

Introduction

Contrairement aux idées reçues, l'évolution en matière chromatique dans la bande dessinée¹ ne va pas du noir et blanc à la couleur². En effet, depuis qu'elle est techniquement possible, la couleur est présente dans la bande dessinée. Ses premières apparitions dans ce qui ne s'appelait pas encore bande dessinée³ pourraient être situées vers 1886 avec le dessinateur Emmanuel Poiré, alias Caran D'Ache (1858–1909)⁴. Elles seraient donc antérieures aux premières apparitions de la couleur aux États-Unis qui sont communément mises en lien avec *The Yellow Kid* de Outcalt, dont les premières parutions datent de 1895. Si la couleur accompagne véritablement la bande dessinée européenne de langue française depuis les années 1940, la recherche académique sur la bande dessinée ne s'y est pourtant guère intéressée la délaissant au profit d'autres études jugées plus productives. Au début des années 1980, dans *L'art de la BD*, guide d'apprentissage de la bande dessinée répandu à l'époque, Bernard Duc décrivait la couleur comme « un moyen d'expres-

-
- 1 De manière générale, le terme « bande dessinée » est utilisé ici dans le sens de média artistique issu de la tradition franco-belge. Dans certains cas plus spécifiques, il pourra toutefois désigner le support de diffusion.
 - 2 Cf. Baetens, J. (2011) « From Black & White to Color and Black : What Does It Mean (not) to Use Color ? », *College Literature* 38 (3), p. 115. Gilles Ciment l'affirme également, depuis l'apparition du *Yellow Kid* en 1895, qui marque le début de la bande dessinée pour le grand public, « la bande dessinée se partage entre des œuvres en noir et blanc et d'autres en couleurs, les proportions et surtout la connotation de l'un et de l'autre variant selon les époques. » Ciment, G. (2004) « La couleur dans la bande dessinée », [Article en ligne] URL : Essais sur la bande dessinée, <http://gciment.free.fr/bdessaicouleur.htm> (Consultation : 12 février 2019). Texte paru originellement dans Groensteen, T. (dir.) *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*, Angoulême : Centre National de la Bande Dessinée de l'Image, 2004.
 - 3 Dans une communication qui y est consacrée, Jean-Claude Glasser situe l'apparition du terme bande dessinée en 1940 et ajoute qu'il ne se répand que dans les années 1950. Cf. Glasser, J.-C. (1988) « Courrier », *Les Cahiers de la bande dessinée* 80, p. 8. Thierry Groensteen reprendra ces informations en 2012 dans Groensteen, T. « Définitions ». Dans : Ory, P. [et al.] (dir.) *L'art de la bande dessinée*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2012, p. 21.
 - 4 Baudry, J. / Carneiro, M.C. / Hébert, X. / Martin, C. / Poudevigne, F. « Jouer des constituants de la bande dessinée ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. *Style(s) de (la) bande dessinée*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 281.

sion à part entière, susceptible de créer ou de renforcer l'ambiance générale du récit⁵. » Il insistait sur l'élection des couleurs qui, selon ses conseils, « se fera, non plus dans un but décoratif ou simplement esthétique, mais en tenant compte de l'effet psychologique que les différentes associations de couleurs ou de tons produiront sur les lecteurs⁶ », témoignant déjà des réflexions et de la recherche chromatique dans le milieu artistique. Les potentialités narratives de la couleur dans la bande dessinée sont connues des artistes⁷ mais, bien qu'elle possède un rôle déterminant dans la construction du récit, elle semble toujours presque ignorée par la recherche et n'a jamais, jusqu'à ce jour, fait l'objet d'une étude thématique approfondie. Or considérer la couleur comme accessoire, c'est nier son caractère essentiel. De la même manière, s'interroger sur l'utilisation de la couleur en bande dessinée, c'est en accepter la légitimité et en reconnaître l'importance⁸. Car même si le choix d'une couleur s'est fait par dépit, élimination ou accident, sa validation, la décision finale de l'utiliser, elle, n'est jamais le fruit du hasard.

Problématique et objet de recherche

Le sujet d'étude avec lequel a commencé cette thèse était similaire à notre titre et s'intitulait *Couleurs et narration dans la bande dessinée*. Il partait du constat que peu de publications scientifiques évoquaient la pertinence narrative de la couleur dans la bande dessinée et que, quand c'était le cas, le sujet n'était abordé qu'en marge d'autres objets de recherche. Notre questionnement sur les possibles liens entre les couleurs et le récit de bande dessinée a mis en évidence la profondeur du vide scientifique autour du sujet : comment aborder les couleurs dans la bande dessinée ? Comment analyser la couleur dans la bande dessinée ? Quels outils d'analyse existent déjà ? Quelles fonctions les couleurs remplissent-elles dans la narration ? Quels sont les facteurs qui influencent la pratique de la couleur ? Le facteur culturel est-il pertinent ? Quels effets peuvent avoir les couleurs sur le lecteur-ice ? De quoi ces effets dépendent-ils ? Sont-ils contrôlables ? À quel(s) moment(s) la couleur intervient-elle dans la production de la bande dessinée ? Comment se passe l'impression ? De quoi et de qui dépend-elle ? Qui sont les coloristes et comment travaillent-ils ? Nous ne donnons ici qu'une partie du large éventail du questionnement qui a permis de formuler la problématique de notre travail de recherche : comment analyser les couleurs dans la bande dessinée ? Comment les couleurs interagissent-elles avec le récit ?

De cette problématique résulte notre objet de recherche : « Couleurs et narration dans la bande dessinée. Recherche d'outils analytiques pertinents et de facteurs d'in-

5 Duc, B. *L'art de la BD*. T.1. Du scénario à la réalisation, Paris : Glénat, 1982, p. 176.

6 Ibid. Dans le tome deux, Bernard Duc affirme également : « Bref, la mise en couleurs des bandes dessinées est devenue < adulte > ! » Duc, *L'art de la BD*. T.2. La technique du dessin, Paris : Glénat, 1983, p. 159.

7 C'est ce qu'il résulte des témoignages des artistes récoltés dans le cadre de cette étude. Ils sont disponibles en annexes.

8 Nous reprenons ici un argument cité par Élodie Ripoll dans le cadre de la recherche sur la couleur en littérature : Ripoll, E. (2015) « Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher », *Poetica* 47, p. 84.

fluences des pratiques et de la compréhension chromatique dans le récit de « bande dessinée d'auteur-ice-s » francophone contemporain ». Les précisions culturelle et temporelle « francophone contemporain » proviennent de la délimitation du terrain de recherche. Le champ de la bande dessinée étant large, il est essentiel de le réduire dans le cadre de notre étude. Les raisons qui ont mené au choix francophone sont exposées dans la parties deux de cette introduction. La sélection contemporaine est expliquée dans l'introduction à l'analyse. Le terme « bande dessinée d'auteur-ice-s » est défini dans la troisième partie de cette introduction et suit également une logique de précision du terrain de recherche.

Nos hypothèses de recherche sont les suivantes :

- Le récit de bande dessinée contient différents éléments qui interagissent les uns avec les autres pour former la narration. L'élément « couleur » est l'un d'entre eux.
- Les couleurs racontent et remplissent des fonctions narratives dans le récit de bande dessinée.
- Les contextes de création, de publication et de réception exercent une influence sur les pratiques et la compréhension chromatiques.
- Les théories chromatiques issues du champ d'étude artistique permettent de décrire et de mieux comprendre les liens existants entre les couleurs et le récit de bande dessinée.
- Les études sur le symbolisme des couleurs éclairent les interactions récit/couleurs.

Notre premier objectif est le développement d'outils appropriés capables d'analyser les couleurs et leurs liens complexes avec le récit de bande dessinée⁹. Cela n'a encore jamais été fait. Pour cela, il est nécessaire de dégager les éléments qui influencent les couleurs, leur utilisation, leur rendu et leur lecture dans le produit final : la bande dessinée imprimée. Les développements théoriques demandent une définition précise du récit de bande dessinée qui est présentée au début de la première partie de notre étude¹⁰.

Le deuxième but de cette étude est la vérification de la praticabilité des outils par leur application dans le cadre des analyses de cas.

Notre troisième objectif porte sur une meilleure compréhension du phénomène chromatique et de ses manifestations dans la bande dessinée, particulièrement dans le récit de « bandes dessinées d'auteur-ice-s » francophones de l'extrême contemporain.

Notre étude se situe au croisement du champ de recherche sur la bande dessinée et de celui encore jeune des *Visual Studies*, les cultures visuelles. Dans ce cadre, nous prenons en compte les images de bande dessinées mais aussi leur perception¹¹ tout en incluant

9 Ces outils et éléments sont développés dans les parties 1–3. Les analyses sont dans la quatrième partie de cette étude.

