

La part intangible

Narrer par la couleur dans l'album de bande dessinée :
une approche contemporaine par le métier de coloriste.

Université de Toulouse
Institut Supérieur Couleur Image Design
Validation des Acquis de l'Expérience
Juin 2023

Mémoire de Master 2
Mention: *Design*
Parcours: *Création, recherche et innovation en
couleur et matière*

Françoise Sengissen (a.k.a Albertine Ralenti)
Sous la direction de **Xavière Ollier**

« Jamais par la ligne, on a pu créer dans la peinture une quatrième, une cinquième ou une quelconque autre dimension. Seule la couleur peut tenter de réussir cette exploit¹. »

¹ Riout, D. (2006). *Yves Klein : L'aventure monochrome*. Gallimard.

La part intangible

Narrer par la couleur dans l'album de bande dessinée :
une approche contemporaine par le métier de coloriste.

Université de Toulouse
Institut Supérieur Couleur Image Design
Validation des Acquis de l'Expérience
Juin 2023

Mémoire de Master 2
Mention : *Design*
Parcours : *Création, recherche et innovation en couleur et matière*

Françoise Sengissen (a.k.a Albertine Ralenti)
Sous la direction de **Xavière Ollier**



Ci-dessus : couleurs de la planche 22 extraite l'album *Woodrow* tome 1, dessinée par Arnü West, 2022.

Remerciements

Je tiens à remercier Xavière Ollier pour son accompagnement et ses conseils précieux

J'aimerais également remercier M^{me} Ba et M. Largy pour leur suivi et leurs encouragements pendant cette VAE

Je remercie aussi chaleureusement :

- les collègues coloristes qui ont accepté d'échanger avec moi : Elvire de Cock, Laurence Croix, Delf, Brigitte Findakly, Claude Guth, Christian Lerolle, Isabelle Merlet, Isabelle Rabarot, Walter
- les auteurs Jérémie Moreau et Marion Mousse qui se sont prêtés au jeu de l'interview
- les éditrices et éditeurs qui ont répondu à mes sollicitations
- Irène Le Roy Ladurie et Sylvain Lesage pour m'avoir donné l'opportunité d'écrire mon premier article dans la revue *Neuvième Art 2.0*, article qui a initié en partie cette VAE et la problématique de ce mémoire
- Kathrine Avraam, Thierry Leprévost, Jérôme Maffre et Philippe Ory pour nos échanges autour du métier, des pratiques et des perspectives
- Élisabeth Watremez pour ses relectures
- Antoine, Esteban et Geneviève pour leur soutien et leur patience

Résumé

« *Quel est ton métier ?*

- *Coloriste de bande dessinée.*

- *Génial ! Mais, ton vrai métier ?* »

Dessiner des « petits Mickey's » ? Pire, les colorier !

Cette tâche – parfois ingrate – est régulièrement déléguée aux coloristes, acteurs méconnus de la bande dessinée. Car le public ne dissocie pas les couleurs du dessin et il ne lui vient pas à l'esprit qu'une personne distincte du dessinateur ou de la dessinatrice puisse s'en occuper à part entière. Ce travail, qui apparaît comme une tâche subalterne, n'est-il pas plus complexe qu'il n'y paraît ?

Ainsi, ce mémoire met en lumière l'impact et la plus value des couleurs sur la narration dans un album de bande dessinée à travers le travail de coloristes contemporains, artistes détachés du trait. Grâce à un bref historique du métier, des entretiens et des analyses de planches, le texte révèle l'approche chromatique et les desseins de chaque coloriste puis souligne le retentissement de leurs interventions sur la perception du récit par le lecteur.

Dans un deuxième temps, le statut et la perception du métier de coloriste sont interrogés au regard du conflit académique entre le dessin et le coloris puis par le biais d'enquêtes auprès des maisons d'éditions et de dessinateurs.

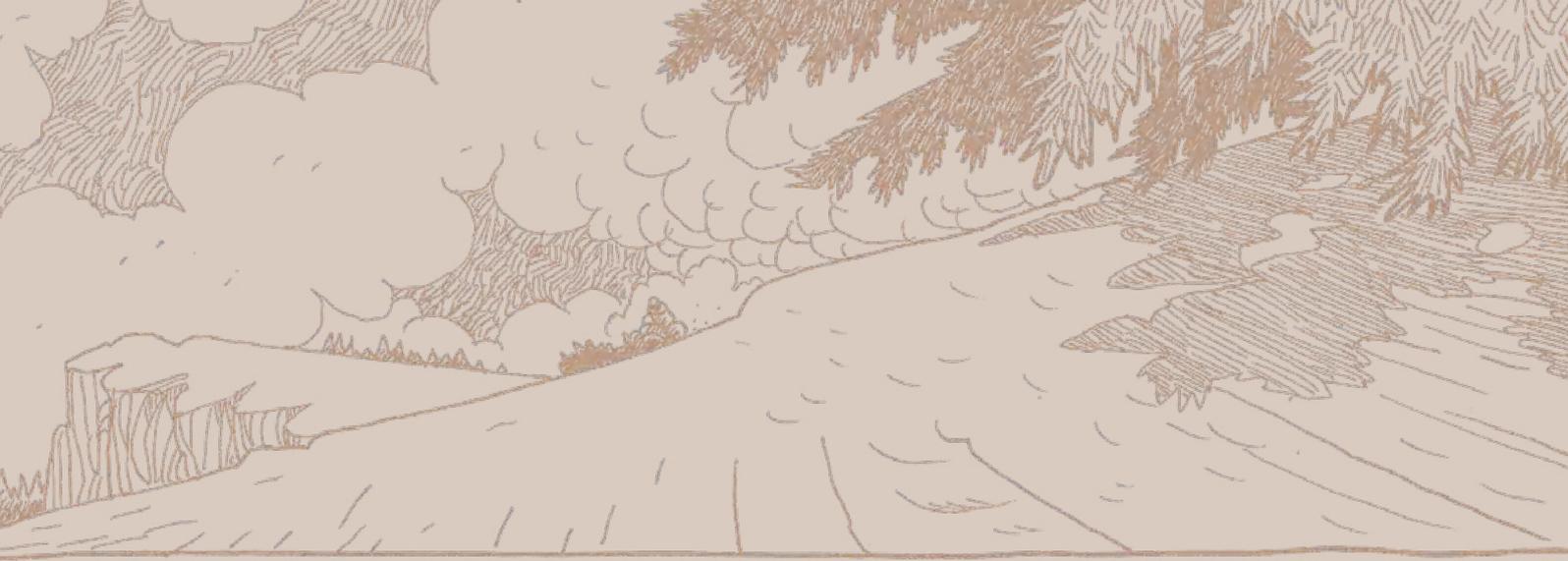
Mots-clés : bande dessinée, couleur, coloriste, narration, récit, coloris, matière, auctorialité

Sommaire

- 19 **Préambule**
- 21 **Introduction**
 - Polymorphisme
 - Invisibilisation et reconnaissance
 - La valeur ajoutée
 - Raconter par la couleur
 - Contexte
- 26 **I- État de l'art : la place de la couleur dans la bande dessinée**
- 26 **1- Au commencement était le dess(e)in : une histoire de la couleur dans le récit visuel de Lascaux à Töpffer**
 - La « proto » bande dessinée
 - Le récit médiéval en séquences : une certaine similitude avec le langage graphique de la bande dessinée
 - Le récit porté à la connaissance du peuple
 - L'approche médiévale de la couleur
 - De l'artisan à l'artiste
 - Au Japon : du rouleau chinois au manga
 - Une période polychrome
 - Le manga, un art du dessin en noir et blanc
- 41 **2- Quand la couleur devient l'affaire du coloriste : émergence d'un métier artistique engendré par l'injonction de productivité**
 - La couleur à l'ère industrielle
 - Nommer la bande dessinée, c'est la définir
 - La définition des origines ou l'origine de la définition
 - La couleur est populaire
 - La couleur au cœur d'un conflit économique
 - L'essor de la bande dessinée franco-belge
 - Les revues illustrés
 - Le temps des studios : partager les tâches pour produire
 - La technique du bleu : émergence de la mise en couleurs artistique
 - La couleur bonus/malus
 - Vers la bande dessinée pour adultes
- 60 **3- Quand la bande dessinée s'élève au rang d'art : la picturalité de la couleur et l'auteur "complet"**
 - Vers la picturalité et l'œuvre d'art
 - La matière, incarnation de l'art pictural
 - Les coloristes dans l'ombre des Maîtres
 - La révolution numérique
 - L'envers du décor
 - Le débridement des coloristes
 - Le coloriste à travers les âges : de la main au cerveau
 - Être coloriste en 2023
- 72 **II- La couleur comme moyen narratif : analyse de l'utilisation de la couleur grâce à cinq approches contemporaines de coloristes.**
- 72 **1- De la narration en bande dessinée**
 - Texte et/ou image ?
 - Les moyens de narration en bande dessinée

76	2- analyse des points de vue des coloristes sur l'utilisation de la couleur en tant que moyen narratif
76	a) Walter : « Garder la personne à l'intérieur de l'album pour qu'elle aille au bout, qu'elle accroche. »
	Le récit à la source
	La couleur comme vecteur de facilitation
	Mettre le dessinateur dans une position de lecteur
79	b) Laurence Croix : « en bande dessinée, la couleur dialogue avec le dessin ; elle est au service de l'histoire. »
	La couleur sous contrainte
	La couleur signifiante
83	c) Elvire de Cock : « La couleur donne de l'identité, des albums avec plus de caractère. »
	La couleur est un révélateur
	La part intangible de la bande dessinée
	L'émotion de la matière lumière
86	d) Delf : « La couleur réunit l'histoire et le trait et tout s'enchaîne. »
	La couleur comme une évidence
	Traduire la réalité en vérité
89	e) Isabelle Merlet : « Comme un comédien est dans son personnage, le coloriste est dans le livre. »
	La couleur comme traductrice
	La couleur tactile
92	3- Analyse de cas de mises en couleurs : étude des impacts sur la narration dûs aux choix du coloriste et aux techniques de production
92	a) Étude de planches mises en couleurs par Walter
	De l'importance de la dominante colorée
	Les pouvoirs de l'aplatissement
	Une certaine radicalité
104	b) Étude de planches mises en couleurs par Elvire de Cock
	Capturer le lecteur par la couleur
	Le réalisme par la matière
	L'explosion de la couleur
	Enchâsser les récits
114	c) Étude de planches mises en couleurs par Isabelle Merlet
	Le terrestre et le céleste
	De la justesse
	La couleur sensuelle
	«La nécessité intérieure» : révéler les passions de l'âme
	Interpréter et traduire le récit
126	d) Étude de planches mises en couleurs par Laurence Croix
	Apporter du sens par la couleur
	Découper l'espace-temps
130	e) Étude de planches mises en couleurs par Albertine Ralenti
	Les éléments narratifs
	Colorer l'horreur et la folie
	Révéler la pictorialité par les contrastes de coloris
	Le patchwork des couleurs
	Du dessin d'ombres
	La couleur visible

147	III- L'impact du coloriste sur l'album : vers la notion de direction artistique
147	1- La couleur conflictuelle
	Le discrédit de la couleur : une théorie ancienne
	La revanche de la couleur
	Du noir et blanc
	Le Noir et blanc pour conquérir les élites ?
	Un noir et blanc à part : le cas du manga
159	2- L'auctorialité de la couleur
159	a) Lorsque les dessinateurs/dessinatrices font leurs couleurs
	La couleur personnelle
	La couleur travaillée comme le dessin
163	b) Coloriste : ouvrier/ouvrière spécialisé ou auteur/autrice ?
	Colorier versus colorer
	L'auteur des couleurs
166	c) Le point de vue des maisons d'édition
	L'impact majeur de la couleur
	Le coloriste est-il un auteur comme les autres ?
	L'amputation des droits d'auteur
175	d) Le point de vue des coloristes
	Coloriste : une véritable profession
	Coloriste : un semi-auteur
	La technique dessert-elle l'auctorialité ?
	Les qualités du coloriste
182	3- Perspectives sur les possibilités futures de l'utilisation de la couleur en bande dessinée et préconisations sur le métier
	Intervenir en amont du projet
	«Tirer la couverture à soi»
	Investir le terrain institutionnel et médiatique
	Communiquer
187	Conclusion
	Synthèse
	L'ambivalence de la couleur
	Perspectives
193	Annexes
196	I Notes d'entretien avec les coloristes
220	II Notes d'entretien auprès des dessinateurs
223	III Enquête auprès des éditeurs
239	Bibliographie
241	Webographie



Mémoire



La part intangible

Narrer par la couleur dans l'album de bande dessinée :
une approche contemporaine par le métier de coloriste.



Préambule

« La couleur n'existe pas. »

La déclaration de ce spécialiste en chromie de la chaîne graphique, invité pour dispenser une *master class* intitulée *Calibrage écran et charte à la prise de vue*¹ sur la chaîne *YouTube* d'*Adobe*, interpelle la coloriste que je suis. Avec un peu d'ironie, je me demande de quoi va-t-il parler pendant 90 minutes ? Il poursuit en insistant : « on parle de construction cérébrale de la couleur. » Pourtant, si la couleur n'existe pas, si elle n'est qu'une création mentale humaine, elle n'a donc pas de réalité objective. Comment peut-il alors nous expliquer dans la suite de son intervention de quelle manière la mesurer et la calibrer ? Ne faut-il pas que la couleur possède des propriétés intrinsèques pour se faire ? Dans le cas contraire, sur quoi se base la sonde optique qui permet le calibrage ? Je reste perplexe. Mais peut-être cela vient-il de moi, de mon point de vue et de ma profession. Car s'il a raison, cela fait bientôt vingt ans que je m'investis dans le travail d'une matière inexistante, ce qui est assez perturbant.

Face à cette provocation, je m'interroge : si la couleur n'existe pas, elle est pourtant bien visible et se manifeste à nous à chaque instant. Pour ne pas en rester là, je creuse le sujet en cherchant l'expression « qu'est-ce que la couleur ? » sur internet : « sensation », « impression » ou « interprétation » sont les premiers qualificatifs que je trouve et qui semblent valider l'affirmation du chromiste. En cherchant plus en avant, les termes « qualité de la lumière² » et « propriété que l'on attribue à la lumière³ » apparaissent et élargissent le propos. Si la couleur est une propriété, elle possède donc une réalité concrète. Dans des articles, sur des blogs ou sur des forums, je lis encore : « La couleur, c'est ce qui permet de différencier deux objets de formes et de structures identiques.⁴ », « la couleur n'est pas une réalité. C'est une fabrication du cerveau.⁵ », « la couleur est une notion très subjective [...] beaucoup de réponses vont essayer de vous convaincre que c'est un objet physique (une onde électromagnétique) ou bien une caractéristique d'un tel objet [...], mais il n'en est rien.⁶ »... Certains commentaires relèvent pratiquement d'une théorie complotiste des couleurs. On essaierait de nous faire croire en leurs existences. Même David Louapre, physicien vulgarisateur – sur sa chaîne *YouTube* suivie par plus d'un million d'abonnés, *Science étonnante* – déclare en 2016

1 Petit H. (2017, 6 juin). *Calibrage écran et charte à la prise de vue masterclass avec Hervé Petit*. *YouTube*, chaîne *Adobe*. Consultée le 8 février 2023 sur <https://www.youtube.com/watch?v=XG9mDG0Oglg>

2 Définition donnée par le site du CNRTL, consulté le 13 février 2023 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/couleur>

3 Définition donnée par le Petit Robert, consultée le 13 février 2023 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/couleur>

4 Site Futura, consulté le 13 février 2023 sur <https://www.futura-sciences.com/sciences/definitions/physique-couleur-4126>

5 Fievet D. (animateur) (2011-présent). *Bernard Valeur physico chimiste* [2011, 18 décembre] *Les Savanturiers* [Podcast]. France Inter

6 Lucca A. (2014). Site du forum Quora consulté le 13 février 2023 sur <https://fr.quora.com/Que-donne-t-il-une-couleur-irridescence-%C3%A0-certains-objets>

Page de gauche :

Marc-Antoine Mathieu, planche du tome 2 de la série *Julius Corentin Arcquefacques, prisonnier des rêves : La Q...*, éditée chez Delcourt en 1991.

dans sa vidéo *Qu'est-ce qu'une couleur?*⁷: « la couleur est vraiment un concept biologique c'est-à-dire que c'est quelque chose créé par notre cerveau ».

La Toile m'abreuve aussi de chromathérapie, d'harmonie des couleurs, de culture de la couleur, de langage des couleurs, de musicalité des couleurs, de marketing de la couleur... Définitions et usages de la couleur abondent et fusent dans toutes les directions. On peut lire sur internet tout et son contraire au sujet de la couleur – ce qui est probablement le cas de nombreux autres sujets – et personne ne semble s'accorder réellement à son propos.

De fil en aiguille, je finis par dénicher sur la WebTV de l'Université de Lille une intervention du physicien chercheur au CNRS, Daniel Hennequin, intitulée *Les couleurs : illusion ou réalité?*⁸ Voilà qui me paraît peut-être pouvoir trancher le débat. Son intervention s'ouvre sur le choc que lui a procuré la lecture sur un site internet de l'affirmation « La couleur n'existe pas. ». Comme cela fait écho à ma récente expérience, je suis immédiatement happée. Intéressant et mesuré, son exposé m'apprend que pour ce physicien, la couleur a une réalité indéniable et possède des propriétés qui sont employées pour effectuer des mesures précises dans divers domaines (astronomie, chimie...). La coloriste que je suis est rassurée, la couleur existe bel et bien. Mais plus loin, j'entends qu'il y a des couleurs que nous ne pouvons pas voir – les ultraviolets et les infrarouges pour les citer, mais de cela, nous sommes généralement déjà informés – et surtout qu'il y a des couleurs que nous voyons et qui n'existent pas, dans le sens où elles n'appartiennent pas au spectre visible de la lumière, comme le magenta et le blanc. Sérieusement? Le magenta, la teinte primaire utilisée dans les mélanges de peinture et d'imprimerie, n'existe pas? Comment est-ce possible? L'explication tient vraisemblablement à la physiologie humaine. Il semble que notre cerveau ne produise qu'une seule couleur quel que soit le nombre de signaux colorés qu'on lui envoie et crée une sorte de « moyenne » basée sur la sensibilité des trois catégories de capteurs de notre œil, les fameux cônes situés dans la rétine. Ainsi, le magenta comme le blanc sont des résultats de cette moyenne. Surprenant! De plus, nos cônes n'étant pas parfaits, ils peuvent être facilement trompés ou influencés et nous faire percevoir par exemple des couleurs différentes identiques et inversement. Ce défaut offre paradoxalement quantité de possibilités d'expériences visuelles (illusions d'optique, appel aux autres sens, jeux de contrastes...) d'autant que des facteurs de type culturels et linguistiques entrent aussi en jeu lors de l'action de ces effets. En définitive, on peut dire que la couleur existe mais que certaines couleurs sont effectivement une construction cérébrale. Le chromiste avait à moitié raison.

