766) 1989.
- Derhy Kurtz, B.W.L. / Bourdaa, M. (éds.) *The Rise of Transtexts. Challenges and Opportunities*, New-York : Routledge, 2016.
- Dessy, C. « La ville entre texte et image dans les bandes dessinées de Michaël Mathys ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. *La bande dessinée contemporaine*, Textyles 36–37, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 201–214.
- De Weyer, G. *La Belgique dessinée*, Anvers : Ballon Media, 2015.

- Ditschke, S. « Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003 ». Dans : S. Ditschke / K. Kroucheva / D. Stein (éds.) *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld : [transcript], 2009, p. 265–280.
- Dittmann, L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt : wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Dittmann, L. « Grundzüge der Farbgestaltung in der europäischen Malerei ». Dans : Freilich, H. [u.a.] *Farbe : Material, Zeichen, Symbol*, Berlin : Colloquium Verlag, 1983, p. 104–113.
- Dittmann, L. (1999) « Le problème de la rythmique picturale », *La part de l'œil* 15–16, p. 113–127.
- Dittmann, L. « Die Farbtheorie Johannes Ittens ». Dans : Lichtenstern, C. / Wagner, C. (éds.) *Johannes Itten und die Moderne : Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Berlin : Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 178–208.
- Dittmann, L. « Farbe – Klang – Zeit. Imaginationen im Raum. Ein Werkstattgespräch: Theo Brandmüller, Lorenz Dittmann, Heinzjörg Müller, Andreas Wagner ». Dans : Müller, H. (éd.) *Farbe – Klang – Zeit. Imaginationen im Raum. Theo Brandmüller improvisiert an der Beckerath-Orgel der Ludwigskirche Saarbrücken zu der Karton-Collage 'Marburgprojekt 2003/04' von Jo Enzweiler*, Saarbrücken : Netzwerk Musik Saar e.V., 2004, p. 18–30.
- Dittmann, L. (2005) « Zur bedeutung der < Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins > von Edmund Husserl für die Kunstgeschichtswissenschaft. Ein Beitrag zur Festschrift für J.A. Schmoll gen. Eisenwerth zu seinem 90. Geburtstag am 16. Februar 2005 », s.l. : s.n. [Publication numérique].
- Dittmar, J. F. *Comic-Analyse*, Konstanz : UVK, ²2011.
- Dony, C. / Habrand, T. / Meesters, G. (éds.) *La bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition. Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2014.
- Dozo, B.-O. (2007) « La bande dessinée francophone contemporaine à la lumière de sa propre critique : Quand une avant-garde esthétique s'interroge sur sa pérennité », [Article en ligne] URL : *Belphégor* 6, <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47737> (Consultation : 3 novembre 2021).
- Dozo, B.-O. / Preyat, F. « La bande dessinée francophone belge au présent ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. (dirs.) *La bande dessinée contemporaine*, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 9–42.
- Duc, B. *L'art de la BD. T.1. Du scénario à la réalisation*, Paris : Glénat, 1982.
- Duc, B. *L'art de la BD. T.2. La technique du dessin*, Paris : Glénat, 1983.
- Dürrenmatt, J. *Bande dessinée et littérature*, Paris : Classiques Garnier, 2013.
- Eisner, W. *Comics and sequential Art. Principles and Practices from the legendary Cartoonist*, New-York / London : W.W. Norton & Company, 2008.
- Even-Zohar, I. (1979) « Polysystem Theory », *Poetics Today Special Issue : Literature, Interpretation, Communication*, p. 287–310.
- Fresnault-Deruelle, P. *Récits et discours par la bande. Essais sur les Comics*, Paris : Hachette, 1977.
- Fresnault-Deruelle, P. *La bande dessinée*, Paris : Armand Colin, 2009.

- Fresnault-Deruelle, P. (1970) « Le verbal dans les bandes dessinées », *Communications* 15, L'analyse des images, p. 145–161.
- Fresnault-Deruelle, P. (1976) « Du linéaire au tabulaire », *Communications* 24, p. 7-23.
- Fresnault-Deruelle, P. « Le vif des choses sauvegardé. *La guerre d'Alan d'Emmanuel Guibert* ». Dans : Delannoy, P. A. (dir.) *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris : L'Harmattan, 2007, version Kindle.
- Gage, J. *Color and Culture : Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley / Los Angeles : University of California Press, 1993.
- Gallienne, A. *Les 100 mots de la couleur*, Paris : Presses universitaires de France, ³2022.
- Ganteau, J.-M. (2011) « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain », *Études britanniques contemporaines* 40, [Article en ligne] URL : Open Edition Journals, <http://journals.openedition.org/ebc/2476> (Consultation : 18 avril 2024).
- Germain-Thomas, P. (2017) « La transmission de l'héritage de la danse moderne allemande : un apport essentiel pour le développement de la danse contemporaine en France », *Allemagne d'aujourd'hui* 220, p. 90–100.
- Gerner, J. *Contre la bande dessinée. Choses lues et entendues*, Paris : L'Association, 2008.
- Glasser, J.-C. (1988) « Courrier », *Les Cahiers de la bande dessinée* 80, p. 8.
- Glaude, B. « Aire libre », *Art libre ? Étude de la narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, Louvain-la-Neuve : L'Harmattan / Academia S.A., 2011.
- Glaude, B. *La bande dialoguée. Une histoire de dialogues de bande dessinée (1830–1960)*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2019.
- Gray, M. / Horton, I. *Seeing Comics through Art History. Alternative Approaches to the Form*, Cham : Palgrave Macmillan, 2022.
- Grillet, T. (2012) « Lecture au bain : Comment Jean-Luc Godard filme l'homme qui lit », *Revue de la BNF* 41, p. 23–26.
- Groensteen, T. *Un objet culturel non identifié*, Angoulême : Éditions de l'AN 2, 2006.
- Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses universitaires de France, ²2006.
- Groensteen, T. *Bande dessinée. Mode d'emploi*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2007.
- Groensteen, T. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée* 2, Paris : Presses universitaires de France, 2011.
- Groensteen, T. *Un art en expansion. Dix chefs-d'oeuvres de la bande dessinée moderne*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2015.
- Groensteen, T. *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2017.
- Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée. Dessins de Lewis Trondheim*, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020.
- Groensteen, T. (1986) « L'oeil pictural », *Cahiers de la bande dessinée* 72, p. 77–79.
- Cf. Groensteen, T. (1990) « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », [Article en ligne] URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10> (Consultation : 10 juin 2020).
- Groensteen, T. (1993) « Couleur directe », [Article en ligne] URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article63> (Consultation : 23 Janvier 2019).
- Groensteen, T. (1997) « Un premier bouquet de contraintes », *OuBaPo OuPus* 1, p. 13–59.

- Groensteen, T. (2004) « ce que l'oubapo nous révèle de la bande dessinée », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article547> (Consultation : 14 novembre 2019).
- Groensteen, T. « Définitions ». Dans : Ory, P. [et al.] (dir.) *L'art de la bande dessinée*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2012.
- Groensteen, T. (2012) « Roman graphique », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448> (Consultation : 28 février 2017).
- Groensteen, T. (2014) « Zwischen Literatur und Kunst : Erzählen im Comic », [Article en ligne] URL : Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.bpb.de/apuz/189534/zwischen-literatur-und-kunst-erzaehlen-im-comic?p=all#fr-footnode7> (Consultation : 01 février 2021).
- Groensteen, T. « De l'An 2 à *Actes Sud*, une alternative à l'alternative. Témoignage d'un éditeur ». Dans : C. Dony / T. Habrand / G. Meesters (éds.) *La bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition. Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2014, p. 167–173.
- Groensteen, T. (2020) « Des coupes pleines d'histoires », [Article en ligne] Neuvième art 2.0, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1289> (Consultation : 11 février 2021).
- Groensteen, T. « Auteur ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 53–59.
- Groensteen, T. « Avant-garde ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 74–79.
- Groensteen, T. « Ombre (dessin d') ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 509–514.
- Groensteen, T. « Style ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 49 - 754.
- Groensteen, T. « Tressage ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 780–784.
- Groensteen, T. (2021) « Une brève histoire de la littérature dessinée », *La Lettre de l'Académie des Beaux Arts* 94, p. 22 - 23.
- Goethe, J.W. *Zur Farbenlehre*, Berlin : Hofenberg, (1810) 2016.
- Gubern, R. (1989) « La narration iconique au moyen d'images fixes », *Degrés. Figures de la bande dessinée* 59, p. 1–30.
- Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, [Publication en ligne] URL : Centre National du Livre, https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2021-06/Panorama%20de%20la%20bande%20dessinée%20en%20France%20_%20Présentation%202021.pdf (Consultation : 15 juillet 2021)
- Habrand, T. « La < récupération > dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. (dirs.) *La bande dessinée contemporaine*, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 75–90.

- Habrand, T. « De la marge à la pulpe. Une trajectoire éditoriale ». Dans : Dejasse, E. / Habrand, T. / Meesters, G. (dirs.) *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2011, p. 11–31.
- Hatfield, C. (2010) « Indiscipline, or, The Condition of Comics Studies », *Transatlantica*, [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/4933> (Consultation : 14 octobre 2022).
- Haziot Schreiber, J. (2018) « La trace du geste en peinture à la lumière des sciences cognitives », *Interfaces* 40, [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/607> (Consultation : 10 mai 2023).
- Heidenreich, R. (1989). « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique* 12, p. 77–89.
- Heinich, N. / Shapiro, R. (dir.) *De l'artification: enquête sur le passage à l'art*, Paris : EHESS, 2012.
- Heinich, N. (2017) « L'artification de la bande dessinée », *Le Débat* 195, p. 5 - 12.
- Heller, E. *Psychologie de la couleur. Effets et symboliques*, Paris : Pyramyd éditions, 2009.
- Hertiman, M.R. (2022) « Les réseaux d'autrices de la bande dessinée en France », *GLAD!* 12, [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/glad/4919> (Consultation : 25 juillet 2022).
- Hertiman, M.R. (2023) « Bref panorama du parcours pour la reconnaissance des coloristes de bandes dessinées », *Images du travail, travail des images* 14, [Article en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/itti/3818#bodyftn3> (Consultation : 04 mars 2023).
- Hochschild, B. *Figuren begegnen in Filmen und Comics*, Berlin : De Gruyter, 2024.
- Husserl, E. (1939) « Entwurf einer Vorrede zu den « Logischen Untersuchungen » », *Tijdschrift voor Philosophie* 1, p. 106 - 133.
- Husserl, E. « Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie ». Dans : Schuhmann, K. (éd.) *Husserliana: Edmund Husserl – Gesammelte Werke*, Tome III/1, Den Haag : Nijhoff, 1976.
- Iser, W. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München : Fink, 1976.
- Itten, J. *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg : Ravensburger Buchverlag, 1961.
- Itten, J. *Der Farbsterne*, Ravensburg : Otto Maier Verlag, 1985.
- Itten, J. *Art de la couleur. Approche subjective et description objective de l'art*, Paris : Dessain et Tolra / Larousse, 2018.
- Jantzen, H. « Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei » (1913). Dans : Jantzen, H. (dir.) *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin : Gbr. Mann Verlag, 1951, p. 61–67.
- Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1990.
- Jenkins, H. (2003) « Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. », [Article en ligne] URL : [Technology Review](https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/), <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/> (Consultation : 15 mars 2021).
- Kaenel, P. / Kunz Westerhoff, D. (éds.) *Narrations visuelles, visions narratives*, Lausanne : Unil, 2013.

- Kanoh, M. (1986) « BD japonaise. Au commencement était Tezuka », *Les Cahiers de la bande dessinée* 72, p. 39–41.
- Knigge, A. « Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics ». Dans : Abel, J. / Klein, C. (éds.) *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart : J.B. Metzler, 2016, p. 3–37.
- Koch, C./ Weyrich, M. « Un voyage virtuel à Bruxelles : à la découverte de la bande dessinée belge en langue française ». Dans : Koch, C./ Schmitz, S. (éds.), *Belgien – anregend anders: Fachwissenschaft und Fachdidaktik untersuchen die Vielfalt der Sprachen, Literaturen und Kulturen in Belgien*, Berlin [et al.] : Peter Lang, 2022, p. 49–88.
- Koffeman, M. / Sécardin, O. (2020) « Introduction : pour une généalogie sociocritique de la médiation littéraire », [Article en ligne] URL : *Relief – Revue électronique de littérature française* 14, <https://www.revue-relief.org> (Consultation : 11 septembre 2023).
- Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys. Histoire sociale de la bande dessinée en France et en Belgique (1945–1968)*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2022.
- Kovaliv, G. / Stucky, O. (2019) « A Bilingual Lexicon for a Functional Analysis of Basic Elements of Comic's Language. Un lexique bilingue pour une analyse fonctionnelle des éléments fondamentaux du langage de la bande dessinée », *Image & Narrative* 20, p. 91–107.
- Kukkonen, K. (2011) « Comics as a Test Case for Transmedial Narratology », *SubStance* 40, p. 34–52.
- Kukkonen, K. « Space, Time, and Causality in Graphic Narratives : An Embodied Approach ». Dans : Stein, D. / Thon, J.-N. (éds.) *From Comicstrips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin / Boston : De Gruyter, 2015, p. 49–66.
- Krauss, R. *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990.
- Lacassin, F. *Pour un 9^e art. La bande dessinée*, Paris : Union générale de l'édition, 1971.
- Lacroix, Y. « Une écriture panoptique ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Bande dessinée, récit et modernité. Acte du colloque de Cerisy*, Paris : Futuropolis, 1988, p. 139–156.
- Lainé, J.-M. / Delzant, S. *La colorisation des planches*, Paris : Eyrolles, 2009.
- Lang, S. « Gattungen des Kriminalromans ». Dans : Koch, C. / Schmitz, S. / Lang, S. (éds.) *Dialogische Kriminalanalysen. Fachdidaktik und Fachwissenschaft untersuchen aktuelle Repräsentationsformen des französischen Krimis*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017, p. 15–36.
- Lapacherie, J. G. (1984) « De la grammatextualité », *Poétique* 59, p. 283–294.
- Lascault, G. « Autour de la couleur directe et affranchie ». Dans : Didier Moulin (dir.) *Couleur directe. Chefs d'oeuvres de la nouvelle bande dessinée Française [sic]. Meisterwerke des neuen französischen Comics. Masterpieces of the new French Comics*, Thurn : Edition Kunst der Comics, 1993.
- Laubrock, J./Dunst, A. (2020) « Computational Approaches to Comics Analysis », *Topics in Cognitive Science* 12, p. 274 - 310.
- Lavanhy, É. *Étude du cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia S.A., 2007.
- Le Duc, Dominic (2007) « La nouvelle bande dessinée : L'Épinard de Yukiko », [Article en ligne] URL : *Belphegor* 6.2, <http://hdl.handle.net/10222/52483> (Consultation : 27 février 2020).

- Lecigne, B. (2018) « Dans l'histoire de la BD, le jaune est la couleur de l'infamie », *Les Cahiers de la BD* 4, p. 68–75.
- Lefèvre, P. (éd.) *Actes du colloque international L'image BD / Het Stripbeeld*, Leuven : Open Ogen, 1991.
- Lefèvre, P. / Meesters, G. (2008) « Aperçu general de la bande dessinée francophone actuelle », *Relief* 2 (3), p. 290 - 308.
- Lefèvre, P. (2011) « Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences », *SubStance* 40 (1), p. 14 - 33.
- Lefèvre, P. « Mise en scène and Framing. Visual Storytelling in *Lone Wolf* and *Cub* ». Dans : Smith, M. J. / Duncan, R. (éds.) *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, London : Routledge, 2012, p. 71–83.
- Lejeune, M. « Les reprises dans les bandes dessinées sans paroles ». Dans : Garric, H. (dir.) *L'engendrement des images en bande dessinée*, Tours : Presses universitaires François Rabelais, 2013, p. 115–126.
- Lejeune, M. (2015) « oubapo », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article893> (Consultation : 14 novembre 2019).
- Lepaludier, L. « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs ». Dans : Lepaludier, L. (éd.) *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 25–38.
- Le Rider, J. (2000) « La non-réception française de la *Théorie des couleurs* de Goethe », *Revue germanique internationale* 13, p. 169–186.
- Lersch, T. (1975) « Farbenlehre », *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 7, [Article en ligne] URL : Labor RDK, https://www.rdklabor.de/wiki/Farbenlehre#VIII._Farbenmusik (Consultation : 13 mars 2023).
- Le Roy Ladurie, I / Lesage, S. (2022) « Couleurs, colorisation et coloristes », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1409> (Consultation : 30 janvier 2023).
- Lesage, S. *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950–1990*, Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2018.
- Lesage, S. / Meesters, G. (dirs.) (*À Suivre*) *Archives d'une revue culte*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2018.
- Lesage, S. *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2019.
- Lesage, S. / Suvilay, B. (2019) « Introduction thématique : pour un tournant matériel des études sur la bande dessinée », *Comicalités* Bande dessinée et culture matérielle, [Article en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/comicalites/3692#tocto1n1> (Consultation : 23 mars 2022).
- Lesage, S. (2022) « La bande dessinée au prisme de l'Histoire », *Sociétés et Représentations* 53, p. 9–13.
- Lesage, S. (2022) « Bande dessinée et histoire. De l'histoire des représentations à l'histoire culturelle », *Sociétés et Représentations* 53, p. 15–38.
- Lesage, S. (2023) « L'œil, la lumière, le support. Reproduire les couleurs en bande dessinée », retranscription de la table ronde « La reproduction des couleurs en bande dessinée : fidélité ou trahison ? » organisée par l'adaBD le 28 janvier 2023, à Angoulême. Avec Albertine Ralenti, Elvire DeCock, Dorothée Xainte

- et Cyril Béchemin. Coordination : Sébastien Cornuau, [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/loeil-la-lumiere-le-support-re-produire-les-couleurs-en-bande-dessinee> (Consultation : 23 janvier 2024).
- Lévêque, S. « Jeu vidéo ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 400–405.
- L.L. de Mars (2013) « En attente d'une théorie, mirages », [Dossier en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/dossier/a-propos-de-lart-invisible-de-scott-mcccloud/> (Consultation : 15 juillet 2023).
- Maigret, E. (1994) « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux* 67, p. 113–140.
- Maigret, E. « La bande dessinée dans le régime du divertissement : reconnaissance et banalisation d'une culture ». Dans : Berthou, B. (éd.) *La bande dessinée quelle lecture, quelle culture ?*, Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015, [Publication en ligne] URL : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1677> (Consultation : 23 mars 2022).
- Mangin, V. [et al.] (2017) « Auteurs de bande dessinée, présentation de l'enquête. », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1128> (Consultation : 14 janvier 2020).
- Maréchaux, P. « Les couleurs de la musique ». Dans : Pigeaud, J. (éd.) *La couleur, les couleurs*. XIes Entretiens de La Garenne-Lemot, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 149–157.
- Marion, P. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la Neuve : Academia, 1993.
- Marion, P. « Traces graphiques, lecture et vraisemblance ». Dans : Lefèvre, P. (éd.) *Actes du colloque international L'image BD / Het Stripbeeld*, Leuven : Open Ogen, 1991, p. 57–72.
- Marion, P. (1997) « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication* 7, p. 61–88.
- Martin, C. *Lire le récit multimodal, à la limite de ses habitudes*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2020.
- Martin, C. (2017) « I Have Been Reading Your Adventures for Years!": Explicit and Implicit Metatextuality in Comic Books », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 37 (3), p. 73–85.
- Massaia, L. (2009) « Veuve poignet de Greg Shaw », [Article en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/chronique/veuve-poignet/> (Consultation : 25 avril 2022).
- Masson, P. *Lire la bande dessinée*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1985.
- McCloud, S. *Understanding Comics. The invisible Art*, New-York : HarperPrennial, 1994.
- Meesters, G. « Les significations du style graphique : *Mon fiston* d'Olivier Schrauwen et *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. *La bande dessinée contemporaine*, Textyles 36–37, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 215–233.
- Meester, G. « La narration visuelle de L'Association. De Tintin à Lapin ». Dans : Dejasse, E. / Habrand, T. / Meesters, G. (dirs.) *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2011, p. 123–131.

- Mellier, D. *La littérature fantastique*, Paris : Seuil, 2000.
- Menu, J.C. *Plates-Bandes*, Paris : L'Association, 2005.
- Menu, J.C. *La bande dessinée et son double. Langages et marges de la bande dessinée*. Paris : L'Association, 2011.
- Menu, J.C. (1997) « Ouvre-Boîte-Po », *OuBaPo OuPus* 1, p. 9–12.
- Mercier, J. P. (2016) « La Bête est morte ! de Calvo », *Genesis* 43, p. 175–181.
- Merlet, I. (2023) « Tintin au gris pays des Soviets », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/tintin-au-gris-pays-des-soviets> (Consultation : 23 août 2023).
- Mikkonen, K. « Le narrateur fondamental et le narrateur évanescent : sur les limites historiques et transmédiales du concept de narrateur ». Dans : Patron, S. (dir.) *La théorie du narrateur optionnel. Principes, perspectives, propositions*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2022, p. 233–251.
- Miller, A. *Reading Bande dessinée : Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Bristol / Chicago : Intellect, 2007.
- Moliterni, C. « technique narrative ». Dans : Couperie, P. [et al.] *Catalogue de l'exposition Bande dessinée et figuration narrative*, Paris : Musée des arts décoratifs, 1967.
- Mohring, A. (2019) « Mise en abyme de la matérialité de la bande dessinée dans Messages de Mariano Casas », *Comicalités Bande dessinée et culture matérielle*, [Article en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/comicalites/3776> (Consultation : 11 octobre 2021).
- Morgan, H. / Hirtz, M. *Le petit critique illustré. Guide des ouvrages de langue française consacrés à la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 1997.
- Morgan, H. (1999) « La bande dessinée fantastique, genre impossible », [Article en ligne] URL : Neuvième art, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-bande-dessinee-fantastique-genre-impossible> (Consultation : 14 décembre 2023).
- Morgan, H. « Fantastique ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée. Dessins de Lewis Trondheim*, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 279–284.
- Morgan, H. (s.d.) « Intrusion dans la littérature fantastique. Comment les idées de Todorov ont obscurci l'étude fantastique de 1970 à nos jours », [Article en ligne] URL : The Amandine, <http://theadamantine.free.fr/todorov.htm> (Consultation : 14 décembre 2023).
- Mouchart, B. (2017) « 2000–2017 : les mutations de la bande dessinée », *Le Débat* 195, version Kindle.
- Mouchart, B. (2017) « Le festival d'Angoulême, instrument de légitimation », *Le Débat* 195, version Kindle.
- Newton, I. *Opticks: Or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, s.n. : London, 1704, [Édition digitalisée] URL: Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3362k> (Consultation : 25 avril 2023).
- Nocérino, P. (2020) « Faire groupe entre la poire et le fromage. Informalité et autonomie dans le travail des auteurs et autrices de bande dessinée », *Sociologie du travail* 62, [Article en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/sdt/33393> (Consultation : 10 novembre 2022).