10 Cf. Point 1.1. « L'ensemble intermédial *bande dessinée* ».

11 Mieke Bal considère que l'acte de regarder est un objet de recherche tout comme l'objet visuel : « What happens when people look, and what emerges from that act? The verb 'happens' entails the visual event as an object, and 'emerges' the visual image, but as a fleeting, fugitive, subjective image accrued to the subject ». Bal, M. (2003) « Visual Essentialism and the Object of Visual Culture », *Journal of Visual Culture* 2, p. 7.

les contextes socioculturels et historiques. Dans nos recherches et analyses, nous étudions la couleur dans le récit de bande dessinée de manière transdisciplinaire en puisant dans un large éventail théorique. Celui-ci comprend notamment la narratologie transmédiatique, l'histoire de l'art, les études chromatiques ainsi que les études sociologiques et inclut les dimensions symbolique, socioprofessionnelle, technique ou encore économique. En outre, nous accordons le même sérieux analytique aux œuvres appartenant au patrimoine canonique de la bande dessinée qu'à celles qui sortent de ses limites¹².

La bande dessinée francophone

Les bandes dessinées prises en compte dans cette étude sont publiées dans une maison d'édition belge, française ou suisse¹³ et créées par des auteur·ice·s francophones. Nous réduisons notre étude à une production historiquement liée possédant des caractéristiques communes aux trois régions géographiques.

À l'heure actuelle, le champ de la bande dessinée francophone subit diverses influences étrangères tout en en profitant. Celles-ci font évoluer les codes, peuvent être sources de nouvelles inspirations esthétiques et narratives mais aussi de nouveaux marchés. Le terme « glocalisation » du sociologue Roland Robertson, nous semble ici approprié¹⁴. Dans cette optique, la mondialisation n'est pas homogénéisante et n'exclut en aucun cas la dimension locale puisqu'elle contient elle-même des aspects locaux diversifiants¹⁵. Suivant ce développement, le contexte international n'efface pas les différentes traditions et cultures de bandes dessinées mais en influence le développement. Il faut tout de même remarquer que le cloisonnement des différentes cultures de bandes dessinées est devenu de plus en plus difficile et revient un peu à vouloir catégoriser à l'aérophage¹⁶. Pourtant, une cohérence esthétique caractérisait bel et bien la bande dessinée franco-belge dans le passé, comme l'expliquait Jacques Tramson en 2002 :

12 Les deux derniers arguments sont deux caractéristiques des *Visual Studies* mises en évidence dans un entretien effectué par la *Revue d'histoire du XIXe siècle* avec des spécialistes du XIXe siècle utilisant les outils des études visuelles : Cf. Deluermoz, Q. [et al.] (2014) « Le XIXe siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIXe siècle* 49, p. 139–17, [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4754> (Consultation : 20 décembre 2019).

13 De nombreux auteur·ice·s de bande dessinée originaires de Suisse sont présent·e·s dans la sphère commerciale et culturelle francophone. Derib, Zep, Cosey, Fabian Menor ou encore Léonie Bischoff n'en sont que quelques exemples. La Suisse romande compte quelques maisons d'édition de bandes dessinées, dont Atrabile et B.ü.L.b Comix.

14 Cf. Robertson, R. « Glocalisierung : Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit ». Dans : Beck, U. (éd.) *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1998, p. 192–220. Le terme « glocalisation » met en relation directe les notions relatives de dimension mondiale, perçue comme globalisante, et de dimension locale, présumée plus hétérogène et fragmentée.

15 Cf. *ibid.* p. 196.

16 Nous reprenons ici une expression utilisée par Frank Pé lors d'une discussion sur le sujet. 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.

Ce champ, le plus vaste du domaine européen couvre, non pas la B.D. belge de langue française, mais un style de production qui, au moins jusqu'au phénomène *Pilote*, associait indistinctement des créateurs français, des créateurs belges, voire quelques néerlandophones. En effet, malgré les différences d'école [...] une cohérence se manifeste qui se traduit, entre autres phénomènes, par la perception de concepts esthétiques qui traversent les nationalités comme celles de ligne claire, nouvelle ligne claire, ligne crade, etc.¹⁷

L'esthétique particulière de la bande dessinée franco-belge ne s'applique pourtant plus aux productions contemporaines. Le terme « franco-belge » est devenu obsolète car il ne correspond plus au champ de la bande dessinée actuel, ni aux codes de cette dernière, ni aux réalités éditoriales¹⁸. Les formats varient, les aplats et la technique des bleus¹⁹ ne sont plus forcément la norme pour la couleur, qui n'est plus forcément utilisée, et les contours noirs du dessin, si caractéristiques dans les productions classiques, s'estompent²⁰. Les auteur·ice·s belges, français·e·s et suisses, pleinement reconnu·e·s dans leurs pays respectifs, s'intègrent dans un paysage plus européen de la bande dessinée²¹, où les styles graphiques se diversifient. La tradition franco-belge a pourtant marqué plusieurs générations d'auteur·ice·s ainsi que de lecteur·ice·s pour lequel·le·s elle a longtemps été un modèle. L'héritage issu de l'« Âge d'or »²² n'a pas tout à fait disparu. Il s'agit toujours d'une production aux limites géographiques non-nationales qui se distingue par un territoire linguistique et commercial. Elle est enracinée dans la tradition esthétique particulière du franco-belge mais s'en est libérée au fil des nombreux développements sur-

-
- 17 Tramson, J. « La paralittérature ou l'abolition des frontières : le cas particulier des Bandes Dessinées de l'océan Indien ». Dans : Bonnet, V. (dir.) *Frontières de la Francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 43.
 - 18 Fabrice Preyat et Björn-Olav Dozo abordaient déjà ce sujet en 2010 : Cf. Dozo, B.-O. / Preyat, F. « La bande dessinée francophone belge au présent ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. (dirs.) *La bande dessinée contemporaine*, Bruxelles : Le cri, 2010, p. 9–42.
 - 19 Ce nom est dérivé des épreuves d'impression. La technique des aplats de couleurs utilisait le jaune, le cyan, le magenta ainsi que le noir pour les contours du dessin. La couleur venait remplir les formes du dessin réalisé à l'avance.
 - 20 Thierry Groensteen cite la diversification des styles, des formats, des sujets et des publics comme une des caractéristiques de la scène de la bande dessinée contemporaine. L'internationalisation fait également partie des phénomènes contemporains qu'il énumère, mais il ne l'explique qu'en termes de traductions de bandes dessinées étrangères. Cf. Groensteen, T. (2021) « Une brève histoire de la littérature dessinée », *La Lettre de l'Académie des Beaux Arts* 94, p. 23.
 - 21 Cf. Peeters, B. « Le moment belge ». Dans : Ory, P. [et al.] (dirs.) *L'art de la bande dessinée*, Paris : Citedelles et Mazenod, 2012, p. 250.
 - 22 Nous prenons ici comme points de repère le lancement de *Spirou* en 1938 et l'apparition du journal français *Pilote* en 1959, premier représentant d'une bande dessinée destinée à un public adolescent et adulte. Cf. Claude, B. *La Bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830–1960)*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2019, p. 294.

venus au cours des quarante dernières années²³. Les implications économiques et éditoriales de la production francophone européenne restent très liées. Il existe une sphère culturelle dans la production actuelle, un territoire commercial que se disputent les éditeur-ice-s francophones et qui crée une cohérence entre les enjeux des éditeur-ice-s et des auteur-ice-s d'expression française. Pascal Lefèvre et Gert Meesters soulignent également l'aspect identitaire que suggère cette sphère lorsqu'ils mentionnent les affirmations de chercheurs anglo-saxons selon lesquelles la bande dessinée francophone soutiendrait l'idée « d'une identité culturelle commune pour les francophones en France, en Belgique et en Suisse²⁴ ».

Remarquons que le terme « pays » doit être évité. En effet, la tradition franco-belge, comme son nom l'indique, ne comprenait pas la Belgique dans son entièreté mais la Belgique francophone²⁵. Sylvain Lesage propose d'ailleurs l'utilisation du terme « franco-wallon » qui, selon lui, est plus adapté à la réalité de l'époque²⁶. Jessica Kohn, dans le cadre de son étude historique sur le groupe des dessinateur-ice-s de bande dessinée entre 1945 et 1968, reprend cette idée : « Tout comme Sylvain Lesage, il nous semble que l'histoire de la bande dessinée est une histoire franco-wallonne plutôt que franco-belge. Ne sont vraiment connus côté francophone que les noms de Sleen, Vandersteen et Berckmans²⁷ ».

