

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 *Hara-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 citerons 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 et 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://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article131> (Consultation : 06 juillet 2021).

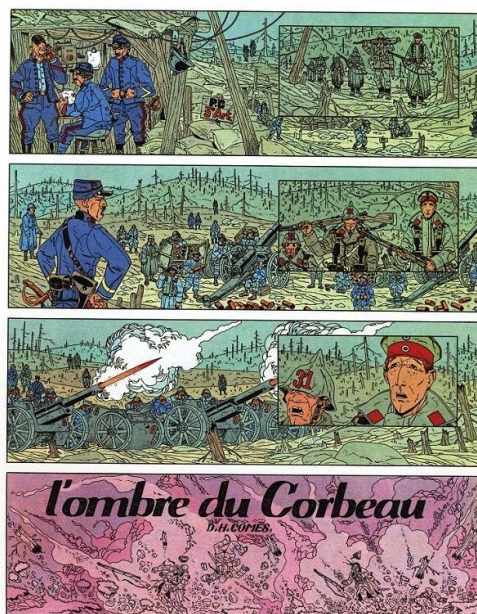
62 Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 157.

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 co-existence 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 découvrit 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://neuviemeart.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 : [PLG entretiens, http://plg-editions.com/entretien/mattotti/](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 Yslaïre.



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 Yslaïre © 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 / Yslaïre. *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 lecteur·ice·s 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 narrative ¹⁰⁸.

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 réflexions ¹⁰⁹. 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 Couche ¹¹⁰. 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.

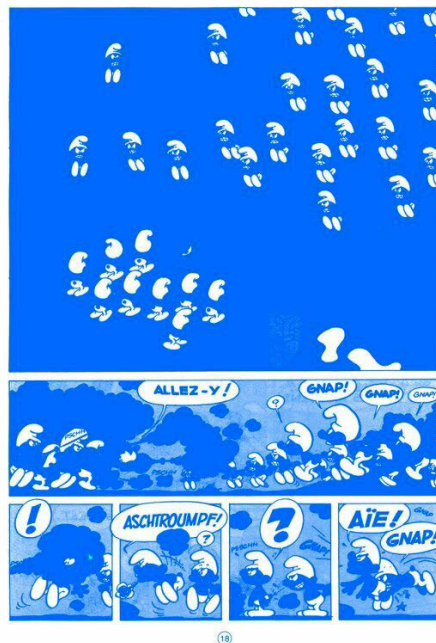
108 *La 5^e Couche. Plan de montage*. [Catalogue 2020 en ligne]. URL : https://5c.be/wa_files/cata5c20-1.pdf (Consultation : 04 septembre 2020).

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. Piault, 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 irréductibles. » 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 considèrerait *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 Jéhan* (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.

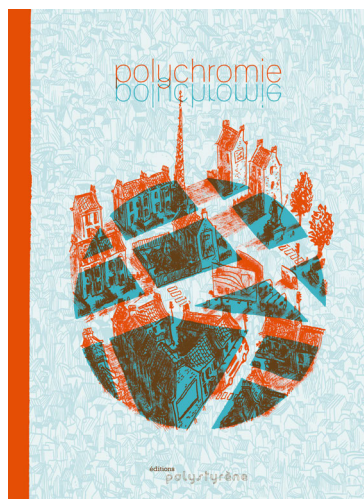
134 Cf. *ibid.*, p. 17 et 33.

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-telvisions-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.

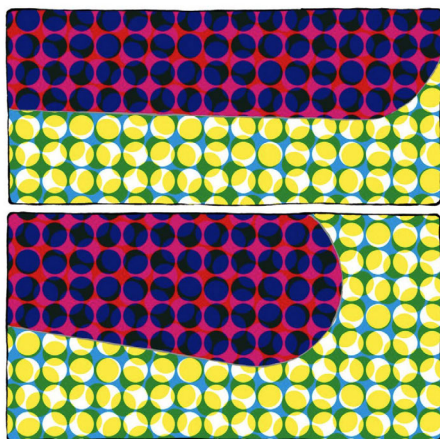
Fig. 10: Polychromie (couverture de l'ouvrage collectif).



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-Boîte-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-%20Impr%C3%A9gnation%20ou%20mim%C3%A9tisme%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. Piault, 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-inoxoyables-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 Heinrich, 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://actualite.com/article/107732/insolite/tout-one-piece-ou-presque-en-un-seul-livre-de-21-540-pages?fbclid=IwAR1z6EPxW7h1Kb_6JyxsSuHtaUNsqvtZm-4SmmozhxhtFm wXnm4i3eoYUcM (Consultation : 19 novembre 2022).

186 Cf. Heinrich, 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 Satouf. 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 multimédias 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 transmédiatité²¹⁷ 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 « lecteurs·ice·s »²¹⁹. 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 « transmédiatité » 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 intermédiaire. 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 Éveline Tran-Lê, qui est connue notamment pour la colorisation des albums d'*Astérix* ou de la série *Valérián*. 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 Adverses 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 médiagenie 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-e-sa.be> (Consultation : 07 octobre 2023).

229 Le numéro neuf du trimestriel du Centre belge de la bande dessinée, *Le Dessableur* 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 Dessableur* 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.