- Nocérino, P. (2021) « Les ateliers partagés : entre professionnalisation et politisation des auteurs et autrices », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1355>, (Consultation : 25 juillet 2021).
- Nørgaard, N. « Notes on the Semiotic of Paper in the Novel ». Dans : Schatz-Jakobsen, C. / Simonsen, P. / Pettitt, T. (éds.) *The Book Out of Bounds*, Odense : Institut for Kulturvidenskab, Syddansk Universitet, 2015, p. 149–160.
- Noyes Vanderpoel, E. *Color Problems: A Practical Manual for the Lay Student of Color*, Boston : Rockwell and Churchill Press, (1901) 2018.
- Ory, P. [et al.] (dirs.) *L'art de la bande dessinée*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2012.
- Ottaviani, D. « Élasticité et temporalité des images ». Dans : Garric, H. (dir.) *L'engendrement des images en bande dessinée*, Tours : Presses universitaires François Rabelais, 2013, p. 127–142.
- Parent, A. M. (2006). « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée* 34, p. 113–125, [Article en ligne] URL : <https://id.erudit.org/iderudit/014270ar> (Consultation : 18 avril 2024).
- Pasamonik, D. (2003) « La bande dessinée en Hollande et en France : similitudes et différences », [Article en ligne] URL : <https://www.bief.org/Publication-2560-Article/La-bande-dessinee-en-Hollande-et-en-Flandre-similitudes-et-differences.html#diapo> (Consultation : 29 mars 2018).
- Pastoureau, M. *Couleurs, images et symboles. Étude d'histoire et d'anthropologie*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989.
- Pastoureau, M. *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris : Bonneton, 1999.
- Pastoureau, M. *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2000.
- Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, Paris : Éditions du Panama, 2005.
- Pastoureau, M. *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2008.
- Pastoureau, M. *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2016.
- Pastoureau, M. *Une couleur ne vient jamais seule – Journal chromatique, 2012–2016*, Paris : Seuil, 2017.
- Pastoureau, M. *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2017, version Kindle.
- Pastoureau, M. *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2019.
- Patron, S. *Le narrateur, un problème de théorie narrative*, Limoges : Lambert-Lucas, 2016.
- Patron, S. (dir.) *La théorie du narrateur optionnel. Principes, perspectives, propositions*, Ville-neuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2022.
- Paolucci, P. (2019) « Écouter une bande dessinée : quand le numérique rend le neuvième art audible », *Hybrid* 6, [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/hybrid/532> (Consultation : 21 janvier 2023).
- Paolucci, P. (2020) « La bande dessinée numérique : le triomphe du linéaire sur le tabulaire », *Alternative francophone* 2(7), p. 10–31.
- Pawlik, J. *Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre*, Köln : DuMont, ^s1987.
- Peeters, B. *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Bruxelles : Casterman, 1998.
- Peeters, B. *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, 2003.
- Peeters, B. « Le moment belge ». Dans : Ory, P. [et al.] (dirs.) *L'art de la bande dessinée*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2012, p. 199–258.

- Peeters, B. « fragment d'une histoire ». Dans : Barbier, J.-B. (dir.) 1975–1997 : *La bande dessinée fait sa révolution – Métal Hurlant – (A SUIVRE)*, s.l. : Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, 2013, p. 193–205.
- Peeters, B. (2023) « Du Benday à la couleur directe », *Poétique de la bande dessinée* 8, [Conférence en ligne] URL : Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/du-benday-la-couleur-directe> (Consultation : 18 janvier 2023).
- Philippe, F. « L'évolution du paysage éditorial de bandes dessinées en Belgique Francophone ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. *La Bande dessinée contemporaine*, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 59–73.
- Piault, F. (2017) « Naissance d'un marché », *Le Débat* 195, version Kindle.
- Pinna, B. / Werner, J.S. / Spillmann, L. (2003) « The watercolor effect. A new principle of grouping and figure-ground organization », *Vision Research* 43, p. 43–52.
- Plein, F. *Der Comic im Kopf: Kreatives Erzählen in der Neunten Kunst*, Stuttgart : ICOM, 2012.
- Pragana Dantas, M. « Effets de prisme et réfraction : vers un dialogue entre la socio-poétique et la traduction ». Dans : Roussillon, M. [et al.] (éds.) *Littéraire. Pour Alain Viala. Tome 2*, Arras : Artois Presses Université, 2018, [Édition digitalisée] URL : Open Edition Books, <https://books.openedition.org/apu/20668?lang=de#notes> (Consultation : 07 octobre 2023).
- Regards croisés de la bande dessinée belge*. Catalogue de l'exposition tenue aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles du 27 mars au 28 juin 2009. Textes de Didier Pasamonik, Gent : Éditions Snoeck, 2009.
- Remesar, A. / Altarriba, A. (1987) « Madriz : expérience ou révolution? », *Les Cahiers de la bande dessinée* 75, p. 70–75.
- Ripoll, E. (2015) « Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher », *Poetica* 47, p. 83–102.
- Roan, J. « What is a Image ? Art History, Visual Culture Studies, and Comic Studies ». Dans : Gray, M. / Horton, I. *Seeing Comics through Art History. Alternative Approaches to the Form*, Cham : Palgrave Macmillan, 2022, p. 247–268.
- Robert, P. (dir.) *Bande dessinée et numérique*, Paris : CNRS éditions, 2016.
- Robertson, R. « Globalisierung : Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit ». Dans : Beck, U. (éd.) *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1998, p. 192–220.
- Rosensthiel, A. *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique : comprenant l'exposé de l'état actuel de la question de l'harmonie des couleurs* (2e édition, revue et mise à jour par Julie Beaudeneau), Paris : Dunod, 1934, [Édition digitalisée] URL : Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97862483/texteBrut> (Consultation : 09 novembre 2022).
- Rosset, C. (1987) « E.P. Jacobs : un maître coloriste », *L'Année de la bande dessinée* 87–88, p. 132–133.
- Round, J. / Cortsen, R.P. / Ahmed, M. *Comics and Graphic Novels. Readers Guide to essential Criticism*, London [et al.] : Bloomsbury, 2022.
- Rousseau, J.-J. (1781) « Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'imitation Musicale », *Collection complète des œuvres 1780–1789* 8, Genève, 2012, [Édition digitalisée] URL : www.rousseauonline.ch (Consultation : 21 septembre 2023).

- Rousseau, G. / Bilal, E. / Ciment, G. [et al.] (2015) « Rencontre avec Enki Bilal », Forum des images, [Conférence en ligne] URL : France Culture, <https://www.franceculture.fr/conferences/forum-des-images/enki-bilal-le-bleu-est-une-respiration-face-loppression-de-mon-univers> (Consultation : 02 février 2022).
- Ruffel, L. (2010) « Qu'est-ce que le contemporain », *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*, [Article en ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/ruffel2010.html> (Consultation : 30 septembre 2017).
- Ryan, M.-L. « Sur les fondements théoriques de la narratologie transmédiée ». Dans : Patron, S. (dir.) *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 147–166.
- S.n. *Plan A. Rencontre d'une maison d'édition de bande dessinée et d'une collection publique d'art contemporain*. Exposition. 24 janvier-16 mai 2020. L'Association au FRAC Poitou-Charentes Angoulême. Dossier d'accompagnement. Commissariat : Jochen Gerner et Alexandre Bohn.
- Saint-Gelais, R. (2006) « Récits par la bande. Enquête sur la narrativité paratextuelle », *Protée* 34, p. 77–89.
- Schikowski, K. *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*, Stuttgart : Reclam, 2014.
- Schipper, J. « Pop Art ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 616–623.
- Schmitz, S. / Schädlich, B. « Phantastik in Belgien : Erzählung von Franz Hellens und Thomas Gunzig über Doppelgänger, Monster und Kuhfräulein ». Dans : Koch, C. / Schmitz, S. (éds.) *Belgien – anregend anders. Fachwissenschaft und Fachdidaktik untersuchen die Vielfalt der Sprachen, Literaturen und Kulturen in Belgien*, Berlin [et al.] : Peter Lang, 2022, p. 275 – 331.
- Schmitz, S. « Geschichte(n) der italienischen Zuwanderung nach Belgien im Medium Comic : *Macaroni !* (2016) und *Une histoire importante. 70 ans d'immigration italienne en Belgique et plus* (2019) ». Dans : Barbara Kuhn, B. / Liebermann, M. *Letteratura e migrazione. Literatur und Migration. Proposte intorno alla figura del ponte. Fragen zur Figur der Brücke*, Roma : Viella, 2023, p. 51–84.
- Schmitz, S. « Modo de no-ficción en RW. *Rodolfo Walsh en historietas* (2016) de Gonzalo Penas y CJ Camba ». Dans : Barrientos Tecún, D. / Milanesi, C. (dirs.) *Aux commencements des écritures du réel. Rodolfo Walsh (Argentine 1927–1977)*, Presses universitaires de Provence : Aix-en-Provence (Cahiers d'études romanes 48), 2024, p. 135–161.
- Schmuck, F. (2012) « Anmerkungen zur Farbenlehre des Christian Leberecht Vogel mit den sehr frühen Hinweisen auf den Simultankontrast und die Inversion », [Texte en ligne] URL : <https://www.friedrichschmuck.de/anmerkungen/> (Consultation : 06 février 2023).
- Schüwer, M. *Wie comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.
- Schwarz, A. *Farbtheorie im Kunstunterricht. Eine qualitativ empirische Wirkungsforschung zum Umgang mit Farben*, Bielefeld : Athena bei wbv, 2018.
- Schwarz, A. *Farbkompetenz. Orientierungshilfen für eine Didaktik zum Umgang mit Farbe im Kunstunterricht*, Bielefeld : Athena bei wbv, 2022.

- Shaw, G. (2023) « Le collage. De la matière à l'impression », *Le Dessableur* 9, p 8–15.
- Smolderen, T. *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2009.
- Steiner, R. *Schiele 1890–1918. Die Mitternachtsseele des Künstlers*, Köln : Taschen, 2017.
- Suvilay, B. *La culture manga. Origines et influences de la bande dessinée japonaise*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2021.
- Suvilay, B. *Dragon Ball. Une histoire française*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2021.
- Tellop, N. (2014) « Adaptations littéraires », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article767> (Consultation : 12 janvier 2021).
- Thévenet, J.-M. / Rambert, F. *Archi et BD. La ville dessinée*, Paris : Monografik / Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010.
- Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.
- Thon, J.-N. « Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative ». Dans : Stein, D. / Thon, J.-N. (éds.) *From Comicstrips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin / Boston : De Gruyter, 2015, p. 67–99.
- Tramson, J. « La paralittérature ou l'abolition des frontières : le cas particulier des Bandes Dessinées de l'océan Indien ». Dans : Bonnet, V. (dir.) *Frontières de la Francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 41–63.
- Twyman, M. *L'imprimerie. Histoire et techniques*, Lyon : ENS Éditions, 2007.
- Uhlig, B. « Colour in Comics : Reading Lorenzo Mattotti Through the Lens of Art History ». Dans : Gray, M / Horton, I. (éds.) *Seeing Comics through Art History. Alternative Approaches to the Form*, Cham : Palgrave Macmillan, 2022, p. 141–160.
- Vaillant, A. *L'histoire littéraire*, Malakoff : Armand Colin, 2017.
- Vandermeulen, D. (2017) « La BD et la transmission du savoir », *Le Débat* 195, version Kindle.
- Vax, L. *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris : Presses universitaires de France, 1987.
- Velinsky, S. (1924) « La théorie du contraste simultané envisagé d'après des recherches sur l'image consécutive indirecte », *L'année psychologique* 25, p. 173–194.
- Viala, A. (1988) « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature* 70, p. 64–71.
- Viart, D. (2013) « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence* 102, p. 113–130.
- Viénot, F. « Parallèle entre certaines observations de Chevreul et les acquis récents sur les mécanismes visuels ». Dans : Roque, G. / Bodo, B. / Viénot, F. (éds) *Michel-Eugène Chevreul. Un savant, des couleurs*, Paris : MNHN/EREC, 1997, p.147-158.
- Vimenet, P. *Le mépris, Jean-Luc Godard*. Un film produit par Georges de Beauregard, Paris : 1991.
- von Bezold, W. *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Braunschweig : Druck und Verlag von George Westermann, 1874, [Édition digitalisée] URL : Münchener Digitalisierungszentrum, digitale Bibliothek, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11187496?page=5> (Consultation : 25 mars 2023).
- Wagner, C. / Schäfer, M. / Frehner, M. / Sievernich, G. (éds.) *Itten – Klee. Kosmos Farbe*, Regensburg : Schnell & Steiner Verlag, 2012.

- Wagner, C. (1997) « Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 1990er Jahre? Ein Forschungsbericht », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 42, p. 181–249.
- Weyrich, M. « Le bleu est une couleur chaude – L'utilisation particulière d'une couleur par Jul'Maroh ». Dans : Rieger, A. / Ströbel, L. (éds.) *Le pouvoir du bleu / Die starke Farbe Blau*, Aachen : Shaker (Aachener Romanistische Arbeiten 11), 2022, p. 77 - 88.
- Wittgenstein, L. *Bemerkungen über die Farben*, Los Angeles : University of California Press, 1977, [Édition digitalisée] URL : The Ludwig Wittgenstein Project, https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Bemerkungen_über_die_Farben (Consultation : 23 mars 2023).

Sources en ligne

- S.n. (2014) « Tintin prend des couleurs », [Article en ligne] URL : Tintin.com, <https://www.tintin.com/fr/news/4278/tintin-prend-des-couleurs#> (Consultation : 12 décembre 2022).
- S.n. « Paysage après la bataille Fauve d'or – prix du meilleur album Angoulême 2017 », [Catalogue en ligne] URL : FRMK, <https://www.fremok.org/site.php?type=p&id=313> (Consultation : 02 octobre 2022).
- Académie de Grenoble. « Synthèse de couleurs », URL : http://www.ac-grenoble.fr/loubet.valence/userfiles/file/Disciplines/Sciences/SPC/1S/Cours/smartphone/co/synthese_couleur_1.html (Consultation : 07 août 2021).
- Actes Sud. « Présentation de la maison », [Présentation en ligne] URL : <https://www.actes-sud.fr/présentation> (Consultation : 04 septembre 2020).
- Albert, N. / Hombert, T. (9eArt+ pour le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême) (2015) « Dans les pas de Jirô Taniguchi. L'homme qui marche », [Vidéo en ligne] URL : YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=TVb-S5KmRM4> (Consultation : 03 décembre 2022).
- Association Internationale de la Couleur. *Annual Review 2021*, s.l. : AIC, 2022, [Rapport en ligne], URL : <https://aic-color.org/publications-annual-reviews> (Consultation : 19 avril 2023).
- Bienvenue à Melville, URL : <https://melville.com> (Consultation : 17 janvier 2022).
- « Bienvenue dans « Les fondements de la gestion de la couleur » », [Vidéo en ligne] URL : https://fr.linkedin.com/learning/les-fondements-de-la-gestion-de-la-couleur/bienvenue-dans-les-fondements-de-la-gestion-de-la-couleur?autoplay=true&trk=course_preview&upsellOrderOrigin=default_guest_learning (Consultation : 05 octobre 2023).
- « Blow up – Vous avez vu « Empire » d'Andy Warhol ? » [Vidéo en ligne] URL : Blow up – l'actualité du cinéma ou presque, <https://www.arte.tv/fr/videos/100210-021-A/blow-up-vous-avez-vu-empire-d-andy-warhol/> (Consultation : 25 août 2023).
- Blynd – La BD qui s'écoute, URL : <https://blynd-audio.com> (Consultation : 18 mai 2022).
- Café Salé, communauté créative, URL : <https://www.cfslnet.net> (Consultation : 15 octobre 2023).

- Collector BD (2021), URL : <https://www.collectorbd.com/fr/collectorbd-fait-peau-neuve> (Consultation : 26 février 2023).
- Comité français de la couleur, URL : <https://www.comitefrancaisdelacouleur.com/index.php> (Consultation : 28 janvier 2021).
- « Couleurs ! » Exposition immersive, URL : <https://www.bdangouleme.com/couleurs> (Consultation : 25 janvier 2023).
- Dans ma bulle #53 (12 janvier 2022), « Le Chili, l'autre pays de la BD » [Podcast audio en ligne] URL : <https://podcast.ausha.co/dans-ma-bulle/le-chili-l-autre-pays-de-la-bd-dans-ma-bulle-53-1> (Consultation : 02 mai 2022).
- Domaine de la Bataille de Waterloo, URL : <https://www.waterloo1815.be/presentation-memorial-waterloo-1815/#panorama> (Consultation : 11 janvier 2026).
- Éditions Adverse, URL : <https://adverse.livre-avenir.org> (Consultation : 18 mai 2020).
- EIMA, École Internationale du Manga et de l'Animation, URL : <https://www.eima.schooll/quest-ce-que-leima/> (Consultation : 30 avril 2022).
- Erg, école de recherche graphique – école supérieure des arts, section Bande dessinée (MA), URL : [https://wiki.erg.be/m/#Bande_dessinee_\(MA\)](https://wiki.erg.be/m/#Bande_dessinee_(MA)) (Consultation : 07 octobre 2023).
- ESA, École supérieure des arts Saint-Luc Bruxelles, section Bande dessinée – éditions, URL : <https://www.stluc-bruxelles-esa.be/-Bande-dessinee-Editions-157-> (Consultation : 07 octobre 2023).
- Festival d'Angoulême [@bdangouleme] (29 janvier 2022) *Axe de développement*, Twitter : <https://twitter.com/bdangouleme/status/1487418835611398147/photo/1> (Consultation : 29 janvier 2022).
- Figueres, T. (2022) « Les Magiciens – par Blexbolex – Éditions La Partie », [Article en ligne] URL : Actua BD, <https://www.actuabd.com/Les-Magiciens-par-Blexbolex-Editions-La-Partie> (Consultation : 11 septembre 2023).
- Frémok. « K'est-ce ke le FRMK ? », [Présentation en ligne] URL : <http://www.fremok.org/site.php?type=P&id=10> (Consultation : 04 septembre 2020).
- GrEBD « Lexique de la BD » [Lexique en ligne] URL : <https://wp.unil.ch/grebd/enseignement/ressources-pedagogiques/lexique-de-la-bande-dessinee/> (Consultation : 15 juillet 2023).
- Groensteen, T. « Les écoles de bande dessinée. Un passage devenu obligatoire ? », discussion du mercredi 25 janvier 2017, [Retranscription en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuiemeart.citebd.org/spip.php?article1139> (Consultation : 14 janvier 2020).
- Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes (2018) « Les inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture », [Rapport en ligne] URL : https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hce_rapport_inegalites_dans_les_arts_et_la_culture_20180216_vlight.pdf (Consultation : 07 septembre 2023).
- « Henry Darger », Collection de l'art brut Lausanne, URL : https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/la-collection-de-l-art-brut/darger-henry (Consultation : 05 décembre 2023).
- Houot, L. (2021) « « C'est effrayant de se lancer en BD, avec ce prix, je me sens validée » : Maurane Mazars, lauréate du Fauve d'Angoulême - Prix Révélation avec *Tanz* », [Article en ligne] URL : France Info Culture, <https://www.francetvinfo.fr/cul>

- ture/bd/festival-de-bd-d-angouleme/c-est-effrayant-de-se-lancer-en-bd-avec-ce-prix-je-me-sens-validee-maurane-mazars-laureate-du-fauve-d-angouleme-prix-revelation-avec-tanz_4274949.html (Consultation : 23 janvier 2024).
- « Jonathan : la bande son de toutes ses aventures ! » Site du Lombard Bruxelles, URL : <https://www.lelombard.com/actualite/nouveautes/jonathan-la-playlist-de-toutes-ses-aventures-tomes-1-a-17> (Consultation : 24 septembre 2023).
- Kinsella, E. (2022) « Henry Darger's Heirs Open Up a New Front in Their Legal Battle to Control His Lucrative Market », [Article en ligne] URL : <https://news.artnet.com/news/legal-battle-over-estate-outsider-artist-star-henry-darger-2154766> (Consultation : 10 décembre 2023).
- La 5e Couche. Plan de montage*, [Catalogue 2020 en ligne]. URL : https://5c.be/wa_files/cata5c20-1.pdf (Consultation : 04 septembre 2020).
- Lachasse, J. (2022) « Yakari et Yoko Tsuno, le réjouissant retour de deux inoxydables classiques de la BD », [Article en ligne] URL : BFMTV, https://www.bfmtv.com/people/bandes-dessinees/yakari-et-yoko-tsuno-le-rejouissant-retour-de-deux-inoxydables-classiques-de-la-bd_AN-202205220066.html (Consultation : 22 mai 2022).
- La Cité internationale de bande dessinée et de l'image (production). « Bande dessinée d'expression française aujourd'hui. Le renouveau de la BD de genre ». Site internet mis en ligne en complément de l'exposition « La bande dessinée d'expression française aujourd'hui » (Commissariat : Thierry Groensteen). URL : <http://bdfra.fr/le-rol-e-des-scenaristes/> (Consultation : 16 octobre 2017).
- « La guerre des styles », page Facebook, URL : <https://www.facebook.com/LaguerredesStyles> (Consultation : 07 octobre 2023).
- Les États Généraux de la Bande dessinée, URL : <https://www.etatsgenerauxbd.org> (Consultation : 14 mars 2026).
- Les mondes de Leo, URL : <https://www.lesmondesdeleo.com> (Consultation : 30 septembre 2023).
- L'Iconographe, établissement d'enseignement supérieur privé. Formation à la bande dessinée, à l'illustration, à l'image narrative et au game design, URL : <https://www.liconographe.com> (Consultation : 06 octobre 2023).
- mr-petch (2012) « D'un clivage historique de la bande dessinée numérique de création », [Article en ligne] URL : *Phylacterium. Réflexions sur la bande dessinée*, <https://www.phylacterium.fr/?p=1653> (Consultation : 13 juin 2020).
- Oury, A. (2022) « Tout *One Piece* (ou presque) en un seul livre de 21.540 pages », [Article en ligne] URL : Actualité, https://actualite.com/article/107732/insolite/tout-one-piece-ou-presque-en-un-seul-livre-de-21-540-pages?fbclid=IwAR1z6EPxW7lKb_6JyxsSuHtaUNsqtvZm-4SmmozxhtFmWXnm4i3e0YUCm (Consultation : 19 novembre 2022).
- Pasamonik, D. (2022) « Les NFT et la BD : une première initiative française par Newmisma », [Article en ligne] URL : Actua BD, https://www.actuabd.com/Les-NFT-et-la-BD-une-premiere-initiative-francaise-par-Newmisma?utm_source=sendingblue&utm_campaign=Template_Albums_10_chapo_v2&utm_medium=email (Consultation : 13 mai 2022).
- « Petit bleu meets petit jaune », Youtube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gXJQPZTRbJI> (Consultation : 07 octobre 2023).

- Présentation de l'exposition *De nieuwe vlaamse Strip*, site de Centre Belge de la Bande Dessinée, [Présentation en ligne] URL : <https://www.cbdd.be/fr/les-grandes-expositions-temporaires/la-nouvelle-bd-flamande> (Consultation : 05 juin 2018).
- Sarbacane (Site de la maison d'édition), page « Qui sommes-nous ? », URL : <https://editions-sarbacane.com/equipe> (Consultation : 15 avril 2024).
- Tintinomania, pour tous les passionnés de Tintin et de Hergé, URL : <https://tintinomania.com> (Consultation : 03 septembre 2023).
- Vertaldi, A. (2020) « *Tanz!*, une jeunesse éprise de liberté dans le New York des années 1950 », [Article en ligne] URL : Le Figaro, <https://www.lefigaro.fr/bd/tanz-une-jeunesse-eprise-de-liberte-dans-le-new-york-des-annees-1950-20201212> (Consultation : 10 mars 2024).
- von Fischer, S. « Le principal matériau de construction de Peter Zumthor est la lumière », [Article en ligne] URL : SWI culture, <https://www.swissinfo.ch/fre/economie/le-principal-matériau-de-construction-de-peter-zumthor-est-la-lumière/48689828> (Consultation : 12 avril 2024).