7 Louapre D. (2016, 26 février). *Qu'est-ce qu'une couleur?* YouTube, chaîne Science étonnante – Consultée le 8 février 2023 sur <https://www.youtube.com/watch?v=FvbNrwjlrNU>

8 Hennequin D. (2021, 14 octobre). *Les couleurs : illusion ou réalité?* WebTV Université de Lille. Consultée le 8 février 2023 sur <https://webtv.univ-lille.fr/video/11606/les-couleurs-illusion-ou-realite->

Introduction

Polymorphisme

Ces recherches m'ont confirmé la complexité et la vastitude du sujet de la définition de la couleur et de ses mécanismes de perception. En définitive, la définition que nous en donnons dépend avant tout de notre point de vue et de notre usage de celle-ci. Les physiiciens, les artistes, les tendanceurs, les thérapeutes... caractérisent probablement la couleur au regard de l'utilisation et des pratiques particulières qu'ils en font. Quand certains mettent en avant ses propriétés physiques, d'autres privilégient ses qualités esthétiques, sensibles, voire même magiques. Chaque métier définit et renvoie à une conception des couleurs qui lui est inhérente.

Ceci m'amène à me demander qu'en est-il de la définition de la couleur chez les coloristes de bande dessinée? Comment la conçoivent-ils? Pour ma part, après ce petit tour d'horizon, j'ai l'impression d'être confrontée à toutes ses caractérisations. Car pour moi, l'usage de la couleur en bande dessinée recouvre plusieurs domaines dont: la technique, la technologie, l'art visuel, la sémantique, la culture et la psycho-physiologie. Lorsqu'il faut calibrer l'écran de l'ordinateur ou reproduire des nuances sur papier, la couleur revêt des attributs physiques et chimiques; elle use de ses qualités esthétiques lorsqu'il s'agit d'élaborer des harmonies; elle devient signifiante lorsqu'elle établit des codes et des références; elle peut même convoquer les sens, la poésie ou la spiritualité quand elle colore le récit de bande dessinée d'une vision singulière. La couleur est polymorphe, elle se glisse dans de nombreuses étapes de la production d'un récit de bande dessinée. Dans ma profession, les couleurs sont une réalité tangible. Elles possèdent des propriétés concrètes, matérielles et sensibles, qui sont la substance de notre travail.

Invisibilisation et reconnaissance

L'omniprésence de la couleur pourrait nous faire penser que l'acte de mise en couleurs occupe une position privilégiée dans le processus d'élaboration d'un album de bande dessinée. Hors, il n'en est rien. Nombre de coloristes ont l'impression que leur ouvrage n'est pas reconnu à sa juste valeur. Est-ce parce que nous travaillons avec une matière ambiguë, considérée par certains comme inexistante et illusoire, voire trompeuse, que nous autres, coloristes, sommes si peu visibles dans le milieu de la bande dessinée? Existe-il une corrélation entre cette invisibilité et le peu de reconnaissance qui est accordée à ce métier? D'autres facteurs entrent-ils en jeu? Après dix-neuf ans de mise en couleurs d'albums, force est de constater que cette profession est encore méconnue du public et peu mentionnée dans les médias, notamment ceux spécialisés dans le 9^e art. Néanmoins, de récents articles dans la presse présentent (enfin!) les coloristes et leur travail. Toutefois, nous pouvons noter que les titres, qui se veulent accrocheurs, comportent souvent des termes négatifs ou des formules paraxodales pour le public. Ainsi j'ai pu lire « Une bonne mise en

couleur, c'est celle qui ne se voit pas⁹», «Les invisibles de la BD¹⁰», «Coloriste, le métier de l'ombre de la bande dessinée¹¹» ou encore cette introduction d'un article de la revue Neuvième Art 2.0 « En effet, la mise en couleur repose bien souvent sur un paradoxe : une mise en couleur réussie ne doit pas se faire remarquer !¹²». Il serait temps d'aborder ce métier dans tout ce qu'il comporte et apporte de positif et d'éclatant.

Car de nos jours, sur les étals des librairies, la couleur, qu'elle soit réalisée par le dessinateur ou le coloriste, se déploie avec une énergie impétueuse. Des titres comme *René.e aux Bois dormants*¹³, *Les Rigoles*¹⁴, *Le Poids des héros*¹⁵, *Les Pizzlys*¹⁶, *Bolchoï Arena*¹⁷ ou *La jeune femme et la mer*¹⁸ sont des récits dans lesquels la couleur occupe une place importante. Et il y en aurait tant d'autres à citer. J'ai le sentiment que ces derniers temps, la couleur suscite un réel engouement. Une large part des auteurs s'en emparent et l'utilisent comme jamais auparavant et nous voyons surgir des univers colorés singuliers, originaux, parfois même extravagants, au point que les lignes du dessin battent en retraite, voire se teintent et fusionnent avec les formes colorées. Même les épais romans graphiques, longtemps réalisés en noir et blanc, présentent de plus en plus souvent des pages en quadrichromie. En outre, nous pouvons noter que le Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême vient de consacrer une de ses grandes expositions à la couleur, la première en cinquante ans d'existence de cette manifestation ! Il serait d'ailleurs intéressant de se pencher sur les raisons de cette vague colorée : est-elle due à une nouvelle génération d'auteurs ? Est-elle une réaction de la bande dessinée européenne face à la toute puissance commerciale du *manga* noir et blanc ? Malgré ce mouvement, les coloristes ont toujours le sentiment que leur travail n'est pas valorisé.

La valeur ajoutée

Nous entendons souvent dans le milieu éditorial, la phrase « la couleur fait vendre », peut-être en regard de l'album noir et blanc qui se définirait comme plus élitiste et moins commercial. Mais la mise en couleurs des planches d'une bande dessinée ne se réduit-elle qu'à cela ? Est-elle une simple valeur ajoutée marchande ? Cette vision ne restreint-elle pas le rôle du coloriste à celui d'un exécutant en mode automatique qui doit « tomber » son quota de pages chaque mois ? Quand j'échange avec mes collègues, la fonction commerciale de la mise en couleurs n'est jamais mentionnée. En revanche, ils évoquent

9 Isabelle Merlet : « Une bonne mise en couleur, c'est celle qui ne se voit pas ». (2023, janvier 31). L'Obs. <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20230131.OBS68970/isabelle-merlet-une-bonne-mise-en-couleur-c-est-celle-qui-ne-se-voit-pas.html>

10 Les coloristes, ces invisibles de la BD. (2023, janvier 29). <https://www.telerama.fr/livre/coloristes-ces-invisibles-de-la-bd-3031-6649516.php>

11 Couleurs, colorisation et coloristes. (s. d.). Consulté 2 juin 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1409>

12 Couleurs, colorisation et coloristes—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 6 juin 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1409>

13 Usdin E. (2021). *René.e aux bois dormants*. Sarbacane.

14 Evens B. (2018). *Les Rigoles*. Actes Sud BD.

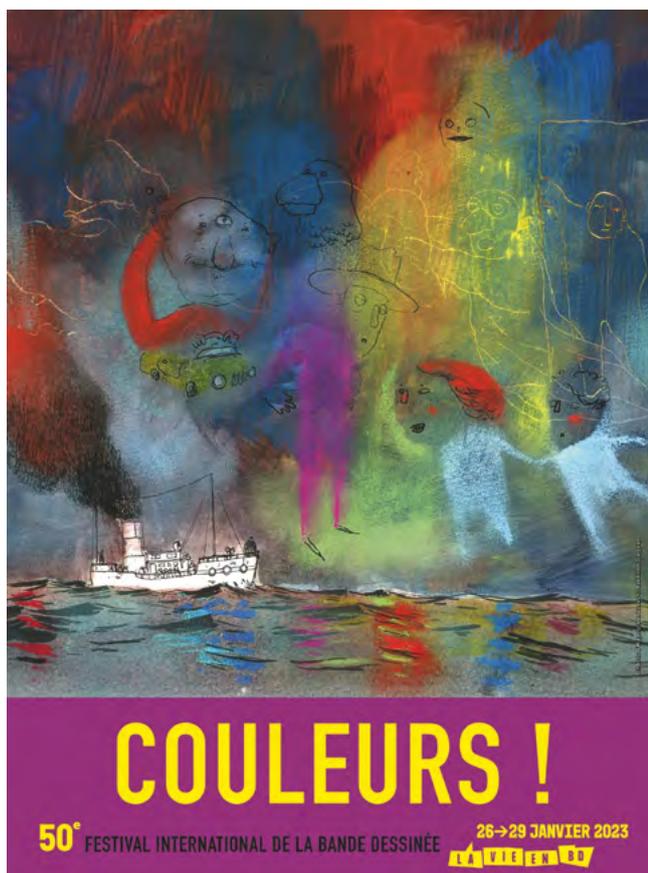
15 Sala D. (2022) *Le poids des héros*. Casterman.

16 Moreau J. (2022). *Les Pizzlys*. Delcourt.

17 Boulet et Aseyn. (2018). *Bolchoï Arena*. Delcourt.

18 Meurisse C. et Merlet I. (2021). *La jeune femme et la mer*. Dargaud.

Affiche de l'exposition Couleurs ! au
Festival International de la Bande
Dessinée, janvier 2023



très souvent la couleur au service de l'histoire, la couleur comme un langage de traduction ou encore la couleur comme vecteur de sensations et d'émotions. Le 4 juin 2022, la coloriste Isabelle Merlet me déclare lors d'une discussion sur l'approche et l'usage de la couleur en bande dessinée : « Premier élément visible, c'est la couleur qui vient porter le récit, le sublimer.¹⁹ » Le 4 novembre qui suit, dans un entretien téléphonique, Delf renchérit sur le sujet « La couleur réunit l'histoire et le trait et tout s'enchaîne.²⁰ » Tout récemment, en janvier 2023, mon collègue Claude Guth me confie : « Je veux travailler avec le scénario pour que le lecteur prenne plaisir à le lire²¹ ».

Raconter par la couleur

Récit, histoire, scénario. Voilà ce qui semble motiver ces professionnels et être au centre de leurs préoccupations. Leurs matériaux de travail sont pourtant la couleur, la lumière et la matière. Alors, comment passent-ils de l'écrit à la mise en couleurs du dessin ? Comment choisissent-ils telle ou telle solution ? Définissent-ils des objectifs ? Des intentions ? Quels choix sont-ils amenés à faire pour sélectionner leur proposition ? Comment narrent-ils avec la couleur ?

Au cours de ce mémoire, j'aimerais approfondir cette question de la couleur narrative revendiquée par les coloristes : en quoi les coloristes de bande dessinée usent-ils des couleurs comme l'un des moyens spécifiques de narration ? Et en quoi leurs partis pris artistiques contribuent-ils à façonner le récit ?

19 Voir en annexe I-e p240 l'entretien avec Isabelle Merlet

20 Voir annexe I-d p237 l'entretien avec Delf

21 Voir annexe I-f p242 l'entretien avec Claude Guth

Dans un premier temps, je poserai le contexte en esquissant un historique de la place de la couleur dans le 9^e Art, des origines de la bande dessinée jusqu'à nos jours, en me concentrant sur la prise en charge de ce médium par différents corps de métiers ainsi que sur les enjeux autour de sa reproduction sur papier. À la fin de cet état de l'art, je m'attacherai également à donner la définition de la bande dessinée qui me paraît la plus pertinente pour conduire l'analyse subséquente.

Dans un second temps, je souhaite interroger cinq approches contemporaines de la couleur par les coloristes. En m'appuyant sur les entretiens que j'ai conduit auprès de professionnels expérimentés et reconnus, puis en étudiant des planches de bande dessinée dont ils ont réalisé les couleurs, je chercherai à afin de mettre en évidence l'emploi de la couleur en tant que moyen narratif. J'aborderai également l'impact des choix des coloristes sur la réception globale de l'album par le lecteur.

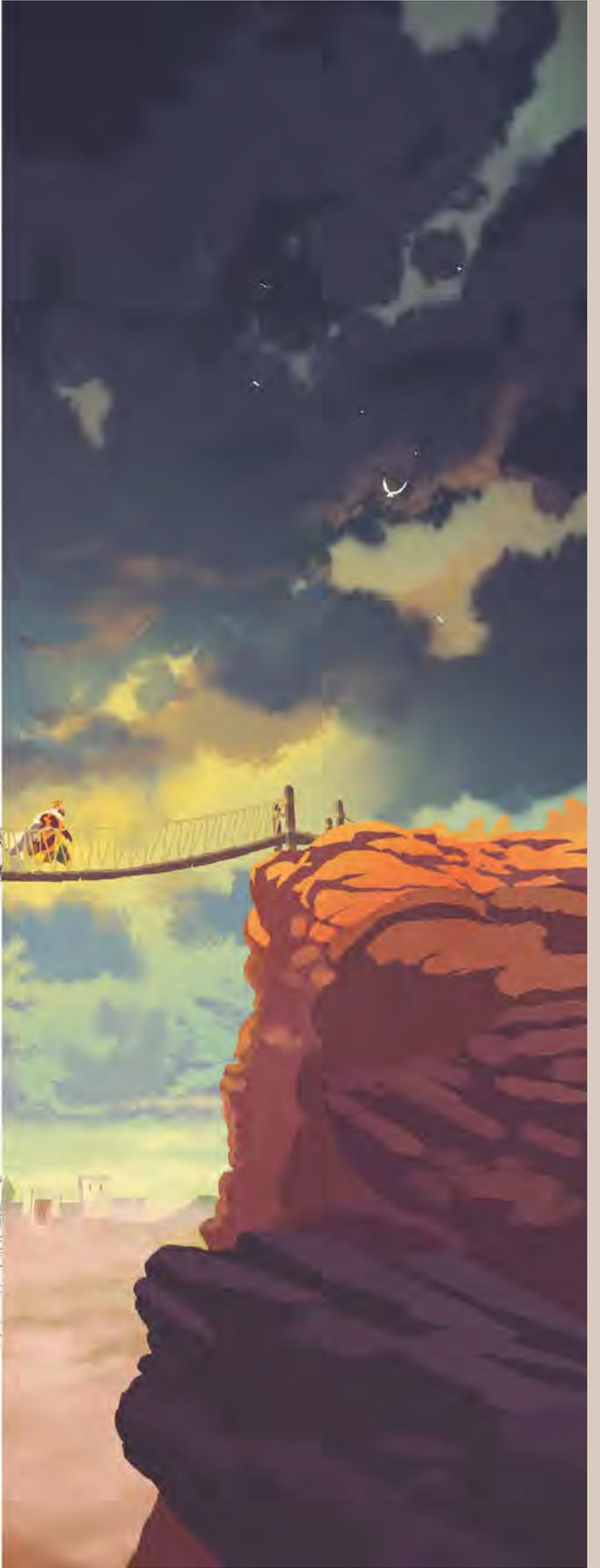
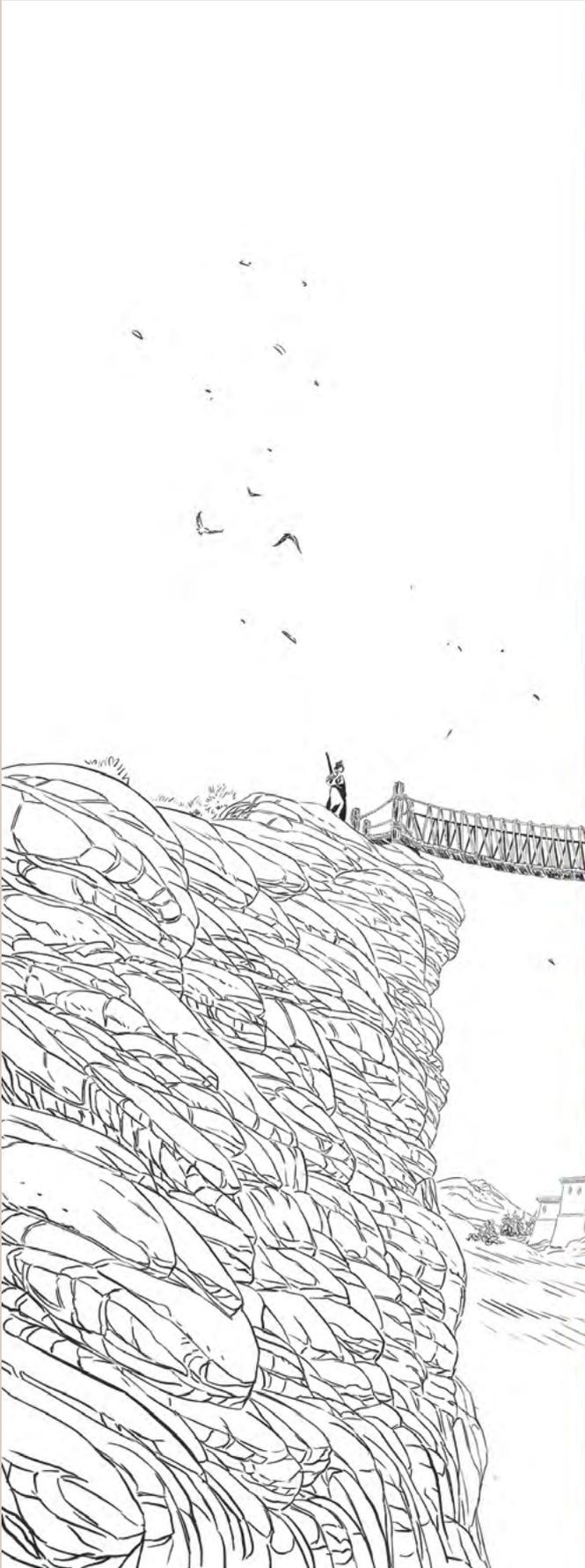
En troisième partie, j'élargirai mon propos. Je m'interrogerai sur la perception du métier de coloriste en 2023 en confrontant des points de vue différents tels ceux des maisons d'édition, des dessinateurs et des coloristes. Je viserai à montrer que le coloriste est un artiste mais n'est pas encore un auteur au même titre que ses collaborateurs scénaristes et dessinateurs. Enfin j'envisagerai des évolutions et des perspectives pour l'avenir de la profession.

Contexte

Du point de vue contextuel, je me limiterai sur le plan historique et culturel à la zone géographique France-Belgique pour traiter le sujet même si des incursions ponctuelles dans d'autres pays d'Europe, aux États-Unis ou en Asie ne sont pas à exclure.

