

## 1.1. L'ensemble intermédiaire bande dessinée

---

Chaque récit de bande dessinée, en tant que résultat produit par un ou des créateur·ice·s et objet destiné à la lecture, forme un tout, un ensemble. Dans le langage courant, le terme « système » pourrait être aisément utilisé<sup>1</sup>. Pourtant, dans le domaine de la recherche, cette notion est bien codifiée et correspond à une organisation hiérarchisée et structurée dont les différents éléments sont articulés les uns aux autres. Elle convient mal à l'étude des pratiques esthétiques et narratives<sup>2</sup>, dont les différentes catégories utiles à une hiérarchisation sont souvent poreuses, en perpétuel mouvement, et demanderait une discussion considérable qui nous éloignerait de notre but premier. Avant tout essai d'analyse, il conviendrait également de déterminer les relations centre-périphérie inhérentes à tout système ainsi que les mouvements ou transferts pouvant exister<sup>3</sup>.

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

- 
- 1 Au niveau des couleurs, la notion de système avait déjà été abordée par Pierre Fresnault-Deruelle dans *Récits et discours par la bande. Essais sur les Comics*, Paris : Hachette, 1977, p. 157 et par Pierre Masson qui y greffait déjà la notion de répétition dans *Lire la bande dessinée*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 41.
  - 2 Il existe pourtant des exemples de telles études pour la littérature. Hors-mis les nombreux textes allemands qui abordent la littérature comme phénomène social et la mettent en relation avec la théorie du système, nous pouvons citer par exemple « Théorie du polysystème » d'Itamar Even-Zohar ou, plus récemment, *L'histoire littéraire* dans laquelle Alain Vaillant définit et justifie l'existence d'un système littéraire. Considérée comme communication, la littérature est alors « un sous-système à l'intérieur d'un système complexe que forment les multiples formes de la communication sociale » Vaillant, A. *L'histoire littéraire*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 263. Pour les textes d'Itamar Even-Zohar, v. : Even-Zohar, I. (1979) « Polysystem Theory », *Poetics Today* 1, Special Issue : Literature, Interpretation, Communication, p. 287–310.
  - 3 Cf. *ibid.*, p. 293.
  - 4 Groensteen, T. *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses universitaires de France, 2006 et Groensteen, T. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris : Presses universitaires de France, 2010.

bande dessinée<sup>5</sup>. L'auteur considère la bande dessinée comme langage, « un ensemble original de mécanismes producteurs de sens<sup>6</sup> », et écarte de son étude les dimensions historique, sociologique et économique qui nous semblent pourtant décisives<sup>7</sup>. Son optique a pour but la description du langage spécifique qu'est celui de la bande dessinée et présente celle-ci comme un système fermé. La notion de système, qui prend comme unité de base la vignette, est définie comme un idéal : « un cadre conceptuel où toutes les actualisations du « Neuvième art » peuvent trouver leur place et être pensées les unes par rapport aux autres, à la fois dans leurs différences et dans leur appartenance commune au même médium<sup>8</sup> ». La théorie de Thierry Groensteen s'intéresse à l'articulation des images au sein des espaces de la page et du livre et s'appuie sur le principe de « solidarité iconique ». Celui-ci est défini par trois opérations centrales : la mise en page, le découpage et le tissage. La spatio-topie, dont les paramètres sont la forme de la vignette, sa superficie et sa position dans la page et dans l'œuvre, a un rôle prédominant. Notre approche n'est pas sémiotique et n'accorde de préséance ni aux relations d'ordre spatial et topologique ni à la réduction des images à leur cadre. Nous souhaitons aborder l'étude de la couleur dans un contexte plus ouvert, en relation avec des domaines extérieurs au langage spécifique de la bande dessinée et à la seule sphère narrative. Toutefois, la mise en relation des images qui composent une bande dessinée et la création d'une épaisseur sémantique qui s'ajoute à celle déjà engendrée par le récit, nous semble particulièrement pertinente. En effet, la bande dessinée, dans sa dimension narrative, crée non seulement un tout, mais aussi des réseaux de sens. Le réseau ne met pas seulement les planches et/ou les images ou les cases en interrelation, mais aussi les éléments qui les composent. Les détails des images isolées n'entrent pas en compte dans la théorie de Thierry Groensteen – notamment les couleurs utilisées, mais ne peuvent être mis de côté dans notre étude.