Interviews

- S.n. « Éric Lambé, sur le Fils du roi », [Interview en ligne] URL : FRMK, <https://www.frmk.org/site.php?type=P&id=268> (Consultation : 23 septembre 2022).
- S.n. (1990) « Mattotti. Entretien 1990 – n°26 », [Interview en ligne] URL : P.L.G entretiens, <http://plg-editions.com/entretien/mattotti/> (Consultation : 30 janvier 2020).
- S.n. (2020) « Lucas Harari / RE-PORT », [Interview en ligne] URL : Mies.FR, <https://www.youtube.com/watch?v=tAtzoZ1i1js> (Consultation : 14 décembre 2023).
- S.n. (2021) « Interview mit der Comicautorin Alix Garin », [Interview filmée en ligne, réalisée par Marie Weyrich] URL : belgien.net, <https://belgien.net/interview-alix-garin/> (Consultation : 10 janvier 2022).
- Anspach, N. (2008) « Xavier Löwenthal : < La radicalisation de la 5e couche est devenue une nécessité > », [Article en ligne] URL : Actua BD, <https://www.actuabd.com/Xavier-Lowenthal-La-radicalisation-de-la-5e-couche-est-devenue-une-necessite> (Consultation : 25 avril 2022).
- Banks, N. (2019) « 'Swimming in Darkness' artist/writer Lucas Harari : the horror news network interview », [Interview en ligne] URL : Horror News Network, <https://www.horrornewsnetwork.net/swimming-in-darkness-artist-writer-lucas-harari-the-horror-news-network-interview/> (Consultation : 14 décembre 2023).
- Bertrand, L. [et al.] « Les Magiciens de Blexbolex », [Interview filmée en ligne] URL : Arte.tv, <https://www.arte.tv/fr/videos/112604-000-A/les-magiciens-de-blexbolex/> (Consultation : 11 septembre 2023).
- Bi, J. / Gregg (1998) « Entretien avec Cizo », [Interview en ligne], URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/entretien/cizo28/> (Consultation : 21 janvier 2023).
- Botticelli, M. « < Anaïs Nin n'est pas qu'une seule couleur > : Léonie Bischoff nous parle de son album, prix du public France Télévisions à Angoulême », [Article en ligne] URL : France Info Culture, https://www.francetvinfo.fr/culture/bd/festival-de-bd-d-angouleme/anais-nin-est-pas-que-dune-seule-couleur-leonie-bischoff-nous-parle-de-son-album-prix-du-public-france-televisions-a-angouleme_4311965.html (Consultation : 13 mai 2022).
- Brunner, N.M. (2018) « Lucas Harari – wie imposante Architektur einen Comic beseelt », [vidéo et interview en ligne] URL : Kulturplatz SRF Kultur, <https://www.srf.ch/play/tv/kulturplatz/video/lucas-harari---wie-imposante-architektur-einen-comic-b>

- eseelt?urn=urn:srf:video:caa697ea-f06c-4a69-9c07-ba454e262955&showUrn=urn%3Asrf%3Ashow%3Atv%3Acaa697ea-f06c-4a69-9c07-ba454e262955 (Consultation : 14 décembre 2023).
- Dejasse, E. / Muylle, P. (2018) « Être très égoïste et très généreux » : Conversation avec Éric Lambé », [Interview en ligne] URL : Neuvième art 2.o, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1209> (Consultation : 30 janvier 2021).
- Deschamps, F. (2018) « Rencontre avec Thierry Van Hasselt », [Interview en ligne] URL : Le carnet et les instants, <https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/rencontre-avec-thierry-van-hasselt/> (Consultation : 09 décembre 2021).
- Dupret, A. (2017) « Éric Lambé », [Interview en ligne] URL : du9, <https://www.du9.org/entretien/eric-lambe/> (Consultation : 20 mars 2018).
- Enzweiler, J. (éd.) *Interview Kunst und Wissenschaft. Lorenz Dittmann im Gespräch mit Christof Trepesch*, Saarbrücken : Verlag St. Johann, 2013.
- Fontemaggi, G. « Portraits – MAURANE MAZARS (Tanz) », [vidéo en ligne] URL : Portraits, https://www.youtube.com/watch?v=k_88DQq5toc, 7 min. 32 sec., (Consultation : 05 février 2024).
- Interview de Els Aerts, responsable de la promotion de la bande dessinée flamande à l'étranger au Fonds Flamand des Lettres dans le cadre de l'exposition *De nieuwe vlaamse strip* au Centre Belge de la Bande dessinée [Interview filmée en ligne] URL : <http://interviews.comicsexhibitions.be/> (Consultation : 05 juin 2018).
- Jarno, S. (2022) « « L'homme à la tête de lion », la très bonne surprise de cette rentrée BD », [Article en ligne] URL : Télérama.fr, <https://www.telerama.fr/livre/l-homme-a-la-tete-de-lion-la-tres-bonne-surprise-de-cette-rentree-bd-7012003.php> (Consultation : 23 octobre 2022).
- KABOOM!, l'émission TV 100 % BD ! (2016) « Émission BD – KABOOM! #26 - « Melville », l'histoire de Romain Renard. », [vidéo en ligne] URL : Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=9H2iJ6uWFZw> (Consultation : 21 mars 2020).
- Kamissoko, F. (2022) « Isabelle Merlet, virtuose de la couleur », [Article en ligne] URL : Hans et Sandór, <https://www.hansetsandor.fr/2022/04/isabelle-merlet-virtuose-de-la-couleur/> (Consultation : 31 janvier 2023).
- Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. (2022) « De la lumière à la matière, entretien avec Isabelle Merlet », [Interview en ligne] URL : Neuvième art 2.o, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1413> (Consultation : 19 janvier 2023).
- Le Roy Ladurie, I. / Lesage, S. (2023) « Vivre avec la couleur. Entretien avec Kathrine Avraam », [Interview en ligne] URL : Neuvième art 2.o, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1427#nh1> (Consultation : 25 janvier 2023).
- « Ostende – Dominique Goblet - FRMK.mov », [Video en ligne] URL : <https://vimeo.com/640362092> (Consultation : 17 janvier 2022).
- Peeters, B. *Jirô Taniguchi, L'homme qui dessine – Entretiens*, Paris : Gasterman, 2012.
- Rissel, F. (2021) « Maurane Mazars, le Prix Révélation d'Angoulême 2021 », [Interview en ligne] URL : Actua BD, <https://www.actuabd.com/+Tanz-de-Maurane-Mazars-expo-se-a-la-Galerie-Barbier> (Consultation : 21 février 2024).

Bandes dessinées

Œuvres de bande dessinée

- Balac / Yslaire. *Sambre. Tome 1 : Plus ne m'est rien...*, Grenoble : Glénat, 1986.
- Balak / Sanlaville, M. / Vivès, B. *Lastman. Tome 1*, Paris : Casterman, 2013.
- Bischoff, L. *Anaïs Nin, sur la mer des mensonges*, Bruxelles : Casterman, 2020.
- Blexbolex. *Les Magiciens*, Paris : Éditions La Partie, 2022.
- Caumery / Zier, E.F., *Bécassine mobilisée*, Paris : Gautier et Languereau, 1918.
- Comès, D. *L'ombre du corbeau*, Bruxelles : Éditions Le Lombard, 1983.
- Coste, X. *L'homme à la tête de lion*, Paris : Sarbacane, 2022.
- Cuvelier, P. *Les aventures extraordinaires de Corentin Felldoé*, Bruxelles : La Crypte Tonique, 2014. (Réédition de l'album publié aux éditions du Lombard en 1950)
- Cuvillier, D. / Giraudet, A.-C. / Zay, D. *Les vies dansent*, Amiens : Éditions de la Gouttière, 2022.
- Cy. *Radium Girls*, Grenoble : Glénat, 2020.
- De Crécy, N. *Visa Transit, Tome 3*, Paris : Gallimard, 2021.
- Deprez, O. *Le Château (d'après F. Kafka)*, Bruxelles : Frémok, 2018.
- Evens, B. *Les rigoles*, Arles : Actes Sud, 2018.
- Fred. *Philémon et le naufragé du « A »*, Paris : Dargaud, 1972.
- Garin, A. *Ne m'oublie pas*, Bruxelles : Éditions du Lombard, 2021.
- Gosciny, R. / Uderzo, A. *Gosciny et Uderzo présentent une aventure d'Astérix. La Zizanie*, Paris : Hachette, 1999.
- Harari, L. *Laimant*, Paris : Sarbacane, 2017.
- Hergé, *Les Aventures de Tintin. L'Étoile mystérieuse*, Paris : Casterman, 1999.
- Hergé, *Les Aventures de Tintin. Le secret de la licorne*, Paris : Casterman, 2007.
- Hergé. *Les aventures de Tintin. Le temple du soleil*, Tournai : Casterman, 1949.
- Jacobs, E.P. *L'affaire du collier*, Bruxelles : Éditions du Lombard, 1967.
- Jacobs, E.P. *La marque jaune*, Bruxelles : Éditions Blake & Mortimer, 1987.
- Jousselin, P. *Imbattable 1 : Justice et légumes frais*, Paris : Dupuis, 2017.
- Lambé, E. *Le Fils du roi*, Bruxelles : Frémok, 2012.
- Lambé, E./ de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, Bruxelles : FRMK / Arles : Actes Sud, 2016.

- Leo. *Aldébaran. L'intégrale*. Paris : Dargaud, 1999.
- Loueslati, C. / Jacqmin, N. *Fumée*, Paris : Marabout, 2022.
- Manouach, I. *Les Schtroumpfs noirs*, Bruxelles : La Cinquième Couche, 2014.
- Mathieu, M.-A. *Trois secondes*, Paris : Delcourt, 2011.
- Matthys, M. *La ville rouge*, Bruxelles : Frémok, 2006.
- Mattotti, L. *Fuochi*, Bologna : Granata Press, 1991.
- Mazars, M. *Tanz !*, Bruxelles : Le Lombard, 2020.
- Mertens, J. *Béatrice*, Paris : Rue de Sèvres, 2020.
- Mertens, J. *Bleekwater*, Herverlee : Oogachtend, 2022.
- Meurisse, C. *La jeune femme et la mer*, Paris : Dargaud, 2021.
- Moebius, *Arzach*, Paris : Les Humanoïdes associés, 1976.
- Morris / Goscinny, R. *Les Rivaux de Painful Gulch. Lucky Luke : L'intrégral*, Tome 7, Paris : Dupuis, 2009.
- Nadja. *Le cœur sanglant de la réalité*, Paris : L'Apocalypse, 2012.
- Neyef. *Hoka Hey*, Paris : Rue de Sèvres, 2022.
- Rio, L. [et al.] *Polychromie*, Angoulême : Éditions Polystyrène, 2014.
- Sala, D. *Le poids des héros*, Bruxelles : Casterman, 2021.
- Schrauwen, O. *Arsène Schrauwen*, Paris : L'Association, 2019.
- Sfar, J / Trondheim, L. *Donjon. Tome 1 : Cœur de canard*, Paris : Delcourt, 1998.
- Shaw, G. *Parcours pictural*, Genève : atrabile, 2005.
- Sohn, L. *Partir : Sur les chemins de Compostelle*, Paris : Casterman, 2022.
- Taniguchi, J. *L'homme qui marche*, Paris : Casterman, 1995.
- Tibet / Duchâteau, A.P. *Ric Hochet. La piste rouge*, Bruxelles : Éditions du Lombard, 1977.
- Turf. *La Nef des Fous. Le Petit Roy*, Paris : Delcourt, 1998.
- Zep. *Ce que nous sommes*, Paris : Rue de Sèvres, 2022.

Bandes dessinées publiées dans un support périodique

- Hergé (1947) « Les nouvelles aventures de Tintin et Milou. Le temple du soleil », *Tintin* 24.
- S.n. / Joly, O. (1959) « Les belles histoires de l'Oncle Paul – Les sauterelles attaquent », *Spirou* 1126.
- Ware, C. (1996) « Big Tex », *ACME Novelty Library* 7, s.p.

Périodiques de bandes dessinées

- Coll. *La Cinquième Couche* 2, Bruxelles : La Cinquième Couche, 1994.
- Gerard, L. (dir.) (*À Suivre*) 1, Paris : Casterman, 1978.

Table des figures et tableaux

Tableau 1

Recensement chronologique des fonctions de la couleur apparaissant dans les études sur la bande dessinée.

Tableau 2a

Vue d'ensemble des fonctions narratives que peuvent prendre les couleurs dans la bande dessinée (avant les analyses menées dans la présente étude).

Tableau 2b

Fonctions narratives que peuvent prendre les couleurs dans la bande dessinée (avant les analyses menées dans la présente étude).

Tableau 3

Récapitulatif des critères contextuels.

Tableau 4

Paramètres esthétiques de la couleur.

Tableau 2c

Fonctions narratives que peuvent prendre les couleurs dans la bande dessinée (après les analyses menées dans la présente étude).

Introduction

Fig. 1 Schrauwen, O. *Arsène Schrauwen*, Paris : L'Association, ²2019, p. 7.

Fig. 2 Evens, B. *Les rigoles*, Arles : Actes Sud, 2018, s.p.

Fig. 3 Mertens, J. *Béatrice*, Paris : Rue de Sèvres, 2020, p. 76.

Première partie

Fig. 4 Jacobs, E.P. *La marque jaune*, Bruxelles : Éditions Blake & Mortimer, 1987, p. 7.

Fig. 5 Tibet / Duchâteau, A.P. *Ric Hochet. La piste rouge*, Bruxelles : Éditions du Lombard, 1977, p. 28.

Deuxième partie

- Fig. 6 S.n. / Joly, O. (1959) « Les belles histoires de l'Oncle Paul – Les sauterelles attaquent », *Spirou* 1126, p. 37, 38.
- Fig. 7 Comès, D. *L'ombre du corbeau*, Bruxelles : Éditions Le Lombard, 1983, p. 10.
- Fig. 8 Balac / Yslaïre. *Sambre*. Tome 1 : *Plus ne m'est rien...*, Grenoble : Glénat, 1986, p. 9.
- Fig. 9 Manouach, I. *Les Schtroumpfs noirs*, Bruxelles : La Cinquième Couche, 2014, p. 18.
- Fig. 10 Rio, L. [et al.] *Polychromie*, Angoulême : Éditions Polystyrène, 2013.
- Fig. 11 Shaw, G. *Parcours pictural*, Genève : Atrabile, 2005, s.p.
- Fig. 12 Palette de couleurs du coloriste Hugo Poupelin.

Troisième partie

- Fig. 13 Turf. *La Nef des Fous. Le Petit Roy*, Paris : Delcourt, 1998, p. 3.
- Fig. 14 Le cercle chromatique de Johannes Itten. Issu de : Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 34–35.
- Fig. 15 L'étoile chromatique de Johannes Itten. Issue de : Itten, J. *Der Farbstern*, Ravensburg : Otto Maier Verlag, 1985.
- Fig. 16 Cy. *Radium Girls*, Grenoble : Glénat, 2020, p. 36.
- Fig. 17 Zep. *Ce que nous sommes*, Paris : Rue de Sèvres, 2022, p. 46.
- Fig. 18 Sala, D. *Le poids des héros*, Bruxelles : Casterman, 2021, p. 112.
- Fig. 19 Cuvillier, D. / Giraudet, A.-C. / Zay, D. *Les vies dansent*, op. cit., p. 13
- Fig. 20 Meurisse, C. *La jeune femme et la mer*, Paris : Dargaud, 2021, p. 85.
- Fig. 21 Garin, A. *Ne m'oublie pas*, Bruxelles : Éditions du Lombard, 2021, p. 15.
- Fig. 22 Éléments constitutifs des différentes dimensions de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*.
- Fig. 23 Neyef. *Hoka Hey*, Paris : Rue de Sèvres, 2022, p. 27.

Quatrième partie

- Fig. 24 Lambé, E. / de Pierpont, P. *Paysage après la bataille*, Bruxelles : FRMK / Arles : Actes Sud, 2016, p. 17.
- Fig. 25 Ibid., p. 411.
- Fig. 26 Ibid., p. 27.
- Fig. 27 Ibid., p. 236.
- Fig. 28 Ibid., p. 237.
- Fig. 29 Ibid, p. 206.
- Fig. 30 Ibid., p. 88.
- Fig. 31 Ibid., p. 89.
- Fig. 32 Ibid., p. 135.
- Fig. 33 Ibid., p. 325.
- Fig. 34 Ibid., p. 296.
- Fig. 35 Ibid., p. 297.

- Fig. 36 Ibid., couverture.
- Fig. 37 Ibid., quatrième de couverture.
- Fig. 38 Harari, L. *L'aimant*, Paris : Sarbacane, 2017, p. 9.
- Fig. 39 Ibid., p. 33.
- Fig. 40 Ibid., p. 54.
- Fig. 41 Ibid., p. 33.
- Fig. 42 Ibid., page de garde.
- Fig. 43 Ibid., p. 132.
- Fig. 44 Ibid., couverture.
- Fig. 45 Ibid., p. 96.
- Fig. 46 Ibid., p. 63.
- Fig. 47 Ibid., p. 140.
- Fig. 48 Ibid., p. 54.
- Fig. 49 Mazars, M. *Tanz !*, Bruxelles : Le Lombard, 2020, p. 34.
- Fig. 50 Ibid., p. 19.
- Fig. 51 Ibid., p. 66.
- Fig. 52 Ibid., s.p.
- Fig. 53 Ibid., s.p.
- Fig. 54 Ibid., s.p.
- Fig. 55 Ibid., p. 7.
- Fig. 56 Ibid., p. 50.
- Fig. 57 Ibid., p. 122.
- Fig. 58 Ibid., p. 123.
- Fig. 59 Ibid., p. 102.
- Fig. 60 Ibid., couverture.
- Fig. 61 Ibid., p. 29.
- Fig. 62 Ibid., p. 93.
- Fig. 63 Ibid., p. 14.

Annexes

Annexe 1

Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont (Berlin, 8 septembre 2018)

[Début de l'enregistrement]

Marie Weyrich: Quel rôle joue la couleur dans *Paysage après la bataille* et de quelle manière est-elle intégrée dans la construction narrative de l'œuvre ?

Éric Lambé: Au départ, en fait, on n'imagine pas quelle couleur va avoir le livre. Même au départ, on pensait faire un livre en noir et blanc parce que on savait que ça allait être un livre assez épais et que, financièrement, on pensait qu'il fallait travailler en noir et blanc. Aussi au niveau des thématiques, moi, je pensais que graphiquement, on allait faire un livre très sombre, très noir avec une histoire très dure. Et il se fait que, après avoir dessiné 60 pages, Philippe est venu à l'atelier, on a regardé les pages, et en fait l'ambiance était vraiment noire, sombre, il n'y avait plus d'ouverture, de place. Donc, j'ai cherché une autre manière de représenter, parce que pour tous les livres qu'on a faits, je mets pas mal de temps à trouver la forme. Et puis on en discute à deux. Chaque fois je fais une proposition et on en discute. Et il se fait qu'à un moment, j'ai essayé le gris avec un trait fin, donc plus des aplats noirs, et avec ce gris légèrement brun, ça donnait une atmosphère qui rendait le réel poétique, qui donnait aussi une atmosphère entre deux mondes et où on pouvait plus facilement parler sur un propos très sombre en lui donnant une espèce de distance par rapport à la réalité en fait. Et donc c'est pour ça qu'il a été décidé de faire le livre en sépia, pas en un seul gris. Et il n'y avait pas du tout l'idée d'intégrer de la couleur quadrichromie. Ça, c'est venu vers la fin. La première idée, c'était de rendre les derniers dessins de paysage – à la fin du livre – en couleurs.

Philippe de Pierpont : Les puzzles.

E.L. : Oui, les puzzles. Les trois, quatre pages de la fin allaient être les seules pages en couleurs, comme si elle [i.e. Fany] sortait du camping et partait vers une nouvelle vie, sans trop savoir si ça allait aller beaucoup mieux. Mais la couleur avait ce côté positif. Il

y a aussi le fait que ces images me font penser à des vieilles images de cartes postales. Il y a un côté vieillot de carte postale que j'aime bien esthétiquement. Narrativement, ça n'a pas d'intérêt, mais, esthétiquement, j'aime bien. Ça colle aussi à l'idée du puzzle qui est un peu désuet comme ça... ce n'est pas la belle photographie artistique, c'est le puzzle. Ensuite, on s'est dit : s'il y a de la couleur là, on va en mettre aussi un peu à l'avant, comme s'il y avait des trouées dans l'histoire. C'est comme si déjà ce côté *sortir du gris*, on le donnait dès le départ.

Alors le prologue, pas l'épilogue qu'il y a à la fin, parce que c'est vraiment une idée qui est arrivée...

P.dP. : Très tard.

E.L. : Oui, parce que moi, je parlais des puzzles, mais la vraie fin, c'est l'épilogue, et ça, c'est arrivé très très tard. Parce que la première idée des couleurs, c'est vraiment ça, ce sont les paysages.

M.W. : Les puzzles, le voyage.

P.dP. : Le voyage possible en fait. Et ça s'arrêtait là. Sur le voyage possible. Les éditeurs trouvaient tous les deux, surtout Thomas [i.e. Thomas Gabison], que l'ouverture vers la lumière qu'on désirait n'était pas si claire que ça. Et entre autres à cause du fait que ce bûcheron-là se suicidait, mourait brûlé dans sa caravane. Finalement, elle [Fany] s'en sortait mais c'est quand même assez sordide, assez dur. Et on voulait absolument que ça ne se termine pas de manière dure mais qu'au contraire, ce soit une ouverture vers la lumière, vers l'espoir, vers un futur possible, et un voyage de vie possible.

E.L. : En fait, moi, je trouvais aussi le bûcheron trop romantique, une espèce de personnage sombre, noir, romantique, et donc le fait qu'il mourait, ça m'ennuyait. Pendant la construction du récit, j'étais déjà embêté par cette idée-là. Thomas, l'éditeur, ce qu'il avait aussi comme autre argument, c'est qu'il ne pouvait pas y avoir deux morts dans une histoire. Ça faisait un mort de trop. C'est un argument...

P.dP. : C'est un peu spépieux !

E.L. : Au début, tu rigoles quand tu l'entends.

P.dP. : Ça nous a fait réfléchir, en tout cas !

E.L. : À l'idée de cet épilogue, où il [i.e. le bûcheron] va aller encore un peu plus loin. Il vit dans une cabane dans les bois...

P.dP. : Donc, il n'est pas mort.

E.L. : Il n'est pas mort, voilà.

P.dP. : Il a brûlé sa caravane mais il est sorti avant et c'est une sorte de révélation pour le lecteur : « Ah ben, en fait, il n'est pas mort ! » Il a brûlé son ancienne vie, il se rend compte que ce ne sera jamais possible et il va vivre tout seul dans les bois.

E.L. : Il y a parfois un quiproquo parce que les gens se demandent si c'est un rêve ou pas, la fin.

M.W. : Oui, mais ça, c'est l'imagination du lecteur, effectivement, on peut de demander : est-ce que c'est un rêve, est-ce que c'est un paradis, est-ce qu'il est mort, est-ce qu'il n'est pas mort ?

E.L. et **P.dP.** : oui, voilà.

E.L. : Nous, on ne pensait pas du tout à ça. Pour nous, c'est réel, il se construit une cabane.

P.dP. : Par rapport à l'occurrence des couleurs, on avait envie, après avoir vu la fin, d'en ajouter tout le long, et de faire le trajet à l'envers, de se dire : où est-ce qu'on mettrait de la couleur ? Et cette couleur, en fait, dans ce récit qui se ferme très fort dès qu'elle [i.e. Fany] arrive dans le camping, c'était la possibilité d'une ouverture, d'un retour à la vie, puisque cette femme, finalement, pendant le mois où elle reste dans le camping caravaning, elle ne sait pas ce qu'elle va devenir, elle ne sait pas si elle va mourir ou vivre, et finalement, les minuscules événements, les micro-événements de la vie quotidienne font qu'elle se relie... le fil ténu qui la relie à la vie se reconstruit. Et ces couleurs, c'était aussi cette possibilité-là. On a aussi pensé à ces bouquins japonais. Au Japon, ils publient des œuvres, des bouquins magnifiques, où, par exemple, tu as tout un bouquin de littérature et puis, tout d'un coup, tu as trois photos noir et blanc et un dessin couleurs en plein milieu et c'est hors cahier.

E.L. : C'est vrai que la première idée vient de la référence au manga. Des gens comme Taniguchi.

P.dP. : Au manga, et au roman. À l'édition japonaise, en fait. Ils font des bouquins très étranges où, tout d'un coup, il y a quelque chose d'inattendu... Dans un vrai roman, tout d'un coup, il y a une photo couleur.