De plus, le corpus sera borné dans le temps puisqu'il s'appuiera sur des travaux de mises en couleurs contemporains, réalisés entre les années 1990 et 2022, période riche qui voit les coloristes s'émanciper. Enfin, le corpus choisi pour l'analyse sera constitué uniquement d'albums - il ne portera pas sur la bande dessinée à destination des magazines - car le format «album» est plus pertinent pour analyser la narration puisqu'il présente un récit complet ou tout du moins une séquence intégrale de l'histoire.

Pour conclure, mon intention, grâce à la réflexion conduite ci-après, est également d'offrir un espace de parole aux coloristes qui ont peu d'occasions de s'exprimer sur leur métier, leurs savoir-faire et leurs compétences mais aussi d'établir le décalage qui existe entre leur situation professionnelle semi-auctoriale et l'importance croissante que la bande dessinée attribue à la couleur.



I- État de l'art : la place de la couleur dans la bande dessinée

Pour débuter, il me semble important de déterminer la position qu'occupent l'acte de mise en couleurs et son évolution dans la réalisation d'une bande dessinée. Je n'établirai pas ici une histoire complète de la bande dessinée ni de ses techniques de (re)production ni une histoire de la couleur dans les arts visuels puisque ces sujets pourraient chacun faire l'objet d'un mémoire à part entière. J'exposerai simplement les grandes étapes qui ont pu conduire à la forme et au langage de la bande dessinée contemporaine. Je prendrai en considération la mise en couleurs des visuels ainsi que les personnes ou les métiers concomitants afin de proposer un contexte actuel de réflexion pour les parties suivantes.

I- Au commencement était le dess(e)in: une histoire de la couleur dans le récit visuel de Lascaux à Töpfer

Définir la bande dessinée est l'objet d'un débat non clos tout comme la question de son origine dans le temps. Selon les points de vue adoptés, les caractérisations de ce média et, en conséquence, la prétendue période de son apparition divergent. L'historien Thierry Groensteen affirme à ce propos dans son article *L'hypothèse Lascaux*²² :

« La question de l'origine de la bande dessinée ne peut pas être séparée de celle de sa définition. »

Cette idée suppose que, selon la définition formelle et fondamentale retenue puis posée comme principe de départ, la bande dessinée va trouver sa source dans tel ou tel support préexistant. Ses origines vont par conséquent s'enraciner plus ou moins loin dans le temps. Quoiqu'il en soit, je n'ai pas trouvé trace d'une histoire de la bande dessinée relatée par le prisme de la couleur. De même, une histoire de la mise en couleurs en bande dessinée antérieure au XIX^e siècle ne paraît pas exister, bien que la réalisation des images figuratives ait recours à la couleur de longue date. Remontons le fil du temps pour comprendre les différentes positions des théoriciens et aboutir à notre propre définition.

La « proto » bande dessinée

Les origines supposées de la bande dessinée remontent parfois très loin dans l'histoire de l'Humanité. Si nous entendons par bande dessinée une suite ou une série de visuels descriptifs, le dessin semble utilisé dès la Préhistoire pour mettre en scène un événement. Peut-être par envie de légitimer ce média en l'intégrant à l'Histoire de l'Art, Gérard Blanchard propose en 1969, dans son livre *La Bande dessinée, histoire des images en images de la préhistoire à nos jours*²³ de considérer l'art pariétal comme une forme de bande dessinée. Les dessins décou-

22 Groensteen, T. (2013). *L'hypothèse Lascaux*. Communication @ langages, 178, 117-125. Consulté le 15 février 2023 sur <https://doi.org/10.3917/comla.178.0117>

23 Blanchard G. (1969) *La Bande dessinée, histoire des images en images de la préhistoire à nos jours*. Collection Marabout bibliothèque, N°179. Marabout Université.

verts il y a environ 35 000 ans sur les parois de grottes comme celles de la célèbre grotte de Lascaux font montre de figures qui décrivent une action ou évoquent une scène passée. C'est un point de vue partagé par Marc Azéma dans sa thèse controversée²⁴ : *La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur*²⁵. Il cherche à instaurer l'art pariétal comme «base de la narration graphique». En effet, cet acte ancestral témoigne que la représentation à l'aide du médium dessin, qui est un des constituant fondamental de la bande dessinée, est bien plus ancienne que la représentation à l'aide du médium écriture.

Qu'il soit question de bande dessinée ou non, nous pouvons noter que ces premiers visuels démontrent déjà un emploi de la couleur et ne se restreignent pas à l'usage du trait noir. La palette des teintes, limitée par les substances naturelles présentes dans l'environnement voisin, révèle des rouges, des orangés, des bruns et des blancs. De plus, ces matériaux de la couleur sont appliqués avec différentes techniques, expérimentées par les hommes de l'époque (peinture par projection, peinture au pinceau...). Ses tentatives autour des procédés de réalisation des images sur le support mural sont-elles issues d'intentions narratives ? Aujourd'hui encore, il semble difficile de répondre à cette question et de discerner un récit séquentiel dans ces représentations.



Ci-dessus : grotte de Lascaux, salle des taureaux, panneau de la licorne vers -17 000 av. J.-C. Les différents coloris utilisés apparaissent sur cette paroi. La composition générale donne une impression de mouvement et de foisonnement du gibier.

Des millénaires plus tard, en Égypte, bien que l'écriture existe désormais, des frises colorées peintes sur les murs des temples ou des tombeaux décrivent le quotidien et des scènes mythologiques. Ces frises peuvent mêler images et textes. En 1971, Francis Lacassin, dans son ouvrage *Pour un neuvième art, la bande dessinée*²⁶, mentionne en tant que « bandes ordonnées » le Livre des morts et ses rouleaux de papyrus, puisque ceux-ci présentent des vignettes illustrées placées à proximité de textes. Sur le plan chromatique, la palette de nuances égyptienne est plus large que précédemment : en plus des couleurs déjà présentes au Paléolithique supérieur, bleu, vert et violet font leur apparition sur les murs, les objets et les papyrus.

Tout au long de la période antique, Grecs et Romains produisent des histoires en images, peintes en fresque ou assemblées en mosaïque, sur des murs, des sols et des objets. Gérard Blanchard

24 Lire à propos de cette controverse Bretèque, F. A. de la. (2013). *Marc Azéma, La Pré-histoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographie*. Paris, Errance, 2011. 1895, 69, 169-172. <https://doi.org/10.4000/1895.4624>

25 Azéma, M. (2006). *La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur. Apport du comparatisme ethnographique à l'interprétation de l'art pariétal*. Bulletin de la Société préhistorique française, 103(3), 479-505. <https://doi.org/10.3406/bspf.2006.13468>

26 Lacassin, F. (1982). *Pour un neuvième art : La bande dessinée*. Slatkine ressources.

cite pour modèle de récit illustré la colonne Trajane, construite au II^e siècle après J.C. à Rome, notoirement connue pour la longue frise en bas relief achromatique qui s'enroule jusqu'à son sommet afin de mettre en scène les guerres menées par l'Empereur Trajan.



Ci-contre : *Livre des Morts, Papyrus d'Ani*, image 35, recette 110, Égypte, vers 1250 av. J.-C.

Le récit présente ici un mélange de visuels, dont certains organisés en bande, et de textes pouvant partager le même espace que les dessins.

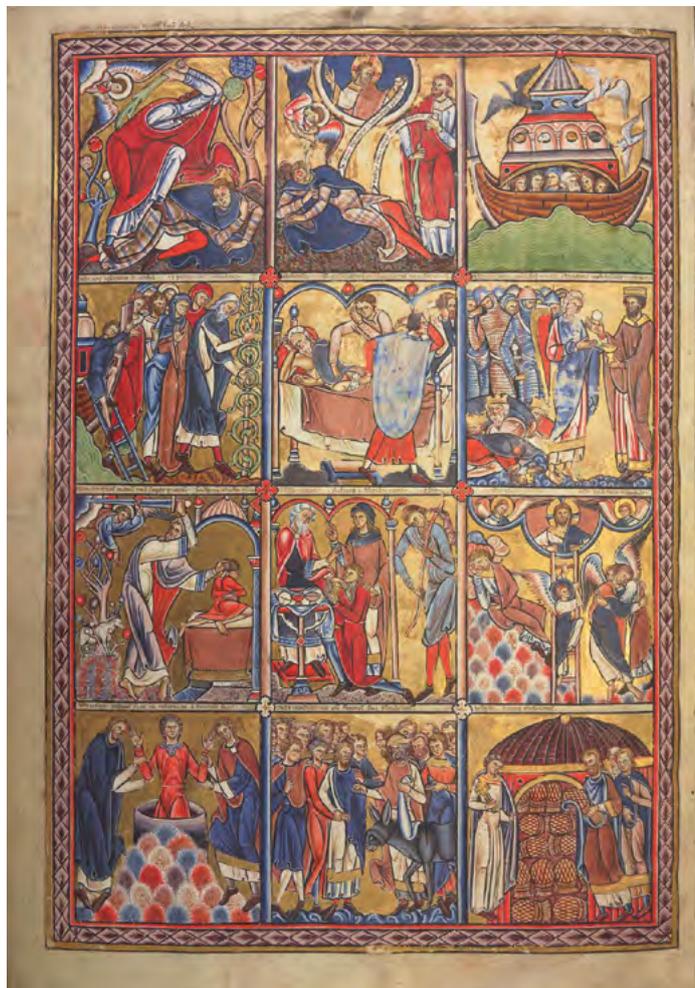
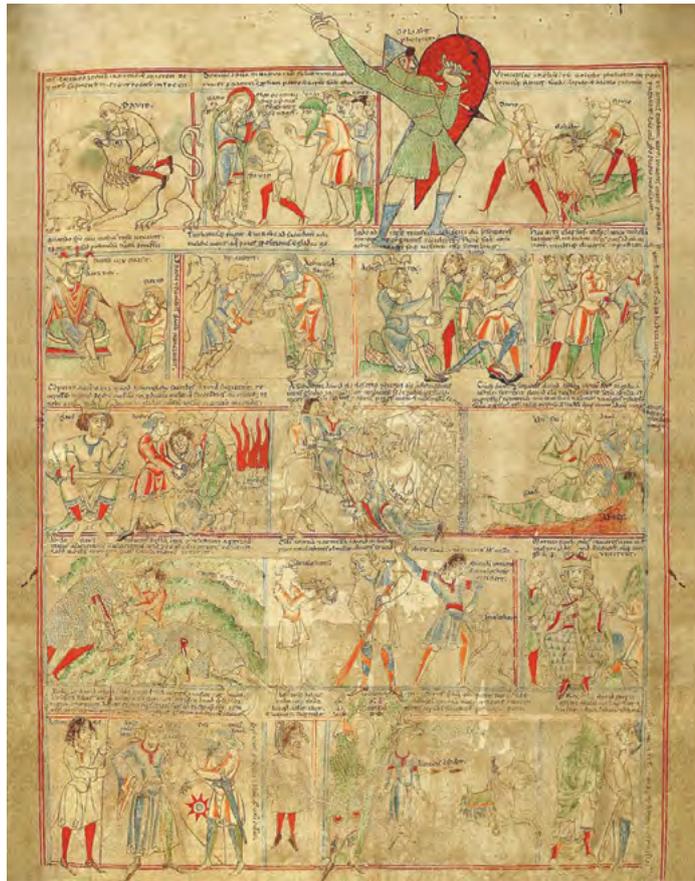
Le récit médiéval en séquences: une certaine similitude avec le langage graphique de la bande dessinée

Au Moyen-Âge, les rouleaux sur lesquels les humains écrivent et peignent depuis l'ère égyptienne disparaissent progressivement au profit des codex faits de pages reliées. Les livres illustrés se développent et sortent de la sphère religieuse. Certains ouvrages sont abondamment décorés et illustrés et présentent des récits structurés en séquence – en bandes ou en cases – des caractéristiques volontiers attribuées à la bande dessinée contemporaine. Dès le XIII^e siècle, un certain soin est apporté à la narration d'une séquence : les personnages portent les mêmes vêtements colorés et évoluent au sein d'un même décor, ce qui facilite le repérage et la lecture du déroulement de l'histoire. Les artistes expérimentent des mises en pages, ils utilisent des cases et des phylactères. Si ces unités ne sont pas forcément chargées des usages actuels – par exemple, les phylactères ne servent pas à transcrire la parole des personnages mais plutôt à les nommer ou à décrire une situation tout comme une juxtaposition de vignettes liste ou classe des éléments sans être porteuse d'une narration séquentielle – certains codes du langage de la bande dessinée actuelle semblent avoir été mis en œuvre dès les années 1200 par la recherche d'angles de vue, la transgression des cadres de contour, la traduction du mouvement, la transcription de sons par des onomatopées...

Le récit porté à la connaissance du peuple

Des récits en séquences s'observent également sur des éléments d'architecture comme des portes, des retables d'église ou des vitraux : un plus grand nombre de personnes peuvent ainsi les contempler. Mais le support non papier le plus connu relatant une histoire portée à la connaissance du public est probablement la Tapisserie de Bayeux. Cette broderie du XI^e siècle, d'une longueur impressionnante de 70 mètres, réalisée en neuf pans de toile de lin et dix teintés de fils de laine, est régulièrement qualifiée de première bande dessinée. Elle figure également en tant que référence dans l'ouvrage de Blanchard.

Les premiers récit en séquences:
 ci-contre, extrait du manuscrit *la Bible d'Étienne de Harding* vers 1109,
 Citeaux et ci-dessous, extrait du manuscrit *Le Psautier de Cantorbéry*,
 XIV^e siècle, Catalogne.
 Ces récits, par leurs mises en pages – particulièrement moderne pour la Bible de Harding – présentent une certaine proximité avec la bande dessinée contemporaine (découpage en cases, hors cadre, transition, effet de mouvement...). Nous pouvons noter que la couleur est très présente.
 Par le remplissage des formes, elle aide à la distinction des éléments et à l'identification des personnages.



Sur son site internet, Le Bayeux Museum²⁷ écrit d'ailleurs à son sujet :

« Le dessin à la fois simple et riche de détails, la longueur de la narration sous forme de scènes successives, se prêtent parfaitement aux interprétations en tout genre. La technique du récit utilisé au 11^{ème} siècle par les brodeurs fait écho à celle utilisée aujourd'hui par le cinéma et l'animation. On dit parfois que la Tapisserie de Bayeux est une des premières bandes dessinées de l'Histoire.»

En effet, cinquante-huit scènes brodées, le long desquelles court un texte, retracent la conquête de l'Angleterre par le Duc de Normandie. Récits en séquence, décomposition du mouvement, sens de lecture, personnages récurrents... La broderie entretient donc des liens graphiques et narratifs avec la bande dessinée. Conçue pour être exposée, cette histoire sur textile présente en conséquence un autre point commun avec la bande dessinée actuelle : être lue par le plus grand nombre, y compris les personnes illettrées (qui s'appuient sur les dessins pour interpréter le récit).

Fait étonnant, cette forme physique de récit en bande linéaire et monumentale a fait un retour remarqué en 2016 grâce à l'artiste Marietta Ren et son histoire *Phallaina*²⁸. Conçue à l'origine en numérique et destinée à être lue en mode de défilement sur tablette, cette

Ci-dessous : Tapisserie de Bayeux, XI^e siècle, Bayeux



Ci-contre, l'installation de la « bande défilé » *Phallaina* exposée à la Ferme du buisson en avril 2016. Tout comme sur la broderie de Bayeux, les textes courent le long des dessins et le spectateur doit se déplacer pour prendre connaissance de l'ensemble du récit.

27 Bayeux Museum (2023) Source d'inspiration inépuisable. Bayeux Museum. Consulté le 15 février 2023 sur <https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/la-tapisserie-au-fil-de-son-histoire/la-tapisserie-de-bayeux-une-source-dinspiration-inepuisable>

28 *Phallaina*. (2016, janvier 7). Marietta REN. <https://mariettaren.com/portfolio/phallaina/>

œuvre a été transposée en exposition physique. Ainsi, comme un écho millénaire de la Tapisserie de Bayeux, le récit *Phallaina* est présenté au public sous la forme d'un dessin en noir et blanc de 115 mètres de long lors du 43^e Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême. Comme autrefois, les lecteurs doivent se déplacer pour accéder à l'intégralité de l'histoire. Nous sommes là entre le cinéma et sa pellicule qui défile et le récit illustré qui recourt à l'expression plastique. De plus, cette initiative établit un pont intéressant entre la broderie médiévale et le numérique.

L'approche médiévale de la couleur

Que retenir de l'emploi des couleurs à l'époque médiévale ? D'après l'historien Michel Pastoureau²⁹, la couleur est largement employée depuis l'époque carolingienne car il rappelle qu'«au Moyen-Âge on a tendance à tout colorier³⁰». La palette des coloris disponibles s'élargit encore par rapport à l'Antiquité grâce au développement de l'industrie textile puisque la forte demande pousse à la recherche de nouvelles recettes de teintures. Les couleurs envahissent la sculpture, l'architecture des églises comme les pages des manuscrits avec pour but de créer des rythmes, d'opposer ou d'assembler, de distinguer des plans... Ces «fonctions syntaxiques»³¹ de la couleur se manifestent dans la bande dessinée contemporaine et s'acquittent des mêmes objectifs de lisibilité et de découpage de l'espace. D'autres fonctions endossées par l'usage de la couleur au XII^e siècle, comme la fonction symbolique renvoyant à des codes établis ou à des liens sémantiques entre textes et images peuvent surgir dans la mise en couleurs de bande dessinée avec les mêmes intentions qu'autrefois. Ces fonctions communes varient bien sûr dans leurs usages et leurs interprétations selon le contexte et la culture de l'époque considérée.

Un autre point de convergence entre les récits en séquence du Moyen-Âge et la bande dessinée sont les indications de couleurs³² portées par l'artiste dans les marges ou directement dans les dessins des ouvrages. Elles sont généralement codées par une lettre tracée à la mine de plomb qui désigne la couleur. Ce procédé d'indications de couleurs, répandu dès le XII^e siècle, fait écho de façon surprenante aux indications de couleurs à destination des coloristes, reportées par les dessinateurs sur leurs planches de bande dessinée au XX^e siècle. Le théoricien Gilles Ciment relève d'ailleurs cette analogie dans son article *Couleurs*³³ dans la revue *Neuvième Art 2.0* :

29 Pastoureau M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*. Collection Points. Éditions du Seuil.

30 Musée du Louvre (Réalisateur). (2020, février 19). *Initiation à l'histoire des arts 2012—Pigments et colorants (2/5)*. https://www.youtube.com/watch?v=LAYZQwwvg_U

31 Pastoureau M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental* (p. 158). Collection Points. Éditions du Seuil.