Partants des réflexions de Benoît Glaude, nous envisageons le récit de bande dessinée comme un ensemble intermédial résultant du mélange de plusieurs dispositifs de signes différents<sup>9</sup>, qui s'influencent réciproquement<sup>10</sup>. Nous ne le considérons pourtant pas comme un *système* signifiant, comme le fait l'auteur<sup>11</sup>. La complémentarité entre la manière de concevoir, d'utiliser la couleur et la manière de recevoir, de lire, de comprendre et d'interpréter la couleur doit absolument faire partie de notre étude. Benoît

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

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

7 Cf. *ibid.*

8 *Ibid.*, p. 25.

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

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

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

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

Glaude l'intègre également dans sa théorie en faisant référence aux niveaux de sens de l'image développés par Roland Barthes. Même si cette approche reste sémiologique, des trois niveaux de sens, la communication, la signification (sens obvie) et la signifiante (sens obtus), c'est le dernier qui nous intéresse en particulier. En effet, il permet de compléter le côté de la création par celui de la réception en tenant compte de l'émergence de sens par l'activité de lecture<sup>12</sup>. Le sens obtus est défini par Roland Barthes comme suit : « Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui < vient en trop >, comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler le sens obtus<sup>13</sup> ». La signifiante est le sens qui transgresse la signification, le sens intentionnel « prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles<sup>14</sup> ». De plus, le niveau de la signifiante désigne une ouverture du champ du sens<sup>15</sup>. Dans cette optique, l'ensemble intermédial *bande dessinée* n'est pas à envisager comme centré sur lui-même mais comme ouvert : il est perméable aux modifications ainsi qu'aux éventuelles transformations et sa signification n'est pas toujours saisissable totalement. Il laisse donc une place de choix à l'interprétation et offre une marge analytique importante. Il peut être considéré comme une réunion d'éléments constitutifs fonctionnels<sup>16</sup> formant un tout dans lequel tous les composants sont en relation, quelconque ou spécifique, les uns avec les autres. La couleur est l'un des éléments constitutifs de l'ensemble intermédial. Elle interagit avec d'autres et remplit des fonctions particulières, différentes selon le récit envisagé<sup>17</sup>. Les interactions elles-mêmes varient d'une narration à l'autre, chacun des éléments jouant un rôle plus ou moins prédominant selon le récit analysé.

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

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

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

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

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

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

dans la bande dessinée, la narration monstrative, primordialement visuelle, et la narration verbale ou scripturale<sup>18</sup>. Benoît Glaude, lui aussi, utilise une terminologie analogue lorsqu'il postule l'existence de trois instances narratives imbriquées dans le récit de bande dessinée, la narration scripturale, associée aux signes textuels, la monstration, associée aux signes iconiques, et la graphiation, associée aux signes plastiques<sup>19</sup>. Notre approche est pourtant quelque peu différente. Nous tentons de définir des catégories destinées à décrire le récit de bande dessinée en tant qu'ensemble intermédiaire et nous ne nous situons pas dans une approche communicationnelle du récit dans laquelle une instance narrative est forcément présente<sup>20</sup>. Remarquons que les codes de la bande dessinée énoncés par Benoît Glaude dans le cadre de la description de son modèle, les codes iconique, linguistique, plastique et médiatique<sup>21</sup>, se retrouvent dans notre modèle mais sous une distribution et une terminologie différente.