La bande dessinée flamande a une longue tradition qui ne suit pas le même développement que la tradition francophone. Ancrée dans un contexte essentiellement local et régional²⁸, apparaissant le plus souvent dans les journaux ou vendue sous forme de publication en kiosques à des prix démocratiques²⁹, la bande dessinée flamande d'après-guerre abordait des thèmes qui différaient fortement de la bande dessinée belge francophone³⁰. Comme l'explique Jan Baetens, « le message comptait bien plus que le lèche ou le fini stylistique ou que les explorations des possibilités narratives du média³¹ ». D'après

-
- 23 La pertinence de la dichotomie entre l'école de Bruxelles et l'école de Marcinelle se doit d'être relativisée et ne sera pas reprise comme telle dans cette étude. Cf. Delisle, P. / Glaude, B. (2021) « Hergé fut-il le père de l'école de Marcinelle ? ». Dans : Porret, M. / Preyat, F. / Roche, O. / Tilleuil, J.-L. (dirs.) *Tintin aujourd'hui. Images et imaginaires*, Chêne-Bourg : Éditions Médecine et Hygiène / Georg, 2021, p. 250–270.
- 24 Lefèvre, P. / Meesters, G. (2008) « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », *Relief* 2 (3), p. 290.
- 25 La même remarque vaut pour la Suisse romande.
- 26 Cf. Lesage, S. *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2019, p. 71.
- 27 Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys. Histoire sociale de la bande dessinée en France et en Belgique (1945–1968)*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2022, p. 85.
- 28 Cf. Delisle, P. *Petite histoire politique de la BD belge de langue française. Années 1920–1960*, Paris : Karthala, 2016, p. 6.
- 29 Cf. Pasamonik, D. (2003) « La bande dessinée en Hollande et en France : similitudes et différences », [Article en ligne] URL : <https://www.bief.org/Publication-2560-Article/La-bande-dessinee-en-Hollande-et-en-Flandre-similitudes-et-differences.html#diapo> (Consultation : 29 mars 2018).
- 30 Cf. Baetens, J. (2007) « Vue de Belgique francophone, la bande dessinée flamande n'est pas une... bande dessinée », [Article en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/textyles/492> (Consultation : 29 mars 2018).
- 31 Ibid.

l'auteur, les productions flamandes n'étaient d'ailleurs pas des bandes dessinées, « mais tout à fait autre chose³² » :

Plutôt que de raconter des histoires visuelles à l'aide de *strips* et de vignettes – ce qu'elle faisait évidemment aussi –, la bande dessinée flamande fonctionnait surtout comme un média populaire, car publié dans la presse grand public, et très politisé, car inséré dans des quotidiens contrôlés par des partis politiques [...] ³³.

Déjà durant l'« Âge d'or » les différences entre les productions flamandes et belges francophones étaient donc visibles. C'est également la conclusion que donne Geert De Weyer quand il écrit : « Dans l'immédiat après-guerre, on ne peut pas vraiment parler de rencontre entre les bandes dessinées francophone et flamande. Toutes deux continuent à évoluer en parallèle, adoptant des aspects et des d'intérêts [*sic*] différents [...] ³⁴ ».

À l'heure actuelle, la bande dessinée belge jouit toujours d'une très bonne réputation et ne renvoie plus forcément à la production francophone du pays. Les auteur·ice·s flamand·e·s se sont internationalisé·e·s et sont devenu·e·s synonymes de qualité. La nouvelle bande dessinée flamande *De nieuwe vlaamse Strip* – titre d'une exposition présentée au Centre Belge de la Bande Dessinée de Bruxelles du 19 septembre 2017 au 3 juin 2018³⁵, se rapporte à des auteur·ice·s belges flamand·e·s de renom dont les œuvres se lisent non seulement dans le monde néerlandophone et francophone mais aussi à l'international. Olivier Schrauwen, Judith Vanistendael, Brecht Evens, Nix et Pieter de Poortere en sont quelques représentants. Dans de nombreux cas, l'utilisation de la couleur dans la bande dessinée flamande contemporaine est remarquable et mériterait une attention particulière. Dans *Arsène Schrauwen* d'Olivier Schrauwen, le rouge et le bleu rappellent immanquablement les couleurs utilisées dans les albums de Bob et Bobette publiés avant les années 1960³⁶. Elles acquièrent ensuite une signification narrative complexe, insoupçonnée au début de la lecture³⁷.

32 Ibid.

33 Ibid.

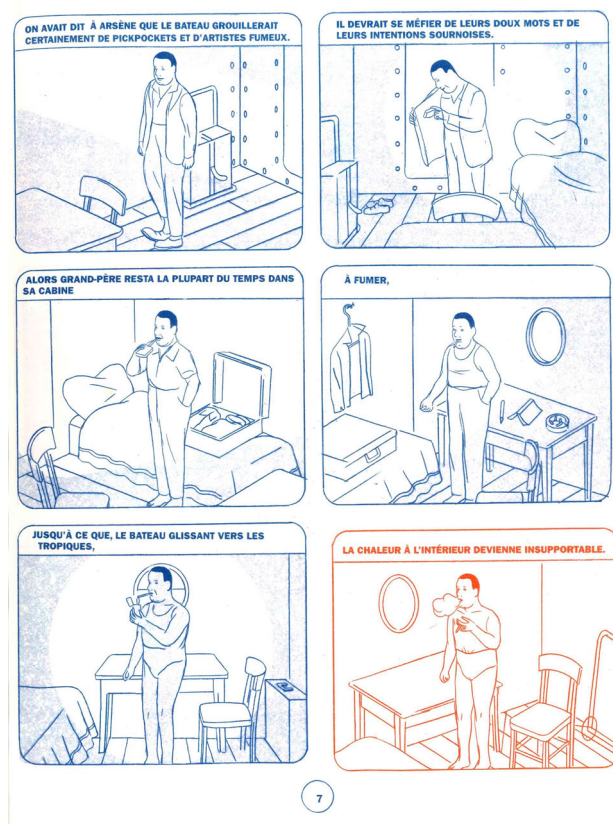
34 De Weyer, G. *La Belgique dessinée*, Anvers : Ballon Media, 2015, p. 23.

35 Cf. Présentation de l'exposition *De nieuwe vlaamse Strip*, site du Centre Belge de la Bande Dessinée [Présentation en ligne] URL : <https://www.cbbd.be/fr/les-grandes-expositions-temporaires/la-nouvelle-bd-flamande> (Consultation : 05 juin 2018).

36 L'utilisation de ces couleurs était originellement motivée par des raisons économiques et technologiques. Cf. Crucifix, B. / Meesters, G. (2016) « Hybridation, intergénéricité et ironie dans « Arsène Schrauwen » », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1114>, (Consultation : 28 mars 2018).

37 Crucifix, B. / Meesters, G. (2016) « The Medium is the Message. Olivier Schrauwen's *Arsène Schrauwen* beyond Expectations of Autobiography, Colonial History and the Graphic Novel », *European Comic Art* 9 (1), p. 24–62.

Fig. 1: Planche du récit Arsène Schrauwen³⁸.



Les changements entre le rouge et le bleu prennent différentes significations au cours de la narration. Ici, le rouge peut être associé à la chaleur à l'intérieur du bateau et au changement climatique dû au voyage dont la destination se concrétise.

© Olivier Schrauwen & L'Association, 2015.

Chez Brecht Evens, ce sont les couleurs vives, parfois agressives, qui interpellent au premier abord. Un regard plus attentif révèle une utilisation narrativement originale de la couleur. Dans *Les Rigoles*, elles permettent ainsi au lecteur-ice d'attribuer les dialogues aux personnages, même lorsque ceux-ci deviennent difficilement identifiables³⁹. Remarquons qu'une telle fonction d'attribution a été décrite dans l'étude de Jakob F. Dittmar, *Comic-Analyse*. Le chercheur y abordait également une fonction de différenciation des niveaux narratifs⁴⁰, une reconnaissance des niveaux narratifs par la couleur.

38 Schrauwen, O. *Arsène Schrauwen*, Paris : L'Association, 2019, p. 7.

39 Evens, B. *Les rigoles*, Arles : Actes Sud, 2018.

40 Cf. Dittmar, J. F. *Comic-Analyse*, Konstanz : UVK, 2011, p. 170.

Fig. 2: Extrait du récit *Les Rigoles*, de Brecht Evens⁴¹.



Dans cette vignette, la deuxième de la planche, la couleur possède une fonction d'attribution et permet de relier les textes aux personnages.

© Brechts Evens / Actes Sud, 2018.

L'artiste Joris Mertens surprend, lui aussi, par ses choix chromatiques. Dans son œuvre *Bleekwater*, les couleurs rouge, jaune et noir, les couleurs du polar, dominent et apportent une luminosité et une ambiance très particulière à la narration presque cinématographique⁴². Dans *Beatrice*, la couleur rouge est centrale et constitue le fil conducteur du récit présent, alors que les niveaux de gris dominent le récit passé.

Le Fonds Flamand des Lettres, *Het Vlaams Fonds voor de Letteren* [VFL] devenu, depuis 2019, *Literatuur Vlanderen*, joue un rôle notable dans la révélation de cette nouvelle génération flamande⁴³. Cet organisme public de soutien au secteur littéraire dépendant de la communauté flamande, propose des aides financières sous forme de bourses de travail aux auteur·ice·s, aide les éditeur·ice·s, les organisateur·ice·s d'événements relatifs à la bande dessinée et s'occupe également de la promotion de la bande dessinée flamande à l'étranger. Le VFL organisa ainsi en 2009, l'exposition *Ceci n'est pas la BD flamande* au festival d'Angoulême. Elle présentait vingt auteur·ice·s de bande dessinée flamande et fut le point de départ de plusieurs carrières internationales, notamment celle de Judith Vanistendael et de Brecht Evens⁴⁴.

41 Evens, B. *Les rigoles*, op. cit., s.p. (extrait).

42 Mertens, J. *Bleekwater*, Herverlee : Oogachtend, 2022.

43 Cf. De Weyer, G. *La Belgique dessinée*, op. cit., p. 185.

44 Cf. Interview de Els Aerts, responsable de la promotion de la bande dessinée flamande à l'étranger au Fonds Flamand des Lettres dans le cadre de l'exposition *De nieuwe vlaamse Strip* au Centre Belge de la Bande dessinée [Interview en ligne] URL : <http://interviews.comicsexhibitions.be/> (Consultation : 05 juin 2018).