32 Lire à ce sujet Gousset, M.-T., & Stirnemann, P. (2002). *Indications de couleur dans les manuscrits médiévaux*. In Institut de recherche et d'histoire des, Centre de recherche sur les collections, & Équipe Étude des pigments, histoire et (Éds.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge* (p. 189-198). CNRS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.8165>

33 Ciment, G. *Couleur—Neuvièmeart2.0*. (s. d.). Consulté 5 avril 2023, à l'adresse <https://neuvièmeart.citebd.org/spip.php?article450>

«[...] la mise en couleurs hérite d'une pratique déjà en vigueur dans les ateliers d'enluminure médiévaux, où régnait la division du travail, les calligraphes ou enlumineurs donnant des indications aux coloristes par des mentions codées.»



Ci-contre : détail d'une représentation d'un moine enlumineur appliquant des couleurs, extraite du *Codex Bodmer*, XII^e siècle, Allemagne. Nous distinguons au travers des trois illustrations présentées sur cette double page, des outils et des mobiliers utilisés pour l'application des couleurs comme les pinceaux, les coquillages, les godets et la table basse.



Ci-contre : détail d'une représentation d'un enlumineur au travail des couleurs, extraite de l'encyclopédie *Omne Bonum*, XVI^e siècle, Angleterre.

Les pratiques de l'époque médiévale confirment que les couleurs peuvent être préparées et appliquées par le dessinateur mais aussi confiées à une tierce personne dont elles sont la spécialité. Des recueils de recettes destinés au peintre ou au teinturier précisent en outre l'état des connaissances et des pratiques autour de la couleur et des matières colorantes. Certains manuscrits font également état des différentes tâches inhérentes à l'enluminure. La chercheuse Anne Leturque écrit dans un article³⁴ à propos du manuscrit *Liber Diversarum Artium*, ouvrage datant du début du XIV^e siècle :

34 Leturque, A. (2013). Le savoir technique dans l'art de peindre au Moyen Âge : Les modes opératoires décrits dans le *Liber Diversarum Artium* (MS. H277, bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier). In *Situ*. Revue des patrimoines, 22, Article 22. <https://doi.org/10.4000/insitu.10646>

Ci-contre, *Timarète peignant la Vierge*, détail extrait du Manuscrit de Boccace *Des Cleres et nobles femmes*, XV^e siècle, France. Cette image rare montre une femme en train d'appliquer les nuances tandis que son assistant broie les couleurs.

La mise en couleurs se fait en plusieurs étapes : la préparation des teintes à partir de matériaux colorants sélectionnés qu'il faut réduire en poudre puis l'application des teintes dans un ordre particulier sur le papier.



« L'information contenue dans le *Liber* de Montpellier peut être organisée selon cinq grands principes que suit le peintre pour pouvoir exécuter sa peinture : le dessin, la fabrication des couleurs, leur mélange, l'emploi des couleurs dans la peinture, la décoration avec l'or et l'argent. À ce *modus operandi* s'ajoute le souci de la qualité du support, de sa préparation et les précautions indispensables à la mise en œuvre de la matière. »

Nous comprenons à travers ces quelques lignes que la mise en couleurs recouvre quatre-vingts pour cent des étapes à accomplir et mobilise des savoir-faire et des compétences précis.

Pour conclure sur la période médiévale, malgré des similitudes dans la forme et dans le procédé d'élaboration (beaucoup d'ouvrages sont le résultat d'un travail collectif dans lequel les tâches sont séparées et relèvent d'un métier singulier), il est difficile de parler d'intentions narratives dans la mise en couleurs des images car les études manquent pour appuyer ou repousser cette hypothèse. De plus, le but de ces iconographies diffère grandement de celui des bandes dessinées actuelles. Le sujet est d'autant plus complexe que, comme le rappelle Michel Pastoureau³⁵, la conception moyenâgeuse des couleurs est très éloignée de la nôtre, ce qui rend la comparaison des choix colorés des artistes de l'époque avec ceux de nos contemporains pratiquement impossible. L'historien précise que l'homme du Moyen-Âge considère et apprécie avant tout les matières y compris en ce qui concerne la couleur. Les enlumineurs vont parfois jusqu'à établir des liens sémantiques entre le choix du matériau pigmentaire et le sujet représenté. Ainsi, jusqu'au XIV^e siècle, la teinte du coloris n'est pas la première préoccupation et le travail de l'artiste qu'il s'agisse de facture ou de création, l'est encore moins³⁶.

35 Lire à ce sujet Pastoureau, M. (2014). *Bleu : Histoire d'une couleur*. Éd. du Seuil.

36 Écouter à ce propos la conférence du Musée du Louvre (Réalisateur). (2020, février 19). *Initiation à l'histoire des arts 2012—Pigments et colorants (2/5)*. https://www.youtube.com/watch?v=LAYZQwwvg_U



Ci-contre, détail d'une estampe du graveur Jacques Lagniet, Paris, 1620. Le récit en cases continue pendant les XVII^e et XVIII^e siècles à être basé principalement sur les textes et le dessin au trait noir.

De l'artisan à l'artiste

Le récit en cases aperçu au Moyen-Âge ne semble pas progresser de façon significative. En revanche, la situation des artistes évolue à la Renaissance. Ils passent peu à peu d'un statut d'artisan à un statut d'artiste. Désormais les peintres sont recherchés par les commanditaires pour leur façon et leur facture propres et spécifiques. Les avancées scientifiques dans le domaine de l'optique ouvrent la voie à une nouvelle représentation de l'espace. Avec la formalisation de la perspective linéaire engendrant le tracé de points et de lignes de fuite dans les tableaux comme sur les décors muraux, le dessin occupe le premier plan pendant une longue période. En 1666, le scientifique Isaac Newton décompose la lumière blanche grâce à sa célèbre expérience du prisme. Bousculant les conceptions antérieures³⁷ sur la nature et la composition de la lumière, il propose une nouvelle théorie des couleurs faisant du blanc la somme de sept autres teintes. De plus, il soutient que les corps renvoient une partie spécifique de la lumière (principe de la réfraction) et que ce phénomène leur confère leurs couleurs. Newton ouvre ainsi la voie à des siècles de débats et de dogmes autour de la couleur qu'il réinstalle durablement sur le devant de la scène. Dans la mouvance des idées de Newton, les principes de couleurs primaires et complémentaires ainsi que celui de l'impression trichromique se développent même s'ils ne portent pas encore ces dénominations.

Ci-contre à gauche : détail du *Cercle chromatique* de Goethe, 1810.

Ses recherches sont basées sur l'observation directe et non sur les sciences. Il s'oppose à la théorie de la décomposition de la lumière blanche de Newton et classe les couleurs en six grandes catégories (trois pour l'ombre et trois pour la lumière puisque pour lui, la couleur résulte d'un mélange des deux en proportions différentes). Ci-contre à droite : détail du *Cercle des couleurs franches* de Chevreul, 1839.

Les couleurs du cercle s'opposent selon la règle des complémentaires. Ses classements de teintes ont pour but d'aider la création d'accords de couleurs pour les textiles de la Manufacture royale.



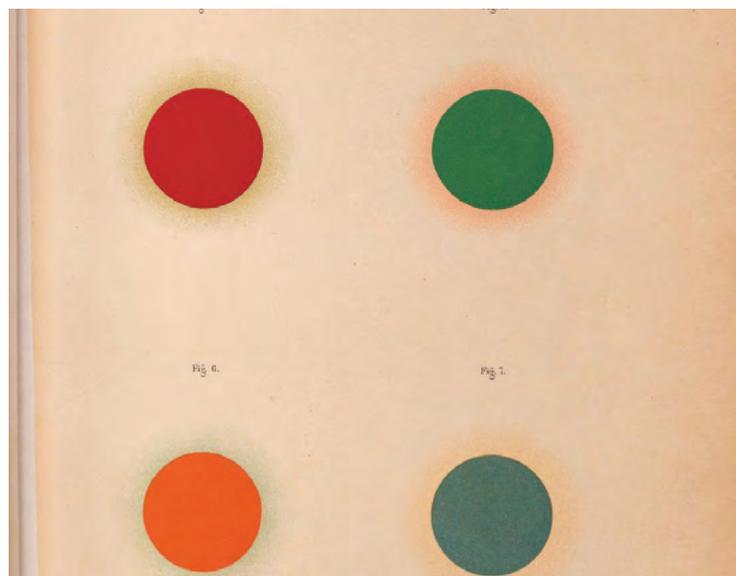
³⁷ Des conceptions antérieures notamment depuis l'Antiquité prétendent que les couleurs résultent du mélange du noir et du blanc en proportions variables.

Cependant, les théories scientifiques sur la lumière et la couleur ne trouvent un écho auprès des artistes qu'à la fin du XVIII^e mais surtout au XIX^e siècle grâce à l'écrivain Johann Wolfgang Goethe et au chimiste Michel-Eugène Chevreul. En Allemagne, Goethe³⁸ rédige sa propre théorie en 1810. La particularité de celle-ci est qu'elle s'intéresse aux sens humains et aux aspects perceptifs et psychologiques de la couleur. En France, Chevreul³⁹ énonce ses lois du contraste simultané et du contraste successif en 1839, suite à ses travaux à la Manufacture royale des Gobelins sur les teintes des laines des tapisseries. Comprendre que notre œil perçoit la même couleur différemment selon l'environnement coloré sur lequel elle est placée et qu'elle colore de sa couleur complémentaire la surface qui lui est accolée déverrouille les principes de la tradition picturale classique. La palette des peintres glisse du clair obscur vers des accords aux valeurs de teintes plus franches et affirmées. De la vibration colorée résultant du contraste simultané découle en outre de nouvelles pistes plastiques qui ouvrent la voie à des courants artistiques délaissant le dessin en tant que ligne de contour et expérimentant la couleur pour son pouvoir optique et par la suite, pour son pouvoir de suggestion.

Les artistes mélangent désormais des couleurs sensorielles et non plus matérielles. Dans ce sens, nous pouvons dire que la couleur donne les capacités à la peinture de s'affranchir du dessin et la conduit sur le chemin de l'expression puis de l'abstraction.

En cette fin de XIX^e siècle, ces théories et ces nouvelles conceptions des accords colorés et de leurs impacts visuels sur le spectateur qui agitent les débats entre les critiques d'art et les peintres, n'ont pas de répercussion sur la bande dessinée qui, intimement liée à la reproductibilité à grande échelle, reste majoritairement en noir et blanc pendant encore une cinquantaine d'années.

Ci-contre : à gauche, illustration extraite de *De la loi du contrastes simultané des couleurs* de Chevreul, 1839. Sur ce schéma coloré, Chevreul explicite sa théorie sur la réaction rétienne qui appelle la complémentaire de la couleur vue. Son livre contient également des règles d'harmonie des couleurs et des nuanciers pour réaliser les tapisseries.



38 Goethe, J. W. von, Steiner, R., Bideau, P.-H., & Bideau, H. (2011). *Traité des couleurs accompagné de trois essais théoriques* (5^e édition). Triades.

39 Chevreul, E. (2012). *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture* ; par E. Chevreul, Membre de l'Institut de France, de la Société royale de Londres. Hachette Livres BNF.

Au Japon : du rouleau chinois au *manga*

De l'autre côté du globe, en Asie extrême orientale, grâce à l'invention du papier puis de la technique de l'impression en xylographie⁴⁰ des rouleaux mêlant illustrations et textes circulent en Chine dès le VIII^e siècle puis se diffusent à l'est jusqu'au Japon.

Parmi les différentes formes artistiques produites dans cette région, les *emakimono* ou *emaki* japonais sont notables. Ce sont des cylindres de papier dont la lecture s'effectue horizontalement de droite à gauche. Les dessins sont déroulés et apparaissent au fur et à mesure, à la façon d'une bobine de film dévidée. Dans les premiers temps, les *emaki* copient des peintures chinoises antérieures. Puis, ils s'en affranchissent et développent leurs propres caractéristiques, relatant des contes et des légendes, voire des faits passés ou des satires de la société locale. De plus en plus richement décorés, les *emakimono* connaissent un âge d'or aux XII^e et XIII^e siècles et se distinguent par

Ci-dessous, en haut : extrait du rouleau illustrant le chapitre *Takekawa* du *Genji monogatari*, Japon, XII^e siècle. Les illustrations sont réalisées par plusieurs artistes à la peinture et à l'encre. Elles présentent des scènes de la vie des aristocrates. Les rouleaux alternent les textes calligraphiés et les images. Après une esquisse à l'encre de Chine, les couleurs sont appliquées dans un ordre précis, dicté par la qualité des pigments et défini par le Maître, comme dans les manuscrits enluminés européens.



40 La xylographie est une technique de gravure sur bois, en relief, utilisée pour imprimer des textes et des images. Chaque couleur à reproduire nécessite une plaque de bois différente.

un dessin libre et un jeu de contrastes entre les couleurs vives et les couleurs translucides selon le type de pigment employé. Réservés aux aristocrates et aux religieux jusqu'au XVII^e siècle, les *emakimono* laissent progressivement place à une nouvelle forme de culture visuelle accessible à plus classes sociales : les estampes produites par xylographie.

Ci-contre : estampe de style *nishiki-e* réalisée par l'artiste Utagawa Kunisada avec des encres colorées et reproduite par xylographie, en 1858. Cette estampe présente une large gamme colorée, les teintes denses et contrastées recouvrent toute la surface et donnent une impression de richesse.



Une période polychrome

Page de gauche : au centre, *emakimono* du XVI^e siècle intitulé *Nezumi-Soshi*, artiste anonyme. Le rouleau mesure environ 470 cm de long sur 34 cm de haut. L'ensemble de cinq rouleaux représente une scène de mariage issu d'un conte. Dans celui-ci, les personnages discutent des recettes et de la préparation, d'où les nombreux textes tracés près des protagonistes.

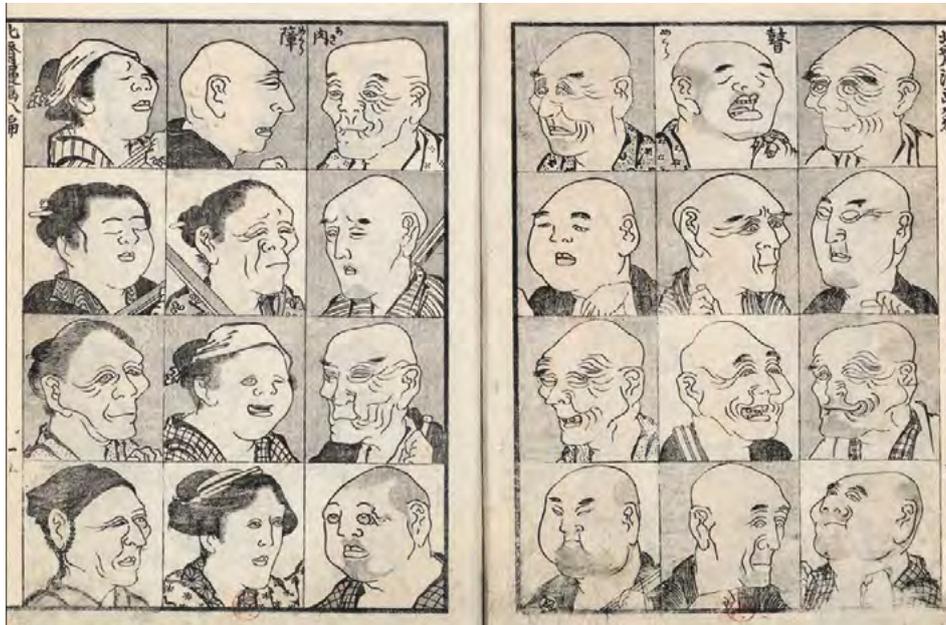
En bas, *emakimono* représentant quatre stations entre Mariko et Shimada, de Eishō Harukawa, vers 1830. Nous voyons ici des sortes de phylactères dans lesquels sont tracés les textes. Au fur et à mesure de l'évolution des styles, les mises en pages associent de plus en plus étroitement les textes et les visuels.

Au Japon, après une longue période de troubles, le besoin de raconter en images s'accélère dès le XVIII^e siècle. La paix retrouvée génère un essor économique. Estampes et recueils illustrés se diffusent à travers le Japon et explorent de nouveaux thèmes en vogue : théâtre, paysages célèbres, sport, érotisme, vie quotidienne... D'abord monochromes, les estampes sont parfois mises en couleurs à la main mais le procédé reste coûteux. Vers 1765, les estampes se colorent de plus en plus grâce à l'artiste Harunobu⁴¹ qui développe un savoir-faire dans l'impression en xylographie. Des planches de couleurs – parfois plus d'une dizaine – sont produites à partir de la gravure du dessin original, appelée planche de trait, puis elles sont repérées et appliquées tour à tour sur la feuille afin d'obtenir une large palette de teintes. La réalisation de dégradés et même le saupoudrage de pigments d'origine métallique ou minérale produisent des estampes polychromes luxueuses appelées estampes de brocart ou *nishiki-e*, très prisées des riches clients. Les *nishiki-e* avec leurs couleurs sophistiquées supplantent les estampes trichromes qui prévalaient alors.

Tant par son vocabulaire que par son procédé de fabrication et son partage des tâches, l'estampe n'est pas sans rappeler la bande dessinée actuelle et son couple dessinateur/coloriste. L'évolution des estampes se poursuit jusqu'au XIX^e siècle où le terme de *manga* fait son apparition pour la première fois vers 1814 avec les recueils

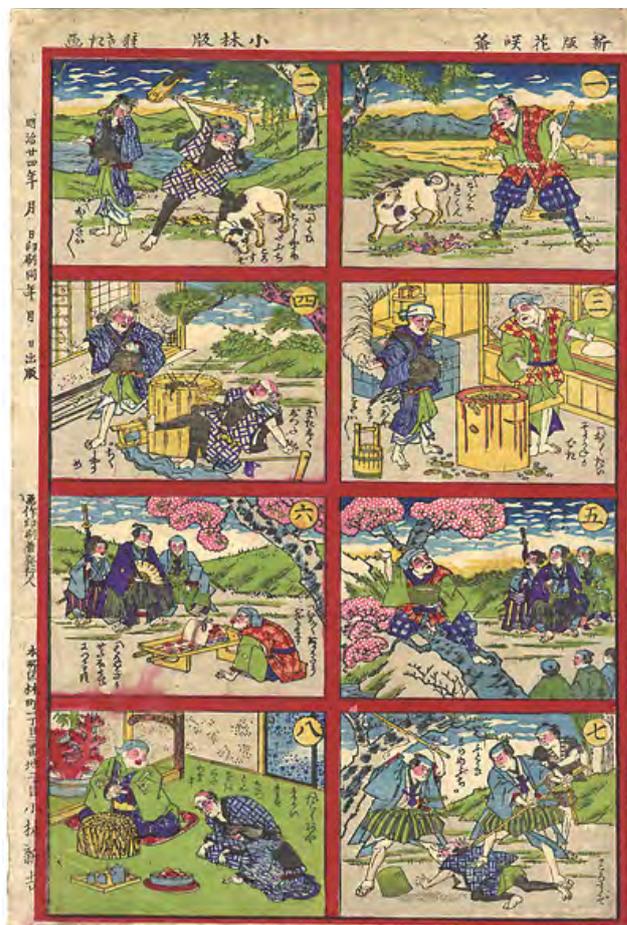
41 Harunobu (vers 1725 -1770) est un artiste japonais célèbre pour ses *ukiyo-e* en couleurs.

de dessins de l'artiste Hokusai⁴². Les quinze volumes de petit format réalisés par le peintre présentent des aspects narratifs brefs. Néanmoins, ils sont encore éloignés de la bande dessinée ou du *manga* contemporain dans le sens où ces recueils sont : premièrement, destinés à transmettre le savoir du maître à ses étudiants et, deuxièmement, exposent des sujets divers, à la suite les uns des autres, qui ne forment pas un récit global.



