

4.1. Introduction à l'analyse de la couleur dans la bande dessinée : entre logique cognitive et phénomène

L'approche analytique que nous avons choisie s'appuie sur une observation concrète du récit et se base, dans un premier temps, sur ce qui est visible pour ensuite mettre à nu des mécanismes narratifs latents. Selon la théorie de l'ensemble intermédial développée au début de cette étude, le récit de bande dessinée forme un tout composé de parties en interactions que nous avons appelées les éléments constitutifs. Mais elle est également objet de lecture. Par l'acte de perception, les lecteur·ice·s font l'expérience du récit et de ses différents éléments. Cette orientation empirique qui inclut la dimension perceptive est inspirée de la phénoménologie mais s'en éloigne de manière résolue¹. D'abord parce que le retour au concret, à une description du visible², ne suffit pas à faire de cette approche analytique une approche phénoménologique. Ensuite parce que nous faisons abstraction de la dimension philosophique qui lui est attachée. Il ne s'agit pas, dans notre étude, de transcendance ou de la recherche de l'essence de la couleur, d'un *Eidos*, une *idea* dans le sens de Platon³, comme c'est le cas dans la phénoménologie d'Edmund Husserl par

-
- 1 La phénoménologie n'a pas été souvent exploitée de manière explicite dans le champ de la bande dessinée. Récemment pourtant, Björn Hochschild a publié un ouvrage scientifique portant sur l'étude des personnages dans laquelle il propose une théorie phénoménologique de la bande dessinée : Hochschild, B. *Figuren begegnen in Filmen und Comics*, Berlin : De Gruyter, 2024. La quatrième partie de son livre est particulièrement consacrée à l'étude phénoménologique de la bande dessinée. Ibid., p. 120 sqq.
 - 2 « Man darf sich nicht von irgendwelchen Theorien leiten lassen, sondern man muss vom Sichtbaren ausgehen, also das, was sichtbar ist, beschreiben ». Enzweiler, J. (éd.) *Interview Kunst und Wissenschaft. Lorenz Dittmann im Gespräch mit Christof Trepesch*, Saarbrücken : Verlag St.Johann, 2013, p. 20. Les méthodes d'analyse et d'interprétation de Lorenz Dittmann sont ancrées dans la phénoménologie d'Edmund Husserl. Cf. ibid., p. 5.
 - 3 Cf. Dittmann, L. (2005) « Zur Bedeutung der »Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins« von Edmund Husserl für die Kunstgeschichtswissenschaft. Ein Beitrag zur Festschrift für J.A. Schmollgen. Eisenwerth zu seinem 90. Geburtstag am 16. Februar 2005 », s.l. : s.n. [Publication numérique], p. 5.

exemple⁴. L'observation neutre et libre de tout préjugés⁵ ou de connaissances préalables, telle qu'elle est préconisée par le philosophe, ne nous paraît, en outre, pas envisageable et va à l'encontre des théories de la réception⁶.

Dans notre optique inductive, les images mais aussi les aspects culturels et historiques sont mis en évidence et considérés comme des indicateurs pour l'utilisation spécifique des couleurs⁷. Ces dernières sont mises en relation les unes avec les autres et placées dans un contexte plus large. Le choix des œuvres étudiées ne se fait pas en fonction de leur valeur d'illustration de grandes conceptions historiques de la couleur mais en fonction de principes de création qui résultent de l'utilisation des couleurs et de leur perception dans un contexte historique donné⁸. En outre, le soulignement des qualités visibles des couleurs utilisées dans les images fait le lien au style graphique tel que nous l'avons défini dans la première partie de cette étude. La couleur, dans ce cadre, est un élément de l'expression graphique susceptible d'influencer la dimension narrative du récit⁹. L'intégration de théories plus normatives est essentielle et complète la description visuelle, plutôt subjective, par une réflexion objective. En d'autres mots, nous associons la logique cognitive des théories scientifiques à une démarche plus interprétative qui aborde la couleur comme élément de perception concret – comme phénomène – et qui s'oriente vers une approche de type phénoménologique. La dimension empirique a consisté en une lecture qui a permis de rassembler des données sur les couleurs dans le récit. Celles-ci n'y ont pas été observées de manière isolée mais comme éléments du récit global. Les observations préliminaires sur les couleurs faites dans ce cadre ont surtout permis de rendre compte des dynamiques et des utilisations prédominantes, parfois aussi étonnantes, ainsi que des relations très manifestes avec les autres éléments constitutifs de l'ensemble intermédial *bande dessinée*. Dans cette démarche, les conditions de perception sont centrales. Pour cette raison, alors que la réception et la subjectivité sont présentes à cette étape, les conditions contextuelles de lecture sont maintenues. L'action de lire se fait toujours à la lumière du jour, dans un endroit calme, libre de matériel analytique. Cette