E.L. : Peut-être que la dernière chose aussi c'est que, pour moi, comme le monde est en couleurs, la réalité est plus forte tout d'un coup, on quitte l'univers poétique du dessin pur, puisque le réel était en noir et blanc et que, dès qu'il y a de la couleur, tout d'un coup, il y a comme un sentiment de réel, quoi.

M.W. : (feuilletant le livre) Ça commence comme ça : il y a d'abord le puzzle qui est dans la caravane de Pierrot et, ensuite, petit à petit, la couleur s'intègre. Est-ce que c'est lié à l'idée de fragilité ?

E.L. : Oui, enfin, l'idée de faire des petites touches.

P.dP. : L'idée de fragilité, elle est là dans tout le livre, c'est l'idée principale.

M.W. : Oui, mais est-ce que la couleur reprend cette idée ?

E.L. : Elle reprend un petit côté positif de la fragilité. C'est un peu comme un petit bonheur dans un grand monde sombre. C'est une petite touche de couleur, quoi.

(**P.dP.** Confirme cette idée)

P.dP. : Et c'est un petit bonheur qui n'a l'air de rien, c'est une petite touche de couleur qui fait que tout est encore possible. Et, tu vois que ça commence par le puzzle et que ça finit par le puzzle. Et bien voilà, elle [i.e. Fany] voit ce puzzle en arrivant dans ce monde, dans son univers gris, qu'elle voit tout en gris, et il y a une trouée dans le gris. Et là [page où Fany est à la rivière], c'est la première fois qu'elle va rencontrer quelqu'un d'autre. C'est l'annonce qu'elle va rencontrer un des personnages, le vieux qui fait des ricochets, enfin, qui va lui apprendre à faire des ricochets. C'est par ces petits moments de rencontre avec d'autres que la lumière, la couleur, peut être là.

M.W. : Dans les cauchemars, il y a aussi de la couleur.

E.L. : Mais la première approche de la couleur, c'est la couverture. C'est la couverture qui est vraiment toute en couleurs et puis tu rentres dans l'univers du livre.

M.W. : Mais maintenant, la couverture en couleurs... souvent, il y a des couvertures qui sont en couleurs alors que toute l'œuvre est en noir et blanc.

P.dP. : Oui. On a voulu un contraste, d'ailleurs. Ce n'est pas le même discours, si tu veux, celui de la couverture et celui à l'intérieur. On voulait... (À Éric Lambé) Parles-en de la couverture !

E.L. : Au départ, pour la couverture, on a fait des projets qui n'avaient rien à voir avec ce qu'elle est maintenant. Les projets étaient plutôt comme la majorité du livre. C'est Thomas, le premier, notre éditeur, qui nous a dit que c'était trop évident. Il lui semblait que la couverture n'apportait rien. Donc, on a cherché autre chose. Et je suis parti dans tout à fait l'inverse. C'est l'idée du panorama, d'un monde réinventé, faux, grotesque. Parce qu'il y a un côté grotesque dans cette couverture. Le personnage qui a un nez rouge à l'arrière et tout ça. Ça fait aussi penser, même si moi je n'y avais pas pensé et que c'est quelqu'un d'autre qui m'en a parlé, ça fait penser à un artiste qui s'appelle Henri Darger, qui est un artiste d'art brut... Je ne sais pas si tu connais les travaux d'Henri Darger ? Et c'est un artiste d'art brut qui toute sa vie a fait des énormes fresques en recopiant des images de petites filles dans les années 50 qu'il mêlait à des scènes d'horreur. Tout l'ensemble est une espèce de mythologie qu'il a créée où il était censé sauver les petites filles des monstres.

P.dP. : Et maintenant que tu le dis, sauver une petite fille...

E.L. : Et le fait qu'elle [i.e. Fany] soit au centre de cet univers grotesque de faux soldats, de cadavres quand même mais qui ne sont pas de vrais cadavres, tout ça était... nous a semblé un peu fort.

P.dP. : Un monde à l'arrêt aussi. C'est un monde à l'arrêt, le panorama, à l'arrêt depuis 150 ans et son [de Fany] monde est arrêté complètement. Elle est figée dans ce monde. Et le petit mouvement de la vie va se remettre en route.

M.W. : C'est ce que j'allais dire, pour elle aussi, la vie s'est arrêtée finalement à partir de l'accident et elle ne voit pas du tout comment continuer... Mais bon, ça, c'est de l'interprétation ! Et alors, les couleurs, par exemple le bleu ?

E.L. : Le bleu et le rouge !

M.W. : C'est un motif [i.e. la couleur bleue] qui revient. Il y a beaucoup de motifs qui reviennent, mais comme ce n'est pas paginé...

E.L. : Oui, c'est difficile de les retrouver.

M.W. : Ici [séquence du cauchemar], par exemple, c'est bleu, puis après, il va y avoir du rouge. Est-ce que ça a une signification particulière ?

E.L. : Ça en fait, c'est Nathalie [i.e. Nathalie Dourov], ma compagne, qui s'occupe du graphisme, qui m'a proposé qu'on fasse ça. On avait le bleu et le rouge pour la couverture, pour les typos, et elle m'a dit que ce ne serait peut-être pas mal aussi d'en mettre à l'intérieur du livre, pour qu'il y ait des rappels de la couverture.

M.W. : C'est un simple effet esthétique ?

E.L. : Oui. Après, c'est la couleur des militaires aussi. Soldats bleus, soldats rouges. Mais ça n'a pas d'impact... c'est plus graphique qu'autre chose, je pense. Ça permet aussi de rythmer quand même. On n'est pas face à une situation où, tout d'un coup, il y a du rouge et du bleu. Mais il n'y a pas de réelle symbolique derrière. Enfin, je ne pense pas. Moi, je n'en ai pas vue.

P.dP. : Non, moi non plus.

E.L. : Pas de métaphore.

P.dP. : Quand Éric me propose un truc, il le fait et voilà, puis il me dit, voilà, j'ai fini dix pages. On n'a pas discuté du bleu et du rouge. Tu en as discuté avec Nathalie. Moi, ce n'est pas mon business.

E.L. : Et là, c'est une des rares fois où je n'ai aucune interprétation soit narrative, soit de signification ou d'enjeux de l'histoire et tout ça. C'est juste que j'ai aimé tout de suite

parce que c'est très surprenant, dans un monde sépia comme ça, d'avoir une couleur qui débarque et puis, tout d'un coup, on pense que, voilà, le système est installé. Et puis pas du tout, c'est complètement autre chose après. Et c'est plutôt ça qui m'a intéressé, je crois.

M.W. : Moi, le truc qui m'a le plus surprise, c'est la couleur verte parce qu'elle sort complètement du schéma. Nulle on ne trouve cette couleur, il n'y en a rien que là [image du cerf]. Et c'est pour ça que je me suis demandé à un moment donné s'il existait une volonté particulière, mis à part le côté graphique

E.L. : Tout d'un coup, son regard s'arrête sur cette biche et ça lui donne plus d'importance d'être dans le vert.

P.dP. : Une biche avec des ... (montre les bois dessinés sur l'image) ?

E.L. : Enfin, non, le cerf, ce n'est pas une biche ! Le cerf. Tout d'un coup, c'est le moment, où il doit décider de le tuer ou de ne pas lui tirer dessus. Et il y a une couleur qui est dedans.

M.W. : D'accord. Il n'y a pas d'autre symbolisme.

P.dP. : C'est comme intuitif.

E.L. : C'est dû au regard. Tout un coup, son regard s'éclaire. Il y a beaucoup de choses qui se passent de manière intuitive, en fait, même le bouquin, dans la manière dont il est fait. Il y a un scénario hyper construit de Philippe et, à l'intérieur de ça, il y a encore moyen de le tordre. Donc, par exemple, les cauchemars n'existent pas dans le scénario mais sont nés de toutes les propositions, des motifs du scénario. Les cailloux, par exemple, qui servent au départ dans l'histoire à lancer des ricochets, des ricochets dans la vie, ça devient un moyen graphique aussi de raconter un corps.

Mais tu vois, ce n'est pas forcément dans l'ordre. Il y a des passages qui sont après d'autres, qui sont retravaillés après parce qu'il y a un motif qui... Tout d'un coup le caillou devient important

P.dP. : On aime bien, on se dit : Waouh !

E.L. : Alors que quand tu es devant un panorama, que tu le dessines, tu vas d'abord dessiner les soldats, tu vas d'abord dessiner les chevaux.

P.dP. : Pas les cailloux.

E.L. : Les cailloux, tu ne vas pas y penser ! Et quand tu es dans une histoire où tout d'un coup les cailloux sont importants, ça devient une possibilité d'utiliser le caillou. C'est un peu comme si... quand on met quelque chose dans un scénario, il faut qu'il serve. Là, on essaye d'utiliser au maximum les choses qui sont proposées.

P.dP. : On adore ça et on pense que c'est important, quand on raconte une histoire, de travailler, de soustraire un maximum et, quand tu soustrais, il reste, si tu as l'esprit à ça, des motifs en fait. Et ces motifs, on va les travailler.

E.L. : En fait on réduit au « moins » et avec ce « moins », on multiplie.

P.dP. : Ce ne sont pas des variations sur un même thème, c'est vraiment : ce motif devient quelque chose qui nous indique une voie à suivre.

E.L. : Parce que, tu vois même, avant d'arriver à ce visuel, il y a quand même, je ne sais pas, trois ans où je cherche à comment le dessiner. Et on se voit, il y a des approches, je regarde des photos, je vais dans des campings, enfin les campings, j'y allais en vacances, mais après je vais sur internet et je vois plein de photos, je vois plein de détails, je dessine des pages avec plein de détails et puis, au fur et à mesure, j'enlève, j'enlève, j'enlève et il reste ce qui devient comme des mots. Il ne nous reste plus que les signes qui vont traduire le scénario avec des images. Le scénario était en mots, tout d'un coup il est traduit en images.

M.W. : Mais c'est comme ça à chaque fois, pour chaque œuvre ?

E.L. : Oui, en gros c'est ça mais celui-là, c'est le plus épuré parce qu'il a eu la possibilité de se déployer sur la distance au niveau des pages.

P.dP. : Et aussi parce que à chaque bouquin qu'on a fait ensemble, on se connaît de mieux en mieux et on explore chacun le territoire de l'autre, même sans le vouloir. Et on va de plus en plus loin dans la poétique de ce travail. C'est un territoire qu'on explore à deux. C'est une sorte de double map, de double carte qui se met et ça forme un territoire et on l'explore. Moi, je pense à l'univers graphique d'Éric quand j'écris. Et ça fait que dans ce territoire, à force de l'explorer, on trouve un chemin de plus, ou une poétique. Parce que mon scénario est très en prose et très technique, c'est une narration. Et c'est une sorte de *diktat* de la narration dans le scénario. Et ici, pas du tout. La narration elle est là, mais c'est comme si tu écrivais un texte en prose, puis qu'un poète s'en emparait et faisait complètement autre chose.

M.W. : Ici, je trouve que l'épuration va avec le thème de, justement, fragilité, précarité, etc., et donc que le trait...

E.L. : oui, bien sûr, oui.

P.dP. : Ça, on en a parlé évidemment.

M.W. : Oui, le trait participe vraiment à ce projet narratif.

E.L. : Oui. A la base, quand j'ai parlé à Philippe, on se parle vraiment rapidement, et lui, il me dit : « tu veux travailler sur quoi ? » Et moi, j'avais parlé fragilité et précarité mais je

pensais à quelque chose d'urbain, je pensais à une histoire à Bruxelles avec des SDF et à un truc très noir. Donc quand Philippe est arrivé, il est arrivé avec une femme et pas un SDF dans la rue...

P.dP. : Et c'était plutôt rural.

E.L. : C'était plutôt rural dans un camping. Enfin, il avait tout renversé, quoi ! Et donc, après, je dois me réemparer de ce truc-là pour aller vers ce que moi j'ai envie de faire, tout en respectant complètement ce que Philippe a envie de faire. C'est une espèce d'échange comme ça. La fragilité, finalement, on y arrive avec ce trait fin. Quand on ne restait qu'avec le trait, et bien les images étaient pauvres, il n'y avait pas de fond. Le gris permet d'avoir un fond et cette légère couleur permet d'avoir quand même une atmosphère. Ce n'est pas du noir c'est...

P.dP. : C'est une présence.

E.L. : Parce que là, c'est imprimé en quadrichromie, en fait.

P.dP. : Ce n'est pas du noir et blanc.

E.L. : En fait, techniquement, c'est compliqué.

P.dP. : En fait, même ce qui est en noir et blanc, n'est pas en noir et blanc, c'est une quadri et du coup, il y a une sorte de, comment est-ce qu'on dit ça... le travail d'Éric est incroyable aussi parce qu'il rend présentes les choses en constante apparition. Comme les mosaïques byzantines, je ne sais pas si vous avez déjà été à Istanbul, ex-Constantinople ?

M.W. : Non, à Istanbul, non.

P.dP. : C'est vraiment impressionnant. Ces images ne finissent pas d'apparaître comme ça, et je trouve qu'Éric, il a trouvé ce truc, mystique quasiment et que ses images sont en constante apparition.

E.L. : Mais tout est déjà introduit dans le scénario puisque, c'est un moment où il neige et donc la neige fait tout disparaître.

P.dP. : Ce n'est pas un hasard !

E.L. : Tous ces thèmes, il faut qu'ils se croisent, si tu veux. Le dessin en bande dessinée doit venir... il ne doit pas être là juste pour illustrer un texte en fait, il doit réinterpréter le texte complètement. Moi, je fais partie des dessinateurs qui ne pensent pas qu'il a un style, mais qu'il y a plutôt un style qui se crée. Il faut avoir la générosité de mettre son ego un peu de côté tout en étant très égoïste, et donc de vouloir faire quelque chose qu'on est seul à faire mais, en même temps, qui va être généreux par rapport à ce qui est dans le

fondement, le scénario. Et toutes les réponses graphiques viennent après. Elles doivent venir prendre la place du scénario et ne pas l'illustrer mais le réinterpréter.

P.dP. : Prendre sa place.

E.L. : Elles doivent le magnifier. En tant que dessinateur, tu dois accepter ce chemin. C'est pour ça que c'est assez long, en fait.

M.W. : Et au point de vue des techniques ? Qu'est-ce que c'est comme technique de mise en couleurs ?

E.L. : C'est du brou de noix. Le brun. C'est une espèce de poudre. Tu vois ce que c'est le brou de noix ?

M.W. : Oui, je vois ce que c'est. Mais je ne l'ai jamais utilisé.

E.L. : Et bien du brou de noix, tu mets de l'eau dedans et tu as plusieurs lavis.

P.dP. : Plusieurs densités.

M.W. : Un peu comme le café.

E.L. : Oui, ça se travaille en couches.

M.W. : En couches ?

E.L. : Oui, c'est-à-dire, tu as un gris clair, et puis, tu le superposes et tu as un autre gris.

M.W. : Et la couleur, alors ?

E.L. : Et je travaille avec deux, trois gris et je les transforme en ordi.

P.dP. : Donc, c'est la matière du brou de noix et on met un layer, enfin TU mets un layer de couleur.

E.L. : En fait, c'est plus compliqué que ça mais, en gros, ça se passe dans l'ordi où je transforme les choses qui sont en gris.

P.dP. : Parce qu'il y a de la matière, tu vois. Et là-dessus, il crée une teinte sur Photoshop.

E.L. : Je sélectionne les zooms avec l'outil sélection et puis je transforme ça par exemple en brun foncé. Après je fais outil sélection sur cette partie grise là, où je le sélectionne, là je le transforme en brun clair. Et puis je sélectionne le reste et j'ai le bleu. Et je retravaille un peu mais c'est tout en Photoshop.

M.W. : Case par case, alors ?

E.L. : Oui.

M.W. : Et donc, chaque case est scannée puisqu'il y a quand même un dessin manuel ?

E.L. : Oui, tout existe en original.

P.dP. : Non, mais, tes originaux sont comme ça, hein ! (P.dP. Montre une taille avec ses mains. Les originaux sont plus grands que la case dans le livre)

E.L. : Les originaux, en fait, sont plus grands. Ils sont à peu près de cette taille-là (montre une taille moitié d'une page A4). C'est des A3, quoi. Parce que je tiens à avoir des originaux propres et nets.

P.dP. : Et c'est étonnant, d'ailleurs, quand tu vois ça, tu ne penses pas que c'est un A3.

E.L. : Je pourrais très bien utiliser des textures et gagner du temps mais, il y a deux raisons à ça. D'abord, j'ai envie d'avoir ce contact au papier, j'ai envie que ça existe d'abord dans une première couche de travail, parce que sinon ça devient trop bordélique.

[Interruption de l'interview]

E.L. : Et la deuxième raison, c'est aussi pour des expos, pour des ventes, c'est bien d'avoir des originaux. C'est très pratique.

P.dP. : Et le travail se fait vraiment après sur ordi.

E.L. : Mais bon, les originaux sont en lavis. C'est très proche. Bon alors, ce qui faut dire aussi techniquement, c'est que ça a l'air très simple...

M.W. : Non mais, pas du tout ! Je ne pense pas que ça ait l'air très simple !

E.L. : Non mais même pour le reproduire, je veux dire. Pour le reproduire, ça peut paraître simple mais, en fait, il y a deux éditeurs. Il y a Frémok et Actes Sud, et c'est avec Frémok qu'on gère toute la fabrication du livre. Avec Thomas d'Actes Sud, on discute, mais la vraie gestion de la production du livre, c'est avec Frémok. C'est des gens très proches de nous, c'est un ami en fait, c'est des amis. Donc, on garde un maximum tout sous contrôle. Tu vois, c'est ma compagne qui est graphiste, c'est nos amis qui sont les producteurs du livre...

M.W. : Ça reste en famille !

E.L. : Ça reste en famille !

P.dP. : On choisit le papier, on choisit la main du papier, la couleur du papier... Donc la main, la souplesse du papier, on choisit le format.

E.L. : Oui, on choisit tout.

P.dP. : Nos éditeurs, c'est vraiment des anges gardiens incroyables.

M.W. : C'est un vrai projet d'auteurs, en fait.

E.L. : Oui, bien sûr.

P.dP. : Et d'éditeurs ! Parce que ces éditeurs sont vraiment partie prenante du projet. On a discuté avec eux à plein de niveaux : « Est-ce que c'est un bouquin gros comme ça ? Grand ? Parce que, s'il est plus grand, peut être que... »

E.L. : Bon, après, il y a des questions économiques. C'est-à-dire que ce format-là, c'est un format qui est économique parce que, par rapport au papier que tu mets dans la machine, tu as le moins de perte de papier.

M.W. : (montre le livre) Avec ce format ?

E.L. : Oui.

M.W. : Comme c'était, à l'époque, avec l'album franco-belge standard.

E.L. : Oui, c'est pour ça qu'il y a beaucoup de BD qui sont souvent là, c'est 17 x 24. Et c'est un format qui correspond à 32 pages sur la machine d'impression.

P.dP. : Et donc, il y a très peu de perte mais avec l'album franco-belge, il y a très peu de perte aussi. Mais nous, on ne voulait pas un grand album. On voulait un bouquin plus littéraire.

E.L. : Non, mais ça aurait été pas possible, Philippe, on ne pouvait pas faire un livre.

P.dP. : Non mais de toute manière, on n'a jamais voulu faire un album !

E.L. : Mais tu ne peux pas faire un livre de 432 pages ! Non, pour moi, il aurait pu être plus grand, un peu plus grand.

P.dP. : Pour moi, pas. (rire)

E.L. : Oui, mais ça, c'est une autre question mais pour moi, s'il n'y avait pas une application économique, il serait un peu plus grand que ça.

P.dP. : Mais pour moi, ce n'est pas comme ça.

E.L. : Là, c'est vraiment un choix économique.

[Interruption de l'interview]

E.L. : (Parle de la fonction du photographeur dans la fabrication du livre *Paysage après la bataille*) [Olivier Dengis] est un des grands spécialistes de la photogravure. Donc, en Belgique, il y en a deux, mais il y a lui qui est resté en Belgique, l'autre, il est parti vivre au Japon. Ce photographeur, il est vraiment, à cette étape, crucial pour scanner les dessins pour être au plus proche des originaux. Et donc, il fait plein de recherches et il fait tourner les machines pour faire des essais, ce qui est très rare parce que tu dois payer pour faire tourner la machine. Il connaît les machines aussi. Là il a été imprimé en Italie. Il s'appelle Olivier Dengis, sa société s'appelle Mistral. C'est un obsédé de la reproduction. Il travaille surtout pour des grandes reproductions de photographes, des choses très difficiles. Il s'occupe de tous les livres de Frémok et sur un livre comme ça... Sans lui, on n'aurait pas la qualité qu'il y a dans les gris, dans les noirs. Tout risquait d'être très fade, en fait, c'est-à-dire, de ne pas avoir de noir ou de ne pas avoir de gris clair. Il y a des lecteurs qui ne voient pas ça, mais pour nous, c'est important. Et je crois, qu'au bout du compte, ils ne le voient pas, mais ils le sentent.

P.d.P. : On a refait le scan sur une autre machine d'ailleurs...

E.L. : Moi, j'ai scanné tout sur ma machine. C'est une machine qu'il [Olivier Dengis] est venu régler chez moi. À partir de là, il cherche le moyen d'approcher, parce qu'on pensait en fait au départ imprimer le livre en deux couleurs, en bichromie, pour avoir le brun et le noir, parce qu'il n'y avait pas l'idée de la couleur, c'est vraiment arrivé après. Et donc, tout a été traité en bichromie et remis en quadri après. Voilà, techniquement, c'est comme ça que ça se passe.

M.W. : Oui, donc...

E.L. : Ce n'est pas si simple, en fait.

M.W. : L'aspect économique joue un rôle, effectivement. Donc, pourquoi est-ce qu'il y a certaines bandes dessinées ou romans graphiques en couleur et certains pas ? Est-ce que c'est voulu par les auteurs, ou pas ? Il y a toujours ce problème : est-ce que la couleur était... [un choix] ?

E.L. : Il y a eu un moment où les romans graphiques, par exemple avec l'édition indépendante ou la bande dessinée américaine avec des *Maus*, Spiegelman, des gens comme ça, ont commencé à développer des narrations sur une longue distance. C'était plus de 48 pages, c'était 120, 180, et, financièrement, ça faisait des BD très chères. À l'époque, ça coûtait très cher la différence entre une BD couleurs et une BD noir et blanc. Donc, il y a une raison économique. Il y a une autre raison, c'est que c'était l'idée aussi d'être plus proche de l'écriture, je pense. Les livres en mots, ils ne sont qu'avec du noir et du blanc. Au départ, les auteurs de BD sont des gens qui dessinent en noir en blanc et ils donnaient les pages à des coloristes. Tu vois, ils n'étaient pas coloristes. Donc, il y avait une espèce

de logique à arriver à un moment à des livres qui vont se vendre moins bien, donc, on va les faire en noir et blanc, ce sera moins cher, et où les auteurs vont aussi avoir envie d'écrire plus que de dessiner et d'être sur le temps, de gagner du temps en ne travaillant qu'en noir et blanc. Après, ça a créé des écoles. Sur les vingt dernières années, il y a plein de livres qui se sont faits en noir et blanc parce que, esthétiquement, c'est beau aussi. Il y a aussi une espèce de pureté du noir et blanc.

M.W. : Oui, c'est beau mais c'est un peu contradictoire aussi parce que le lecteur de bande dessinée qui n'est pas expert, un lecteur amateur, il va plus aller vers la bande dessinée en couleurs que vers la bande dessinée en noir et blanc.

E.L. : Bien sûr.

P.dP. : Oui, ça c'est sûr, oui.

E.L. : C'est certain.

M.W. : Et donc, la couleur, même si elle coûte peut-être plus cher au départ, finalement, sur les revenus, a peut-être plus de chances.