Ci-contre : double page extraite de *Denshin kaishu Hokusai manga*, ouvrage illustré de 15 volumes de format 23x16 cm environ, réalisé entre 1812 et 1878 par Hokusai Katsushika.

Ces pages montrent des études de physionomie de personnages dont des aveugles (à gauche) ou présentant des déficiences (à droite).



Ci-contre : estampe *nishiki-e*, *Hana saka jiji* de Utagawa Tanesada de 1891. Cette estampe en cases met en scène un conte populaire. Les marges de couleur rouge sont assez répandues dans ces visuels populaires. L'estampe mêle textes et images, annonçant l'évolution du récit en cases vers le *manga*. ces récits sont souvent destinés à l'éducation et aux enfants.

Le manga, un art du dessin en noir et blanc

Cependant dans les années 1880, des estampes en cases aux marges colorées commencent à développer des récits en séquences. Des estampes, des jeux et des livres d'images polychromes destinés aux enfants se diffusent. Puis à la fin du siècle, les contacts entre le Japon et l'Europe influencent mutuellement les productions artistiques. Une presse satirique illustrée se développe dès 1862, sous l'impulsion de dessinateurs anglais, puis français, installés au Japon. Par la suite, des illustrateurs japonais proposent à leur tour un premier titre, *Japan Puck*, en 1905.

Le premier *manga* – un récit découpé en cases et dessiné au trait noir sans couleur – paraît au début des années 1900 dans le journal *Jiji Manga*. Il est signé Rakuten Kitazawa, caricaturiste politique considéré comme le premier *manga*ka. De nombreux journaux et magazines sont publiés pendant les décennies suivantes. Dans leurs pages, se trouvent régulièrement des *mangas*. Des années 20 aux années 50, apparaissent des séries avec des héros récurrents. Après la Seconde Guerre Mondiale, les auteurs japonais connaissent l'influence des comics et du cinéma américains. Parmi eux, le célèbre Osamu Tezuka, surnommé «le Dieu du manga», publie les aventures d'*Astro Boy* dès 1952. Le manga rencontre toujours plus de succès et se diffuse largement via la presse périodique. En 1968, le premier numéro du fameux magazine *Weekly Shōnen Jump* est publié.

Ci-contre: page dessinée par Rakuten Kitazawa en 1902, présentée comme le premier *manga* de forme moderne.

Réalisé en noir et blanc pour la presse, ce traitement chromatique et cette diffusion éditoriale restent de nos jours la «marque de fabrique» du *manga*.



La forme et l'écriture graphique et narrative du manga évoluent jusqu'à nos jours. Cependant, sur le plan chromatique, contrairement à la bande dessinée franco-belge, le manga reste majoritairement en noir et blanc. La prévalence de la parution en magazine, le rythme soutenu de la production (un chapitre par semaine), le mode japonais de consommation de ces histoires et les facteurs culturels locaux semblent ancrer le *manga* dans un traitement graphique achromatique de façon durable. Peut-être est-ce aussi un héritage de la peinture traditionnelle à l'encre. Toutefois, la couleur s'invite en couverture et parfois sur quelques pages en début de chapitre, souvent appliquée à l'aquarelle ou à l'encre, comme un présent des auteurs



Ci-contre : page extraite de *Astro Boy*, *manga* dessiné par Osamu Tezuka. Le personnage d'Astro connaît un grand succès. La série est déclinée en dessin animé, en film, en objets dérivés, en jeu vidéo... Elle connaît même une adaptation réactualisée en *manga* en 2009. Cette politique éditoriale de développement du produit est toujours celle adoptée actuellement. Les séries populaires connaissent généralement des déclinaisons sur de nombreux supports.



Ci-contre : *Au bord de l'eau*, *lianhuafhua* chinoise, traduite et éditée en France par les éditions Fei en 2012. Le récit est basé sur un classique de la littérature chinoise du XIV^e siècle. Les *lianhuafhua* sont des petits livrets édités en Chine à partir des années 20. Populaires, ils présentent des récits dessinés en couleurs ou en noir et blanc, de styles graphiques variés et généralement sous-titrés de textes. La forme moderne du *lianhuafhua* se retrouve dans le *manhua*, ouvrage plus proche du *manga* japonais ou du *manhwa* coréen.

Ci-contre: page dessinée par Jirô Taniguchi, extraite de *L'homme qui marche*, paru en France en 1995.

Les mises en page des *mangas* sont très variées, allant de la plus dispersée et illisible à la grande case unique, calme et propice à la contemplation, thème très prégnant dans ce récit. Jusqu'à nos jours, les *mangas* restent un art du dessin. Ils font toutefois souvent appel à des trames de motifs (points, lignes...) pour poser des valeurs de gris et, ainsi, mettre en avant certains éléments, ombrer ou construire l'espace.



aux lecteurs. Enfin, la production de manga se fait généralement au sein d'un atelier où le Maître (le *mangaka* auteur de la série) dirige des assistants qui l'aident sur de multiples tâches telles que le dessin des décors, l'application des trames, l'encrage, le nettoyage des pages...

Après ce court détour par l'Asie, revenons en Europe et voyons comment évolue le récit en cases au XIX^e siècle.

2- Quand la couleur devient l'affaire du coloriste: émergence d'un métier artistique engendré par l'injonction de productivité

La couleur à l'ère industrielle

Revenons à présent sur le terrain de la bande dessinée. Celle-ci n'a pas encore adoptée sa forme contemporaine à la fin des Lumières. Vers le milieu du XIX^e siècle, tout comme la couleur, le récit en images connaît une évolution significative dans sa forme et dans son emploi. Pour certains théoriciens, la bande dessinée est même née à cette époque, période de grands bouleversements industriels, économiques, politiques et sociaux. Tandis que la peinture voit naître des mouvements qui favorisent la couleur comme l'Impressionisme, le Pointillisme ou le Nabisisme, l'imagerie populaire reste tributaire du coût de reproduction et propose bien souvent des images en noir et blanc. Néanmoins, les progrès techniques de l'impression et des outils du dessinateur-peintre-coloriste (par exemple, le conditionnement plus pratique en tube souple de peintures prêtes à l'emploi) vont aug-

menter la diffusion d'images et, à la faveur de la demande du public, l'espace accordé à la couleur va largement croître. Car la couleur se répand sur de nombreux terrains, propulsée par les avancées de la recherche scientifique: la chimie des couleurs envahit ainsi les domaines du textile, de l'alimentaire, de l'édition, de la publicité ou de l'art. La bande dessinée ne va pas lui échapper.

Nommer la bande dessinée, c'est la définir

Bien que les théoriciens ne s'accordent pas tous sur ce point, l'œuvre de l'artiste Rodolphe Töpffer est souvent désignée comme le fondement de la bande dessinée moderne. En effet, dans la conférence *Génie de la bande dessinée, de Töpffer à Emil Ferris*⁴³ qu'il donne au Collège de France en octobre 2020, Benoît Peeters considère *L'histoire de M. Jabot*⁴⁴ comme origine de l'album de bande dessinée. Ce livre, dessiné par Töpffer, est édité pour la première fois à Genève en 1833 et apparaît comme un objet singulier et unique dans son époque. Töpffer n'emploie pas alors le terme de bande dessinée mais utilise les mots «histoire en estampe» ou «littérature en estampe» et précise en outre à la parution de son livre :

«Les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman.»⁴⁵



Ci-contre, page extraite de *L'histoire de M. Jabot* dessinée par Töpffer en 1833. Le récit se présente sous forme de dessins et de textes à la plume, reliés en livre de petit format à l'italienne.

Par ces propos, l'auteur indique clairement son intention d'établir dans ce travail des rapports qui unissent et régissent textes et images. Par ce choix de Töpffer, Benoît Peeters se range à l'avis de Thierry Groensteen. De fait, pour ce théoricien, la bande dessinée dans sa forme contemporaine n'apparaît bien qu'au XIX^e siècle car pour la première fois, elle est nommée et définie comme telle dans le sens où Töpffer s'estime l'inventeur d'une nouvelle forme de récit fiction-

43 Peeters, B. *Un art neuf* | Collège de France. (2022, juillet 6). <https://www.college-de-france.fr/agenda/lecon-inaugurale/un-art-neuf/un-art-neuf>

44 Töpffer R. (1833). *L'histoire de M. Jabot*. Imprimerie Caillet.

45 *La place de Rodolphe Töpffer : Débat entre Thierry Groensteen et Thierry Smolderen* - Töpfferiana. (2015, octobre 16). <http://www.topfferiana.fr/2015/10/la-place-de-rodolphe-topffer-debat-entre-thierry-groensteen-et-thierry-smolderen/>

nel en images et cherche à diffuser sa création sous forme d'album en Europe. Ses livres deviennent donc des « objets culturels identifiables ». De plus, Töpffer lui-même cherche à théoriser sa création en rédigeant un *Essai de physiognomonie*⁴⁶ en 1845. Groensteen ne voit donc dans ce qui précède ces « gestes inauguraux » que des « histoires en images » qui ne présentent pas nécessairement de caractère narratif à dessein et qui, de surcroît, font état de récits déjà connus du public⁴⁷. C'est un point de vue partagé notamment par le sociologue Éric Maigret⁴⁸ mais contredit par le théoricien Thierry Smolderen⁴⁹ qui place l'œuvre de William Hogarth⁵⁰, artiste du XVII^e, pour origine du neuvième art.

La définition des origines ou l'origine de la définition

« [...] il me semble qu'il y a un faisceau de raisons concordantes qui permettent de voir en Rodolphe Töpffer non pas l'unique et seul inventeur [...], mais en tout cas comme le précurseur décisif. Töpffer est celui par lequel les choses ont vraiment commencé. Pourquoi ? La question des origines de la bande dessinée est en règle générale étroitement corrélée à une autre question qui est celle de sa définition. »⁵¹

Dès lors, comment définir la bande dessinée contemporaine ? S'il y a débat sur l'artiste des origines, le débat porte aussi sur la définition et les spécificités de la bande dessinée telle que nous la connaissons. Mais faut-il poser la définition de l'objet en premier ou déterminer au préalable son apparition dans le temps ? L'un semble dépendre de l'autre et inversement. Dans son ouvrage *Système de la bande dessinée*⁵², Groensteen ne propose pas de définition formelle de la bande dessinée car, au regard de la diversité foisonnante de ce média, il préfère conceptualiser le « principe de solidarité iconique ». Il y avance également deux points qui s'avèrent essentiels pour lui :

« La bande dessinée sera considérée ici comme un langage, [...] un ensemble de mécanismes producteur de sens. [...] j'entends démontrer la primauté de l'image [...] »⁵³

Pour lui, la bande dessinée est donc avant tout un art visuel, reposant sur des images. D'autres théoriciens comme Jean-Bruno Renard⁵⁴

46 Töpffer, R. (1845) *Essai de physiognomonie*, autographié chez Schmid, Genève

47 Lire à ce sujet Groensteen, T. (2013). *L'hypothèse Lascaux*. Communication @ langages, 178, 117-125. <https://doi.org/10.3917/comla.178.0117> (consulté le 15 février 2023).

48 Lire à ce sujet Maigret, E., @ Stefanelli, M. (Éds.). (2012). *Théories des bandes débordées*. In: La bande dessinée : une médiaculture. pp. 50-70. Armand Colin.

49 Smolderen, T. (2009). *Naissances de la bande dessinée : De William Hogarth à Winsor McCay*. les Impressions nouvelles.

50 William Hogarth (1697-1764) était un peintre et dessinateur anglais. Au cours de sa carrière, il a peint plusieurs séries de tableaux formant chacune un récit. Ces séries ont été diffusées sous forme de gravure.

51 *La place de Rodolphe Töpffer : Débat entre Thierry Groensteen et Thierry Smolderen - Töpfferiana*. (2015, octobre 16). <http://www.topfferiana.fr/2015/10/la-place-de-rodolphe-topffer-debat-entre-thierry-groensteen-et-thierry-smolderen/>

52 Groensteen, T. (2011, septembre), *Système de la bande dessinée* (2e édition), Presses Universitaires de France.

53 *Ibid.*

54 Renard, J-B. (1978), *Clefs pour la bande dessinée*. Seghers

ont insisté sur les notions d'édition et de diffusion de l'objet bande dessinée pour marquer sa particularité, l'entraînant ainsi sur le terrain de la marchandisation et de l'économie. Certains comme Will Eisner⁵⁵ ou Scott Mc Cloud⁵⁶ retiennent le facteur de narration séquentielle comme point clé. Récemment, Benoît Peeters décrit ainsi le neuvième art dans un entretien qu'il accorde à la Bibliothèque Nationale de France⁵⁷ :

« La bande dessinée, c'est une co-présence d'image et de texte, une intention narrative dans une succession de dessins qui se déploient dans un espace, la page. Un de ses traits essentiels, c'est le papier et la reproductibilité - que l'on soit dans le monde de la presse ou dans celui du livre. »

Cette définition plaide pour une acceptation la plus large possible. Elle met en exergue plusieurs notions dont celles de l'intentionnalité, du partage d'un espace commun par différents éléments et de la reproduction, notions qui me paraissent importantes. Je m'appuierai donc sur ce positionnement de Peeters pour les chapitres suivants.

La caractérisation de la bande dessinée a mûri depuis les années 1960-70 lorsqu'elle devait encore être justifiée en tant qu'objet non réservé aux enfants et digne d'étude. Après une longue période d'emprunt de la grammaire cinématographique ou sémiologique pour l'analyser et la singulariser, un langage propre à la bande dessinée se développe. Sa définition reste cependant débattue aujourd'hui en raison des formes incroyablement diverses qu'elle a adoptées à travers le temps. Ces formes ont contribué à nourrir ce débat et à élargir la description de ce média. Actuellement, le développement des *webtoons* étend encore davantage son champ d'action. Mais même aujourd'hui, s'il est fait mention du dessin, il est rarement fait mention de la couleur dans la définition de la bande dessinée. En outre, on peut noter que seules les théories très récentes s'interrogent sur la mise en couleurs et son rôle. Il apparaît manifeste que la couleur n'est pas une préoccupation des études menées sur la bande dessinée. Nous essaierons en troisième partie de ce mémoire de comprendre pourquoi.

La couleur est populaire

Pour en revenir à l'origine du neuvième art, si l'on considère effectivement le travail de Töpffer en 1833 comme point de départ, la bande dessinée fait donc ses premiers pas en noir et blanc. À ce stade, point de couleurs donc mais des dessins au trait – mis en page sous forme de vignettes sur une bande unique ou *strip* – sous lesquels Töpffer écrit des textes de sa main. Ses petits livres vont faire école notamment en France (par exemple, avec le titre *La Famille Fenouillard*⁵⁸ de Christophe en 1889) et se diffuser en Europe. Des artistes comme

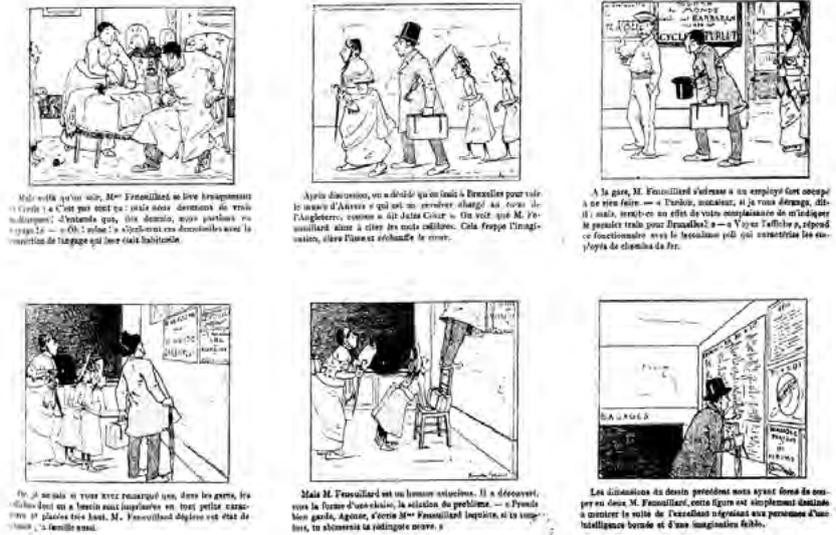
55 Eisner, W., & Gratien, É. (1998). *Le récit graphique : Narration et bande dessinée*. Vertige graphic.

56 McCloud, S. (2007). *L'art invisible*. Delcourt.

57 Leroy-Terquem M. (2019), « J'ai toujours été favorable à une définition poreuse de la bande dessinée » - entretien avec Benoît Peeters, Bibliothèque Nationale de France, Paris. <https://www.bnf.fr/fr/jai-toujours-ete-favorable-une-definition-poreuse-de-la-bande-dessinee-entretien-avec-benoit>

58 Christophe (1889), *La famille Fenouillard*. Le Journal de la jeunesse.

Ci-contre, page extraite de *La Famille Fenouillard* de Christophe, édité sous forme d'album par Armand Colin en 1895.



Ci-dessous de gauche à droite, détail des trois matrices de couleur jaune, rouge et bleu servant à la recomposition des couleurs de l'imagerie de la Maison Quantin : *Colinette* (Historiettes série 18 n°14), dessinée par Louis Malteste vers 1902-1904 et le résultat de la recomposition des couleurs de l'imagerie de la Maison Quantin : *Colinette* (Historiettes série 18 n°14), dessinée par Louis Malteste vers 1902-1904. Notons que sur la 2e image, le rouge employé est éloigné du magenta standard de la quadrichromie actuelle.