Fig. 3: Glissement temporel dans *Béatrice* de Joris Mertens⁴⁵.



76

Le changement graduel du rouge au gris marque le glissement temporel du présent au passé. À la fin de la planche, Béatrice se retrouve dans une réalité passée représentée par une mise en couleurs en teintes grises.

© Joris Mertens / Rue de Sèvres, 2020.

Anciennement appelé « Commission d'Aide à la Bande dessinée », l'équivalent francophone du service bande dessinée du VFL est intégré à la Commission des Écritures et du Livre dépendant de la Fédération Wallonie-Bruxelles. La commission est organisée en sessions de travail, dont l'une est dédiée à la bande dessinée. Celle-ci fait donc l'objet en Belgique de soutiens financiers différents selon son appartenance à l'une ou l'autre communauté⁴⁶, les matières culturelles faisant partie des compétences communautaires en Belgique. La production belge ne peut être considérée de manière homogène et se doit

45 Mertens, J. *Béatrice*, Paris : Rue de Sèvres, 2020, p. 76.

46 Cette représentation du soutien à la bande dessinée en Belgique est très schématisée. Il existe de multiples autres possibilités et la réalité est beaucoup plus hétérogène qu'il n'y paraît dans ce texte. La dépendance de l'aide par rapport à l'appartenance communautaire reste toutefois de circonstance. Il n'y a pas, à ce jour et à nos connaissances, de pendant aux institutions communautaires citées ici pour la Communauté Germanophone / Ostbelgien.

d'être analysée selon son contexte linguistique et culturel. Nous reprenons ici les mots de Geert De Weyer : « Un seul pays, oui...mais avec deux régions de BD bien distinctes qui vont chacune suivre indépendamment leur propre chemin, de part et d'autre de la frontière linguistique⁴⁷. »

Enfin, nous abordons le marché de la bande dessinée qui, pour la période qui nous intéresse⁴⁸, se porte bien. Même si Fabrice Piault situe un *boom* économique de 1995 à 2010⁴⁹, force est de constater que la crise annoncée pour après 2010 n'a pas eu lieu et que la bande dessinée représente un secteur lucratif sur le marché du livre en France sur la période 2010–2020⁵⁰. Dans l'état des lieux établi par le Centre National du Livre et rédigé par Xavier Guilbert, le secteur de la bande dessinée est décrit à la hausse et celle-ci est portée majoritairement par le manga qui représente 40% des ventes :

Le secteur de la bande dessinée a connu une progression remarquable (+ 34% en volume / + 46 % en valeur) et continue de représenter un réservoir indéniable de best-sellers pour l'édition. Le secteur a d'ailleurs terminé l'année 2020 à un niveau record : 53 millions d'exemplaires vendus, pour un chiffre d'affaires de 591 millions d'euros, malgré la fermeture des librairies durant les deux confinements liés à la pandémie de Covid-19⁵¹.

Le taux des lecteur-ice-s adultes de bandes dessinées, toutefois, est en chute, et ne représente plus que 20% de la population de plus de 15 ans⁵². Ce sont les séries qui dominent le marché mais les *one shots*, qui racontent une histoire complète (et non à suivre) et s'inscrivent dans la logique un livre, un sujet⁵³, y sont bien présents. Le format papier est privilégié dans la majorité des cas. Le segment de la bande dessinée francophone destiné à un public adulte, qui fait partie de la « BD de genres » dans l'étude de Xavier Guilbert, est

47 De Weyer, G. *La Belgique dessinée*, op. cit., p. 23.

48 Dans l'analyse, nous étudions des œuvres publiées entre 2014 et 2024. Le choix de la période de publication étudiée est expliqué dans la quatrième partie consacrée à l'analyse. Cf. 4.2. « Description du corpus : la « bande dessinée d'auteur-ice-s » contemporaine ».

49 Cf. Piault, F. (2017) « Naissance d'un marché », *Le Débat* 195, version Kindle.

50 L'état de crise supposé du marché de la bande dessinée avait déjà fait l'objet de discussions dans le cadre de l'Université d'été de la bande dessinée, organisée par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, en 2008. Une grande partie des discussions et des débats ayant eu lieu dans ce cadre a été reprise dans le volume Ciment, G. [et al.] *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?* Bruxelles : Les Impressions Nouvelles / Angoulême : CIBDI, 2009.

51 Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, p. 9, [Publication en ligne] URL : Centre National du Livre, https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2021-06/Panorama%20de%20la%20bande%20dessinée%20en%20France%20_%20Présentation%202021.pdf (Consultation : 15 juillet 2021). Il ne nous a pas été possible de trouver une publication similaire pour la Belgique.

52 En 1988, il était de 41% en France. Cf. *ibid.*, p. 17.

53 Jan Baetens et Hugo Frey définissent le *one shot* d'une manière similaire quand ils insistent sur la non existence d'une publication en série antérieure à l'œuvre narrative. Cf. Baetens, J / Frey, H. *The Graphic Novel. An Introduction*, New-York : Cambridge University Press, 2015, p. 21. Texte original : « longer narrative works that have no prehistory of serialized publication in shorter, episodic comics ».

en perte de vitesse⁵⁴. Et c'est pourtant ce segment qui nous semble intéressant pour notre étude. En recherche d'une meilleure visibilité, ces publications développent de nouvelles idées, de nouveaux essais, ayant pour but une démarcation commerciale et la recherche d'un nouvel intérêt du public. Au point de vue de la couleur, la réduction de la palette, l'utilisation de la bichromie ou encore du lavis y gagnent du terrain. Une influence des médias digitaux et des plateformes de streaming est également observable, tout comme un rapprochement d'une bande dessinée considérée d'avant-garde avec l'art contemporain.

La « bande dessinée d'auteur·ice·s »

Concrètement, comme l'indique notre titre, ce sont les « bandes dessinées d'auteur·ice·s » dans le sens employé par Jan Baetens qui sont au centre de nos réflexions⁵⁵, c'est-à-dire des œuvres dont le projet créatif initial ne vient pas d'un·e éditeur·ice ou d'un·e producteur·ice mais des créateur·ice·s eux·elles-mêmes, qu'ils soient scénaristes et/ou dessinateur·ice·s et/ou coloristes⁵⁶. La terminologie « bandes dessinées d'auteur·ice·s » n'est pas sans difficulté et il convient de s'y confronter.

La « bande dessinée d'auteur·ice·s » est proche de ce qui est appelé la « bande dessinée d'auteur ». Celle-ci est difficile à définir, comme le formule Thierry Groensteen :

La bande dessinée d'auteur s'opposerait à la fois à la bande dessinée industrielle, à la bande dessinée de genre et à la bande dessinée de studio. L'expression met l'accent sur la singularité irréductible, irremplaçable, infalsifiable, d'une personnalité artistique, c'est-à-dire tout à la fois d'un imaginaire, d'une sensibilité, d'une vision, d'un style et d'une ambition⁵⁷.

En toute conscience de la valeur symbolique de la notion d'« auteur·ice », considéré comme « créateur·ice », il n'est pas question ici de suivre une pensée élitiste qui consisterait à dévaloriser un type de bandes dessinées au détriment d'un autre jugé plus prestigieux. L'expression « bande dessinée d'auteur·ice·s » ne correspond pas au sens acquis dans le cadre de la production alternative qui met un point d'honneur à la liberté d'expression, à la création de bandes dessinées novatrices⁵⁸ ainsi qu'à la distinction de sa ligne éditoriale

54 L'étude de Xavier Guilbert reprend les segments de GfK qui sont les mangas, la BD jeunesse, la BD de genres et les *comics*. (Cf. Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, op. cit., p. 30. La BD de genres regroupe tout ce qui n'est pas BD jeunesse, mangas ou *Comics*. Cf. *ibid.*, p. 101).

55 Cf. Baetens, J. « Le roman graphique ». Dans : E. Maigret / M. Stefanelli (dirs.) *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 203.

56 Cf. *ibid.*

57 Groensteen, T. « Auteur ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*. Sous la direction de Thierry Groensteen. Dessins de Lewis Trondheim, Paris : Robert Laffont / Angoulême : La Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, p. 56.