E.L. : De toute façon, même dans notre cas, n'importe qui dit, n'importe quel éditeur te dit qu'un livre en couleur se vend mieux qu'un livre en noir et blanc. Mais après...

P.dP. : Par exemple, on parlait de BD indépendante américaine, elles sont toutes en noir et blanc parce que c'est une écriture en noir et blanc. Ça a dépassé le stade économique. Et les BD couleurs sont des BD qui sont destinées au plus grand public et donc il faut de la couleur, comme en cinéma. À part *The Artist*, il n'y a pas de film en noir et blanc qui se fasse parce que personne n'irait le voir. Ça c'est clair. Mais dans la niche de la BD d'auteur entre guillemets, la majorité des BD sont en noir et blanc.

E.L. : Il y a aussi une facilité de gestion. La couleur est plus compliquée à gérer, il y a beaucoup d'éléments. Une fois que tu réduis tout à du noir et du blanc, tu te poses moins de questions. La couleur est quelque chose de... Enfin moi, là, maintenant, je fais des BD pour l'instant en couleurs avec une méthode très classique de bande dessinée en aplats de couleurs. Et là, je me casse beaucoup la tête pour arriver à quelque chose qui me plaît esthétiquement tout en étant en couleur parce que c'est vite purement illustratif ou ça représente le réel de manière trop évidente. Donc il faut, à l'intérieur de ça, trouver un langage poétique. Et plus tu as de moyens, plus c'est compliqué. Une manière de se simplifier la vie, c'est de réduire ces moyens. La photographie en noir et blanc à un moment, c'est devenu peut-être un truc pour les gens qui ne savent pas bien faire de la photo mais c'est tout de suite très chic d'avoir une photo en noir et blanc.

M.W. : Et en sépia, oui...

E.L. : Oui, en sépia ! Tu fais une photo de mariage en couleur, c'est un peu banal, tu la fais en sépia, waouh !

M.W. : Tout de suite, ça a un cachet.

E.L. : Mais en fait, c'est parce que c'est plus facile, c'est tout. Tu as l'effet tout de suite.

M.W. : Oui, c'est vrai. Mais je pense que la couleur, quand elle est utilisée justement dans cette bande dessinée d'auteur, dans les projets d'auteur, elle est utilisée d'une certaine manière...

E.L. : Oui, bien sûr, oui.

M.W. : Elle n'est pas utilisée juste pour sa fonction esthétique ou graphique mais plutôt dans une fonction de...

E.L. : narration, oui.

M.W. : Oui, de narration.

P.dP. : Écriture.

M.W. : D'écriture voilà, poétique.

P.dP. : Comme Lorenzo Mattotti, clairement, ses livres en couleurs, tu connais Mattotti?

M.W. : Je connais, oui, je ne suis pas experte mais je connais.

P.dP. : Ses livres en couleur sont tous des bestsellers et ses livres en noir et blanc sont des échecs commerciaux, alors qu'un de ses plus beaux livres, *Stigmates*, ...

E.L. : ...est en noir et blanc !

P.dP. : Est en noir et blanc. Et même *Incidents*, il est en noir et blanc et il est magnifique.

E.L. : Ceci dit, c'est un grand coloriste.

P.dP. : Mais il est autant un auteur de bande dessinée en couleurs qu'en noir et blanc et quand il travaille en couleur, il a une réflexion. Ce n'est pas juste la mise en couleurs pour le grand public. *Feux*, c'est vraiment un travail d'auteur incroyable basé sur le travail de la couleur, à point c'est tout. Donc, ce que tu ouvres là comme chambre de discussion, c'est énorme, c'est vraiment gigantesque. Tu interviewrais Mattotti, il te dirait encore plein d'autres choses.

35 Min. 02

[Le reste de l'enregistrement n'est pas pertinent pour cette étude. Les thèmes de la discussion abordent mon parcours académique, une discussion sur l'école franco-belge ainsi que sur quelques dessinateurs actuels.]

41 Min. 20

[Fin de l'enregistrement]

Notes supplémentaires (hors enregistrement) :

- Influences d'Éric Lambé : L'île Noire de Hergé, Basooka, Loustal, Raúl (espagnol), Madrid.

Annexe 2

Rencontre avec Lorenzo Mattotti dans son atelier. Compte rendu de l'entrevue non enregistrée (Paris, 12 octobre 2018)

Les propos ci-dessous correspondent à ceux tenus par Lorenzo Mattotti dans le cadre de la discussion du 12 octobre 2018 et n'ont pas fait l'objet d'ajouts théoriques ou personnels de notre part.

Intérêt pour la bande dessinée et influences artistiques

L'intérêt pour la bande dessinée s'éveille pendant ses études et via la peinture.

À l'école primaire, son maître était obsédé par le dessin et lui a beaucoup appris.

La période conceptuelle donne à l'espace, au langage visuel, à l'histoire de l'art et à l'architecture (de par sa formation d'architecte) une importance particulière. La perception optique joue aussi un rôle.

Il a une fascination pour Feininger, expressionniste allemand, qui le rapproche de l'avant-garde et lui fait découvrir le côté primitiviste. Il est également inspiré par le Futurisme et la géométrie du dessin.

D'autres artistes l'influencent : Gauguin, Toulouse-Lautrec, Matisse et sa cuisine rouge, Bonnard qui fut l'une de ses grandes découvertes. Mattotti raconte qu'une de ses peintures représentant une fenêtre lui donna l'impression de sentir des odeurs. Alberto Breccia avait des couleurs puissantes et il aimait Obs pour sa recherche picturale en bande dessinée.

Il s'inspire des écoles sud-américaine et italienne qui sont des écoles expressives de la couleur. Il cite Alberto Breccia et Liberatore (utilisation de l'acrylique).

En Italie, la couleur directe arrive tôt. Elle raconte des histoires. Elle apporte la sensibilité, de la matérialité, de la texture.

L'Empire de Trigan ou *Trigan Empire* de Don Lawrence et Butterworth est une bande dessinée de science-fiction britannique des années 1960–1970 qui l'a marqué.

Utilisation et travail de la couleur

Mattotti a beaucoup travaillé avec des crayons de couleurs, il travaille les nuances. Il les utilise encore maintenant. La stratification et l'organisation des couleurs sont essentielles.

La couleur est une expression, par exemple, des émotions. Elle n'est pas illustration. Chez Mattotti, la couleur est naturelle, intuitive.

Toutes les couleurs ensemble, l'une à côté de l'autre, travaillent pour créer un effet. La couleur n'est jamais envisagée seule. Elle donne une émotion aux lecteurs. Elle parle aux émotions, tout comme la musique.

La couleur a la même importance que le trait. Elle fait partie de la narration.

L'architecture donne une ambiance qui est importante. Il est possible de raconter une histoire à travers une ambiance et des changements de couleurs.

Dans *Spartaco*, il utilise la couleur de manière poétique. Il parle de « l'alphabet de la couleur ».

La couleur directe représente, à ses yeux, une véritable révolution.

Feux fait raconter la couleur. L'œuvre a eu une influence directe sur de nombreux auteurs, notamment sur Nicolas de Crecy.

L'héritage du franco-belge

Dans le franco-belge :

La description de l'action est plus importante que l'émotion. C'est un type de narration linéaire.

Les distractions sont évitées pour ne pas brouiller la lecture. La lisibilité est plus importante que l'émotion.

La couleur peut représenter la force, la passion, l'énergie mais elle dérange dans le franco-belge.

Le franco-belge est une des conceptions pour narrer par l'image. Il y en a d'autres qui restent relativement inexplorées.

L'héritage de la conception franco-belge :

- Le trait noir, cloisonnement
- La réflexion sur la couleur reste relativement maigre
- Crayonné au départ
- Lisibilité comme dogme
- L'émotionnalité dérange
- La narration doit être claire et ne doit pas être brouillée par d'autres éléments.

La narration doit être équilibrée. La couleur et les contrastes posent donc problèmes.

Il faut respecter les règles de la narration, ses codes.

Le contrôle des rythmes des couleurs et des tonalités est important.

Il faut arriver à donner une tonalité à l'histoire par la couleur.

La génération de Mattotti vue par Mattotti

Les portes étaient ouvertes à l'expression d'une génération.

Le langage de la bande dessinée était expressif au même titre que les autres langages artistiques comme la musique, la peinture...

Les portes étaient aussi ouvertes à l'expérimentation, l'exploration.

Quelques auteurs qui ont révolutionné le langage de la bande dessinée : Drouillet, Loustal, Bilal... avec qui l'image, la couleur, les silences, le rythme entrent en jeu dans la bande dessinée.

Les facteurs actuels qui influencent la mise en couleurs

Le temps. Tout doit être rapide. Il faut pouvoir en vivre.

Moyens techniques : ordinateur, mise en couleurs digitale.

Les problèmes de reproduction des couleurs à l'impression.

Réflexion sur le noir et blanc

Le noir et blanc peut représenter la potentialité de la couleur. On pense la couleur même si elle n'y est pas.

La mise en couleur est l'aboutissement de cette potentialité, c'est arriver jusqu'au bout de la réflexion par rapport aux émotions.

Annexe 3

Correspondances e-mail avec Éric Lambé (et Philippe de Pierpont) datant du 27 janvier 2020

Betreff: AW: Couleurs – petite info

Datum: 27. Januar 2020 um 12:38

Von: eric lambe

An: weyrich

Kopie: Philippe de pierpont

Hello Marie,

Oui effectivement la revue Madriz a été déterminante dans mon parcours. J'en ai pris connaissance quand j'étais étudiant à Saint-Luc, période de grande « éponge ». Des auteurs comme Raul, del Bario, Ana Juan, avaient une approche très artistique et poétique de la bande dessinée. Ils ouvraient des portes. Raul, par exemple, remettait en question la question du style, changeant à chaque fois celui-ci suivant les projets. Variations des techniques souvent empruntées à la peinture. Narration, empruntant à la littérature et au théâtre. Il se passait un peu la même chose en Italie avec le groupe Valvoline (Mattotti, Igort ...) Bref, une partie de l'histoire de la bd qui risque de disparaître dans l'oubli. [...]

Voilà, rapidement.

Belle journée

Eric

Betreff: AW: Couleurs – petite info

Datum: 27. Januar 2020 um 16:48

Von: Philippe de pierpont

An: weyrich, eric lambé

Et bien Eric a tout dit! Je partage ses propos.

Amitiés,

Philippe

Le 27 janv. 2020 à 11:22, Marie Weyrich a écrit :

Cher Philippe, cher Éric,

Lors de notre rencontre à Berlin, où je vous ai posé des questions sur le thème de la couleur en BD et plus particulièrement sur "Paysage après la bataille", je me souviens avoir entendu le nom de la revue Madriz qui aurait eu une influence sur l'un de vous (ou les deux ?) ou qui vous aurait marqué dans les années 1980. Ni la retranscription de l'interview ni mes notes ne me l'affirment. D'où cette question :

Cette revue espagnole a-t-elle fait partie de vos influences dans les années 1980 ?

Pour le contexte, je parle de l'internationalisation du monde de la BD à partir des années 1970 et des influences qui participent aux développements/ changements de la bande dessinée en Belgique et en France. Je suis tombé sur un article qui parle de Madriz dans les Cahiers de bande dessinée datant de 1987, ce qui m'a fait penser à notre rencontre.

Merci d'avance!

À très bientôt

Marie

Annexe 4

Correspondance e-mail avec Alain Corbel datant du 4 février 2020

Betreff: Re: Infos sur la revue Madriz

Datum: 04.02.2020 (17:01:20 CEST)

Von: Alain Corbel

An: weyrich

Bonjour Marie,

Désolé pour le retard. Éric a raison et je crois que je peux modestement dire que c'est par mon entremise que Madriz est arrivé dans nombres de mains bruxelloises à la fin des années 80, puis parisiennes au début des années 90.

[...]

Cordialement, Alain

On Thu, Jan 30, 2020 at 5:00 AM Marie Weyrich wrote:

Cher Monsieur Corbel,

Dans le cadre d'un travail de recherche sur la couleur en bande dessinée, je m'intéresse à la revue Madriz dans une partie dédiée à un aperçu historique sur la bande dessinée et sur la couleur en bande dessinée.

Dans la littérature critique sur la bande dessinée, la revue Madriz est souvent considérée comme très peu ou pas du tout connue en dehors de l'Espagne, ce qu'un article trouvé dans les Cahiers de la bande dessinée et le témoignage d'Éric réfutent. D'après Éric, c'est vous qui avez importé cette revue.

D'après vous, la revue Madriz a-t-elle eu une grande influence sur les jeunes auteurs belges (francophones) et français des années 1980 ?

A-t-elle été un moteur de changements dans la bande dessinée issue du franco-belge des années 1980 ?

Annexe 5

Correspondance e-mail avec William Henne datant du 18 avril 2020

De : (William Henne)

À : xavier lowenthal

Cc : Cinquième Couche

Envoyé : samedi 18 avril 2020 à 17:03:21 UTC+2

Objet : Re: Quelques questions au sujet de la couleur en bande dessinée

Bonjour,

[...] Je ne suis pas du tout d'accord avec Romain. La bande dessinée doit encore bouger, c'est sûr, mais peu de chose donne à penser que ça se passe maintenant.

Et je ne suis pas d'accord non plus avec Thierry : dès lors que l'édition mainstream peut faire ce que l'éditeur alternatif fait, ce que fait l'éditeur alternatif n'est plus alternatif. Et donc son constat est totalement paradoxal. Je crains malheureusement que si on en arrive à faire ce rapprochement entre mainstream et alternatif, c'est parce qu'on n'est plus capable d'identifier ce qui est réellement alternatif actuellement.

Bon weekend,

William

Le samedi 18 avril 2020 à 13:10:02 UTC+2, Marie a écrit :

Bonjour !

Voici donc quelques questions que je me pose sur la bande dessinée actuelle et sur la couleur en bande dessinée en particulier. [...] Les échanges avec Éric Lambé, Philippe de Pierpont, Frank Pé, Mattotti, plus récemment avec Alain Corbel ont été très fertiles. Je me tourne donc aujourd'hui vers vous. [...] Voilà donc mes questions :

- Pourquoi, dans la bande dessinée d'auteur actuelle, la tendance va-t-elle vers une palette de couleurs restreinte ? Les raisons sont-elles d'ordre économique ? Esthétique ? Narratif ? De l'ordre de la politique éditoriale ? (Un mélange ?)

- De votre point de vue, le choix de la couleur (noir et blanc ou niveaux de gris inclus) est-il devenu un élément central de la narration en bande dessinée ? En d'autres mots : la couleur est-elle généralement narrativement réfléchie ?
- Dans le contexte de mondialisation et d'internationalisation actuel, peut-on parler d'influences concrètes sur les auteurs de bande dessinée. Je pense ici au manga et à son esthétique de l'émotion ou au Comic américain mais peut-être y en a-t-il d'autres. Ces influences « étrangères » ont-elles eu, à votre avis, une influence sur l'utilisation de la couleur ?
- Les supports périodiques sur la bande dessinée qui refont leur apparition depuis quelques années ont-ils une fonction d'expérimentation comme c'était le cas dans les années 1980 ? La couleur fait-elle partie de ces expérimentations ?
- En 2016, Romain Renard déclarait : « On est en train de vivre, je pense, un nouvel âge d'or de la bande dessinée, là maintenant, à l'heure actuelle. Il y a tout un nouveau type de bande dessinée qui est là.¹ ». Êtes-vous aussi de cet avis ?

Vous remerciant d'avance et vous souhaitant une belle journée confinée

Marie Weyrich

Thierry Groensteen parle de décroisement des secteurs de la bande dessinée commerciale et de la bande dessinée alternative. Il parle d'une « certaine convergence secrète entre les évolutions de la grande édition et les visées de l'édition alternative³. » Comment définiriez-vous le rapport actuel entre les deux secteurs ? Le secteur alternatif est-il toujours en rupture avec la bande dessinée commerciale ? Pourrait-on en parler de cette manière : L'édition alternative continue de publier des œuvres se voulant différentes de la bande dessinée commerciale, à promouvoir une conception différente de la création en bande dessinée et à vouloir défendre mieux les intérêts des auteurs.

1 KABOOM!, l'émission TV 100 % BD ! (2016) « Émission BD – KABOOM! #26 - « Melville », l'histoire de Romain Renard. », [vidéo en ligne] URL : Youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=9Hzi\]6uWFZw](https://www.youtube.com/watch?v=9Hzi]6uWFZw) (Consultation : 21 mars 2020), 13 min. 07 sec.

3 Groensteen, T. *La bande dessinée au tournant*, op. cit., p. 67.

Annexe 6

Correspondances e-mail avec Xavier Löwenthal datant du 18 avril 2020

Première correspondance

De : xavier lowentha

À : Marie

Envoyé : samedi 18 avril 2020 à 16:49:37 UTC+2

Objet : Re: Quelques questions au sujet de la couleur en bande dessinée

Je réponds entre les lignes :

– Pourquoi, dans la bande dessinée d'auteur actuelle, la tendance va-t-elle vers une palette de couleurs restreinte ? Les raisons sont-elles d'ordre économique ? Esthétique ? Narrative ? De l'ordre de la politique éditoriale ? (Un mélange ?)

La première, principale voir unique raison qui a justifié l'usage du noir et blanc par les indés était économique. On travaillait encore, en 1993, avec des caméras, des bromures, des films, des plaques et c'était avant Photoshop.

La différence entre une impression 1 couleur, 2 couleurs ou 4 couleurs était suffisante pour rendre l'usage du NB attractif, et la quadri prohibitive.

Auparavant, jusque dans les années 90, on pratiquait encore la technique du "bleu de coloriage" : les noirs étaient réservés aux contours, au "dessin", et les trois autres couleurs de la quadri, aux couleurs. Les studios Leonardo, qui travaillaient pour les éditions Dupuis, s'en étaient fait une spécialité. Les tons acidulés des bandes dessinées des années 60 et 70 sont la résultante de cette technique. Les couleurs ne contenaient pas une once de noir. Les tons foncés étaient une combinaison du jaune, du cyan et du magenta. Soit des gris, des marrons ou des mauves. Avec les progrès des machines (Heidelberg ou Mitsubishi généralement) et des techniques de flashage, on a pu augmenter les LPI (lignes (de points) par pouce), donc la définition ou la résolution des images imprimées, et il est devenu inutile de travailler en "séparation", on a pu travailler en "sélection directe", soit traiter les images coloriées ou colorées comme on traitait l'impression d'art : comme un

tout. Aujourd'hui, les machines sont à ce point précises qu'on traite les images cmjñ à 400 dpi (300 auparavant), et qu'on pourrait aisément, en imprimant plus lentement, les traiter à 600 dpi : le point de trame est invisible à l'œil nu. L'informatique produit automatiquement des trames stochastiques (qui se croisent de façon aléatoires) qui empêchent les phénomènes de moirage et augmentent le gamma de tonalités. L'impression numérique présentait plusieurs défauts : des dominantes de jaune, des brillances des noirs et des formats interdisant le pliage en in-quarto ou in-octavo. Tout cela est à présent résolu, et toutes les types de reliures sont désormais possibles, même pour de tous petits tirages.

On assiste à un retour, récemment, de bichromies ou trichromies, à cause de l'avènement de la risographie, qui utilise d'anciens photocopieurs laser en remplaçant les cartouches standards par des encres préparées. Cette technique permet l'impression de très petits tirages à très faible coût (en gros, une fois la machine installée : le papier. C'est du DIY).

En ce qui nous concerne, donc, à la 5c, ce sont des limitations exclusivement économiques qui nous ont orienté vers le NB puis la bichromie. Ce n'est plus un problème aujourd'hui, et il nous arrive de demander à un auteur de revenir avec un projet en couleur.

– De votre point de vue, le choix de la couleur (noir et blanc ou niveaux de gris inclus) est-il devenu un élément central de la narration en bande dessinée ? En d'autres mots : la couleur est-elle généralement narrativement réfléchi ?

On ne dessine pas comme on peint. Il y a naturellement des implications sur la forme. La couleur peut ou non jouer un rôle narratif.

– Dans le contexte de mondialisation et d'internationalisation actuel, peut-on parler d'influences concrètes sur les auteurs de bande dessinée. Je pense ici au manga et à son esthétique de l'émotion ou au Comic américain mais peut-être y en a-t-il d'autres. Ces influences « étrangères » ont-elles eu, à votre avis, une influence sur l'utilisation de la couleur ?

Il y a eu des influences, à certaines époques, d'auteurs remarquables et remarquables découverts tardivement en Europe. Pour le comics, je pense notamment aux noirs "synthétiques" et dramatisant d'un Mignola. Le manga et son dynamisme ont exercé une influence sur la génération suivante de dessinateurs. (Une génération, ça va vite, dans ces matières. Les jeux vidéo et leur esthétique, et leur modalités narratives spécifiques, ont exercé une influence considérable sur tous les auteurs nés grosso modo après 1978. Environ aucune sur les auteurs nés avant 1975.) Il ne me paraît pas que ces auteurs aient exercé une influence spécifique sur l'usage de la couleur.

– En 2016, Romain Renard déclarait : « On est en train de vivre, je pense, un nouvel âge d'or de la bande dessinée, là maintenant, à l'heure actuelle. Il y a tout un nouveau type de bande dessinée qui est là¹ » Êtes-vous aussi de cet avis ?

1 KABOOM!, l'émission TV 100 % BD !, « Émission BD – KABOOM! #26 - « Melville », l'histoire de Romain Renard. », op. cit.

Je reconnais bien là l'optimisme de ce cher Romain. (Parlant d'influences, celui des séries Netflix et HBO sera encore à penser, et rien ne dit qu'elles seront positives.) Le nouvel âge d'or est déjà derrière nous, il me semble. On attend le suivant. 2024 le préfigure-t-il, ou bien est-il le simple prolongement du précédent ? On vit une nouvelle crise, aggravée par ce virus. Nous sommes très bien armés pour l'affronter, dans la mesure où nous n'avons jamais vraiment espérer vivre de ce "métier". Une crise fait toujours naître de nouvelles choses. Il faudra être attentif à ce qui adviendra, dans les prochaines années, qui sera salutaire, vivifiant, excitant.

– *Thierry Groensteen parle de décloisonnement des secteurs de la bande dessinée commerciale et de la bande dessinée alternative. Il parle d'une « certaine convergence entre les évolutions de la grande édition et les visées de l'édition alternative². » Comment définiriez-vous le rapport actuel entre les deux secteurs ? Le secteur alternatif est-il toujours en rupture avec la bande dessinée commerciale ? Pourrait-on en parler de cette manière : l'édition alternative continue de publier des œuvres se voulant différentes de la bande dessinée commerciale, à promouvoir une conception différente de la création en bande dessinée et à vouloir défendre mieux les intérêts des auteurs.³*

Ce sont deux choses différentes, l'intérêt des auteurs et la création. En effet, les éditeurs alternatifs, rassemblés sous l'égide du syndicat qu'ils se sont créés, le Syndicat des Éditeurs alternatifs (SEA) sont attentifs au sort des auteurs, d'autant plus qu'ils sont tous eux-mêmes auteurs. Ils ont rédigé des contrats-types beaucoup moins aliénants pour les auteurs. Des contrats qui prévoient des minima en termes de droits d'auteur, qu'ils sont malheureusement incapables eux-mêmes, le plus souvent, de tenir...

À la 5c, notre spécificité, cependant, réside bien dans le fait de publier des choses que les éditeurs mainstream ne publieraient jamais. Le fait qu'ils publient désormais un spectre beaucoup plus étendu de choses, de thèmes, de genres, nous pousse à des formes de radicalisation. (Nous ne publions pas de genre, ou seulement ironiquement, pour mieux le démonter ou le ridiculiser.) On ne peut pas prétendre que les indés feraient plus de bons livres que le mainstream. Ils font moins de déchet, surtout. Ils publient moins. Ils réfléchissent un peu plus à ce qu'ils publient, puisqu'ils ne peuvent pas publier tout et n'importe quoi. Mais ils publient aussi du déchet, des choses dispensables (nous aussi). Et les éditeurs mainstream se sont mis à republier des chefs-d'œuvre. Comment se positionner alors ? Eh bien en se radicalisant. Notre légitimité consiste à fomenteur les conditions pour qu'une œuvre puisse advenir (donc aussi être reçue). Une œuvre qui adviendrait aussi bien, voire mieux, sans nous, nous ne la publions pas.