À cette époque, les couleurs sont parfois appliquées directement par l'illustrateur mais plus vraisemblablement par les ouvriers de l'imprimerie, appelés chromistes, selon les directives des artistes adressées par courrier. Nous pouvons relever le travail de l'Imagerie Pellerin d'Épinal ou de la Maison Quantin⁵⁹, maison d'édition et imprimerie

59 La Maison Quantin est une imprimerie et une maison d'édition fondée à Paris en 1876. Voir à son sujet *L'Imagerie artistique de la Maison Quantin : Introduction* - Alienor.org. (s. d.). Consulté 20 mars 2023, à l'adresse <https://www.alienor.org/publications/2130-1-imagerie-artistique-de-la-maison-quantin-introduction-a-une-collection>



Ci-contre : Imageries de la Maison Quantin : *Un projet téméraire* (Historiettes série 5 n°13), dessinée par Rip vers 1888. La Maison Quantin revendique une «imagerie artistique» de qualité. Beaucoup de ses images s'adressent aux enfants que la Maison souhaite éduquer par ce biais, notamment en les impressionnant avec les meilleurs dessins et les meilleures couleurs. Les mises en pages sont variées et les couleurs élaborées (palette de teintes définie, contrastes colorés, travail de la lumière). Ces séries s'approchent du vocabulaire de la bande dessinée contemporaine.

parisienne qui, grâce à l'utilisation du procédé moderne de la chromotypographie⁶⁰, diffuse des images dont la presse vante la qualité des couleurs et qui vont faire sa réputation.

Il existe également des ateliers de coloristes qui prennent en charge la mise en couleurs d'ouvrages. L'un des plus reconnus en son temps est celui d'Élisa Mantois⁶¹ à Paris dont la spécialité est le travail sur les livres scientifiques dédiés à la médecine. Ces ateliers sont sollicités pour leurs efforts de précision et de qualité car ils sont en capacité

Ci-dessous : deux illustrations de Julie Escoriza représentant le métier de coloriste au sein de l'atelier d'enluminure de M^{me} Mantois entre 1830 et 1850. Élisa Mantois détermine les couleurs avec l'artiste dessinateur puis réalise un modèle coloré à destination de ses employées.

60 La chromotypographie est décrite ainsi par le Musée de l'Image de la ville d'Épinal : « la chromotypographie est une technique d'impression consistant à apposer des couleurs grâce à des matrices de métal. Une fois les contours du dessin imprimés avec une première matrice, chaque couleur (cyan, jaune et magenta) est appliquée matrice par matrice. Leur superposition maîtrisée crée des couleurs variées et « artis-



Coloriste

L'enlumeur ou le coloriste est un artisan-technicien qui met en couleur manuellement des planches lithographiques imprimées en noir.

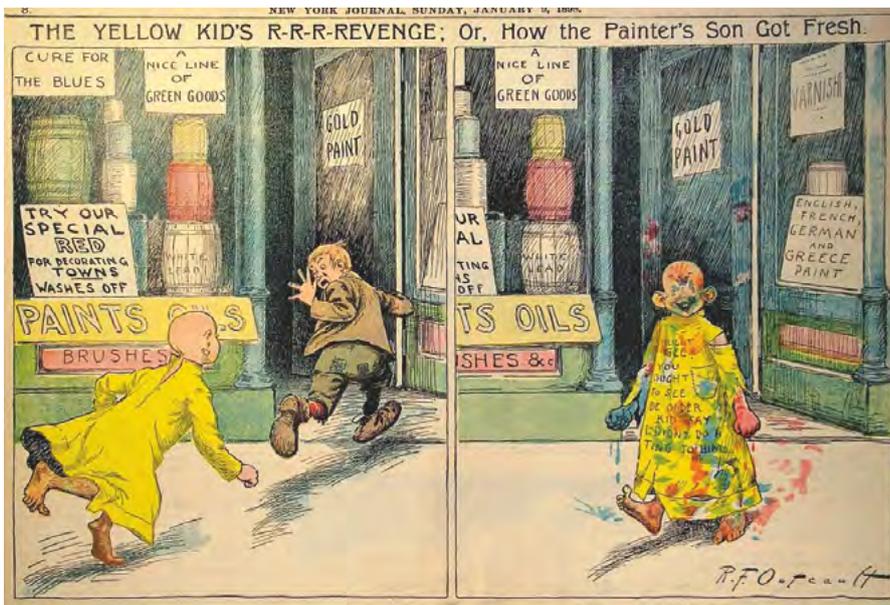


Durant plus d'une trentaine d'années, elle dirige un atelier d'enluminure employant des jeunes femmes et travaillant à la mise en couleur de nombreux ouvrages lithographiés en noir, dont l'édition C.-A. Delaunay de l'atlas de Bourguery et Jacob : « Traité complet de l'anatomie de l'Homme », publié entre 1831 et 1854.

tiques » et renouvelle ainsi considérablement l'imagerie pour enfants. »

61 *L'atelier d'enluminure de Madame Mantois* – Bourguery & Jacob. (2023, mars 13).

<https://www.bourguery-jacob.fr/latelier-denluminure-de-madame-mantois/>



Ci-contre en haut : *strip* extrait de la série *The Yellow Kid* dont la couleur jaune du vêtement devient un emblème du progrès et de la modernité de la presse en couleurs. Ci-contre en bas : *strip* extrait de la série *Little Nemo in Slumberland*. Nous pouvons noter l'emploi non réaliste des teintes dans la série de Mc Cay, peut-être du fait du caractère onirique des récit se déroulant dans les rêves du personnage principal, et le travail sur le trait noir du dessin passé en couleurs (technique dite du *Ghost Effect*, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du dessin animé).

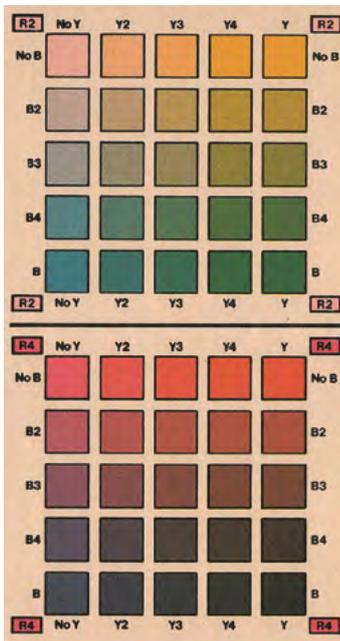


Ci-contre à gauche : article paru en 1914 dans le *New York Herald* présentant le travail des coloristes dont leur chef A. B. Hunt. À gauche la mention «High skill required» traduisible par «compétence pointue exigée» montre que l'article tient à défendre la qualité de ses ouvriers hautement spécialisés et de leurs productions. à droite : photo de Alfred Benjamin Hunt en train d'appliquer de l'aquarelle sur un tirage en noir et blanc d'une planche de bande dessinée. Ses couleurs sont ensuite traduites par les ouvriers chromistes pour être imprimées en Ben Day.

Ci-contre : planche extraite de la série *Little Nemo in Slumberland*. Dans cette page, les couleurs deviennent de plus en plus expressives et s'éloignent totalement d'une représentation dite réaliste. Peut-être est-ce dû à l'univers onirique de la série car celle-ci n'hésite pas à jouer avec les couleurs.



Ci-dessous : détail d'une charte de couleurs Benday, présentant les mélanges obtenus à partir des différents pourcentages de rouge, de bleu, de jaune et de noir. Le coloriste reporte sur l'image les informations codant la couleur choisie. La charte comporte 4 pages, une par couleur primaire.



ouvriers chromistes afin que la page soit imprimée selon la technique du *Ben Day*⁶⁵. Ainsi, au vu de ces étapes, nous concevons qu'il pouvait y avoir de grandes différences entre les teintes imaginées au départ par l'auteur et le résultat imprimé. À l'aube du XX^e siècle comme aux époques antérieures, des tierces personnes prennent en charge la mise en couleurs des dessins de bande dessinée non seulement sur le plan technique (ouvriers spécialisés) mais aussi sur le plan artistique (atmosphères non réalistes, passage en couleur du trait noir du dessin...). La mise en œuvre de la couleur fait encore là l'objet d'un partage des tâches précis, dicté par les moyens de reproduction et les délais de parution. La couleur joue également un rôle de plus en plus important parmi les moyens d'attraction du lectorat.

L'essor de la bande dessinée franco-belge

Dès le XIX^e siècle des journaux humoristiques utilisant la caricature dessinée se développent en Europe. Destinés à un public adulte, ils sont complétés autour des années 1880 par des périodiques illustrés s'adressant aux enfants, lesquels intéressent particulièrement les maisons d'édition comme Hachette, Armand Colin ou Gautier-Lan-

⁶⁵ Inventé par Benjamin Henry Day, le Benday est une technique de reproduction des couleurs par superposition de trames (composées de points) selon des angles variés. Généralement, quatre trames, une pour chaque couleur primaire – noir, jaune, cyan et magenta – sont utilisées pour obtenir une large gamme de tons. En bande dessinée, les chromistes se référaient à un nuancier et apposaient sur quatre feuilles transparentes les pourcentages de densité de trame souhaitée en fonction de la teinte demandée. Ils décomposaient donc chaque couleur en quatre composantes.

gereau. En France, les récits *La famille Fenouillard* puis *Les facéties du Sapeur Camembert* de Christophe connaissent le succès et contribuent à promouvoir la revue comme support privilégié pour la diffusion de la bande dessinée, bien que des parutions sous forme d'album existent déjà (par exemple, le titre *Bécassine* publié en 1913). Cette presse illustrée monte en puissance et gagne son jeune public. La concurrence s'installe entre les nombreux titres des années 30 aux années 70.

Les revues illustrées

En France, les années 30 sont la grande période des illustrés destinés aux enfants dont les histoires intérieures sont souvent des adaptations littéraires. La narration des récits s'appuie encore largement sur les textes au détriment des images, avec pour conséquence des récits moins évolués que leurs cousins outre-Atlantique, notamment au niveau de la mise en espace des dessins et dans l'usage des couleurs. Le renouveau arrive par le *Journal de Mickey* en 1934. L'hebdomadaire propose dans ses feuillets les bandes dessinées américaines de *Disney* traduites. Imprimé sur un papier de qualité supérieure, le rendu de l'encre et des teintes est plus dense et plus séduisant que dans les revues déjà présentes sur le marché. En outre, les récits plus vivants et plus modernes que ceux des illustrés français antérieurs conquièrent rapidement les lecteurs. Le *Journal de Mickey* ouvre ainsi la voie à l'élaboration de nouveaux titres qui vont dès lors chercher à se nourrir de ce modernisme narratif et coloré venu de l'Ouest. Car aux États-Unis, les auteurs jouent déjà notablement avec la couleur. De fait, l'impression des planches polychromes semble plus avancée techniquement et leur présence dans la presse plus systématique. À ce titre, la série *Gasoline Alley* de King s'amuse volontiers avec les teintes jusqu'à en faire le sujet de la page. Par exemple, elle établit avec humour des ponts entre bande dessinée et art moderne.

Ci-dessous, une du premier numéro du *Journal de Mickey* paru en 1934.

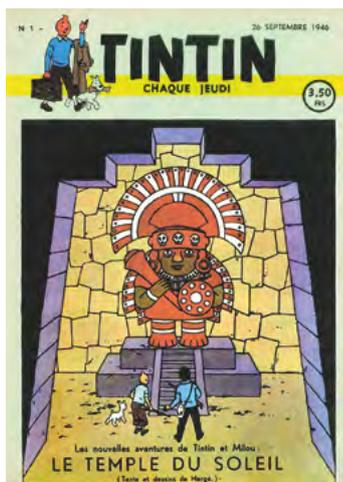


Ci-dessous : 2 planches de *Gasoline Alley*, dessinées par Frank King, parues dans le *Chicago Sunday Tribune* le 2 novembre 1930 (à gauche) et le 4 novembre 1928 (à droite).

La série *Gasoline Alley* s'empare volontiers de la couleur qui peut devenir le sujet même du récit dominicale. Les personnages abordent l'Art moderne via les couleurs ou, inspirés par la Nature, ils nous donnent un cours sur les mélanges et les contrastes de couleurs.



Ci-dessous, une du premier numéro du Journal de Tintin paru en 1946.



Ci-dessous : mise en couleurs à l'aquarelle sur bleu de coloriage de la page 5 de l'album *L'île noire*, réalisé par Alice Devos en 1942.



Le temps des studios : partager les tâches pour produire

En Belgique, dès les années 20, la bande dessinée arrive aussi dans les foyers via les magazines périodiques. À cette époque, les dessinateurs sont sous contrat, voire salariés, des maisons d'éditions. Les auteurs appartiennent en quelque sorte à de grandes familles entrepreneuriales. Mais sous prétexte de ne pas démultiplier les contrats, les dessinateurs sont souvent contraints de rémunérer eux-même leurs assistants et assistantes⁶⁶.

Le célèbre dessinateur Hergé fait ses débuts en 1929, lorsqu'il publie l'histoire *Tintin au Pays des Soviets*⁶⁷ dans l'hebdomadaire *Le Petit Vingtième* en 1929. Les premiers récits de Tintin sous forme d'albums paraissent chez le même éditeur, en noir et blanc, avant d'être modifiés afin d'être réédités en couleurs dans les années 40 par la maison Casterman. Cet éditeur souhaite diffuser *Les aventures de Tintin* en France et fonde ses espoirs de réussite en partie sur la couleur, notamment pour contrer les bandes dessinées à succès de Disney. Par la suite, Hergé, qui a déjà eu recours aux services de la coloriste Alice Devos dès 1942 sur *L'île noire*⁶⁸, fonde en 1950 le studio Hergé dont la mission est de l'assister pour faire face à la somme de travail conséquente que représentent les albums et notamment pour l'aider à la mise en couleurs de ses planches. Une cinquantaine de personnes collabore au plus fort du succès avec l'auteur sur tous les aspects de la bande dessinée : documentation, planning, dessin, couleur... Josette Baujot⁶⁹ est la cheffe des cinq coloristes du studio. Elle travaille pendant vingt-cinq ans en son sein mais son travail de coloriste comme celui des autres employés n'est porté que très tardivement à la connaissance du grand public. Ce studio réalise parallèlement les mises en couleurs d'autres ouvrages comme *Alix* ou *Blake et Mortimer*. Ces séries paraissent dans le *Journal de Tintin*, périodique créé en 1946 et édité par les éditions du Lombard. Le dessinateur Jacques Martin témoigne au sujet de l'organisation du travail au *Journal de Tintin* dans les années 50-60 :

«[...] j'avais signé un contrat très intéressant pour moi, dans la mesure où je pouvais continuer à faire mes propres bandes dessinées dans le cadre des Studios en utilisant les coloristes, etc. C'est ce qui provoquera mon départ bien plus tard : je suis parti parce qu'à la fin, les coloristes, habitués au rythme de production hyper-lent d'Hergé, rechignaient à exécuter les couleurs de mes planches dans les délais !⁷⁰»

Martin évoque ici à la fois le caractère pratique et contraignant du fonctionnement en studio et par là, les aspects positifs et négatifs de la division du travail. Problème d'organisation ? Pression du rythme

66 Lesage, S. (2019). *L'effet livre : Métamorphoses de la bande dessinée*. Presses universitaires François-Rabelais.

67 Hergé. (1929). *Tintin au pays des Soviets*. Petit vingtième.

68 Hergé. (1942). *L'île noire*. Casterman.

69 Voir son portrait *Autour de Hergé : Josette Baujot, la coloriste (1920 – 2009)*. (2018, septembre 26). Tintinomania. <https://tintinomania.com/autour-de-herge-josette-baujot>

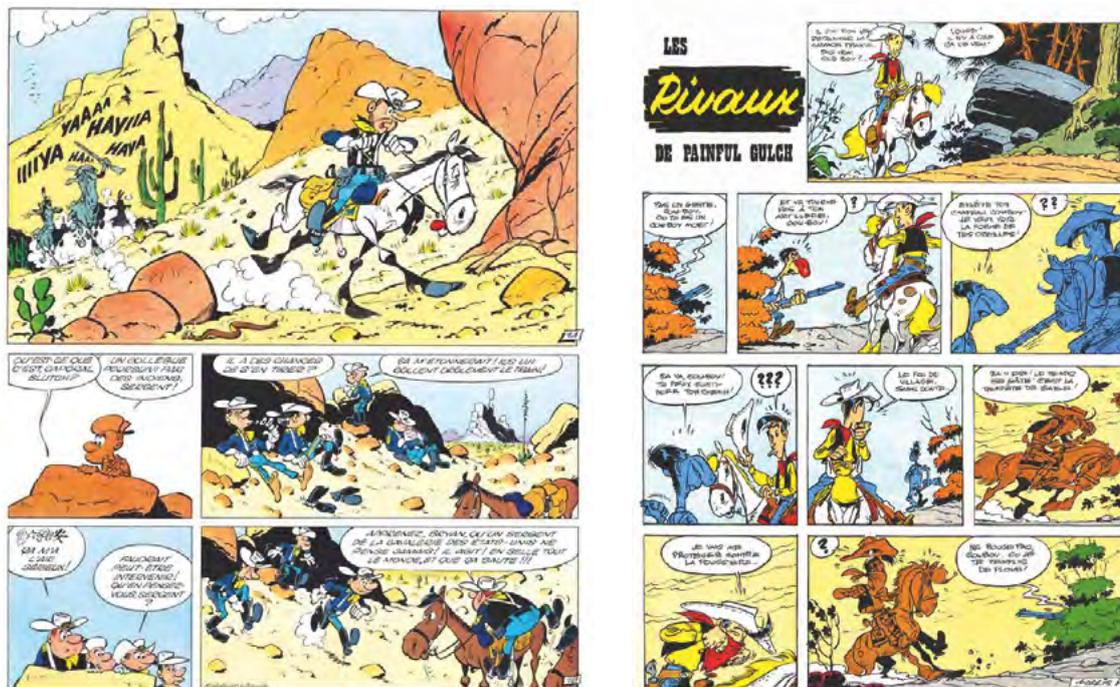
70 Dayez, H. (1997). *Le duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*. Centre belge de la bande dessinée : Éditions Luc Pire ; Éditions contemporaines.

de parution? Défaut de choix de priorité des travaux? Afin d'alimenter le journal de façon hebdomadaire, chaque poste du studio se voit imposer une quantité irréductible de production de planches toutes les semaines, quantité qui, selon les circonstances, peut ne pas convenir à tout le monde. Ce chapitre rappelle que les albums de bande dessinée résultent souvent d'un travail collectif et collaboratif.