58 Dans *Plates-Bandes*, par exemple, Jean-Christophe Menu joue sur la valeur symbolique de la notion d'« Auteur », qu'il écrit avec une majuscule, et positionne ainsi l'Association dans la tradition avant-gardiste, la mettant clairement en opposition avec l'édition commerciale. Cf. Menu, J.C. *Plates-Bandes*, Paris : L'Association, 2005. Voir aussi : Dozo, B.-O. (2007) « La bande dessinée francophone

sur le marché. Par contre, l'accent sur la singularité, que nous ne considérons toutefois pas comme irréductible ou infalsifiable, rejoint nos propos. Dans les publications que nous prenons en compte, surtout à partir de la troisième partie consacrée à la couleur, ce n'est pas le *beau* dessin qui est forcément recherché mais l'expressivité et un style en adéquation au sujet et au contenu de l'œuvre. Lorsque le dessin dépasse la dimension purement technique pour devenir une opération créative, il devient source et véhicule de l'histoire dessinée⁵⁹. Or, dessiner, c'est interpréter le réel : « Cette « traduction » engage la personne du dessinateur tout entière : sa vision, son système de pensée, sa culture graphique, son humeur du moment, son corps aussi⁶⁰. » De plus, s'il est question d'ambitions, elles concernent alors la complexité narrative. Contrairement aux idées reçues, ces caractéristiques ne sont pas l'apanage exclusif du secteur alternatif et se retrouvent également et de manière croissante dans des bandes dessinées du secteur dit *mainstream*. Une série actuelle qui propose une métaréflexion sur le média bande dessinée, le détourne et offre des concepts narratifs et graphiques novateurs est *Imbattable* de Pascal Jousselin⁶¹, publiée chez Dupuis, considérée comme maison d'édition *mainstream*. Les deux secteurs, loin de faire l'objet d'une séparation nette dans le champ de la bande dessinée, sont liés. Les avant-gardes, qui s'inspirent d'autres formes avant-gardistes mais aussi de cultures de masse considérées comme légitimes, sont peu à peu digérées et finalement intégrées aux productions plus commerciales⁶².

Le rôle moteur de la bande dessinée alternative dans la recherche et l'expérimentation des codes du média est manifeste⁶³. Il ne s'agit pourtant pas, dans notre cadre, d'en repérer les innovations et de les nommer, conférant ainsi au secteur alternatif une place de choix dans l'évolution de la bande dessinée. Il n'est pas non plus question de favoriser des publications destinées à un plus grand public où l'utilisation de la couleur serait a priori plus évidente. L'opposition schématique *structure éditoriale alternative* versus *grande structure éditoriale (mainstream)*, simpliste mais que l'on retrouve presque tout au

contemporaine à la lumière de sa propre critique : Quand une avant-garde esthétique s'interroge sur sa pérennité », [Article en ligne] URL : *Belphegor* 6, <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47737> (Consultation : 03 novembre 2021).

- 59 Le style et la technique sont à différencier. La technique concerne les outils ou instruments utilisés pour dessiner ainsi que la manière dont ils sont utilisés. Le style renvoie à la manière de dessiner ou d'écrire d'un-e auteur-ice. Cf. Groensteen, T. « Style ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 752.
- 60 Ibid. Thierry Groensteen affirme pourtant également que cette individualité du style, si elle existe bel et bien, est à nuancer. Il existe des dessinateur-ice-s graphiquement polyvalent-e-s, d'autres sont capables « de s'incarner dans des personnalités graphiques différentes ». Le style d'un-e artiste peut être imité et donner lieu à une véritable descendance graphique.
- 61 Pour le tome 1 : Jousselin, P. *Imbattable 1 : Justice et légumes frais*, Paris : Dupuis, 2017. Selon la terminologie de Thierry Groensteen, le type de procédure réflexive utilisé est une dénudation du code. Cf. Groensteen, T. (1990) « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », [Article en ligne] URL : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10> (Consultation : 10 juin 2020).
- 62 Cf. Habrand, T. « La « récupération » dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés ». Dans : Dozo, B.-O. / Preyat, F. (dirs.) *La bande dessinée contemporaine*, op. cit., p. 87.
- 63 Même si la recherche et l'innovation ont également accompagné les publications de maisons d'édition plus *mainstream* comme Casterman, par exemple.

long de l'histoire de la bande dessinée moderne, n'a pas pu être ignorée dans la sélection des œuvres abordées dans l'analyse. Il n'a pourtant pas été question de privilégier l'un ou l'autre secteur. Il est vrai que cette représentation des paysages éditoriaux pose certains problèmes et que ces appellations recouvrent des réalités mal définies⁶⁴, ce qui est amplifié par la difficulté actuelle d'identifier les productions alternatives sur un marché en surproduction. Nous considérons cependant que les approches économiques et éditoriales qu'elles tentent de représenter sont toutes deux pertinentes. Car la narration dans la bande dessinée et la manière d'en aborder les codes, dont fait partie la couleur, sont fortement liés à la maison d'édition ou à la collection qui la publie⁶⁵.

Le deuxième point de discussion de la terminologie choisie concerne le contrôle a fortiori plus étendu qu'auraient les créateur·ice·s de « bandes dessinées d'auteur·ice·s » sur leurs œuvres⁶⁶. Il est évident que la création d'une bande dessinée implique plusieurs intervenants autres que les scénaristes, les dessinateur·ice·s et les coloristes et que le contrôle supposé des créateur·ice·s sur leurs œuvres est relatif⁶⁷. L'existence d'un « auteur BD », un « auteur complet », qui, idéalement, sans scénario préalable, invente un récit sous forme de bande dessinée⁶⁸, s'avère hypothétique et ne correspond pas à la réalité. Il existe pourtant des œuvres plus liées aux auteur·ice·s que d'autres, pour lesquelles l'investissement des créateur·ice·s est plus personnel et émotionnel. Nous pensons ici, par exemple, aux récits autobiographiques mais aussi aux projets pensés et amenés par les auteur·ice·s dans les maisons d'édition.

Enfin, remarquons que la perception d'une bande dessinée comme création d'un·e seul·e auteur·ice est un fait de réception⁶⁹. La terminologie « bande dessinée d'auteur·ice·s » a l'avantage de réunir deux aspects déterminants pour la compréhension (de l'utilisation) de la couleur dans la bande dessinée : la création matérialisée par le mot « auteur·ice·s » qui désigne le travail en amont de la publication et la réception ou l'image que se fait le·la lecteur·ice de ce même travail.

La description de la « bande dessinée d'auteur·ice·s » que nous venons de proposer ressemble fortement à celle de ce que l'on appelle « roman graphique ». Une remarque s'impose : la non utilisation volontaire de « roman graphique » s'explique par le caractère vague et hétérogène de ses définitions actuelles. Nous ne contestons pas la pertinence

64 Cf. Guilbert, X. *Panorama de la BD en France 2010–2020*, op. cit., p. 45.

65 C'est ce que Benoît Claude a démontré dans « Aire libre », *Art libre ? Étude de la narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, Louvain-la-Neuve : L'Harmattan / Academia S.A., 2011, p. 137.

66 Cf. La Cité internationale de bande dessinée et de l'image (production). « Bande dessinée d'expression française aujourd'hui. Le renouveau de la BD de genre ». Site internet mis en ligne en complément de l'exposition « La bande dessinée d'expression française aujourd'hui » (Commissariat : Thierry Groensteen) URL : <http://bdfra.fr/le-role-des-scenaristes/> (Consultation : 16 octobre 2017).

67 Benoît Claude aborde à plusieurs reprises le caractère romantique et hypothétique du concept d'un « auteur BD » qui travaillerait seul et aurait le contrôle total sur la création de sa bande dessinée. Claude, B. *La Bande dialoguée*, op. cit., p. 37, 294, 304, 305 et 339. Benoît Peeters avait également abordé ce sujet dans : Peeters, B. *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Bruxelles : Casterman, 1998, p. 127.

68 Nous paraphrasons ici Benoît Peeters. Cf. ibid.

69 Cf. Claude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 339.

historique de l'expression. Dans le cas de Frans Masereel et de ses romans en images ou encore de Rodolphe Töpffer et de ses histoires en images par exemple, le travail était de l'ordre du roman graphique au premier sens du terme⁷⁰. À l'heure actuelle cependant, le terme est employé en marketing comme argument de vente, sert d'étiquette à différents types de productions et est utilisé de manière hétéroclite dans les études sur la bande dessinée. La catégorie « roman graphique », dans son acceptation large, reprend, pour citer Thierry Groensteen, « tout ce qui se situe entre l'album grand format traditionnel et le format de poche⁷¹ ». Même si le « roman graphique » désigne une forme d'expression déterminée avec des stratégies narratives propres, la recherche d'une définition plus analytique se heurte à certains obstacles. Un de ceux-ci réside dans le fait qu'elle ne permet pas de démarcation réelle avec d'autres formats⁷². Erwin Dejasse formule le caractère imprécis de la définition du « roman graphique » de la manière suivante :

Elle [i.e. l'expression « roman graphique »] désigne souvent un ouvrage en noir et blanc mais pas exclusivement, un volume qui a la taille d'un roman mais parfois aussi un autre format, un livre très épais mais sans que l'on puisse établir un nombre minimum de pages, une bande dessinée qui témoigne d'ambitions littéraires ou artistiques même si l'expression a pu aussi être associée à des productions très conventionnelles⁷³...