Je laisse William compléter ou contredire.

Bien à toi,

xavier löwenthal

La Cinquième Couche

2 Groensteen, T. *La bande dessinée au tournant*, op. cit., p. 67.

3 Cette dernière question a été posée par un autre canal. Xavier Löwenthal y répond dans ce mail.

Deuxième correspondance

De : xavier lowenthal

À : Marie ; William Henne

Envoyé : samedi 18 avril 2020 à 19:40:25 UTC+2

Objet : Re: Quelques questions au sujet de la couleur en bande dessinée

Les questions posées dans un mail datant du samedi 18 avril 2020 à 18:33 sont *en italique* :

– En quoi les séries Netflix et HBO ont-elles une influence sur la bande dessinée ? (Ma question semble un peu naïve mais j'aimerais avoir un avis bien précis sur le sujet. La question de l'impact concret et réel sur les auteurs et sur leurs créations, et donc sur la manière de raconter en bande dessinée, pourrait devenir importante. Tout comme celle des jeux vidéo d'ailleurs)

Il est trop tôt pour le dire, mais je soupçonne certains auteurs d'espérer une adaptation Netflix, comme jadis d'autres espéraient une adaptation à Hollywood. Il me semble que le genre "reportage dramatique" sous la forme biopic façon *Tiger king* ou *Wild wild country*, *The act of killing*, etc. fera des émules en bande dessinée, mais tout cela vient déjà du "non fiction" en littérature (*Into the wild*, etc.) (on ne sait plus trop qui, de l'émission strip-tease de Lamensch, Mariage, Bonmariage et Libon, ou des bandes dessinées de reportage de Jean Teulé, furent les premiers à exploiter ce genre). Et toutes les spin off, prequels, midquels, postquels sont utilisées pour tenter de ressusciter ou maintenir l'intérêt pour des séries commerciales.

Les jeux vidéo ont déjà littéralement donné des trucs comme Donjon, mais on remarque déjà une évolution des modes narratifs qui dérive des jeux de plateformes, aussi dans des bandes dessinées tout à fait contemporaines : une narration qui avance par "niveaux", par exemple. Les jeux dérivés de Doom et ses successeurs, aussi : un personnage évoluant dans un environnement plus ou moins post apocalyptique qui doit tuer des ennemis, mais qui peut aussi bien aller pêcher la truite.

– Quand vous dites : « Le nouvel âge d'or est déjà derrière nous, il me semble. On attend le suivant. 2024 le préfigure-t-il, ou bien est-il le simple prolongement du précédent ? » Pourquoi 2024 (la maison d'édition ?)

Oui, la maison d'édition. 2024 et Adverse sont deux choses qui se sont passées ces dernières années qui méritent l'intérêt.

Pour un regard extérieur, le catalogue de l'association ennuie par son homogénéité. On peut sans doute en dire autant de celui du Fremok. Je ne lis pas assez celui de L'employé du moi pour me prononcer. Ils sont bien davantage inscrits dans une tradition issue du comix indé américain.

Des choses magnifiques sont publiées par Thomas Gabison, aux éditions Acte Sud bd. Pour le reste, ça ronronne. Même le punk d'un Pakito Bolino, au Dernier cri, n'étonne plus.

On voit énormément d'auteurs et d'autrices très talentueux sortir des écoles, celle de Strasbourg surtout. Mais ils trouvent les moyens de s'exprimer dans le paysage actuel, sans le détruire. Plus pour longtemps je pense.

– Je reviens à la question suivante et à votre réponse :

« De votre point de vue, le choix de la couleur (noir et blanc ou niveaux de gris inclus) est-il devenu un élément central de la narration en bande dessinée ? En d'autres mots : la couleur est-elle généralement narrativement réfléchie ? »

Votre réponse : « On ne dessine pas comme on peint. Il y a naturellement des implications sur la forme. La couleur peut ou non jouer un rôle narratif. »

Qu'il y ait des implications sur la forme me semble évident. Ce qui m'intéresse est (je reformule) : quand un auteur choisit la couleur, choisit-il cette option – puisqu'il a le choix d'intégrer la couleur ou non – pour des raisons purement esthétiques ou bien pour des raisons liées à sa narration ? Et quand vous demandez à un auteur de revenir avec un projet en couleur, quelles en sont les motivations ?

Les motivations peuvent être simplement commerciales. Souvent, on reçoit des projets qui "manquent de générosité", qui gagneraient à être enrichis au plan plastique : plus de matières, plus d'écritures, de motifs, de contrastes... et pourquoi pas, de couleurs. (Et bien sûr aussi au plan littéraire, même si le terme est impropre, mais nous recevons aussi beaucoup de projets dont l'écriture n'est pas travaillée, comme si elle était inutile ou qu'elle embarrassait l'auteur.) Tant qu'à faire, naturellement, autant utiliser narrativement la couleur.

– Pour les supports périodiques, je pense à 64 pages ou à la revue dessinée. Il y a eu KaBoom aussi et Aaarg ! Je ne connais que très peu ces revues. Elles n'existent pas en Allemagne. J'en ai feuilleté au CBBB et j'en ai quelques-unes ici mais pas assez pour émettre une affirmation sensée. Je me suis demandé si l'expérimentation des codes y était au rendez-vous (et parmi ces codes, la couleur).

Ces revues sont souvent de simples revues de dessin. C'est très bien, je n'ai rien contre. Mais elles sont très peu narratives. Je les connais peu, en fait.

– Une petite réflexion que je me fais et que je partage :

Les Mangas et les comics ont eu une immense influence à différents niveaux : sur le marché de la bande dessinée, sur les auteurs qui les ont lus et qui en ont intégré les codes, sur la manière de raconter dans certaines œuvres (on connaît Moonkey et Frédéric Boilet). Comment se fait-il qu'ils n'aient eu aucune influence sur la couleur ? Les mangas sont traditionnellement en noir et blanc, certes. Mais les premières pages sont parfois colorisées et il existe des éditions spéciales mises en couleurs. Les comics américains connaissent également la couleur. Un auteur ayant baigné dans ces œuvres étant petit devrait être un Obélix, non ? Or, je ne trouve aucune trace d'éventuelles influences détectées dans la recherche ou même en dehors.

Parce que les mangas publiés en français sont toujours en n/b ? C'est sûrement la raison.

– Une autre question me vient d'ailleurs à l'esprit : l'influence des jeux vidéo est-elle décelable ? Je parle ici de nouveau de la couleur.

D'où la question : De quoi les modes d'utilisation de la couleur sont-ils tributaires ? Ce qui a motivé le grand tournant de la couleur directe était la volonté de sortir des carcans de la bande dessinée classique, d'être plus libre. Le tout poussé par une génération consciente d'elle-même et de ses capacités et ambitions artistiques. Depuis, il y a eu peu de changement au point de vue de la couleur. Il y a le milieu alternatif qui depuis des années pousse à une réflexion sur la bande dessinée et sur

ses codes et pousse des portes qui seraient probablement resté fermées (au point de vue de la couleur, l'avènement du noir et blanc a par exemple généré des questions sur l'utilisation de la couleur). Il y a eu aussi la révolution informatique avec la digitalisation des techniques (Photoshop, scanner etc.). Mais il n'y a eu, à mon sens, plus aucune révolution, plus aucune aspiration, mise à part l'aspiration de la reconnaissance et de la légitimation culturelle de la bande dessinée qui a eu lieu dans les années 1990 et 2000. C'est un peu contradictoire : le milieu de la bande dessinée est en crise depuis des années, les auteurs aspirent à plus de libertés artistiques et financières mais, au fond, rien ne bouge vraiment. Où sont les innovations ? Et si elles existent – et elles existent – pourquoi restent-elles tant dans la marginalité ?

Je suis un peu radicale dans mon discours. Mais il y un énorme potentiel complètement inexploité. Je parle de la couleur mais c'est vrai aussi pour d'autres éléments.

Non, ce qui a motivé le grand tournant de la couleur, c'est le progrès technique en imprimerie. Bien sûr, Foligatto, de de Crécy et Xtoyas a été une énorme influence. Et le traitement des noirs d'un Bézian. Ceci pour la génération qui est la mienne.

L'avènement des indépendants et de ce que Dayez et Bellefroid ont appelé « la nouvelle bande dessinée » est bien motivé, lui, par la volonté de sortir des carcans, en allant d'abord vers des thèmes littéraires ou documentaires (ou autobiographiques).

Quant au fait que cela se referme toujours : quand nous avions 20 ans, avec toute l'arrogance et l'extrémisme salutaire qu'on peut avoir à cet âge, nous voulions montrer au monde ce qu'on pouvait faire avec la bande dessinée, sûrs que nous étions d'avoir quelque chose à dire et à montrer, que ce que nous faisons était de loin meilleur que ce qui se faisait depuis toujours. Nous ignorions tout ou presque de nos illustres devanciers, de Hara Kiri, Charlie Mensuel ou Bazooka. Tout est toujours à refaire. Les jeunes n'ont je pense aucune idée, ou seulement une idée vague, de ce que nous faisons dans les années 90. Nous et les autres, La 5e Couche, Frigo, Amok, Ego comme X, Strapazin, Boxer, L'Association, etc. réunis sous l'égide de Frigo à Autarcic Comix. C'est ce mouvement-là qui a été à l'origine de ce renouveau qu'on appelle « nouvelle bande dessinée », et dont nous nous sommes exclus nous-mêmes, puisqu'elle n'était que la récupération commerciale de ce qui était récupérable (récupération explicitement souhaitée par des Sfar ou des Trondheim, qui a créé les dissensions que l'on sait, Menu étant sans doute beaucoup plus proche de notre conception des choses).

Annexe 7

Correspondance e-mail avec Xavier Löwenthal datant du 19 avril 2020

Betreff: Re: Marie – Réponse au dernier mail sur la couleur

Datum: 19.04.2020 (15:42:38 CEST)

Von: xavier lowenthal

An: weyrich

Cc: (William Henne)

Alors je m'empresserais de préciser, à ce sujet, que nous baignons dans un environnement culturel dont une petite partie seulement est de la bande dessinée. Je pense avoir été davantage influencé par Dostoïevski ou Kafka ou Borges etc. que par la bande dessinée. Le cinéma n'est évidemment pas à négliger. Won Kar Waï ou Peter Greenaway avaient impressionné par leur utilisation de la couleur. Ce dernier, avec la couleur de la robe qui change à chaque changement de décor, et l'importance soulignée de la couleur des aliments, dans la bouche de Bohringer, dans *Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant*. Il y a certainement plein d'autres références. Nombreux sont les auteurs de bande dessinée qui sont aussi mélomanes, voire musiciens ou compositeurs. Spécialement dans la bande dessinée contemporaine. Il ne s'agit pas pour eux d'un « violon d'Ingres » (même s'il était virtuose), mais d'un média de prédilection. Je pense à Ilan Manouach (saxophoniste, compositeur, seul ou avec le groupe Glacial, notamment) ou à Pascal Matthey (Carl et les hommes boîtes, notamment). La musique a une influence très importante pour toutes les questions narratologiques (ou arthrologiques, pour reprendre le néologisme de Groensteen) : structure, rythme, contrepoint, etc. Les influences qu'on subit sont exceptionnellement explicites, souvent inconscientes. On s'est battus, à la 5c, pour une conception de la bande dessinée comme art « parmi les autres », pas un art « underground » ou « marginal » ou « de niche » ou « de genre » ou « mineur » (ou alors seulement au sens que lui donne Deleuze). Un art au même titre que les autres, et qui ne doit pas tirer de légitimité des autres, encore moins se justifier. L'expression « roman graphique » m'a toujours agacé, pour cette raison. La bande dessinée n'est pas de la peinture narrative, ni du roman dessiné ou peint. C'est une musique plastique, si l'on veut. Qui raconte ou non des his-

toires. On peut faire de la « grande » musique, de la musique « classique » ou « contemporaine », de la musique populaire, de la musique pop, de la musique de merde aussi. Pas de problème pour votre mémoire : la musique est aussi une affaire de tons, donc de couleurs.

Xavier Löwenthal
La Cinquième Couche

Le dimanche 19 avril 2020 à 15:28:35 UTC+2, Marie Weyrich a écrit :

Merci pour vos réponses. Je ne suis pas d'accord sur tous les points mais ça n'en est que plus intéressant. Je remarque de nouveau le fossé qui sépare la recherche théorique de la pratique, ce qui complique mes recherches et mon projet ... Je me rends de plus en plus compte que beaucoup de textes écrits sur la bande dessinée s'éloignent énormément de la réalité du terrain. Or, l'argumentation doit se baser sur ces textes déjà existants. D'un autre côté, ça me pousse aussi à relativiser ce projet de recherche. [...]

Peut-être que Andreas Knigge a raison quand il dit que les auteurs actuels, qui travaillent dans un contexte de plus en plus international, s'inspirent de productions diverses et de différentes origines pour s'exprimer de manière individuelle. Dans un contexte économique individualiste, où l'individualisme est le maître mot au niveau social, cet état de fait semble logique.

Je vous remercie encore pour le temps investi dans ces échanges.

Marie
Universität Paderborn
KW-Fakultät

Annexe 8

Correspondances e-mail avec Philippe Capart datant du 25, 26 et 27 août 2023

Première correspondance

Am 25.08.2023 um 10:22 schrieb Philippe Capart :

Bonjour Marie,

J'ai bien reçu votre mail. J'ai peur de ne pas être la personne idéale pour ce sujet. Les 2 rééditions réalisées au sein de LA CRYPTTE TONIQUE (Coentin I de Cuvelier et Le Morne au Diable de Beuville) étaient au lavis et avec une couleur unique dans le cas du Beuville ! Reste que le sujet est passionnant et toujours d'actualité. Les rééditions souffrent souvent d'une absence de réflexion de fond sur cet aspect de reproduction des couleurs. Bien que le trait, textes et dessins, souffre également dans beaucoup de ressortie !

Un anglo-saxon brillant, Guy Lawley, a beaucoup travaillé sur l'histoire de la reproduction des couleurs en bande dessinée. Il a un site LEGION OF ANDY (<https://legionofandy.com/>) qui est d'une qualité exceptionnelle. Je vous invite à y jeter un œil si vous ne l'avez pas déjà fait. Il est aussi très accessible et francophile.

Je suis néanmoins à votre disposition pour répondre à vos questions ou demandes.

Très cordialement,

Philippe Capart.

On Thursday, August 24, 2023 at 12:40:26 PM GMT+2, Marie Weyrich wrote :

Cher Monsieur Philippe Capart,

Lors d'une discussion avec Fabrice Preyat sur ma thèse de doctorat, la question plus technique de la couleur dans les différents tirages d'une même œuvre a attiré mon attention. Fabrice m'a donné votre adresse dans l'objectif d'une prise de contact afin d'échanger sur cette problématique. Quels problèmes rencontrez-vous lors d'une republication d'une bande dessinée plus ancienne ? Quels sont les paramètres techniques à respecter ?

Avec quels procédés ou appareils techniques travaillez-vous ? Quelles sont, du point de vue de la couleur, les étapes nécessaires à une réédition pour que celle-ci reste fidèle à l'œuvre originale ? (Est-ce un objectif en soi ?)

[...]

Bien à vous

Marie Weyrich

Deuxième correspondance

Am 26.08.2023 um 20:33 schrieb Philippe Capart :

Bonsoir Marie,

Chaque édition est la somme de choix. Dans le cas du Corentin, comme dans celui de Beuville, on est parti des pages originales. Quand celles-ci étaient manquantes, une dans le cas du Corentin et 1/3 des pages dans le cas du Beuville, on a dû repartir des impressions du journal TINTIN (les deux aventures sont parues dans ses pages). Pour Corentin, c'est Hugues Dentier qui a fait un énorme travail de restauration numérique sur la base des scans haute définition réalisés (<http://www.paulcuvelier.org/>). Deux articles sur le site de la fondation Paul Cuvelier, par Hugues, reviennent là-dessus. Pour le Beuville, j'ai demandé à la restauratrice Lison D'Andréa de travailler à leur étalonnage. Mon but est de préserver au maximum les tracés des auteurs et l'intention initiale. Le journal Tintin était imprimé un temps en héliogravure, et cela donnait des gris fabuleux. Mais tout historique qu'est la démarche, cela n'empêche d'être de notre temps et chaque réédition en dit long sur l'époque de celle-ci. Personnellement, le coloriage des pages des anciens TINTIN me semble une hérésie, enfin, un projet uniquement mercantile.

Très cordialement,

Philippe Capart.

On Saturday, August 26, 2023 at 08:20:39 PM GMT+2, Marie Weyrich wrote :

Cher Philippe,

Merci beaucoup pour votre mail ! Je connais déjà le site de Guy Lawley, dont j'ai lu la plupart des textes. Il se concentre beaucoup sur les comics et sur le Ben Day. J'aurais aimé trouver des documents sur la bande dessinée et ses techniques de reproduction mais ils se font assez rares.

Dans le cas des deux rééditions que vous m'avez citées, quelles étaient les difficultés liées à la reproduction ? Et comment avez-vous procédé ? Avez-vous effectué des corrections ou des changements afin d'améliorer ou d'actualiser les planches ? Je viens de lire un article de la coloriste Isabelle Merlet sur l'édition de *Tintin au Pays des Soviets* en couleurs. Elle soulève quelques questions assez intéressantes sur le respect de l'œuvre originale et le fait qu'une « bonne » mise en couleurs devrait servir le dessin (et non le dénaturer). Je me demande s'il est possible de reproduire sans dénaturer et si oui, comment ?

Troisième correspondance

Am 27.08.2023 um 13:04 schrieb Philippe Capart :

Bonjour Marie,

Nous avons cherché à l'imprimer en hélios mais ces machines ne sont utilisées que pour des tirages énormes (genre dépliant d'hypermarchés) ou des impressions de luxe (genre boîtes de parfums). On s'est rabattu sur l'offset mais avec deux passages de noir. On a fait notre possible mais on peut encore faire mieux ! Il me semble d'ailleurs que les encres de Van Cortenbergh pour les albums étaient légèrement teintées genre brou de noix. Bref, une édition ne remplacera jamais une autre, elles co-existent.

Bon dimanche,
Philippe.

On Sunday, August 27, 2023 at 12:45:06 PM GMT+2, Marie Weyrich wrote :

Bonjour Philippe,

Je viens de fouiller ma bibliothèque et de retrouver les Tintin de 1947 où sont parues les planches de *L'extraordinaire odysée de Corentin Feldoé*. Les gris sont effectivement superbes (même sur une page un peu jaunie). J'ai lu dans une interview de 2014 sur Actua BD que vous aviez choisi la bichromie pour l'impression. Avez-vous pu maintenir les niveaux de gris ?

Juste pour l'anecdote, l'illustration en exemple sur ActuaBD avec la légende « Une des illustrations hors texte de l'album » a été imprimée en couverture du journal du 18 septembre 1947 (Belzébuth et Corentin accrochés à une liane tranchée par une lance). Les différentes couches de couleurs ne sont pas bien superposées et toute l'illustration s'en voit complètement changée (avec du jaune et du vert dans un ciel bleu, du bleu dans la jambe de Corentin etc.). Toutes les planches en couleurs du journal ont subi le même sort, ce qui les dénature encore plus. Rien de tel que les originaux !

Bon dimanche !
Marie

Annexe 9

Correspondance e-mail avec Alix Garin datant du 28 août 2023

Am 28.08.2023 um 14:57 schrieb Alix Garin :

Salut Marie !

[...] En école d'art, dans le cadre d'une formation de bande-dessinée, la couleur est abordée de façon tout à fait transversale, et non pas de manière spécifique. Elle est perçue comme un élément relativement technique, qui relève avant tout de la pratique, très peu de la théorie. Les profs les plus motivés diront peut-être quelques mots de théorie sur les contrastes etc mais rien de plus. Et quand on consacre plus d'énergie à « la colorisation », c'est d'abord à la technique (aquarelle, gouache, acrylique, numérique) bien plus qu'aux choix chromatiques, qui, eux, ne semblent résulter que d'un bon goût « qu'on a ou qu'on n'a pas », ou alors, « ça s'apprend avec le temps ». J'ai souvent entendu ça pendant mes études.

Du coup aucun cours ne lui [i.e. Johannes Itten] est vraiment consacré, ou alors c'est une initiation très superficielle, où on va par exemple présenter des planches d'auteurs qui ont eu une approche particulière de la couleur dans leur œuvre (typiquement Mattotti, Alex Barbier, Druillet, pour ce que je m'en souviens - les instigateurs de la couleur directe, autrement dit).

Lors de ma formation, la couleur n'était pas vraiment présentée comme un vecteur directement narratif (alors qu'elle l'est, évidemment !). Mais ce n'était ni par ignorance ni par mépris des profs ; c'était surtout parce qu'il y a déjà tellement de choses à apprendre en croquis et en scénario... Alors la couleur passe un peu à la trappe.

En fait c'est déjà tellement difficile de *former* des artistes, qui pour certains (dans les écoles publiques belges en tout cas) partent parfois de zéro !!

Alors, la couleur, ce sera pour les plus audacieux, plus tard, quand ils pratiqueront par eux-mêmes.

Voilà un peu l'état d'esprit, dans les écoles d'art francophones belges. J'espère avoir répondu à ta question.

[...]

De : Marie Weyrich

Envoyé : samedi 26 août 2023 10:17

À : Alix Garin

Objet : Question

Bonjour Alix ! [...] J'ai une (ou deux) question(s) concernant les cours que les étudiants reçoivent dans les écoles d'art : As-tu eu un cours spécifique sur la couleur ? As-tu, dans le cadre de ta formation abordé la théorie de Johannes Itten (contrastes de la couleur, cercle chromatique...) ? Ou d'autres théories chromatiques ?

J'ai presque terminé le dernier chapitre théorique et j'y développe la théorie chromatique de Itten. Elle est assez critiquée mais toujours très actuelle.

J'aimerais savoir si les jeunes artistes la connaissent.

Bonne journée et à bientôt !

Marie

Annexe 10

Discussion avec Hugo Poupelin. Compte rendu de la visioconférence enregistrée le 10 octobre 2023.

Les propos ci-dessous correspondent à ceux tenus par Hugo Poupelin dans le cadre de la discussion du 10 octobre 2023 et n'ont pas fait l'objet d'ajouts théoriques ou personnels de notre part (mis à part les notes en bas de page).

Première session

Hugo Poupelin est diplômé de l'ESA Saint-Luc Bruxelles, option bande dessinée¹. Après ses études, il est resté à Bruxelles (Hugo Poupelin est français).

Sur la couleur dans la formation et le travail d'Hugo Poupelin

Au moment où il a fait ses études, en option bande dessinée, la couleur n'était abordée que superficiellement, par le biais de certains cours ou de certaines techniques. Il n'y avait pas de cours spécialisé sur la couleur.

Lui-même n'adhère pas forcément aux théories chromatiques ni aux cercles chromatiques proposés dans les programmes informatiques. Le choix est trop grand, les nuances trop nombreuses. « Je préfère un nuancier clair. Je préfère une palette, en fait. » (15min.16sec.) Pour lui, c'est important d'avoir les couleurs qui soient bien séparées et qui ne soient pas dans l'ordre de type arc-en-ciel. Ça lui permet de choisir plus vite parmi son nuancier. Il a développé un nuancier qu'il utilise quand il travaille sur Photoshop². Il représente sa base chromatique. Pour lui, c'est important d'aimer la couleur qu'il utilise, de la trouver belle. Il veut également que son nuancier soit beau.

Les artistes qui ne sont pas à l'aise avec la couleur utilisent souvent la bichromie. La quadrichromie fait parfois peur.