Grand concurrent du *Journal de Tintin*, le premier *Journal de Spirou* sort en 1938. S'adressant aux enfants, il est lancé par les éditions Dupuis – qui sont à l'origine une imprimerie fondée à Charleroi en 1898 – pour contrecarrer la bande dessinée américaine qui se diffuse très rapidement en Europe. Le ton de la revue est largement humoristique. Les pages de ce premier numéro sont composées pour la moitié en couleurs. Chez Dupuis, les artistes sont également sous contrat voire intégrés à la maison. Un autre studio célèbre y voit le jour : en 1968, Vittorio Leonardo – à l'origine apprenti à l'imprimerie Dupuis où il est formé à la photogravure et à la chromie – monte le Studio Leonardo pour l'aider dans la mise en couleurs des nombreuses séries qu'il réalise déjà. Repéré pour la qualité de son travail de coloriste par Paul Dupuis, Leonardo se voit confier l'entièreté des bandes dessinées du *Journal de Spirou* à mettre en couleurs. Les planches de *Lucky Luke*, du *Marsupilami*, des *Tuniques bleues*, de *Gaston Lagaffe*... passent sous ses pinceaux. De plus, grâce à ses compétences techniques, il met au point un procédé qui évite les problèmes de décalage entre le trait de l'encre et les couleurs lors de l'impression⁷¹. Pour les 65 planches qu'il faut colorier chaque semaine, une quinzaine de collaboratrices l'assistent en s'appuyant sur les indications reportées sur le dos des pages originales par les dessinateurs. Dans un entretien accordé à la chaîne *YouTube* *Kaboom!*⁷², il parle de sa longue expérience et de ses

Ci-dessous : à gauche, planche extraite de *Un chariot dans l'Ouest* de Cauvin et Salvérius, 1972. À droite, planche extraite de l'album *Les Rivaux de Painful Gulch* de Goscinny et Morris, 1962.

Cette bande dessinée, ainsi que celles situées sur la page suivante, sont représentatives du style de « l'école de Marcinelle », appelé aussi « ligne sombre », afin de se distinguer du style « ligne claire » d'Hergé et de « l'école de Bruxelles ». L'opposition entre les deux obédiences se traduit par l'encre comportant plus de pleins et de déliés dans le cas de l'école de Marcinelle mais aussi dans l'emploi des couleurs moins réalistes (grande aplat de couleur unique sur les personnages).



71 Écouter à ce sujet *Vittorio Leonardo—Vidéo Dailymotion*. (2011, janvier 6). Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/xgg9a2>

72 *KABOOM!*, l'émission TV 100 % BD ! (Réalisateur). (2015, juin 13). Émission BD - KABOOM! #18—Rencontre avec Leonardo, coloriste, dessinateur, photographeur, ... https://www.youtube.com/watch?v=BSfp_bbPqBs

Ci-dessous : premier numéro du Journal de Spirou paru en 1938.



rapports avec les différents auteurs qu'il côtoie et évoque les difficultés de reproduction des teintes. Il explique en outre adapter son processus selon les demandes de chaque dessinateur. Il rapporte à ce sujet les propos que Roba, créateur de *Boule et Bill*, lui a tenu un jour par téléphone :

«Je ne mets plus d'indications de couleurs, tu fais mieux quand j'en mets pas que quand j'en mets.»

Plus loin dans l'interview, il explique à propos de Franquin :

«Il travaillait sur un calque particulier qui était très translucide. Il mettait ses couleurs là-dessus avec un soin infini. Il fallait reproduire ce qu'il faisait. C'était vraiment un travail de reproduction, c'était pas un travail de création.»

Nous devinons à travers les anecdotes de Vittorio Leonardo que le travail de coloriste oscille déjà à cette époque entre la reproduction et la création. Bien que les coloristes soient intégrés au studio dans la maison d'édition et qu'ils gèrent une part conséquente de la réalisation du livre, ils restent dans l'ombre des dessinateurs, tout comme les scénaristes, et leur travail n'est pas porté à la connaissance du public: leurs noms n'apparaissent pas dans les albums. Un autre constat intéressant au sujet du studio Leonardo: la prise en charge de nombreuses séries par ce même studio couplé au rythme de parution soutenu produit un effet d'uniformisation chromatique générale du catalogue éditorial. Cette palette contribue notablement au style esthétique de bande dessinée nommé «école de Marcinelle», en référence à la commune dans laquelle a été fondé le *Journal de Spirou*.

Ci-dessous : deux mises en couleurs de V. Leonardo. À gauche, planche extraite de *L'orgue du diable* de la série *Yoko Tsuno* de Leloup. À droite, planche extraite du *Nid du Marsupilami* de Franquin, 1960.



La technique du bleu : émergence de la mise en couleurs artistique

Avant les années 40, les couleurs sont réalisées de façon technique : une personne (dessinateur, assistant ou ouvrier spécialisé) mentionne sur la planche les noms ou les codes des teintes qu'il souhaite voir sur les éléments des décors et sur les personnages. Puis, les ouvriers chromistes traduisent ces informations et réalisent l'impression. Les couleurs ne sont donc découvertes qu'une fois la reproduction terminée, ce qui est parfois source de déception pour l'auteur. Le dessinateur Morris témoigne à ce sujet :

«Un problème supplémentaire naissait du fait que les couleurs étaient appliquées par des chromistes à l'usine, et que ceux-ci ne respectaient pas du tout les teintes que nous avions demandées! Nous étions censés inscrire des indications de couleur sur des papiers calques posés sur nos planches; mais vu le peu de respect de ces indications, c'était devenu une tâche très désagréable parce que cela ne servait pratiquement à rien.⁷³»

Le facteur de déception semble engendrer chez le dessinateur une lassitude puis un désintérêt pour la mise en couleurs. Morris s'en remet alors aux coloristes. D'autres auteurs n'abandonnent pas et continuent à colorier le calque d'indications dans l'espoir d'obtenir un rendu proche de la reproduction finale et par ce biais, tenter de maîtriser le processus. C'est ce que rapporte le dessinateur Franquin à Hugues Dayez :

«À l'époque de «Spirou» et de «Gaston», on travaillait les indications de couleurs chez Dupuis en appliquant un calque sur la planche. Ce n'était pas très beau, un calque, et puis ça s'abîmait, ça ne se conservait pas... Mais malgré cela, je voulais voir ce que cette image que je venais de terminer

Ci-dessous : calque d'indications de couleurs réalisés par Franquin pour la couverture d'un tome de Gaston Lagaffe en 1973. Des commentaires écrits au crayon de la main du dessinateur sont adressés à Vittorio Leonardo le coloriste des éditions Dupuis. Nous pouvons lire «Ceci doit être + clair ici. Mais vif», «Arrêter la couleur au carton du dos» ou encore «BA R40 J25» et «AB R25» qui sont des codes de couleurs.

La marge de manœuvre du coloriste est ici pratiquement nulle et celui-ci se contente de reproduire la couleur du dessinateur comme le prouve la couverture finale imprimée ci-dessous.



73 Dayez, H. (1997). *Le duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*. Centre belge de la bande dessinée : Éditions Luc Pire ; Éditions contemporaines.

allait donner en couleurs. Je n'étais pas très spécialiste des couleurs, mais je coloriais néanmoins consciencieusement toute ma planche sur le calque, alors que d'autres se contentaient de quelques indications aux coloristes. Non, moi, il fallait que je voie mon dessin à peu près comme il allait être imprimé quelques jours plus tard dans le journal!⁷⁴»

À ce stade, la mise en couleurs est toujours pleinement soumise à la technique de fabrication. Rappelons en effet que Lesaffre, imprimerie fameuse du monde de la bande dessinée, utilise des couleurs primaires non normalisées, rouge, vert et bleu⁷⁵, pour imprimer jusque dans les années 70, ce qui restreint la gamme des teintes reproductibles par rapport au système Cyan Magenta Jaune Noir (CMJN) employé par la suite. Les couleurs finales des albums dépendent enfin d'un technicien d'imprimerie qui n'a probablement pas de vision artistique du projet et qui essaie d'interpréter au mieux les couleurs et les indications dont il dispose. Toutes ces étapes contribuent à l'écart créé entre les couleurs souhaitées et celles obtenues



Ci-dessus : planche extraite du *Trésor de Rackham le Rouge*, dessinée par Hergé en 1944.

À gauche, le bleu de coloriage à la gouache, au centre l'encre et à droite, la superposition du film transparent contenant le trait noir par-dessus le bleu de coloriage.

La technique dite de «coloriage sur bleu» change un peu la donne. Plus de fragile calque d'indications. Les coloristes peuvent désormais travailler directement sur une reproduction de la planche dessinée, à la différence que l'encre du dessin est imprimé en bleu pâle composé des trois encres primaires et ne contenant pas de noir. Cette technique présente trois commodités : premièrement, elle permet au coloriste de poser les teintes à même le papier sur les dessins bien que les contrastes soient fortement modifiés par l'absence du noir; deuxièmement, le coloriste peut s'essayer à différentes mises en couleurs lorsqu'il possède plusieurs exemplaires de chaque planche et qu'il dispose du temps nécessaire; troisièmement, elle fait ressortir le noir du trait du dessin qui est préservé et surimprimé par dessus les couleurs. Le bleu de coloriage donne un meilleur aperçu du résultat final et confère une plus grande stabilité aux couleurs en éliminant

⁷⁴ Dayez, H. (1997). *Le duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*. Centre belge de la bande dessinée : Éditions Luc Pire ; Éditions contemporaines.

⁷⁵ Écouter à ce sujet KABOOM!, l'émission TV 100 % BD ! (Réalisateur). (2016, novembre 13). Emission BD - KABOOM! #30 - Lesaffre. Métier ? Imprimeur ! <https://www.youtube.com/watch?v=A5xOT7hAATk>

l'étape d'interprétation des teintes par les chromistes. Nous pouvons noter que le bleu de coloriage, s'il donne plus de liberté au coloriste, donne la priorité au trait encre conformément à la conception de nombreux dessinateurs dont Hergé. Cette technique, emblématique de la bande dessinée, est largement utilisée jusqu'au début des années 2000, avant l'avènement du numérique.

La couleur bonus/malus

Jusqu'aux années 60, la couleur continue souvent à être réservée aux couvertures ou à quelques pages des périodiques qu'elle vient mettre en exergue. Elle est un bonus, un supplément dont le coût monétaire est encore trop élevé pour habiller l'ensemble des ouvrages. Tout au long du XX^e siècle, grâce aux presses rotatives – inventées dès le XIX^e siècle mais grandement perfectionnées vers 1910 par leur couplage avec la technique de l'*Offset*⁷⁶ – la baisse du coût de revient pour les tirages de grand volume s'amorce et permet aux revues de se parer de couleurs, bien qu'elles le fassent plus tardivement en Europe qu'aux États-Unis où la couleur revêt rapidement un enjeu commercial comme nous l'avons vu précédemment. Cet enjeu commercial se confirme peu à peu en France et en Belgique dès les années 50 puis monte en puissance progressivement. Car la couleur devient désormais, comme le passage d'une série dessinée de la presse hebdomadaire à l'album cartonné, un marqueur de réussite. Le dessinateur François Craenhals évoque «le réseau des BD en couleurs⁷⁷» auquel accéder exige de faire ses preuves. L'auteur Tibet rapporte également la sanction du noir et blanc en cas d'échec :

«Mais il y avait un «hic» chez «Tintin» : chaque année, il y avait ce référendum des lecteurs ! À l'époque, il y avait dix séries à suivre qui étaient cotées, et j'étais le dernier du classement avec «Chick Bill». [...] Et pour ma punition, «Chick Bill» n'est plus paru dans les pages en couleurs, il a dû se contenter de paraître en deux couleurs (rose et gris) avec des histoires de trente pages, comme «Chlorophylle» de Macherot et «Strapontin» de Berck, qui subissaient un régime analogue.⁷⁸»

Dans le *Journal de Tintin*, la couleur est donc réservée aux séries de bande dessinée qui rencontrent le succès auprès des lecteurs; par conséquent, les autres séries doivent se contenter d'une reproduction en noir et blanc ou en bichromie. L'impression en quadrichromie étant encore synonyme de luxe, elle devient la variable économique d'ajustement réservée aux meilleures pages des périodiques ou aux parutions en albums cartonnés.

76 Définition de l'*Offset* donnée par le CNRTL : «Procédé d'impression par double décalque, dans lequel le texte ou l'image à reproduire sont transférés de la surface imprimante, constituée par une plaque de métal encre, sur le papier, par l'intermédiaire d'un cylindre en caoutchouc.»

77 Dayez, H. (1997). *Le duel Tintin-Spirou : Entretien avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*. Centre belge de la bande dessinée : Éditions Luc Pire ; Éditions contemporaines.

78 Dayez, H. (1997). *Le duel Tintin-Spirou : Entretien avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*. Centre belge de la bande dessinée : Éditions Luc Pire ; Éditions contemporaines.

Ci-dessous : une du Journal de Spirou paru en 1965 : la couverture se targue de nouveauté grâce à la couleur intégrale.



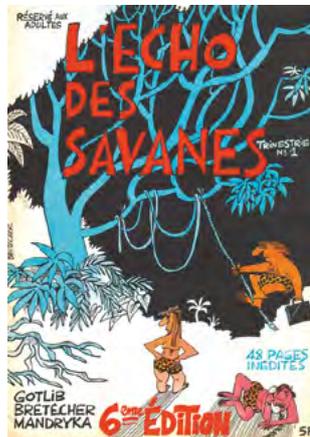
Ci-contre : la «punition» de Tibet : une planche de *Chick Bill* parue dans le Journal de Tintin en bichromie (noir et rouge).



Vers la bande dessinée pour adultes

L'essor commerciale de la bande dessinée prend ses racines dans les progrès de l'impression en quadrichromie (dont les couleurs primaires ne sont standardisées que vers la fin des années 70) ainsi que dans l'élargissement de sa diffusion auprès du public grâce aux périodiques. Avec la création de la revue *Pilote* en 1959, la bande dessinée évolue petit à petit vers un public plus âgé qu'auparavant. La décennie suivante voit en effet se multiplier les magazines à destination des jeunes puis des adultes : *Hara-kiri*, *Charlie Mensuel*, *L'écho des savanes*, *Fluide glacial*, *Métal hurlant*... Tous vont contribuer à faire bouger les lignes. La période est propice à l'expérimentation. Mai 68 étant advenu, les mœurs évoluent et la bande dessinée aborde désormais des sujets comme le sexe, la politique, la religion, l'intimité ... Elle explore aussi les «mauvais» genres comme la science fiction, l'horreur, le fantastique, le *Space Opera*... Les dessins se libèrent et la couleur ose, les récits adoptent des écritures plus libres et des esthétiques nouvelles.

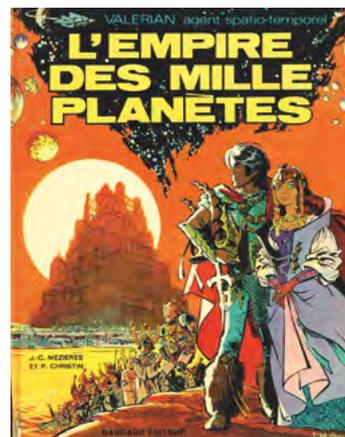
Ci-dessus de gauche à droite : une du journal *Pilote* de 1964, une de la revue *L'écho des Savannes* en 1973, une de la revue *Hara-Kiri* en 1970 et une de la revue *Métal Hurlant* en 1975.



L'album *Arzach*⁷⁹ dessiné par Moëbius en 1976 fait grand bruit. La bande dessinée présente ici deux éléments atypiques : des récits courts sous forme visuelle sans texte et des planches réalisées en couleur directe, c'est-à-dire dont les teintes ont été appliquées directement sur les dessins originaux. La palette de nuances est énergique, empreinte de contrastes chaud-froid, avec des bleus intenses contrastés par des jaunes et des orange vifs. Par cette technique de la couleur directe, les dessinateurs s'emparent de la colorisation. À la façon d'un peintre qui pose la peinture sur la toile, les auteurs pose les couleurs, avec un certain frisson dû au risque, directement sur le papier. Ils réunissent ainsi dessin et couleur au sein d'une même entité : la planche originale.

Dans cette période effervescente, les premières mentions de noms de coloristes dans les albums apparaissent. En 1971, Evelyne Tranlé réalise les couleurs de l'album de son frère Charles Mézières : *L'Empire des mille planètes*⁸⁰, deuxième opus de la série *Valérian et Laureline*. Son nom figure sur la page de titre : il semble que ce soit la première fois⁸¹ dans l'histoire de la bande dessinée franco-belge commencée 140 ans auparavant. Puis vient le tour du Studio Leonardo dont le nom figure dans la dernière vignette de l'album *L'orgue du diable*⁸². Les mentions de coloristes se poursuivent avec parcimonie pour s'intensifier aux débuts des années 80.

Ci-dessous : couverture de l'album *L'Empire des mille planètes* écrit par Christin, dessiné par Mézières et colorié par Tranlé en 1971.



Ci-contre planche en couleurs extraite de l'album *Arzach*, réalisée par Moëbius en 1976.

79 Moëbius. (1976). *Arzach*. Éditions Les Humanoïdes Associés.

80 Mézières, J.-C., & Christin, P. (1971). *L'empire des mille planètes*. Dargaud.

81 Première mention d'une coloriste dans un album d'après le tableau réalisé dans l'article de S.Bouyer in *Les Cahiers de la Bande dessinée* n°60 paru en 1984.

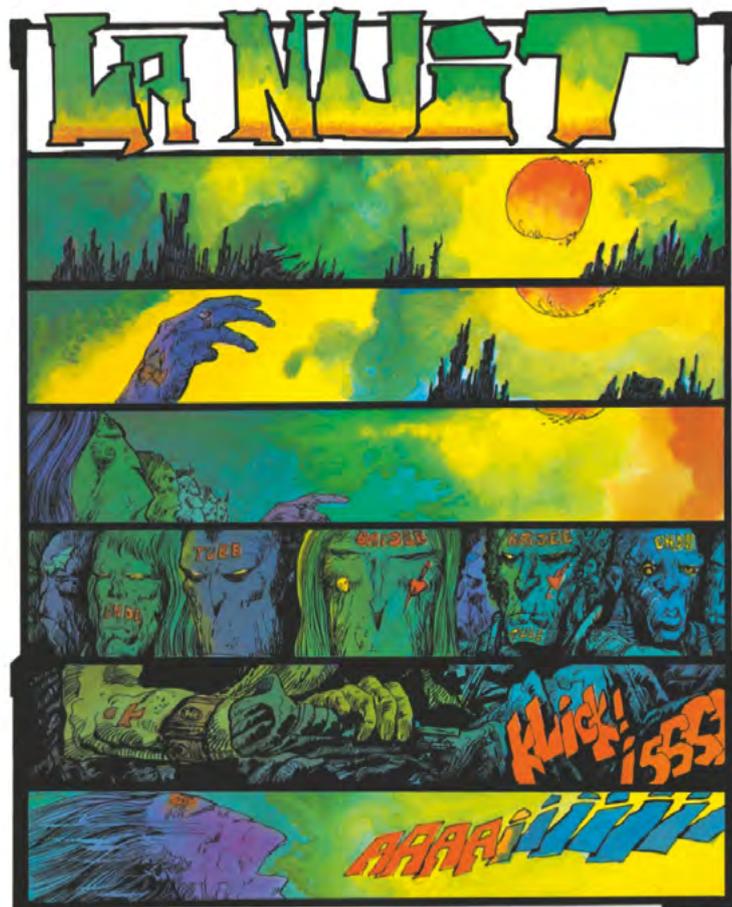
82 Leloup, R. (1973). *L'orgue du diable*. Dupuis.