4 Cf. Husserl, E. « Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie ». Dans : Schuhmann, K. (éd.) *Husserliana: Edmund Husserl – Gesammelte Werke*, Tome III/1, Den Haag : Nijhoff, 1976, p. 64.

5 Cf. Dittmann, L. « Zur bedeutung der <Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins> von Edmund Husserl für die Kunstgeschichtswissenschaft », op. cit., p. 5.

6 Nous renvoyons aux théories de la réception déjà abordées dans la première partie de cette étude, en particulier à celles de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser, mais aussi à l'« encyclopédie » telle que définie par Umberto Eco et reprise par Thierry Groensteen. Cf. Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit. Cf. Groensteen, T. « Zwischen Literatur und Kunst : Erzählen im Comic », op. cit.

7 Andreas Schwarz formule des idées semblables dans le cadre de l'apprentissage de la couleur dans le milieu scolaire. Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 65.

8 Nous reprenons ici des réflexions issues d'une conversation entre Lorenz Dittmann et Christof Trepesch à propos de l'art et de la science. Cf. Enzweiler, J. (éd.) *Interview Kunst und Wissenschaft. Lorenz Dittmann im Gespräch mit Christof Trepesch*, op. cit., p. 67.

9 Pour rappel, le style graphique, tel que nous l'envisageons, correspond à la définition que donne Philippe Marion de « graphisme », « une utilisation configurante de lignes, de traits, de couleurs, de figures, de signes... apposés sur une surface dans un but d'expression et/ou de représentation ». Marion, P. « Traces graphiques, lecture et vraisemblance », op. cit., p. 57.

première étape terminée, une analyse plus complexe peut commencer¹⁰, introduite par une brève restitution de l'histoire racontée. En effet, le récit est décrit dans l'ensemble intermédiaire *bande dessinée* comme le résultat produit par un ou des créateur-ice-s et comme objet destiné à la lecture¹¹. Rappelons que nous avons situé notre étude dans une perspective médiatique communicationnelle qui considère la bande dessinée comme un moyen de transmission, sur un support donné, d'un contenu constitué de signes, lu et perçu par des récepteurs. Il semble donc opportun d'exposer ce que la bande dessinée étudiée raconte. Ensuite vient l'analyse qui utilise les outils développés dans les chapitres antérieurs à celui-ci. Nos développements dans la deuxième partie de cette étude ont montré l'importance de la dimension contextuelle dans les choix chromatiques effectués par les dessinateur-ice-s ou coloristes¹². Nous abordons ainsi les critères contextuels cadres et directs comme la genèse de l'œuvre, la biographie des créateur-ice-s et leur parcours professionnel, mais aussi le cadre financier, les lieux et les conditions de travail (en studio, en atelier, en binôme, en réseau...), l'itinéraire éditorial¹³, les influences artistiques, ou encore des aspects plus techniques liés à la mise en couleurs et à l'impression¹⁴. Tous les critères directs n'ont pas toujours la même importance selon la bande dessinée envisagée mais les critères cadres sont, dans notre cas, similaires pour toutes les œuvres étudiées. Leur même appartenance temporelle (l'extrême contemporain) et culturelle leur fait partager un contexte institutionnel, technologique et économique analogue.

L'analyse de la couleur que nous entreprenons dans les œuvres choisies a pour but de découvrir les relations sous-jacentes et les rapports entretenus avec la narration. En d'autres mots, nous voulons mettre le rôle narratif de la couleur en évidence. De quelle façon ? En considérant non seulement les critères contextuels mais aussi en utilisant les outils développés dans la première et la troisième partie de cette étude, à savoir les fonctions narratives de la couleur, les paramètres esthétiques de la couleur, les études liées à la symbolique des couleurs, et, lorsqu'ils sont nécessaires, les outils issus de la narratologie transmédiatique. Notons que les approches technique et socioprofessionnelle de la couleur n'ont pas été oubliées mais qu'elles sont incluses dans les critères contextuels. Les concepts théoriques ayant déjà été définis dans les trois premières parties, ils ne le seront plus forcément dans la partie analytique. L'analyse chromatique des œuvres telle

10 Ce point est commun à l'approche phénoménologique d'Edmund Husserl qui préconise l'observation, le « ce qui est vu », avant l'utilisation des sciences exactes. Cf. Husserl, E. (1939) « Entwurf einer Vorrede zu den « Logischen Untersuchungen » », *Tijdschrift voor Philosophie* 1, p. 116 - 117.