En outre, comme le remarque Jan Baetens, pourtant défenseur de cette catégorie, cette dernière est en perpétuel mouvement et sujette à de fortes variations culturelles, ce qui peut expliquer le scepticisme du monde académique⁷⁴. De plus, le jugement de valeur lié au terme « roman graphique » ne correspond pas aux buts poursuivis par notre étude :

Aujourd'hui, le roman graphique est censé représenter le front pionnier d'une bande dessinée maîtresse d'elle-même et de ses moyens, émancipée des conventions génériques et des stéréotypes sériels. À une bande dessinée routinisée répondrait ainsi un

-
- 70 Thierry Smolderen propose un aperçu des formes graphiques qui ont engendré la bande dessinée dans : Smolderen, T. *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2009.
- 71 Groensteen, T. (2012) « Roman graphique », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448> (Consultation : 28 février 2017).
- 72 C'est ce que remarque également Jan Baetens dans : Baetens, J. « Le roman graphique », op. cit., p. 205.
- 73 Dejasse, E. « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative ». Dans : C. Dony / T. Habrand / G. Meesters (éds.) *La bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition. Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2014, p. 34.
- 74 Cf. Baetens, J. / Frey, H. *The Graphic Novel. An Introduction*, New-York : Cambridge University Press, 2015, p. 21. Texte original : « The graphic novel is something that changes all the time, although not always at the same rhythm, and that is characterized moreover by strong cultural variations. » Dans l'article « Le roman graphique », Jan Baetens pointe également du doigt les différences entre la catégorie bien établie du *graphic novel* aux États-Unis et celle beaucoup plus discutée de « roman graphique » dans le champ franco-belge. Cf. Baetens, J. « Le roman graphique », op. cit., p. 205.

roman graphique en prise avec le réel et les émois intimes, déployant un trésor de ressources graphiques inédites⁷⁵.

Cette mise en avant de la bande dessinée comme forme digne et respectable s'inscrit dans un discours visant à en augmenter le capital symbolique. Sylvain Lesage le formule de cette manière : un « nouveau mythe structurant l'histoire héroïque du neuvième art⁷⁶ ». D'autres chercheurs l'expriment différemment, comme Thierry Groensteen – « On adopte une catégorie plus noble, un objet plus imposant et plus coûteux, une appellation plus gratifiante⁷⁷ » – ou encore Stephan Ditschke pour qui le *graphic novel* est une forme de nouvelle étiquette permettant d'assimiler la bande dessinée aux catégories plus prestigieuses de l'art et de la littérature⁷⁸. Nous ne nous situons pas dans cette perspective. En dépit du danger – notamment exprimé par Jan Baetens et Hugo Frey – de passer à côté d'un discours critique sur le « roman graphique » en train de s'établir⁷⁹, nous avons choisi de nous consacrer à la « bande dessinée d'auteur-ice-s », surtout dans la troisième partie et la partie analytique⁸⁰.

Concernant la relation existant entre le genre et les codes graphiques utilisés – le genre policier n'a-t-il pas tendance à utiliser des couleurs sombres et le jaune et les récits de superhéros ne sont-ils pas généralement liés à la quadrichromie et à la technique du Ben Day ? – il nous faut remarquer que la tendance va plutôt vers l'éclatement et le dialogue intermédiatique et transmédiatique. *Lastman*⁸¹, en est un exemple. Publiée en douze tomes de 2013 à 2019, cette bande dessinée allie différents codes graphiques, notamment ceux du manga japonais et du film d'aventure des années 1980–1990. D'abord présentée sur internet, elle fit ensuite l'objet d'une publication chez Casterman avant d'être complétée par une série d'animation et un jeu vidéo. Le rythme de narration lui-même s'oriente à celui des séries télévisées. Il s'agit d'une œuvre transmédiatique qui mélange différents genres et différents codes. Les catégories semblent de plus en plus floues et la majorité des œuvres présentent des caractéristiques issues de différents genres⁸². Dans nos réflexions, les questions relatives à ce sujet sont abordées.

75 Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit., p. 155.

76 Ibid. p. 194.

77 Groensteen, T. *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2017, p. 43.

78 Cf. Ditschke, S. « Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003 ». Dans : S. Ditschke / K. Kroucheva / D. Stein (éds.) *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld : [transcript], 2009, p. 265–280, en particulier les pages 276–277.

79 Cf. Baetens, J. / Frey, H. *The Graphic Novel*, op. cit., p. 19. Texte original : « It also seems a little counterintuitive for a critical community (comics scholarship, visual studies, and cultural studies) to reject a concept and an idea that is being so widely used, even if in all sorts of different and changing ways, just because it has a loyalty to the world of comics. There is a danger of being left behind by practice and letting journalists, publishers, and booksellers make all the running, purely because of hairsplitting around terms. »

80 Les raisons de ce choix méthodique deviennent claires dans la description des différentes parties de cette étude, dans « Objectifs, structure et méthodes ».

81 Pour le tome 1 : Balak / Sanlaville, M. / Vivès, B. *Lastman*. Tome 1, Paris : Casterman, 2013.

82 Cf. Round, J. / Cortsén, R.P. / Ahmed, M. *Comics and Graphic Novels. Readers Guide to essential Criticism*, London [et al.] : Bloomsbury, 2022, p. 200.

Les bandes dessinées digitales ou numériques ne feront pas l'objet d'une attention particulière de notre part. L'adéquation entre un récit et son moyen de diffusion (média) a déjà été abordée par Philippe Marion dans le cadre du concept de la « médiagenie ». Plus exactement, c'est la notion de « traitement médiagénique » qui nous semble pertinente. Philippe Marion la définit comme suit : « la manière dont un média a pu rencontrer la facette de ce grand récit qui lui convenait le mieux. Et inversement⁸³. » Chaque média possédant un « imaginaire spécifique⁸⁴ », le média de diffusion détermine l'approche du récit. Cela suppose d'une part, une appréhension du potentiel spécifique d'un média du côté de la création et d'autre part, une influence du contenu par le choix du média pour la réception. Raphaël Baroni mentionne dans ce contexte des « effets de la substance narrative » et de « l'interdépendance entre la forme et le contenu⁸⁵ ». La même histoire transmise par un roman ou par une bande dessinée n'aura pas le même impact sur le-la lecteur-ice qui en fera une lecture différente selon la forme employée pour raconter. L'utilisation de l'un ou l'autre support provoque également des horizons d'attente différents⁸⁶. La bande dessinée numérique utilise un support technologique non présent dans le cas d'un format papier de bande dessinée. Il s'agit d'un autre moyen de transmission narrative⁸⁷. Son analyse demanderait donc d'autres outils et d'autres méthodes.

Nous touchons ici à un point essentiel : en bande dessinée, le support et le format non seulement participent de la production de sens, mais conditionnent également les pratiques de lecture⁸⁸. Sylvain Lesage développe cet état de fait dans *L'effet Livre*. Ainsi, un album, un format de poche ou encore une publication à suivre dans un journal illustré ne seront pas lus ni même abordés de la même manière. L'agencement des planches ou des cases des récits, mais aussi les couleurs, présentent également des différences. Si nous comparons par exemple deux publications différentes du récit *Le temple du soleil*, la première dans le *Journal de Tintin*⁸⁹ et la deuxième en album (1949)⁹⁰, nous remarquons que dans la publication périodique, mis à part le caractère fragmentaire du récit dû à la périodicité du support, l'agencement des vignettes est horizontal et étalé sur la double page. Il n'y a pas de séparation en planches comme dans le cas de l'album et la lecture s'en trouve affectée. Nous remarquons également des erreurs de cadrage qui donnent lieu à des inexactitudes chromatiques, dans le cas du bonnet rouge que Tintin porte dans les vignettes du bas, par exemple. Les ombres des rochers sont grises et non brunes comme

83 Marion, P. (1997) « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication* 7, p. 87.

84 Ibid., p. 79.

85 Baroni, R. (2017) « Pour une narratologie transmédiatique », *Poétique* 182, p. 159.

86 Cf. Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1990, p. 49. L'horizon d'attente sera abordé de manière plus détaillée dans la suite de cette étude.

87 Sylvain Lesage analyse en détails la relation étroite qui existe entre la bande dessinée et ses supports. Cf. Lesage, S. *Publier la bande dessinée, Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950–1990*, Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2018 et Lesage S. *L'effet livre*, op. cit. L'expérience de lecture d'une bande dessinée numérique est différente de celle d'un format plus classique, notamment au niveau du dialogue entre les dimensions tabulaire et linéaire. Cf. Paolucci, P. (2020) « La bande dessinée numérique : le triomphe du linéaire sur le tabulaire », *Alternative francophone* 2(7), p. 10–31.

88 Cf. Lesage, S. *L'effet livre*, op. cit.

89 Hergé (1947) « Les nouvelles aventures de Tintin et Milou. Le temple du soleil », *Tintin* 24, p. 8–9.

90 Hergé. *Les aventures de Tintin. Le temple du soleil*, Tournai : Casterman, 1949, p. 24–25.

dans l'album. Elles ne sont pas non plus toujours disposées de la même manière. De plus, les couleurs des vêtements ne sont pas identiques. Les pulls de Tintin et du capitaine ont la même teinte de bleu alors que, dans l'album, elles diffèrent, tout comme les ponchos des ravisseurs et de Zorrino. L'album propose également un tout autre agencement du récit. Les cases qui terminent la planche de la page 24 dans l'album constituent le début du fragment de récit dans le *Journal de Tintin*. Le rendu des couleurs est également différent. Cela est dû au papier, beaucoup plus épais et structuré dans le cas de l'album mais aussi à la qualité de l'impression. En outre, des corrections et des changements ont été effectués. Remarquons que le titre du journal illustré est différent de celui de l'album qui délaisse Milou et le caractère « nouveau » des aventures : *Les aventures de Tintin. Le temple du soleil*.