Dans la première catégorie, la *dimension scripturale*, il convient de distinguer les textes du récit et les paratextes hors du récit, même s'il existe généralement une continuité entre les deux, que ce soit au point de vue visuel ou en termes de contenu<sup>22</sup>. Les éléments paratextuels ne remplissent habituellement aucune fonction narrative et sont de l'ordre de l'information contextuelle extra-narrative. Ils renseignent, permettent d'identifier l'objet, présentent un contenu, attirent les lecteur-ice-s potentiel-le-s. Les textes du récit sont généralement dessinés, qu'ils possèdent un rapport au langage ou pas. L'écriture possède donc une dimension visuelle et spatiale, observable dans la forme donnée aux lettres ou dans la configuration des mots. Will Eisner résume le traitement graphique du texte de cette façon : « Lettering (hand-drawn or created with type), treated < graphically > and in the service of the story, functions as an extension of the imagery<sup>23</sup> ». Au mode langagier du texte, qui communique un contenu, s'ajoute un mode scripturaire, relatif au graphisme<sup>24</sup>. C'est ce que la grammatextualité, telle que la conçoit Jean Gérard Lapacherie, tente de décrire : « une relative autonomie de l'écriture par rapport à une parole qu'elle fixe et conserve et aussi par rapport aux discours qu'elle manifeste et transmet<sup>25</sup> ». La dimension grammatextuelle n'est pas anodine puisqu'elle influence la lecture et le contenu narratif. Un mot n'aura ni le même impact à l'interprétation ni la même connotation dans le récit selon sa grandeur, sa forme, sa police d'écriture ou encore sa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La troisième catégorie est la *dimension liée à l'articulation du récit de bande dessinée*, tels que le découpage, la répétition, la mise en relation de différentes vignettes entre elles ou encore la séquentialité ou enchaînement narratif. L'enchaînement entre les cases se fait au niveau des éléments graphiques de la gouttière et des marges. L'idée des cases invisibles reconstruites par le-la lecteur-ice entre les vignettes montrées se retrouve chez Benoît Peeters comme chez Scott McCloud qui propose six types d'enchaînements entre les cases<sup>26</sup>. Thierry Groensteen propose un autre point de vue et voit dans les blancs entre les cases des silences nécessaires qui permettent à chaque vignette d'exister<sup>27</sup>. Nous tendons vers la deuxième opinion et voyons la gouttière comme une marque de séparation entre les différentes images qui participe à l'enchaînement narratif. De la même manière, la marge délimite la planche mais remplit des fonctions diverses, comme celle de l'ellipse, par exemple. La prise en compte des espaces inter-icôniques comme composants dans l'enchaînement narratif des images met en avant le principe de séquentialité, central dans la bande dessinée.

Les éléments constitutifs des trois catégories non hermétiques décrites ci-dessus – la dimension scripturale, la dimension figurative et la dimension liée à l'articulation du récit de bande dessinée – sont en perpétuelles interactions les uns avec les autres<sup>28</sup>. De même, l'ensemble intermédial *bande dessinée* n'est pas envisagé comme isolé mais en constantes relations avec d'autres ensembles. Ces relations peuvent être de l'ordre de l'inclusion (l'ensemble est alors sous-ensemble d'un autre ensemble plus vaste), de l'échange ou de la complémentarité<sup>29</sup>. Dans notre cas, il convient de prendre en compte les relations avec les ensembles dédiés aux études sur la bande dessinée, aux travaux de

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

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

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

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

recherche sur la couleur sous différents aspects (narratif, esthétique, symbolique, technique) ainsi que, dans une moindre mesure, aux études narratologiques. Cette approche interdisciplinaire<sup>30</sup> est indispensable à la mise en place et au développement d'une série de critères pertinents nécessaires à l'analyse. Enfin, il est important de constater qu'il existe des données étrangères aux ensembles intermédiaux envisagés. Ces données contextuelles influencent non seulement les ensembles mais aussi la manière de les étudier et doivent indiscutablement être prises en compte, même si leurs rapports aux ensembles sont parfois difficiles à appréhender. Une partie de cette étude est, pour cette raison dédiée au développement de critères d'analyse d'ordre contextuel.

Nous envisageons la bande dessinée comme un média. Celui-ci s'insère dans un contexte social et historique donné : « Car un média n'est jamais seulement un < objet >, il est aussi et surtout une pratique sociale, inséparable d'un contexte social et historique donné qui lui donne sa signification toujours concrète<sup>31</sup> ». Le média est également déterminé par trois dimensions : le contenu, le type de signes ainsi que le support matériel<sup>32</sup>. L'ensemble intermédiaire *bande dessinée* intègre le contenu et le type de signe. Car l'étude des éléments formels est en étroite relation avec le contenu narratif<sup>33</sup>. Il laisse toutefois le support matériel de côté. Cela ne veut pas dire qu'il ne joue aucun rôle. Il est pris en compte dans le cadre des critères contextuels. Nous pouvons donc affirmer que nous nous situons dans une perspective médiatique communicationnelle qui considère la bande dessinée comme un moyen de transmission, sur un support donné, d'un contenu constitué de signes, que nous abordons dans les trois dimensions de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*, entre un-e auteur-ice et un-e lecteur-ice dans un contexte social et historique déterminé<sup>34</sup>. Le récit est un tout formé d'éléments distincts mais est également lu et perçu par un-e lecteur-ice qui en fait l'expérience. Cet aspect expérimental inclus la perception de la couleur qui, en plus d'être un élément fonctionnel de l'ensemble intermédiaire, est également un élément perçu à la lecture.

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

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

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

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

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