

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

La couleur apporte des dimensions particulières au dessin. Scott McCloud l'exprime très bien lorsqu'il affirme : « Colors could express a dominant mood. Tones and modelling could add depth. Whole scenes could be virtually about color! Color as sensation, color as environment. Color as color!¹ » Les couleurs participent de l'ambiance et sont vecteurs de sensations. Elles créent également des environnements particuliers. Le dessin et le style sont des notions décisives qui contribuent à la profondeur et à la complexité narrative². Plus que le style d'écriture d'une œuvre, c'est le style graphique qui nous intéresse, « la manière de dessiner particulière à un artiste³ », dont la couleur fait partie tout comme le trait et autres éléments visuels⁴, tels les hachures, les formes, les proportions ou la composition de l'image⁵. La relation du style graphique à la narration a été mise en évidence par Pascal Lefèvre : le style qui est directement visible – la couleur en est un exemple – donne accès au développement des événements du récit qui permettent aux lecteurs-ice-s de reconstruire l'histoire en une séquence chronologique d'événements dans un espace donné⁶. Les éléments formels ne sont pas qu'effets visuels mais sont en liaison avec des buts narratifs⁷. Dans ce sens, la couleur est à considérer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 *Ibid.*

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

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

1.2.1. Les premières études sur la couleur

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

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

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

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

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

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

33 Ibid.

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

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

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

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

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

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

39 *Ibid.*, p. 237.

40 *Ibid.*, p. 143.

41 *Ibid.*, p. 144.

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

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

44 Cf. *ibid.*, p. 236–237.

Fig. 4: « Le code des récitatifs⁴⁵ » de Pierre Fresnault-Deruelle.



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

© Editions Blake & Mortimer / Studio Jacobs (Dargaud-Lombard s.a.), 2026.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54 Cf. *ibid.*

55 Cf. *ibid.*

56 *Ibid.*, p. 145.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

61 Nous les avons décrites dans le point précédent 1.2.1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

73 Ibid.

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

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

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

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

78 Cf. ibid., p. 18.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

87 Cf. ibid.

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

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

88 Cf. *ibid.* p. 41.

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

90 Ciment, G. « Couleur », *op. cit.*

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

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

93 *Ibid.*

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

95 *Ibid.*

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

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



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

© Tibet & Duchâteau / Éditions du Lombard, 1977.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

102 Ibid., p. 158.

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

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

105 Ibid., p. 45.

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

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

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

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

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

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

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

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

109 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

115 *Ibid.*, p. 147.

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

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

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

119 Ciment, G. « Couleur », op. cit.

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

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

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

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

124 Cf. *ibid.*

nique¹²⁵. Car l'observation de la couleur permet d'identifier des intertextes, comme dans le cas de l'utilisation des jaunes qui rappellent les *Action Comics* des années 1940¹²⁶. Lorsqu'elle ne se réfère pas à une image, mais à un autre type de texte, comme la chanson ou le roman, par exemple, nous qualifions la fonction d'intertextuelle. Pour la bande dessinée, ce type de fonction avait déjà été mise en évidence par Jochen Gerner dans sa série « Relectures » et dans son essai *Contre la bande dessinée*¹²⁷. La couleur est susceptible d'influencer la signification du récit. Elle joue un rôle particulier lorsqu'il est question d'imitation, d'allusion, de modification de contenu, de brouillages des codes ou encore de détournements. Des contrastes et des tons employés de manière extrêmement similaire à ceux d'une illustration originale – dans une image pastiche, par exemple, permettent d'établir des relations intericoniques. L'utilisation des couleurs peut alors être un indice du caractère volontairement imitateur d'une image. Ces procédés sont souvent utilisés dans les œuvres avant-gardistes, même si elles n'en ont pas l'exclusivité, comme l'avait déjà montré Sylvain Bouyer en 1991 dans son texte « L'empire des références »¹²⁸. Il y propose une typologie des pratiques référentielles qu'il classe selon six échelons différents et qui vont de l'apprentissage à la réminiscence, de la référence intentionnelle purement technique à l'influence inconsciente.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.3. Sensibilité picturale et couleur directe

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

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

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

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

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

133 Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

141 Cf. *ibid.* p. 190.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

151 Cf. ibid.

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

153 Cf. ibid., p. 76.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

160 *Ibid.*, p. 21.

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

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

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

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

165 Cf. *ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

169 Ibid., p. 37.

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

171 Cf. ibid., p. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

177 Ibid.

178 Cf. ibid., p. 113.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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