1 Une description de l'option Bande dessinée à l'ESA Saint-Luc Bruxelles se trouve sur <https://www.sluc-bruxelles-esa.be/-Bande-dessinee-Editions-157-> (Consultation : 12 octobre 2023).

2 Ce nuancier se trouve dans la deuxième partie de notre travail.

Une des techniques utilisées pour la mise en couleurs quand les artistes ne sont pas trop à l'aise est de tout mettre en couleurs en niveaux de gris, comme un lavis en encre de Chine, en intégrant comme cela les ombres et les lumières. Des zones de couleurs sont ensuite ajoutées sur les niveaux de gris, ce qui permet de garder les intentions de lumières dans le dessin. L'outil informatique permet une flexibilité dans les méthodes et les manières de mettre en couleurs. Les artistes peuvent d'abord établir les ombres, les lumières, les textures... et ensuite s'attaquer à la mise en couleurs tout en ayant le droit de revenir en arrière pour les éventuels changements.

Hugo Poupelin ne travaille que de manière numérique. Il maîtrise les méthodes traditionnelles mais ne les utilise pas car ce ne serait pas assez rentable. Il lui faudrait trop de temps de travail par planche. Il est payé à la page, ce qui est un avantage si l'album grossit en cours de création mais un désavantage s'il faut faire trop de retouches ou si les demandes de départ sont modifiées.

Il est devenu coloriste car, avec le storyboard (« Le moment du cadrage, le moment où tu décides du rythme avec lequel les choses se disent, où tu termines tes dialogues, où tu peaufines... ») (25min.46sec), c'est l'étape de la mise en couleurs qui lui plaisait le plus dans la création d'une bande dessinée. « C'est ce qui me venait le plus facilement, c'est là où j'étais le plus créatif » (26min.15sec.). Pendant ses études, il travaillait de manière manuelle. C'est à partir de la troisième année, après avoir acheté un ordinateur, que sa partenaire le forme à Photoshop et qu'il commence à s'entraîner sur des dessins d'autres artistes. « Devoir mettre en valeur le boulot d'un autre, je trouvais ça génial. C'était hyper grisant. » (28min.04sec.) Il s'essaye sur les travaux d'autres étudiants mais va également sur les forums de dessinateurs.

Sur l'existence des réseaux³

Le Café Salé était l'un de ces forums. « Entre 2007 et 2010, c'était vraiment une époque où le Café Salé marchait très fort » (28min.55sec.). Ce forum rassemblait notamment des artistes de la firme Ankama qui travaillaient sur des jeux vidéo et des BD, mais aussi de Ubisoft, qui étaient en avance sur l'utilisation des outils numériques. Les artistes discutaient assez librement de leur travail sur le forum et montraient des techniques ou des tutoriels. Le forum était également utilisé comme plateforme professionnelle, notamment pour rechercher des coloristes. « Ils [i.e. les dessinateurs] postaient leurs planches en noir et blanc en bonne qualité sur le forum, tu prenais, tu faisais un test, tu postais en réponse sur le forum et il y a des jobs qui ont été trouvés comme ça ! » (29min.57sec.) Hugo Poupelin a pu s'essayer sur des dessins de professionnels et être en contact avec des artistes auxquels, dans un autre contexte, il n'aurait jamais montré son travail de mise en couleurs. Le forum lui a également donné l'occasion de rencontrer une ancienne étudiante de l'ESA avec qui il a pu monter ses premiers vrais dossiers. Il a donc été très vite dans le bain, même si le premier contrat (avec Dargaud) est arrivé neuf ou dix mois après la fin de ses études.

3 Cette partie souligne l'importance des réseaux sociaux et des réseaux d'interconnaissances dans le métier de coloriste.

A l'heure actuelle, il existe des groupes sur les réseaux sociaux. Hugo Poupelin mentionne un groupe de coloristes sur Facebook qui s'est constitué à la base pour des raisons de revendications concernant les conditions de travail mais qui est devenu un groupe de discussions où d'autres questions plus techniques sont abordées. Il existe d'autres groupes similaires pour les auteurs mais qui ne répondent pas forcément aux besoins des coloristes. Dans le futur, Hugo aimerait qu'il y ait un groupe qui mette en contact les coloristes et les auteurs/dessinateurs directement sans devoir passer par un éditeur.

Le contact entre personnes du métier est important dans le travail quotidien. Hugo Poupelin ne travaille pas en atelier mais est très proche du lieu de travail de sa compagne – une autre pièce du même appartement – qui est autrice de BD. Ils partagent un atelier virtuel avec quelques autres artistes. « Je connais très peu de coloristes ou même d'auteurs qui soient réellement complètement dans leur bulle à connaître aucun autre auteur, à discuter régulièrement avec aucun auteur. » (35min.06sec.)

Sur les modalités de travail

Les modalités de travail avec les dessinateurs sont très variées. Certains laissent carte blanche aux coloristes, d'autres mettent un cadre beaucoup plus serré. Dans certains cas, il est important de s'adapter. C'est le cas de la reprise d'une série, par exemple. La mise en couleurs du premier album sert alors de charte pour les teintes, les gammes et les techniques à employer.

Deuxième session

Le travail de coloriste n'est pas toujours évident et les collaborations sont parfois difficiles. Il est très important de bien mettre les conditions et les objectifs poursuivis au clair dès le début du projet.

Toutes les configurations sont possibles.

Il y a parfois des très bons dessinateurs-coloristes qui délèguent la couleur pour différentes raisons qui peuvent être financières, artistiques ou de l'ordre des préférences ou des priorités. Chaque projet est différent et chaque collaboration est différente.

Il y a chez les coloristes, des personnes qui s'adaptent à tout, acceptent tous les types de travaux et ne disent jamais rien, et d'autres qui posent un cadre très clair, refusent des travaux qu'ils jugent inintéressants ou négocient leurs contrats et conditions financières. Les personnalités peuvent être très différentes.

Servir le dessin ?

« Il faut avoir envie de faire plaisir aux auteurs, et ça beaucoup de coloristes te le diront ! Il faut avoir envie de servir le dessin et aimer le dessin en tout cas. » (2min.17sec.)

La relation avec l'auteur est importante. Une relation peu harmonieuse se retrouve souvent dans la mise en couleurs.

La mise en couleurs poursuit des buts qui dépendent des demandes et des attentes par rapport à son ajout dans la planche. Dans certains cas, elle est indispensable. Dans

d'autres, elle est plus optionnelle. Hugo Poupelin donne l'exemple d'albums publiés en couleurs mais aussi noir en blanc : « Ça, ça te donne l'impression que l'album aurait pu exister sans toi » (4min.34sec.) Mais, dans d'autres cas, la page ne fonctionne pas sans la mise en couleurs. « Là, évidemment, on a besoin de toi et ce serait faux de dire qu'on est juste au service du dessin. On n'est pas juste une béquille ». (5min.35sec.) Dans d'autres cas, le dessin est déjà bien lisible, l'ambiance est déjà posée et la couleur ajoute ce qu'il faut en lisibilité, en harmonie entre les scènes...

Parfois, l'intérêt de la mise en couleur est purement commercial. Un album en couleurs se vend mieux qu'un album en noir et blanc. Les éditeurs demandent donc aux auteurs de coloriser leur album alors que le dessin fonctionne déjà très bien en noir et blanc.

Hugo Poupelin se met volontiers au service des auteurs et fait ce qu'ils demandent.

« C'est chouette aussi, en fait ! Je pense que ça participe au côté « on peut tout leur demander et ce ne sont pas de vrais auteurs » [...] Par contre, je pense qu'il ne faut pas totalement s'éloigner de ça parce que tu n'es pas à la base de l'histoire, tu n'es pas à la base du design des personnages et cette scène, elle n'est pas apparue dans ton esprit à toi. Elle apparue dans celle de quelqu'un d'autre. Et si tu n'es pas au service de cette idée de base, c'est un peu une trahison. Ça peut être une réinterprétation [...] mais parfois ça peut être vécu comme une trahison ». (7min.33sec.)

Plus qu'un métier de servitude, c'est un métier d'accompagnement « T'es là mais t'es pas non plus complètement là pour qu'on ne voie que toi. Le mieux c'est quand les gens ne font plus la distinction trait/couleurs et qu'ils disent juste que les images sont chouettes. » (10min.44sec.) Et ça peut mener à ce que la couleur ne soit pas considérée comme étant primordiale ou importante.

C'est justement l'accompagnement qui plait à Hugo Poupelin dans son métier. Il fait le rapport avec la musique (il est lui-même musicien) et avec les différents musiciens qui jouent ensemble et s'accompagnent.

Accompagner, c'est aussi travailler en équipe. « La BD, c'est un vrai sport d'équipe pour le coup ! Chacun intervient à des moments différents mais peut donner son avis sur les autres. Le but, c'est qu'à la fin, on fasse le meilleur livre possible. » (16min. 52sec.)

Pour le lecteur, c'est le résultat final qui compte. Pas les conditions dans lesquelles il a été produit ou créé. L'album n'est jugé que sur le résultat final. Se considérer comme accompagnateur est, dans ce contexte, plus valorisant que de se considérer comme serviteur.

Sur la reconnaissance des coloristes

Il y a de plus de reconnaissance, par exemple il y a de plus en plus d'éditeurs qui paient en droits d'auteurs les coloristes ou qui les créditent sur la couverture, de dessinateurs qui parlent des coloristes avec lesquels ils travaillent et les valorisent sur les réseaux sociaux... La situation change petit à petit. Le métier est mieux considéré mais il reste des traces du passé, du temps où c'était les femmes des dessinateurs qui s'occupaient de la couleur pour les « aider », comme si c'était à la portée de tout le monde. De plus, ces femmes n'étaient jamais créditées et leur part financière était payée à leur mari. Il reste des bribes de cette période.

À l'heure actuelle, il arrive encore que certains éditeurs ne parlent pas directement au coloriste pour la couleur mais passent par le dessinateur (aussi parce que certains éditeurs ne savent pas parler de la couleur).

Coloriste, un métier féminin ?

Il existe toujours des voix qui associent la couleur et l'esprit féminin. Il n'y aurait que les femmes qui seraient sensibles à la couleur ? Même chez les coloristes, cette opinion est répandue. La sensibilité à la couleur doit être présente lorsque l'on est coloriste mais elle n'est pas dépendante du sexe.

Sur le problème des bulles dans les vignettes

Hugo Poupelin préfère avoir les bulles déjà dans le dessin pour coloriser car elles influencent la mise en couleurs, au point de vue de l'équilibre des teintes, par exemple. Dans certains cas, les bulles sont ajoutées bien après pour des raisons de praticabilité. Dans le cas de traductions, par exemple, il est plus pratique de pouvoir ajouter des bulles adaptées au texte traduit (qui n'a pas toujours la longueur du texte original). Si la grandeur des bulles n'est pas encore connue, il est tout de même bien de communiquer au coloriste leur emplacement dans la case. De plus, quand le dessin est fait sans pendre la bulle en compte, cette dernière, ajoutée dans une étape ultérieure, coupe une partie de la vignette et donc du travail déjà effectué avant.

Sur les déceptions de l'impression

Ces déceptions peuvent avoir des raisons différentes : un mauvais écran, un mauvais calibrage, un travail pas assez précis des maquettistes qui font mal le transfert des fichiers, d'autres questions techniques...

Souvent, les déceptions ne concernent pas tout l'album mais juste des séquences. Ceci est dû à la manière d'imprimer, qui se fait en feuillets. Les pages ne sont pas imprimées dans l'ordre où elles sont lues. Une séquence donnée peut donc se retrouver avec une séquence d'une autre page qui, chromatiquement, est tout à fait différente. Si l'imprimeur fait un réglage pour une séquence d'une page, celui-ci va impacter d'autres pages qui elles, auraient peut-être nécessité un autre réglage.

« Tout est question d'équilibre. Donc en fait, il faut faire plein de compromis et quand toi tu n'es pas là pour le faire avec eux [i.e. les maquettistes], les compromis ils les choisissent eux-mêmes. » (30min.40sec.) L'éditeur joue un rôle car il peut mettre des priorités aux maquettistes et leur demander de privilégier certaines séquences, par exemple les plus longues. Le choix du papier est également important. Sur un papier qui est trop jaune, la couleur aura un autre rendu. Le coloriste n'a pas toutes ces informations lorsqu'il met en couleurs. Il est le seul à posséder la version sur laquelle il a travaillé.

Pourtant, le produit imprimé est celui sur lequel la critique, mais aussi les éventuels intéressés, se basent pour poser leur jugement. Les erreurs ou les maladresses à l'impression ont donc des conséquences.

Sur les théories de la couleur

Pour Hugo Poupelin, la couleur n'est pas que du ressenti, même s'il n'aime pas forcément les théories chromatiques. Il trouve en effet que les grands principes théoriques établissent des cadres trop rigides. À son opinion, ce sont l'expérience et l'observation qui permettent d'apprendre et de progresser. Les problèmes chromatiques sont résolus différemment selon le coloriste et le projet.

Grâce aux techniques actuelles d'impression et à l'outil numérique, les possibilités sont énormes et il y a de la place pour toutes sortes de mises en couleurs.

Annexe 11

Correspondance e-mail avec Hugo Poupelin datant du 13 octobre 2023

Betreff: Aw: Zoom deuxième session 18h30

Datum: 13.10.2023 um 11:03

Von: Hugo Poupelin

An: Marie Weyrich

Bonjour Marie,

Pardon j'avais oublié effectivement de te l'envoyer, alors qu'on en avait parlé !

Voilà un imprime-écran de mon nuancier, tu verras qu'il y a une bande noire dans laquelle je ne puise presque jamais, à part si je dois corriger quelque chose dans le dessin (rare).

Je choisis quasi toujours d'abord dans cet ensemble de couleurs, quitte à changer la teinte ensuite.

Il m'arrive aussi évidemment de prendre des couleurs dans un autre fichier, avec l'outil pipette, et dans ce cas je ne passe pas par le nuancier.

Je garnis ce nuancier au fur et à mesure si j'ai envie de sauvegarder une couleur qui me plaît, ou si je sais quelle va revenir souvent dans un album.

Pas de problème pour l'utiliser comme exemple.

Pour les albums concernés hé bien c'est tous mes plus récents, en fait, sans distinction.

A plus,

Hugo



From: Marie Weyrich

Sent: Friday, October 13, 2023 10:42 AM

To: Hugo Poupelin

Subject: Re: Zoom deuxième session 18h30

Cher Hugo,

Te serait-il possible de m'envoyer un screenshot d'une des palettes Photoshop que tu utilises (ou que tu as utilisée) pour que je puisse me faire une idée du nombre de couleurs que tu as devant les yeux quand tu colorises ? Je voudrais utiliser l'image comme exemple dans mon travail. Ce serait ok pour toi ? (Avec ton nom et aussi le nom du projet BD pour laquelle elle a été utilisée ?)

Merci beaucoup et bonne journée !

Marie

Annexe 12

Correspondance e-mail avec Leo datant du 2 octobre 2023

Les Mondes de Leo

Datum: 02.10.2023 um 18:12

Chegou mensagem de resposta para você

An: Weyrich

Bonjour Marie,

J'ai mis en couleurs le cycle 1 des « Mondes d'Aldébaran » en utilisant les encres Ecoline, une espèce d'aquarelle liquide. Donc le tome 3 ainsi que la mantrisse qui y apparaît ont été coloriés de cette façon. Je n'ai commencé à utiliser la tablette graphique que bien plus récemment, à partir de *Survivantset Antarès*. À une époque, je ne sais vous dire quand, j'ai utilisé un peu de gouache pour renforcer certaines couleurs, l'Ecoline n'étant pas assez foncée pour des couleurs plus sombres. Dans certains albums postérieurs, avant de passer à la tablette graphique, j'ai abandonné l'Ecoline et utilisé de la gouache liquide (c'est à dire, sans mélanger au blanc) pour avoir des couleurs plus vives. Et plus tard des encres acryliques qui ont l'avantage d'être indélébiles. Quand les matériaux de dessin ont commencé à disparaître petit à petit du marché, je me suis décidé à passer vers la tablette graphique. Quant au coffret dont vous parlez, je ne saurais pas vous répondre. Cordialement,

Leo

Le mail ci-dessus fait suite à une demande effectuée via un formulaire de contact sur la page <https://www.lesmondesdeleo.com> (Consultation : 30 septembre 2023).

Annexe 13

Discussion avec Lucas Harari. Compte rendu de la visioconférence enregistrée le 22 décembre 2023.

Les propos ci-dessous correspondent à ceux tenus par Lucas Harari dans le cadre de la discussion du 22 décembre 2023 et n'ont pas fait l'objet d'ajouts théoriques ou personnels de notre part (mis à part les notes en bas de page).

Les questions posées dans le cadre de cette rencontre virtuelle se sont orientées sur celles posées à Éric Lambé et Philippe de Pierpont lors de notre interview¹.

Première session

Parcours artistique de l'auteur

Lucas Harari a toujours aimé dessiner et s'inventer des histoires. Après l'école d'architecture, il passe le concours d'entrée à l'École nationale supérieures des Arts Décoratifs de Paris qu'il rate parce que son dossier rempli de dessins de bande dessinée ne correspond pas aux attentes de l'école. Après une prépa de dessin et la création d'un nouveau dossier, il rentre aux Arts Décos et décide, après une première année de tronc commun, de prendre l'option « images imprimées² ». Ce choix sera décisif, notamment pour la découverte de la couleur. Son travail de fin d'études sera une bande dessinée, *Laimant des montagnes* (2015), qui, plus tard, deviendra *Laimant* (2017).

Lucas Harari a très tôt décidé d'auto-éditer son livre et d'avoir un objet imprimé (pas seulement les planches rendues dans le cadre de son travail de diplôme). « On était une promo qui adorait faire des livres-objets, des fanzines, des livres d'artiste. On nous a beaucoup appris la reliure [...] Il y avait un lien au papier imprimé très important, c'était vraiment ça le cœur de la section et donc je me suis tout de suite dit, « je vais faire un livre.

1 Cf. Interview d'Éric Lambé et de Philippe de Pierpont, Berlin, 8 octobre 2018. La transcription de cette entrevue enregistrée se trouve en annexe 1.

2 Une description de cette option se trouve sur le site de l'Ensad : <https://www.ensad.fr/projets/ima-ge-imprimee> (Consultation : 23 décembre 2023).

Je vais le fabriquer moi-même de A jusqu'à Z. » (22min.12sec.) Les soixante premières pages de la bande dessinée lui permettent de démarcher les éditeurs et de travailler avec Sarbacane.

L'aimant

« *L'aimant*, c'est lié effectivement à mon enfance, à ma famille, à mon goût pour l'architecture [...] et à l'École des Arts Décos. » (7min.15sec)

Le titre vient de l'idée que le personnage principal soit attiré physiquement par une espèce de force intérieure qu'il ne comprend pas vers ce lieu que représente le bâtiment des thermes de Vals de l'architecte Peter Zumthor. Le titre n'a pas tout de suite séduit l'éditeur qui le trouvait trop mystérieux mais Lucas Harari a insisté pour le garder.

L'architecture

Lucas Harari a baigné dans l'architecture puisque ses deux parents étaient architectes. Ses parents avaient même dessiné la maison dans laquelle ils vivaient, dans la région parisienne. Les voyages étaient souvent centrés sur la visite de bâtiments intéressants du point de vue architectural. C'est dans le cadre d'un de ces périples que le jeune Lucas Harari, à 13 ans, a découvert les thermes de Vals dessinées par Peter Zumthor. À la sortie du Lycée, il commence des études d'architecture qu'il arrête quelques mois plus tard.

Le souvenir des thermes lui a permis de construire le récit assez facilement et d'y intégrer des éléments fantastiques. Pour Lucas Harari, le bâtiment de Zumthor est « une architecture du fantastique » (18min.36sec.) et « un lieu hautement cinématographique » (19min.06sec.) qui n'avait pourtant jamais été utilisé dans une fiction. C'est cette fascination pour le lieu qui l'a poussé à écrire le récit. N'ayant pas les moyens d'y aller, il a fait des recherches intensives sur internet et s'est documenté (lectures, photos, films, interviews de Peter Zumthor...) Ceci l'a amené à mettre en scène un étudiant qui, comme lui, est fasciné par les thermes et décide de s'y rendre pour en percer les secrets.

Dans la grammaire de la planche, l'architecture joue un rôle. Lucas Harari évoque d'ailleurs une « architecture de page » (33min.55sec.) dans laquelle les marges extérieures de la planche n'ont plus leur place (bord-cadre). Cette mise en page est présente quand le protagoniste est dans le bâtiment des thermes et qu'il s'y passe un mouvement architectural. Cette idée n'est pas venue tout de suite mais au cours de l'écriture du récit. Ceci explique que, dans la scène où Pierre voit la porte pour la première fois, la planche contient les marges³. Par contre, dans le cas de la scène de la discothèque, cette même mise en page exprime une autre idée. Le fait d'éliminer les marges blanches qui aèrent la composition donne une impression d'étouffement, de vase clos dont on ne peut plus sortir. Les modulations dans la mise en page correspondent au contenu du récit qui porte sur l'architecture. D'après Lucas Harari, cela a permis d'établir un métadiscours au niveau graphique de type case-pièce et planche-bâtiment. Celui-ci est repris par exemple dans la planche où Pierre dessine des plans⁴. Ceux-ci sont fait de cases rappelant celles de la

3 Harari, L. *L'aimant*, Paris : Sarbacane, 2017, p. 54.

4 Ibid. p. 63.

bande dessinée. Lucas Harari avait le désir d'établir un lien entre l'espace architectural et le graphisme dans le récit de bande dessinée et de proposer une circulation dans la page un peu labyrinthique.

Le jeu sur le parcours de lecture dans la planche est accentué par l'absence de gouttière puisque le trait qui sépare les cases est le même que celui qui sépare les murs. Le lecteur se perd dans une forme de labyrinthe : « L'œil est enfermé dans une espèce de circuit et ne peut plus sortir. » (36min. 56sec)

Lucas Harari attire l'attention sur le fait qu'il n'a pas voulu faire une bande dessinée purement conceptuelle. Son désir était également de proposer simplement un récit sur l'aventure de Pierre qui se perd dans un lieu qui l'attire avec des personnages haut en couleurs (le vieux sur la montagne, le savant) et une action intéressante.

Les influences et références

Lucas Harari cite plusieurs références francophones et anglophones issues de la bande dessinée mais aussi du cinéma et de la littérature qui ont nourri l'univers de *Laimant*.

Au niveau graphique, il évoque la ligne claire des années 1980 avec Yves Chaland, Serge Clerc ou Ted Benoit et l'école américaine avec Charles Burns, Daniel Clowes ou Chris Ware qui font suite à Art Spiegelman et à Robert Crumb. La manière avec laquelle il utilise la ligne claire inclut une ligne « un peu naïves » (10min. 52sec.), les clairs-obscur, les ombres griffées ou noires « un peu à l'américaine ». (10min. 46sec.) Il utilise également les aplats de couleur. Les personnages ont des visages très simples. Le protagoniste est décrit comme « une espèce de Tintin brun sans la houppette ». (11min. 12 sec.) Lucas Harari cite également Tardi, Franquin, Gigé ou encore Blexbolex.

Au niveau du récit, il y a une référence au récit d'aventure en bande dessinée et, en même temps un essai d'introduire des choses plus intimistes. Le film *Shining* de Stanley Kubrick a inspiré l'appel du lieu dans la neige. Lucas Harari évoque également des éléments « lynchéins ». (14min. 32sec.) En littérature, il évoque des citations référentielles au roman *La cité de verre* de Paul Auster avec l'enquête qui ne mène nulle part, le cul-de-sac, mais aussi Borges, Dino Buzzati, Gogol, Kafka ou encore des récits comme celui de Dracula ou d'autres dans lesquels il y a un jeu sur les lieux vivants, l'appel de l'ailleurs ou même le motif du labyrinthe.

