

### 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 figurative<sup>1</sup>. 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 éventuelles<sup>2</sup>. 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)<sup>3</sup>. 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 exemples<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup> comprend le découpage – « la distribution du scénario dans une suite de cases qui forment une séquence narrative<sup>6</sup> » – le principe de l'enchaînement narratif entre les cases ou séquentialité, la répétition<sup>7</sup>, 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 temps<sup>8</sup>, 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 œuvres<sup>9</sup>. 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 récit<sup>10</sup> :

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 séquence<sup>11</sup>.

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 séquence<sup>12</sup>. 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 différentes<sup>13</sup> mais le fait que, premièrement, la mise en page – « Organisation des cases dans la planche<sup>14</sup> » – 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 racontés<sup>15</sup>. 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 non<sup>16</sup>, 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 planche<sup>17</sup>, 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 filet<sup>18</sup> – et la planche, ou d'un ordre esthétique, les plans utilisés<sup>19</sup>, 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 vide<sup>20</sup> ». 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 scène<sup>21</sup> ». 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'image<sup>22</sup>, 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 parlé<sup>23</sup>. 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'informatif<sup>24</sup>, elle peut être de l'ordre du narratif et, par exemple, servir d'« amorce » au récit et raconter avant que ce dernier ne débute officiellement<sup>25</sup>.

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 planche<sup>26</sup>. Les teintes utilisées participent, dans ce cas, à la narration et à la structuration de l'espace (mais aussi du temps<sup>27</sup>). 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'arrière<sup>28</sup> ou encore des couleurs plus intensives en avant-plan et plus pâles en arrière-plan<sup>29</sup> 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 vue<sup>30</sup>, les éléments représentés ou encore l'éclairage. La perspective peut être construite par les lignes<sup>31</sup>, 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.

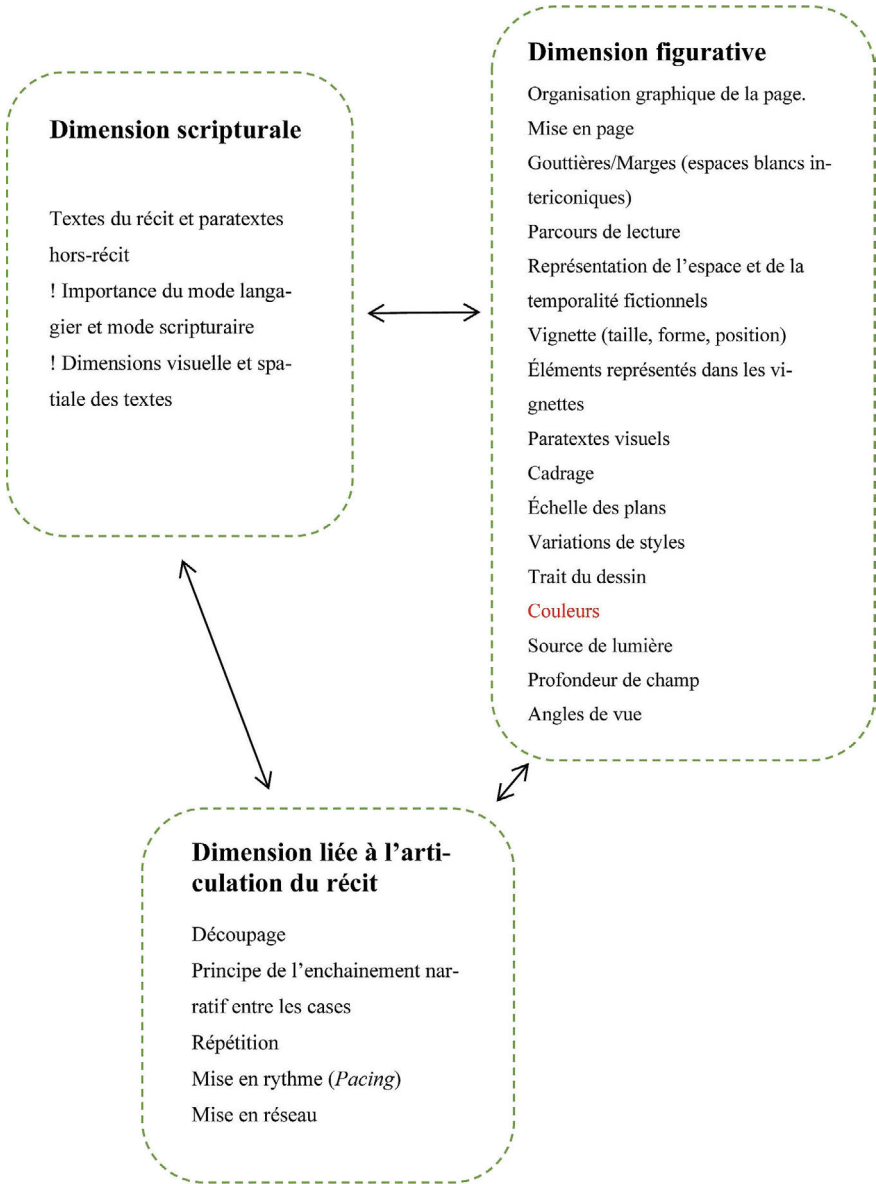
27 Sur ce dernier point : Cf. Baetens, J. / Lefèvre, P. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, p. 43. Un exemple se trouve à la fin de la première partie de cette étude avec *Big Tex* de Chris Ware.

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'image<sup>32</sup>. 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 Hey<sup>33</sup>.*



© Neyef / Rue de Sèvres, 2022.

---

33 Neyef. *Hoka Hey*, Paris : Rue de Sèvres, 2022, p. 37 (extrait).