Structure et méthodes

L'étude est structurée en trois grandes parties théoriques et une partie analytique. Les trois premières parties développent les outils d'analyse de la couleur ainsi que les facteurs contextuels influençant les pratiques et la compréhension chromatique utilisés dans les analyses de cas. La place accordée à la « bandes dessinées d'auteur·ice·s » augmente à chaque partie de notre étude. Dans l'état de l'art et l'approche contextuelle historique, une limitation à la « bande dessinée d'auteur·ice·s » contemporaine n'est pas pertinente. C'est à partir de la troisième partie dédiée à la couleur, ses différentes approches et ses manifestations dans la bande dessinée qu'un positionnement concernant le type de bandes dessinées à étudier ainsi que leur date de publication deviennent centraux puisqu'une de nos hypothèses est que les contextes de création, de publication et de réception exercent une influence sur les pratiques et la compréhension de la couleur.

La **première partie** de cette étude propose une description du récit de bande dessinée comme un ensemble intermédial contenant des éléments constitutifs fonctionnels. Le concept de l'ensemble intermédial vient de Benoît Glaude qui pose la terminologie dans *La bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830–1960)*⁹¹. Nous avons repris la théorie et l'avons développée. Il s'agit d'un modèle qui prend en compte non seulement les éléments qui forment le récit de bande dessinée, mais aussi les dimensions de la création et de la réception, même si elles sont difficiles à appréhender vu leur caractère subjectif. La description globale de l'ensemble intermédial permet de situer la place de la couleur comme élément constitutif du récit de bande dessinée et de la mettre en relation avec les autres éléments qui le forment. Une description plus détaillée est présentée dans la troisième partie de cette étude.

Un état des lieux de la recherche sur la couleur et son utilisation dans la bande dessinée est ensuite exposé. Il reprend les études et les réflexions pertinentes publiées depuis la fin des années 1960, époque des premières publications abordant l'aspect chromatique. Nous évoquons les premières études sur le sujet, le statut de la couleur dans la bande dessinée classique, son utilisation parfois étonnante ainsi que la couleur directe. Nous nous

91 Son but est d'étudier les dialogues présents dans la bande dessinée. Dans ce contexte, il entreprend de décrire les codes du média. Cf. Glaude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 27 et p. 350–356.

interrogeons également sur le désintérêt de la recherche pour les thèmes chromatiques et les raisons qui peuvent y être liées⁹². Cette étape a permis le recensement de plus de trente fonctions narratives de la couleur dispersées dans les divers textes scientifiques abordant ou évoquant le thème chromatique dans la bande dessinée. Ces fonctions sont d'abord collectées sous forme d'un premier tableau, puis restructurées dans un deuxième à la suite d'une réflexion mettant en évidence les recoupements et les redondances. Elles servent d'outils dans la partie analytique et représentent la dimension narrative de la couleur. Elles intègrent à la fois le côté de la création et celui de la réception de la mise en couleurs.

La **deuxième partie** de cette étude porte sur l'évolution de l'utilisation de la couleur dans la bande dessinée. L'époque abordée se situe entre les années 1960 et nos jours, suivant une périodisation qui intègre les évolutions manifestes de la bande dessinée durant son histoire. Cette démarche permet de mettre en évidence l'importance du contexte lorsqu'il s'agit d'étudier le domaine chromatique. Le point de départ de cette réflexion fut une remarque de Gilles Ciment dans un texte sur la couleur, dont le mélange de simplicité et de complexité nous a semblé frappant : « La couleur a ses modes⁹³ ». L'aspect temporel ainsi mis en exergue débouche sur de nombreux développements et élargissements à d'autres facteurs contextuels tout aussi pertinents. Leur rôle dans la conception et la réception de la mise en couleurs en bande dessinée n'est en aucun cas à minimiser. La description d'évolutions plus générales dans cette partie historique donne également l'occasion d'éclaircir le contexte chromatique actuel dans le champ de la bande dessinée et permet d'éviter que la bande dessinée francophone belge, suisse et française de l'extrême contemporain soit abordée comme un îlot de recherche hors-contexte, détachée de son histoire.

Nous proposons ensuite une réorganisation des aspects contextuels en critères appropriés dans le cadre d'une analyse. Les critères influencent l'ensemble intermédial ainsi que ses éléments constitutifs.

La **troisième partie**, centrale dans cette étude, est dédiée au phénomène chromatique, à son explication et à ses manifestations dans la bande dessinée de l'extrême contemporain. Différentes approches de la couleur sont développées, à savoir les approches esthétique, technique, socioprofessionnelle et culturelle/symbolique. Ces perspectives distinctes mettent en évidence les dimensions multidisciplinaire et interdisciplinaire de notre étude, incontournable lorsqu'il s'agit du phénomène chromatique.

92 Remarquons que, entre le début et la fin de la rédaction de cette thèse, l'intérêt du champ de la bande dessinée pour la couleur a visiblement augmenté. Les articles, interviews de coloristes ou encore contributions scientifiques sur le sujet se multiplient. Une exposition mettant à l'honneur la couleur dans la bande dessinée et les coloristes a également été organisée au 50^{ième} festival d'Angoulême, en janvier 2023. Cf. « Couleurs ! » <https://www.bdangouleme.com/couleurs> (Consultation : 25 janvier 2023).

93 Ciment, G. « Couleur » (2012), [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article450> (Consultation : 12 février 2019). Un premier texte intitulé « La couleur dans la bande dessinée » et presque identique à celui-ci avait été publié en 2004 dans *Les Musées imaginaires de la bande dessinée* : Groensteen, T. (dir.) *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*, op. cit.

Pour l'approche esthétique, le choix théorique s'est porté sur les théories classiques de la couleur bien qu'il ne s'y arrête pas. La théorie de Johannes Itten *Kunst der Farbe*⁹⁴ (1961), *Art de la couleur* en français, est complétée par d'autres théories antérieures et postérieures à sa publication. Nous expliquons la sphère et le cercle chromatique, les contrastes, centraux dans la description des rapports entre les différentes couleurs, ainsi que la relation qu'entretiennent la musique et la couleur. Il nous était important d'établir clairement le lien avec la bande dessinée, ce qui explique les nombreux exemples. Une partie du texte est également dédiée à la justification de l'utilisation de la théorie chromatique de Johannes Itten, dans notre cadre nécessaire au vu des différentes critiques exprimées à son encontre. Celles-ci portent en grande partie sur le caractère théorique et cognitif des réflexions qui ne rejoignent pas toujours la pratique artistique. Dans notre contexte, ce sont la perception et l'interprétation des couleurs dans un récit de bande dessinée qui priment et non les techniques de mélanges de matières pour l'obtention de teintes.

L'approche esthétique aboutit à un tableau reprenant les paramètres esthétiques les plus pertinents pour la description de la mise en couleurs et des phénomènes chromatiques perçus, étape essentielle à l'analyse de la couleur et à son interprétation dans notre contexte.

L'approche technique aborde les différentes techniques de mises en couleurs et procédés d'impression utilisés dans le cas de la bande dessinée ainsi que les problématiques qui s'y attachent, comme les choix du matériel ou encore les réglages entre les différentes étapes de production. Nous y abordons également les avantages et inconvénients des techniques manuelles et numériques et mettons ainsi en évidence les interrelations existant entre les choix concernant la technique de mise en couleurs, le procédé d'impression et les autres critères développés dans la deuxième partie de notre étude. Les recherches scientifiques faisant défaut dans le domaine des techniques d'impression de la bande dessinée, nous nous sommes appuyée, si non exclusivement mais en grande partie, sur des témoignages, des cas et des objets d'impression concrets.

Dans l'approche socioprofessionnelle, ce sont surtout les coloristes en tant qu'acteurs du champ ainsi que leurs conditions de travail et leurs interactions qui sont étudiés. Cette partie met en évidence une dimension sociologique de la couleur et introduit des aspects liés au métier de coloriste en bande dessinée. En plus des textes d'Alain Viala⁹⁵, utilisant la métaphore optique du prisme, et de Luc Boltanski – texte fondateur dans le champ de la bande dessinée⁹⁶, ce sont ceux plus récents de Pierre Nocérino, de Jessica Kohn ainsi que les travaux de Sylvain Lesage⁹⁷ qui ont initié la réflexion. Celle-ci a été ensuite complétée

94 Itten, J. *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg : Ravensburger Buchverlag, 1961.

95 Viala, A. (1988) « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature* 70.

96 Boltanski, L. (1975) « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, p. 37–59. Le texte d'Éric Maigret « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée » a également servi à étayer nos propos. Cf. Maigret, E. (1994) « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux* 67, p. 113–140.