11 Une description plus détaillée se trouve dans la première partie de cette étude.

12 Dans *Un art en expansion* Thierry Groensteen divise son analyse en deux parties qui pourrait paraître similaire à notre manière de faire. La première, qu'il nomme *Circonstances*, concerne les notes sur l'auteur-ice et son œuvre. Par l'utilisation des critères contextuels, le contexte que nous prenons en compte va au-delà de ces deux pôles. La deuxième, l'*argument*, analyse l'œuvre choisie. Notre analyse suit une autre structure et un autre mode de fonctionnement. Groensteen, T. *Un art en expansion*, op. cit.

13 Sylvain Lesage donne un exemple concret de l'influence de l'itinéraire éditorial sur la création de la bande dessinée *Corto Maltese*. Il insiste sur le fait que les interventions éditoriales participent de l'auctorialité et laissent des marques, transformant parfois le récit. Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 172.

14 La dimension technique de la couleur développée dans la troisième partie de cette étude est effectivement intégrée dans la dimension contextuelle.

que nous l'envisageons fait apparaître des stratégies narratives, des interactions entre les éléments constitutifs et met, de plus, le caractère interdisciplinaire de notre étude en évidence.

À l'analyse théorique sont intégrées les interviews des auteur·ice·s. Il s'agit d'entretiens libres que nous avons menés dans le cadre de cette thèse. Ils sont centrés sur la mise en couleurs dans le récit analysé. Leur but était la récolte d'informations supplémentaires susceptibles de venir enrichir ou compléter l'analyse. La forme de ces entretiens n'est malheureusement pas homogène car s'il nous a été possible de rencontrer personnellement Éric Lambé et Philippe de Pierpont, cela n'a pas été le cas pour Lucas Harari avec lequel l'entretien s'est déroulé en visioconférence. De plus, pour des raisons de disponibilité, Maurane Mazars a répondu à nos questions par écrit. Malgré ces différences de forme, le contenu des entretiens préparés en amont est similaire dans les trois cas.

Deux remarques nous semblent importantes. Premièrement, il se peut que des éléments contextuels ou analytiques supplémentaires entrent en jeu au cours de l'analyse. Cela n'a rien d'étonnant, l'ensemble intermédial *bande dessinée* étant perméable aux modifications et aux éventuelles transformations. De plus, il est en constante relation avec d'autres ensembles ou domaines qui peuvent varier d'œuvre en œuvre. Dans la partie théorique, nous avons tâché de décrire les outils analytiques et les interrelations les plus dominantes. Deuxièmement, dans la première partie de cette étude, nous avons décrit l'ensemble intermédial comme laissant une place de choix à l'interprétation et offrant une marge analytique importante. L'analyse que nous faisons de l'utilisation chromatique dans les œuvres porte une part d'interprétation qu'il serait erroné d'ignorer.

Pour conclure cette introduction, nous reprenons les mots d'Isabelle Merlet qui rappellent que la perception chromatique d'un album est moins déterminée par les couleurs prises isolément que par leurs rapports, leurs contrastes et la dynamique qu'engendre leur juxtaposition d'une page à l'autre :

Il faut comprendre que la perception d'un album ne repose pas uniquement sur l'harmonie de couleurs données ou sur notre goût particulier. Ce que nous voyons avant tout, ce sont des rapports de couleurs, de contrastes, une vibration générale courant d'une page à l'autre, et cette vibration dépend entièrement de la juxtaposition d'espaces colorés – plus ou moins importants – entrant en résonance les uns avec les autres, d'une case à l'autre, d'une page à l'autre¹⁵.

15 Merlet, I. (2023) « Tintin au gris pays des Soviets », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/tintin-au-gris-pays-des-soviets> (Consultation : 23 août 2023).