Une autre référence est celle de *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni, « l'idée de découvrir quelque chose quand on est en train de travailler sur une image. Dans *Blow up*, il prend des photos et dans le fond, il découvre un meurtre. Et moi, il y avait cette idée de dessiner... d'un personnage qui dessine et en dessinant, il s'aperçoit que le bâtiment, un des éléments du bâtiment, change, en l'occurrence, dans ma scène, c'est une porte. » (20min. 05sec.) Lucas Harari cite ensuite le film *Meurtre dans un jardin anglais* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) de Peter Greenaway dans lequel la même idée est utilisée, celle d'un dessinateur qui découvre un meurtre en dessinant. Lucas Harari déclare que, quand il écrit, il aime dialoguer avec d'autres récits : « J'aime bien tisser une sorte de toile qui va piquer à droite, à gauche ou en tout cas rebondir sur des éléments que j'aime bien ou que j'ai vus. Après ça existe dans un tout petit moment du récit, voilà, il y a cette idée-là et on peut très bien ne pas voir la référence. » (21min. 10sec.)

Le jeu sur les codes et l'introduction du fantastique

Le jeu avec les codes de différents genres ainsi que leur interpénétration sont également présents : « Ce n'est pas un polar mais tous les ingrédients y sont pour que ça en soit vraiment un. » (14min. 54sec). L'autobiographie déguisée fait partie de ce jeu puisque le double de Lucas Harari prend la parole tout au début et tout à la fin du récit et que le premier personnage qui introduit le protagoniste, Pierre, est le double de son père, l'architecte Harari représenté comme tel dans la bande dessinée. Par ces stratégies de type « tout ce que je vais vous raconter est vrai » (15min.44sec.) ainsi que les décors réalistes de Paris puis des thermes de Vals (l'auteur s'est documenté et a travaillé sur base de photos des lieux qu'il a dessiné), un contrat de lecture est établi qui se voit remis en question par l'intégration d'éléments fantastiques qui dérèglent le récit. « C'est d'autant plus surprenant quand on a l'impression de rentrer dans un récit réaliste » (16min.14). « Pour moi, c'est ça le vrai fantastique, c'est comment un élément va venir dérégler le réel et le pénétrer et faire tache d'huile et inonder tout le récit. » (16min.40sec.) Les références trouvent leur source chez Borges ou encore Kafka, « ces récits qui prennent vie dans le réel et qui à un moment proposent une bifurcation. » (17min.15) Cette dernière ne transforme pas le réel, l'univers réaliste dans lequel se déroule le récit mais plutôt des personnages précis.

La couleur dans *L'aimant*

Avant les Arts Décos, Lucas Harari ne faisait que du noir et blanc (plume ou pinceau) et ne comprenait pas bien la couleur. Il l'a découverte aux Arts Décos avec la sérigraphie. « J'ai compris par l'impression. Quand j'ai compris comment s'imprimaient les couleurs et comment elles existaient entre elles dans la matière, j'ai compris un peu près la couleur. » (12min.16sec.) Blexbolex était un auteur à la mode quand Lucas Harari terminait ses études et ses travaux en sérigraphie l'ont inspiré dans son utilisation de la couleur. Le rapport à la couleur a donc été très lié à l'aplat, même s'il est possible de tramer en sérigraphie.

Pendant sa dernière année d'études, l'école a reçu une nouvelle machine permettant la risographie. Cette technique était à la mode à l'époque, notamment chez les graphistes, mais personne ne s'en servait à l'école. Lucas Harari et quelques autres ont commencé à expérimenter sans trop savoir comment. Il déclare : « D'ailleurs je pense que si j'avais su comment ça marchait, je n'aurais pas travaillé mes couleurs de cette manière-là parce que c'était très compliqué à imprimer. » (23min.11sec.) Lucas Harari pense que sa technique de mise en couleurs n'est pas très appliquée à la risographie. Il travaille avec un copain qui est risographe et qui lui fait remarquer qu'à chaque fois qu'il lui envoie des images, elles sont propres, mais le résultat ressemble assez peu à ce que d'autres auteurs proposent.

À l'époque, il n'avait que très peu de couleurs à disposition et le choix s'est fait assez rapidement. Le noir était nécessaire pour les contrastes, le trait (ligne claire) et la référence aux auteurs américains. Le bleu s'est imposé pour rendre le bâtiment gris-bleu mais aussi la minéralité de la pierre, le bleu de l'eau et les ombres sur la neige en contraste avec le blanc. La bichromie lui paraissait appauvrir le récit, sa dimension réaliste et les ambiances tant importantes pour la narration : « Je voulais montrer le lieu et montrer les ambiances que le lieu proposait et comment ces ambiances-là collaient

avec mon idée du fantastique et du thriller et du polar et de tout ce que j'avais envie de mettre en place. » (24min. 58sec.) Le rouge s'est donc ajouté à la sélection chromatique. Il a permis la construction d'ambiances assez réalistes. En modulant et/ou superposant le noir, le bleu et le rouge, une gamme plus large a pu être développée : des gris clairs, des gris moyens, des bleus clairs, moyens et foncés, des roses, différents rouges, des violets, des bruns... Sur base de trois teintes, d'autres teintes secondaires ont donc été créées. L'économie de moyens était assez importante et il s'agissait de créer le plus d'ambiances possibles à partir de trois couleurs et d'inventer des manières différentes de coloriser le récit en fonction de l'action en court. Un exemple est la scène de fête au début du récit qui n'a pratiquement que du rouge, ambiance rompue par la sortie du personnage vers l'extérieur plus violet et l'abstraction de la couleur lorsqu'il rentre de nouveau. Les thermes, quant à elles, ne comportent pas de rouge et la peau du personnage principal y est presque toujours très blanche « comme s'il devenait minéral ». (30min.26sec.) La couleur est toujours choisie en fonction de ce qu'il se passe dans le récit.

Les références chromatiques de Lucas Harari étaient celles du comics américain (les ombres fortes, par exemple), de Chris Ware, mais aussi du franco-belge de style Lucky Luke : « Morris faisait beaucoup de choses comme ça, des ombres chinoises, des moments très réalistes et puis, d'un coup, on a un fond jaune, des silhouettes noires dessus, un petit truc en rouge... très expressif comme ça avec des choses presque naïves. » (26min.28 sec.) La mise en place d'un décor dans une première case précède un dessin presque abstrait pour rentrer dans l'émotion du récit.

Lucas Harari affirme avoir été passionné par les images proposées dans un blog de vieux western américains et la découverte de bavures et de trames visibles à l'impression qui le faisait réfléchir sur la mise en couleurs (les points cyan sur du jaune qui donnent un vert, par exemple). Il a également beaucoup observé le travail sur la couleur et sur les trames dans *Watchmen* ou chez Winsor McCay.

Il y a différentes utilisations de la couleur dans *Laimant* :

- Une utilisation réaliste
- Une utilisation expressive à la Lucky Luke (fond abstrait avec un personnage ou un élément dans la case)
- Une approche plus conceptuelle dans laquelle les émotions sont exprimées (le rouge pour la colère) ou un élément est mis en évidence
- Une intention de mise en ambiance pour mettre en place des atmosphères différentes (par la lumière et les ombres notamment). Lucas Harari évoque la chaleur du chalet, la froideur des thermes, une atmosphère mystérieuse ou pleine de suspense, des attentes...

Deuxième session

Le rouge a été pensé en contre point soit émotionnel, soit d'ambiance, soit rythmique, même si Lucas Harari affirme ne pas bien maîtriser le rythme : « On est tellement dans du microscopique en BD, dans les cases, à l'intérieur des cases, dans les arrières plans, dans les décors... que, en fait, c'est très très dur à un moment de prendre du recul et

même sur plusieurs dizaines, vingtaines, centaines de pages. » (27min.29sec.) Au moment de faire un livre, le manque de recul empêche la conscientisation du rythme global et laisse la place à des décisions plus instinctives. Au niveau de la planche ou de la séquence, c'est, par contre, plus réfléchi. « La bande dessinée a ça d'assez magique c'est que, dans le flux de lecture, on a tendance à s'attacher à ce qu'on voit sur le moment et à oublier un peu le reste. » (28min.45sec.) Lucas Harari donne l'exemple de l'évolution du dessin dans l'album : « Le dessin est très différent de la première page à la dernière page. » (28min.59sec.) Ces évolutions, comme celles du personnage également, ne sont pas forcément perçues par les lecteurs.

La technique de mise en couleurs

Lucas Harari a fait les crayonnés et l'encre (au feutre) sur des originaux qu'il a scannés pour ensuite faire la mise en couleurs de manière digitale. Son idée était d'imiter le grain particulier de la risographie. Il a d'abord cherché à scanner les impressions risographiques et à les réintroduire dans les couches de couleur mais il y avait trop d'imperfections. Il a ensuite trouvé un plug in pour son logiciel (Photoshop) qui, à la base, est conçu pour les photographes et qui permet d'ajouter un grain de photo argentique sur des photos numériques. Il procède de cette manière : il fait ses aplats de couleurs sur la tablette graphique avec différentes couches de niveaux gris et applique sur chaque couche le filtre argentique. Il réintroduit alors les couches retravaillées dans son fichier et les superpose pour arriver au résultat souhaité. Après *Laimant*, il a continué à utiliser ce procédé dans ses travaux qui est devenu, à côté de l'absence de gouttières, un de ses marqueurs graphiques.

Ayant appris la couleur avec la sérigraphie et la risographie, Lucas Harari travaille en tons directs sur Photoshop et pas en RVB ni en CMJN. *Laimant* est d'ailleurs, dans sa version française, une impression en trois couleurs Pantone (dans certains pays, l'impression a été faite en quadrichromie pour des raisons économiques. Cela concerne également l'édition française en format de poche). Le rouge a été préparé exprès pour ce projet parce que le rouge de la gamme Pantone de l'imprimeur n'était pas celui qu'avait utilisé Lucas Harari dans le cadre de la risographie. Au cours de la conversation, Lucas Harari évoque la préférence des éditeurs pour la couleur qui n'a pourtant pas joué de rôle dans son cas.

Autres questions graphiques

Les bulles ont été dessinées séparément et réintroduites dans les cases. Le même procédé a été utilisé pour les pierres des murs du bâtiment des thermes. La partie structurée (les pierres) du mur a été dessinée séparément au crayon à papier et puis réintégrée au mur par superposition (scannage). Les planches originales représentant les thermes sont donc assez sobres, presque nues.

Dans la toute première édition du livre, les planches 22 et 23 sont inversées (cela était dû à une erreur de Lucas Harari).

Travail avec l'éditeur

L'éditeur a accepté toutes les propositions de Lucas Harari.

Le format du livre grand format est le même que celui que Lucas Harari avait auto-édité en riso, tout comme le papier (Munken de création, bouffant avec une main importante qu'il avait découvert dans le cadre d'un projet de création de livre aux Arts Décos). C'est également l'auteur qui voulait l'utilisation des couleurs Pantone, le titre et le dos en toile, en référence aux bandes dessinées franco-belges anciennes, aux premières éditions de Tintin.

Modalités de travail et réseau

Lucas Harari ne travaille pas en atelier, il travaille chez lui, seul mais en présence de sa compagne artiste designer textile. Cela autorise des échanges et des discussions notamment sur la couleur. Lucas Harari reçoit ainsi des feedbacks réguliers sur ses planches et sur les couleurs de ses planches. En ce qui concerne le récit et le travail d'écriture, les retours se font par des personnes proches et par l'éditeur. Il a également des copains dessinateurs à qui il envoie des images et demande des conseils ainsi que des connaissances dans le milieu informatique qu'il sollicite en cas de questions précises sur un logiciel, par exemple.

Lorsqu'il était à l'école, la classe et les professeurs jouaient un grand rôle en donnant des retours : « On avait des suivis quotidiens avec les profs, on leur montrait ce qu'on faisait et puis on était une classe assez soudée, j'avais des copains qui relisaient beaucoup, on se parlait, on se donnait des conseils, donc, à ce moment-là, il y avait vraiment comme une émulation d'atelier mais de classe d'école et ça je l'ai un peu perdu à vrai dire par la suite parce que j'ai fait le choix de ne pas travailler en atelier. » (22min.48sec.)

Lucas Harari évoque également les festivals qui permettent la rencontre d'autres auteurs et autrices susceptibles de donner des conseils ou de relire.

Annexe 14

Interview écrite de Maurane Mazars. Questions envoyées par mail le 3 février 2024

1. Présentation – Formation de Maurane Mazars (Pourriez-vous compléter s'il manque des informations ?)

Maurane Mazars, née en 1991 à Paris et diplômée Bachelor en Communication visuelle, option Image/Récit à la HEAD – Genève.

Ensuite, elle a fait un master à Strasbourg à la HEAR Haute école des Arts du Rhin (dans le cadre duquel elle a commencé *Tanz!*)

(Ajout de Maurane Mazars) : Avant tout cela j'ai obtenu un BTS Communication Visuelle à l'École Estienne, Paris.

2. Avez-vous toujours voulu faire de la bande dessinée ?

Je dessine depuis toujours mais je n'ai considéré en faire mon métier que vers mes 15 ans, si je me souviens bien. Enfant, je ne voulais pas du tout être « dessinatrice » comme on me demandait souvent. Puis à l'adolescence, j'ai commencé à envisager faire de l'animation, je voulais travailler pour Cartoon Network... Même si je faisais déjà des BD dans mon temps libre. Ce n'est que plus tard que j'ai compris que ma véritable vocation était la BD... Elle m'a toujours accompagnée, en tant que lectrice ou autrice, mais la révélation a été tardive... pendant mes études à Genève, plus précisément.

3. Vous travaillez la couleur depuis 2016. La mise en couleurs dans *Tanz !* vous paraissait elle essentielle ? Pourquoi ?

Depuis que j'ai commencé la couleur, donc après *Acouphènes*, je travaille très très rarement en noir et blanc... Ça aussi, ça a été une révélation sur le tard ! Donc, quand j'ai commencé *Tanz*, je travaillais déjà essentiellement en couleur. Mais la couleur est essentielle dans *Tanz*, elle fait partie intégrante du récit : pour moi la comédie musicale, Broadway, ce sont les couleurs vives technicolor de *West Side Story*, c'est indissociable. Quand j'ai imaginé Uli pour la première fois, sa rousseur était l'élément graphique le plus important pour représenter son énergie, son dynamisme, sa candeur... Les différentes parties du récit ont également chacune leur palette. Pour moi la couleur est une façon de soutenir la narration, je pense que je tiens ça du cinéma de la Nouvelle Vague. C'est une dimension narrative supplémentaire, qui apporte des détails, de la profondeur, de l'émotion à un personnage, un lieu ou une situation.

4. Les couleurs dans *Tanz !* sont assez proches de celles utilisées dans *Les choses sérieuses*.

Comment avez-vous développé les couleurs de votre palette ?

Assez spontanément je pense... Sans trop me questionner, je choisis les couleurs qui me plaisent le plus.

Ces couleurs vous plaisent-elles ?

Comme je disais plus haut, la plupart du temps oui. Mais je me force à utiliser des couleurs que je n'aime pas forcément, pour diversifier, pour ne pas aller tout le temps vers les mêmes... Je n'aime pas le violet par exemple.

Ont-elles une signification particulière ?

Parfois oui ! La rousseur d'Uli, le bleu de Cocteau et le rouge de Marais... cela correspond à leurs personnalités. Le vert évoque la guerre dans *Tanz* et dans *Les choses sérieuses*...

La sélection des couleurs est-elle due aux pastels aquarellables que vous utilisez ?

Les Néocolors sont très importants dans la définition de mes palettes... Leur sélection m'a beaucoup influencée, moi qui aime utiliser les couleurs « toutes faites » ... C'est trop de pression de les créer moi même ! J'aime les superposer mais pas les fabriquer.

Il y a beaucoup de verts et de rouges (un peu de jaune aussi). Pourquoi ?

Le vert est ma couleur préférée je pense... et elle permet de faire de beaux contrastes en jouant avec les complémentaires, comme le rouge.

*Le fait que *Tanz !* ait été réalisé dans différents pays a-t-il influencé votre mise en couleurs ?*

Non, mais les Néocolors sont faciles à transporter... plus que d'autres techniques plus complexes.

5. Techniques de travail et impression :

Travaillez-vous en couleurs directes sur vos originaux ?

Oui !

Scannez-vous ensuite vos originaux pour les rendre de manière digitale à votre maison d'édition ?

Les planches sont scannées (photogreveuse du Lombard) puis j'y amène quelques retouches.

Dans ce cas, remarquez-vous des différences entre les planches originales et les planches digitalisées ?

À part les retouches, le rendu de l'imprimeur pour Tanz ! est très fidèle aux originaux... dont les couleurs sont un peu plus douces.

Retravaillez-vous les couleurs sur l'ordinateur ?

Oui, je force un peu les contrastes, et retouche certaines couleurs qui se tachent souvent, comme le jaune.

La bande dessinée Tanz ! est-elle une impression en quadrichromie ?

Je suis assez nulle en impression... Je ne sais pas... je pense que oui ?

Avez-vous rencontré des problèmes lors de l'impression de l'album (déceptions, rendus différents, difficultés techniques...)?

Non, les premiers tests ont été immédiatement concluants, la photogreveuse du Lombard est très forte !

6. De quelle manière les couleurs ont-elles été intégrées dans la construction narrative de l'œuvre ?

La couleur reprend-elle les thèmes principaux du récit ?

Comme je le disais plus haut, oui. Il y a des couleurs spécifiques pour l'Allemagne (vert de malachite surtout, pour la Guerre), bleu et rouge pour New York, plus vibrante. Uli porte beaucoup de couleurs vives, surtout du jaune, Anthony porte des couleurs plus sombres, beaucoup de vert/kaki, Jacob porte du bleu qui met ses yeux et son tempérament doux en valeur, Patti porte beaucoup de rouge qui va bien avec son fort caractère et son rouge à lèvres.

Les fonds colorés des vignettes sont très souvent dénués de détails. Quelle(s) fonction(s) jouent-ils dans le récit (mise en évidence des émotions des personnages ? Ambiance ? symbolisme ? Raisons pour ces fonds unis ? Rapport au dessinateur Morris ?)

Je ne suis pas une grande dessinatrice d'architecture, de perspectives, j'ai dû apprendre à compenser j'imagine... Parfois la couleur souligne les émotions, par symbolisme, parfois elle complimente la planche dans son ensemble. Je ne suis pas une grande lectrice de Morris... donc non ! Mais je vois le rapprochement.

Le récit est organisé à la manière d'un roman avec un découpage en chapitres (avec ou sans nom), un épilogue et une partie annexes. Pourquoi ? La couleur joue-t-elle un rôle dans cette organisation ?

J'ai toujours conçu mes récits ainsi, je ne saurais pas le faire autrement. C'est très important pour moi comme support à l'écriture, et j'aime le fait de faire des pauses entre les actions. La réflexion autour de la couleur n'intervient pas à ce moment-là.

À la fin du récit, vous ajoutez trois danseurs /danseuses qui vous ont inspirés. Chacun a sa couleur de fond. Par quoi ce choix des danseurs et des couleurs a-t-il été motivé ?

L'orange pour Wigman vient d'un poster (reproduit dans la chambre d'Uli). Le bleu de Laban évoque une sorte de mélancolie nostalgique je pense... le plein air aussi... Et le vert de Kurt Jooss est simplement pour *La Table Verte* !

7. Dans *Tanz !*, il y a un rapport entre la forme et le contenu. Par exemple, le thème de la fluidité dans la danse est repris dans la mise en page de certaines planches. Celui de la transformation / évolution du personnage est repris sur la couverture. Est-ce la même chose pour la couleur (rapport couleur-contenu) ?

Il y a-t-il un rapport entre le choix chromatique et la période d'après-guerre dans laquelle se passe le récit ?

Le vert de malachite représente l'Allemagne en faisant allusion à la Guerre, et la palette pour cette partie du récit associe verts et bleus pour souligner la mélancolie ambiante.

Le thème de la guerre joue un rôle qui n'est toutefois pas prédominant. Était-ce voulu ?

En effet, je ne parle pas de la Guerre... elle n'est pas importante en elle-même, c'est le trauma qu'elle engendre qui m'intéressait, et comment on vit avec, comment on le contient, comment on tente de s'en échapper...

8. Le rapport art majeur/art mineur présent dans le récit pour le thème de la danse trouve un écho au sein du champ de la bande dessinée, d'une part parce qu'elle est parfois toujours considérée comme art mineur, et d'autre part par la polarisation bande dessinée commerciale/bande dessinée d'avant-garde.

*Comment situez-vous *Tanz !* dans le champ de la bande dessinée ?*

Excellente question... Je ne sais pas. Entre deux ? Je crois que du côté de la BD plus classique elle paraît un peu expérimentale et chez les indépendants elle paraît plus commerciale ?

Avez-vous voulu « sortir des codes » esthétiques commerciaux (par la mise en page, le décadrage et la mise en couleurs, par exemple ?)

Je pense que oui, enfin j'essaie de faire des choses qui ont du sens pour moi, je n'essaie pas de sortir à tout prix d'un carcan ou d'un autre. J'essaie de faire des choses sincères, personnelles, avec intention. Je pense que c'est la seule chose que l'on peut faire pour être original : être soi-même et être sincère.

Certains passages sont plus abstraits que d'autres au niveau du dessin, de la mise en page mais aussi de la mise en couleurs. Ces changements correspondent-ils au contenu transmis dans ces passages (ex. p. 54, 67, 208-209) ?

Le dessin en bande dessinée est pour moi le premier vecteur de narration, avant le texte, avant la mise en page, etc. Donc j'aime explorer ses possibilités narratives par la couleur, le trait ou son absence, le geste, la technique... En variant le dessin on peut aussi faire ressentir différemment le passage du temps, la gravité ou la légèreté des instants.

9. Pourquoi les gouttières sont-elles noires ?

Je pense que cela vient de la façon dont je conçois mes multicadres... Je fais des grilles sans gouttières assez spontanément, sûrement pour pouvoir utiliser la gouttière par la suite. Si je détache une case de mon gaufrier de base, ça a ainsi plus de sens.

10. Quelles influences artistiques ont guidé votre travail dans le projet *Tanz ! ?*

Comment définiriez-vous le genre de votre récit ?

Je pense que ce qui correspond le mieux est « récit initiatique ».

Avez-vous été inspiré par un genre ou une œuvre en particulier ?

Il y a beaucoup d'œuvres qui m'ont influencée... tous les grands récits initiatiques ou les parcours de vie d'artistes réels ou fictifs. Mes influences sont généralement digérées de longue date donc je ne sais pas forcément les discerner. Je sais que graphiquement, mon livre a été souvent rapproché de Brecht Evens, et c'est vrai que j'aime énormément ses couleurs et comment il les utilise narrativement, sa façon de composer, superposer, rajouter, enlever, etc...

11. Comment le travail avec la maison d'édition s'est-il déroulé ?

Avez-vous beaucoup travaillé seule ? Avez-vous été entourée d'une équipe ?

J'ai travaillé seule mais accompagnée de deux éditeurs avec qui nous faisons régulièrement le point : Camille Monnart et Gauthier Van Meerbeek. Il et elle ont été de très bon conseil mais m'ont toujours laissé de l'espace, de l'autonomie, j'en suis très reconnaissante. Après, il y a une grosse équipe pour tout ce qui est la post-production : gra-

phiste pour le titre, typographe, photgraveuse qui scanne les planches, et toute l'équipe qui s'occupe de la promotion. C'est une chance énorme d'être si bien entourée.

De quel(s) réseau(x) profitez-vous ou avez-vous profité ? (Réseaux sociaux, professionnels...)

Tout le réseau professionnel de mon éditeur, Le Lombard, mais aussi la visibilité apportée par le Prix Raymond Leblanc.

Avez-vous décidé du format de votre livre (grandeur, papier, couleur du papier au début et dans le récit, informations sur la couverture) ?

J'ai décidé du format, du papier, mais notre projet de couverture à Camille et moi n'a pas été retenu par l'équipe Marketing. La couverture actuelle est donc un compromis :)