97 Entre autres textes Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit. ; Le Roy Ladurie, I / Lesage, S. (2022) « Couleurs, colorisation et coloristes », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviem.eart.citebd.org/spip.php?article1409> (Consultation : 30 janvier 2023) ; Nocérino, P. (2020) « Faire

par des témoignages de coloristes ainsi que des exemples concrets. Les thèmes abordés concernent l'évolution de la reconnaissance du métier de coloriste, les possibles raisons qui ont mené et qui mènent toujours à une situation hiérarchisée entre dessinateur·ice·s et coloristes, les différentes collaborations professionnelles, l'importance du lieu de travail et des réseaux d'interconnaissances. Cette démarche se rapproche de celle envisagée par la « médiation » dans les études littéraires :

Il indique que ce qu'on appelle « littérature » n'est pas une activité immanente et séparée du monde, mais bien plutôt négociée entre des acteurs, des institutions et le monde, des représentations du social et des modes de représentation, des configurations discursives et des configurations socio-historiques⁹⁸.

Même si notre cadre n'est ni celui de la sociocritique ni celui de la sociologie de la littérature, il nous semble important d'intégrer la dimension sociale à notre étude. Comme dans le cas de la littérature, les positions des acteurs du champ de la bande dessinée doivent être prises en compte dans l'analyse des œuvres⁹⁹.

Dans l'approche culturelle/symbolique, ce sont les théories du chercheur français Michel Pastoureau¹⁰⁰ et de la sociologue allemande Eva Heller¹⁰¹ qui dominent sans être exclusives. Ce choix n'est pas dû au hasard mais à la volonté d'utiliser les résultats de recherches portant sur l'Europe occidentale, la signification et la symbolique des couleurs étant dépendantes de la culture dans laquelle elles sont utilisées. Cette sous-partie met également en évidence l'importance des champs sémantiques des couleurs dans leur utilisation et leur réception. Si chaque couleur possède son propre champ symbolique, il est en interaction avec d'autres champs sémantiques qui l'influencent. De cette tension résulte une possibilité de jeux sur les codes adoptée dans certains récits. L'approche symbolique est particulièrement pertinente dans le cadre de la réception puisque les lecteur·ice·s voient et traduisent les couleurs non seulement selon les expériences chromatiques qu'ils possèdent déjà, mais aussi et surtout selon leurs filtres culturels.

Une description plus détaillée des dimensions de l'ensemble intermédial *bande dessinée* et de leurs éléments constitutifs est ensuite proposée. Une visualisation schématique est exposée et permet la mise en évidence de la couleur comme élément constitutif de l'ensemble.

groupe entre la poire et le fromage. Informalité et autonomie dans le travail des auteurs et autrices de bande dessinée », [Article en ligne] URL : *Sociologie du travail* 62, <https://journals.openedition.org/sdt/33393> (Consultation : 10 novembre 2022).

98 Koffeman, M. / Sécardin, O. (2020) « Introduction : pour une généalogie sociocritique de la médiation littéraire », [Article en ligne] URL : *Relief—Revue électronique de littérature française* 14, www.relief-ue-relief.org (Consultation : 11 septembre 2023).

99 C'est ce que Alain Viala affirme pour la littérature et que nous reprenons pour le champ de la bande dessinée. Cf. Viala, A. « Effets de champ et effets de prisme », op. cit., p. 65.

100 Nous ne pouvons pas indiquer ici tous les textes de Michel Pastoureau que nous avons lus et renvoyons à la bibliographie à la fin de cette étude.

101 Heller, E. *Psychologie de la couleur. Effets et symboliques*, Paris : Pyramyd éditions, 2009.

La question narratologique est abordée à la fin de cette troisième partie. Elle n'est pas centrale dans notre étude mais ne pouvait être éludée pour les raisons expliquées dans les pages concernées.

La **dernière partie** de notre étude est consacrée à l'**analyse** de cas qui associe une approche prenant en compte les contextes de production et de réception des œuvres à une approche plus concrète qui met en évidence les qualités de la couleur et le style graphique dont elle fait partie. Les œuvres choisies pour l'analyse sont des « bandes dessinées d'auteur·ice·s » issues de la sphère francophone, qui ont été publiées entre 2014 et 2024¹⁰² dans un format imprimé sur papier. La sélection s'est portée sur *Paysage après la bataille* (FRMK / Actes Sud 2016) d'Éric Lambé et Philippe de Pierpont, sur *L'aimant* (Sarbacane, 2017) de Lucas Harari et sur *Tanz !* (Le Lombard, 2020) de Maurane Mazars. Avec ces œuvres, trois maisons d'édition différentes, de taille diverse et d'orientations distinctes sont prises en compte¹⁰³. En outre, chaque œuvre présente un contexte de travail qui lui est propre et qu'il convient de décrire. Les créateur·ice·s sont, de plus, issus de générations ainsi que de formations et d'écoles différentes, ce qui permet d'aborder des perspectives, des influences et des démarches artistiques non homogènes. Enfin, les trois récits de fiction proposent des genres, des écritures, des graphismes, des stratégies et des univers narratifs complètement distincts. Les choix chromatiques adoptés vont de l'épuration chez Éric Lambé et Philippe de Pierpont à une palette large chez Maurane Mazars en passant par une impression en trois couleurs chez Lucas Harari. Dans chaque analyse de cas, les couleurs et leur rôle narratif sont centraux mais nous tenons compte de leurs interactions avec les autres éléments constitutifs de l'ensemble intermédial *bande dessinée*. Les outils analytiques employés sont issus des théories chromatiques, des théories sur la bande dessinée, de la narratologie transmédiatique lorsqu'elle nous a été nécessaire, mais aussi de notre étude : les fonctions narratives de la couleur développées dans la première partie, les critères contextuels issus de la deuxième ainsi que les paramètres esthétiques et symboliques de la couleur expliqués dans la troisième. La démarche méthodique employée dans cette partie de notre travail est développée dans l'introduction à l'analyse.

Afin d'appuyer notre argumentation, nous avons eu souvent recours à des entretiens d'acteurs et actrices du champ. Ces témoignages oraux ou écrits – dans le cadre d'interviews, de rencontres ou d'échanges – représentent des sources qui non seulement confèrent une dimension humaine aux évolutions décrites mais font aussi le lien avec une réalité passée et présente parfois occultée par le propos théorique. Ils ont été réalisés par nos soins¹⁰⁴ (cf. annexes à la fin de cette publication) ou menés par d'autres. Nous reconnaissons le caractère subjectif de cette démarche issue du domaine de l'histoire orale ainsi que des dangers qui l'accompagnent, la réécriture des souvenirs ou

102 Le choix de la période de publication étudiée est expliqué dans la quatrième partie consacrée à l'analyse. Cf. 4.2. « Description du corpus : la « bande dessinée d'auteur·ice·s » contemporaine ».

103 Sur le rôle du critère éditorial dans l'analyse de la couleur : cf. Partie 2 de cette étude, particulièrement le point 2.2. « Les critères contextuels ».

104 Nos entretiens ont été menés de manière libre.

encore l'autoconstruction par exemple¹⁰⁵. Ces témoignages viennent compléter notre argumentation théorique par la mise en lumière d'un point de vue non seulement plus proche de la pratique, mais aussi étranger au nôtre et à nos lectures scientifiques. Ils sont également un point de référence important pour la base théorique et la préparation méthodologique des analyses des œuvres de notre corpus.

Enfin, remarquons que par cette étude, nous souhaitons également participer à la visibilité des femmes dans les métiers de la bande dessinée. En effet, leur travail dans le milieu francophone souffre d'invisibilité et d'inégalités par rapport à celui de leurs homologues masculins¹⁰⁶. Nous avons donc mis un point d'honneur à intégrer le travail des créatrices dans notre étude, qu'elles soient autrices, dessinatrices ou encore coloristes¹⁰⁷. En effet, l'exclusion d'une œuvre au potentiel analytique remarquable pour des raisons de genre nous semble injustifiée et peu correcte – moralement comme déontologiquement.

Remarquons que l'invisibilité touche également le métier de coloriste de bandes dessinées, qu'il soit exercé par des hommes ou des femmes. À l'époque hergéenne, il n'était pas rare que ce soient les épouses des dessinateurs qui prennent en charge le travail de la couleur. Le cas de Nine Culliford, femme de Peyo, dont le nom n'apparaît nulle part sur les albums colorisés par ses soins, est aujourd'hui connu. Depuis, le statut des coloristes a heureusement évolué mais le chemin de leur reconnaissance reste encore long.

105 Ces exemples sont cités par Jessica Kohn qui, dans son histoire sociale sur le groupe des dessinateur-ice-s entre 1945 et 1968, utilise les témoignages comme « sources supplémentaires sur l'évolution des événements ». Cf. Kohn, J. *Dessiner des petits Mickeys*, op. cit., p. 29.

106 Les États Généraux de la bande dessinée en faisait le constat en 2016. De même, les inégalités entre femmes et hommes dans les métiers de la bande dessinée ont été pointés du doigt dans le rapport français du Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, p. 50. Cf. « Les inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture » (2018), [Rapport en ligne] URL : https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hce_rapport_inegalites_dans_les_arts_et_la_culture_20180216_vlight.pdf (Consultation : 07 septembre 2023).

107 La seconde enquête auteurs des États Généraux de la Bande dessinée, dont la publication est annoncée pour le 24 mars 2026, n'a malheureusement pas pu être prise en compte dans cette étude. Cf. Les États Généraux de la Bande dessinée, URL : <https://www.etatsgenerauxbd.org> (Consultation : 14 mars 2026).