Ci-contre: mise en couleurs sur bleu, réalisée à la gouache par Evelyne Tranlé en 1975 pour le tome 6, *L'Ambassadeur des ombres*, de la série *Valérien*.

Ce bleu de coloriage signé de Mézières et Tranlé a été vendu, accompagné du film Rhodoïd contenant l'impression du trait noir, 1170 € par la maison de ventes aux enchères Artcurial en 2020. Certains bleus ont été vendus comme réalisés de la main du dessinateur sans mention aucune du coloriste.



Ci-contre: planche mise en couleurs sur bleu, extraite de l'album *La Nuit* de Philippe Druillet, parue en 1976. La palette des couleurs est typique de l'œuvre de Druillet et emblématique du style « Métal hurlant ». Dans cette histoire sombre, les choix d'accords radicaux de couleurs complémentaires co-construisent, avec le dessin, la violence du récit, par l'agression visuelle qu'ils peuvent produire sur le lecteur.



3- Quand la bande dessinée s'élève au rang d'art : la picturalité de la couleur et l'auteur "complet"

Vers la picturalité et l'œuvre d'art

Dès les années 70, la bande dessinée se présente au lecteur sous la forme d'un livre, le «48CC» (l'album 48 pages cartonné couleur), dont le prix est supérieur à celui d'une revue et dont les planches sont imprimées en couleurs. La reproduction en couleurs incarne alors modernité et qualité. Les années 80 confirment cette tendance avec le recul des ventes de périodiques et l'essor fulgurant de celles des albums. Désormais, la majorité des bandes dessinées sont commercialisées en couleurs. La quadrichromie et l'impression en *Offset* pour les tirages à grande échelle est bien installée. L'ère du «tout couleurs» débute dans le Neuvième Art comme dans d'autres domaines des arts appliqués (rappelons que la télévision n'est passée à la couleur qu'en 1967, de même que la photographie polychrome se démocratise à la même période).

Dans la lignée de Moëbius, d'autres dessinateurs s'essaient à la couleur directe. Parmi les grands noms qui marquent leur époque par leur travail des coloris et des lumières, nous pouvons citer Enki Bilal, Alex Barbier, Max Cabanes, Lorenzo Mattoti, Nicolas de Crécy, Emmanuel Lepage, Yslaire, Dave Mc Kean... Des pages avec une esthétique picturale, au détriment parfois de la lisibilité qui régnait auparavant, voient ainsi le jour dans les deux dernières décennies du XX^e siècle. Dès 1984, dans le bimestriel *Les Cahiers de la bande dessinée*, Sylvain Bouyer analyse cette nouvelle dimension que prend la couleur dans son article *Coloriage, picturalité et gros sous*⁸³. Car avec la couleur directe, les lignes bougent : en effet, la mise en couleurs ne se cantonne plus à un remplissage surajouté au dessin mais fait partie intégrante de celui-ci, voire le substitue dans certains cas. Il devient donc nécessaire de penser le dessin et sa mise en œuvre pour la couleur, concept qui ne va pas de soi pour les dessinateurs des décennies précédentes.

Ci-contre : à gauche, planche extraite de l'album *Froid Équateur* peinte par Bilal et parue en 1992. Bilal réalise ses planches en techniques mixtes (gouache, encre de chine, acrylique) sur un format un peu supérieur au A3. La matière des médiums utilisés est très présente dans son œuvre. À droite, planche extraite de *Orchidée noire* tome 3 réalisée par Dave Mc Kean en 1990 sur un scénario de Neil Gaiman. Dave Mc Kean mélange dessins, peinture, photographies, collages, sculptures... pour fabriquer ses pages dont les visuels investissent parfois l'abstraction. La singularité de son univers tient en partie à son procédé de mise en œuvre élaboré comme à son usage des matières, parfois très épaisses, omniprésentes dans ses livres.



83 Bouyer, S. (1984). Coloriage, picturalité et gros sous. *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60. 35-43.

La matière, incarnation de l'Art pictural

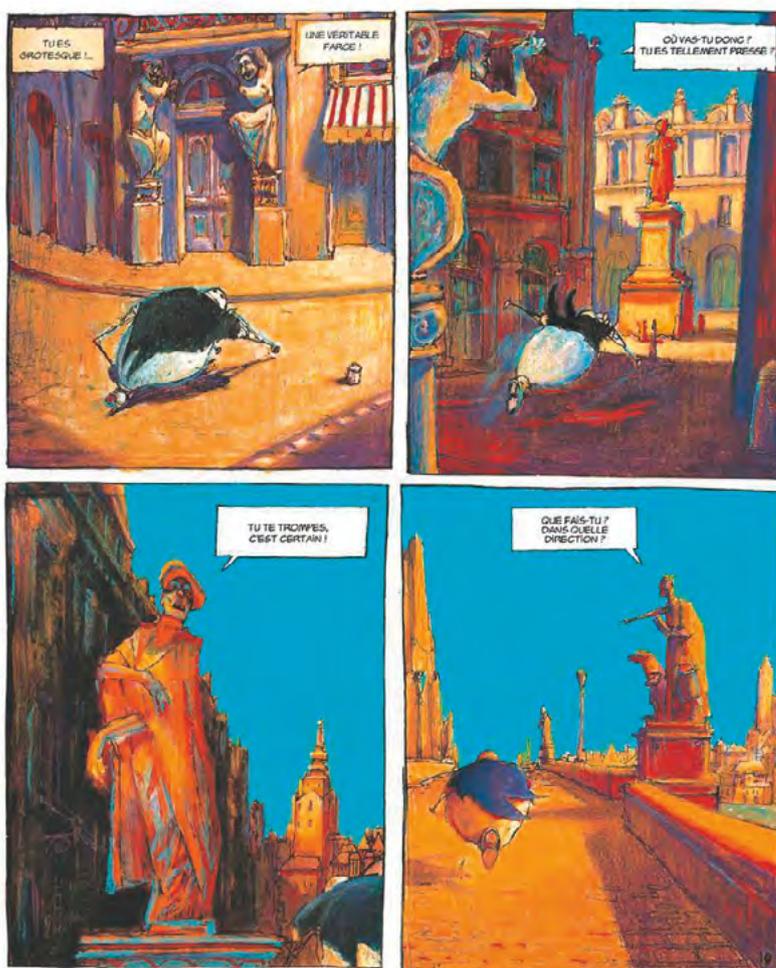
De plus, la couleur picturale se fait matière. Grâce à la variété des médiums employés tels que l'aquarelle, la gouache, l'arçylique, les pastels, le collage..., la planche de bande dessinée s'approche au plus près d'un tableau de peinture dont elle acquiert de l'épaisseur au sens propre comme au figuré. Sylvain Bouyer note d'ailleurs que le format des vignettes s'agrandit largement et que les mises en page s'aèrent afin d'offrir l'espace nécessaire à cette nouvelle «matière expressive⁸⁴». Les voies de l'illustration, de l'expressivité plastique, du symbolisme et de la revendication sont ouvertes grâce à la couleur. S'emparer du coloris peut servir à choquer, envoûter, émouvoir ou immerger le lecteur. Nous sortons ici des rôles traditionnellement dévolus à la mise en couleurs de bande dessinée. Cette esthétique intimement liée à la projection de l'auteur dans sa création se démarque des mises en couleurs plus classiques et moins clivantes conservées pour les albums tout public.

Enfin, avec la mise en œuvre de la couleur directe, émerge la notion d'auteur «complet», c'est-à-dire d'artiste qui prend en charge l'intégralité de la réalisation du projet – dessin, encrage, couleur – à l'exception de sa reproduction sur papier. Ceci a une incidence sur la perception de l'objet planche de bande dessinée par les critiques d'art. En empruntant aux caractéristiques de la peinture, la planche originale gagne peu à peu ses galons d'œuvre d'art à part entière. De plus en plus recherchée par les galéristes, elle commence à être cotée sur le marché de l'art. Certaines galeries demandent même aux auteurs de produire des planches en couleurs sans bulles ni textes afin de les rendre plus semblables à un tableau et ainsi plus attractives auprès

Ci-dessous : 2 planches extraites de l'album *Feux*, réalisée par Mattotti en 1986. L'auteur italien possède un grand sens de la couleur dont il use en bande dessinée comme dans ses peintures. Son travail n'est pas sans rappeler des courants picturaux comme l'Expressionnisme.



des acheteurs potentiels. Nous pouvons ainsi postuler que la couleur directe a contribué à l'élévation du statut de la bande dessinée dorénavant assimilée au domaine des Beaux-Arts. Ceci ne semble pas être le cas de la couleur «indirecte⁸⁵» prise en charge par les coloristes.



Ci-contre: planche extraite du *Bibendum céleste* de Nicolas de Crécy en 1994. Les forts contrastes de tons chauds et froids comme le traitement pictural et chromatique global de cette série ont marqué les esprits lors de sa parution.

Les coloristes dans l'ombre des Maîtres

Parallèlement à la couleur mise en œuvre par certains dessinateurs, de très nombreux albums continuent à être mis en couleurs sur bleus par des coloristes. La production de livres étant en hausse significative, les tâches continuent à être fragmentées comme dans les décennies antérieures afin de répondre à la demande et de satisfaire les délais. Les coloristes exécutent souvent leur travail sous le statut de pigiste, ils sont donc rémunérés à la tâche et ne perçoivent aucun droits d'auteur. Néanmoins, des noms de coloristes commencent à être cités pour la qualité de leur ouvrage – Jean-Jacques Chagnaud, Anne Delobel, Florence Breton, Brigitte Findakly, Marie-Paule Alluard, Yves Lencot, Geneviève Penloup, Isabelle Rabarot, Thierry Leprévost, etc... – et certains d'entre-eux revendiquent une reconnaissance nécessaire de leur métier. Mais comme nombre de coloristes sont issus de la famille même des auteurs (compagne, sœur, belle-sœur, frère...) et travaillent côte à côte, il reste difficile pour eux de s'affranchir réellement de leur tutelle. Car les coloristes n'ont pas la

85 J'emprunte cette expression à Irène Le Roy Ladurie dans *Couleurs, colorisation et coloristes*—Neuviemart2.0. (s. d.). Consulté 14 avril 2023, à l'adresse <http://neuvie-mart.citebd.org/spip.php?article1409>

même latitude que les dessinateurs en matière artistique puisqu'ils interviennent à posteriori sur le travail d'un tiers. Malgré tout, ces professionnels s'impliquent de plus en plus dans les albums et commencent à marquer de leur identité chromatique les coloris de séries comme *Aquablue*⁸⁶, *Horologiom*⁸⁷, *Julien Boisvert*⁸⁸, *Garulfo*⁸⁹... Bien que la plupart prétendent être venus à ce métier par hasard, beaucoup possèdent des formations artistiques et sont sensibles au changement de cap pris par la mise en couleurs depuis les années 70. Les lumières, les atmosphères, les accords colorés sont de plus en plus travaillées. Les coloristes investissent de plus en plus les récits et leur donne une coloration particulière, souvent à l'aide d'encre Colorex, de gouaches ou d'aquarelles.

Ci-contre: mise en couleurs sur bleu par Florence Breton d'une planche de la série *Horologiom* tome 1. La palette choisie par la coloriste, tant pour les personnages que pour les décors, caractérise particulièrement cette série fictionnelle et fantastique.



La révolution numérique

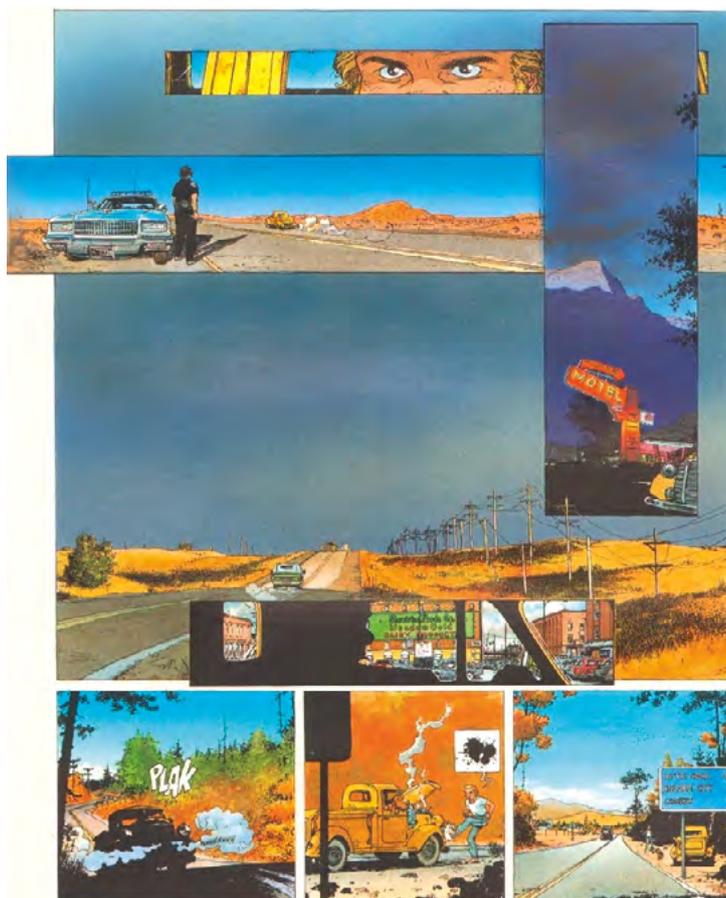
À partir des années 2000, s'opère la révolution numérique. Concernant la bande dessinée, elle impacte davantage la couleur que le dessin. Les évolutions technologiques de la fin du XX^e siècle aboutissent à un changement radical dans les pratiques des métiers de la communication et de l'édition. L'ordinateur et les logiciels de Publication Assistée par Ordinateur (PAO) bouleversent les processus de réalisation habituels et à travers eux, les processus de création. Certains

86 Cailleteau, T., Vatine, O., & Rabarot, I. (1990). *Le Megophias*. Delcourt.

87 Lebeault, F. (1994). *L'homme sans clef*. Delcourt.

88 Dieter, & Plessix, M. (1989). *Neëkibo*. Delcourt.

89 Ayroles, A., & Maiorana, B. (1995). *De mares en châteaux*. Delcourt.



Ci-contre : planche mise en couleurs sur bleu par Isabelle Rabarot, extraite de la série *Julien Boisvert* (1995). La palette d'Isabelle est souvent empreinte de bleus et de jaunes qui sculptent la lumière et les atmosphères.

métiers tendent à disparaître comme celui du photogaveur, d'autres se transforment. L'arrivée de nouveaux outils se répercute sur le métier de coloriste dans son essence même et dans sa perception. En effet, après des décennies de mise en couleurs sur bleu, un travail nécessitant minutie et patience, les coloristes se voient offrir la possibilité d'expérimenter. Le principe global reste néanmoins le même : *Photoshop* est un logiciel qui utilise le principe des calques superposés au dessin à l'instar du calque d'indications de couleurs utilisé dans les années 50. L'encre original est ainsi préservé comme autrefois.

Parmi les premiers professionnels à s'essayer à la couleur par informatique, nous trouvons par exemple le duo *Color Twin* (formé par Christian Lerolle et Franck Guréghian), Pierre Schelle, Stéphane Rosa ou encore Walter. Ils reconnaissent volontiers que l'outil numérique les attirent – ils le connaissent déjà à travers les comics américains colorisés par ordinateur plus tôt que la bande dessinée franco-belge – et que leurs débuts sont un peu chaotiques car les machines manquent de puissance, les logiciels sont limités et le processus de rendu est long. Mais la technologie évolue rapidement : ordinateurs plus puissants, temps de calcul réduit, interfaces des logiciels plus ergonomiques, outils plus souples⁹⁰, système de gestion des couleurs, etc...

Ce changement entraîne une réorganisation du secteur éditorial. Les compétences des coloristes se déplacent sur des terrains neufs comme celui de l'informatique. Un certain savoir technique matériel

⁹⁰ Avec l'apparition des tablettes graphiques, le stylet remplace la souris avec laquelle il est malaisé de tracer des courbes et qui, de surcroît, ne prend pas en compte la pression de la main sur l'outil et ne peut donc pas moduler l'opacité des teintes par le geste.

et logiciel devient nécessaire. De plus, un ajustement dans la pratique des couleurs est nécessaire puisque le coloriste mélange à présent des pixels lumineux au lieu de mélanger des matières. Accolé à ces débuts à une image de froideur industrielle sans âme, l'ordinateur est repoussé par une partie de la profession. Il est vrai que les premiers albums mis en couleurs par informatique font montre d'une profusion de dégradés et d'effets dits « effets *Photoshop* » et s'avèrent peu engageants sur le plan visuel. Au début, les personnes semblent effectivement subjuguées par l'ordinateur et se laissent entraîner par l'outil sans prendre de recul. Par la suite, lorsque l'outil est apprivoisé, une certaine forme esthétique de simplicité et de lisibilité s'installe. Après une décennie de mises en couleurs très sophistiquées et modelées, les aplats colorés des années 50 et 60 font leur retour chez des coloristes comme Laurence Croix ou Walter. Réactualisés, leur aspect « sérigraphie parfaite » rend les planches lisibles et contemporaines. Ces aplats permettent de jouer finement sur les accords, peut-être encore plus sur les teintes que sur les valeurs.

La mise en couleurs sur bleus va coexister quelques années avec cette nouvelle façon de procéder mais les maisons d'édition, pour lesquelles la colorisation par ordinateur réduit le coût de fabrication des livres⁹¹, poussent les coloristes réticents à basculer dans la couleur numérique. La couleur se retrouve à nouveau au cœur d'un conflit entre une vision artistique et une vision économique. Les coloristes sont les premiers à devoir s'adapter puisque désormais la couleur traditionnelle sur bleu ou directe devient réservée aux dessinateurs.

Ci-contre : planche mise en couleurs par ordinateur en 1997, extraite du tome 2 de la série *HK* et réalisée par le duo *Color Twin*.



91 En effet, l'étape d'impression sur papier des bleus de coloriage disparaît avec le numérique puisque les couleurs sont travaillées directement sur les dessins numérisés. De même, il n'est plus nécessaire de scanner les couleurs réalisées, elles sont envoyées sous forme de fichiers chez l'imprimeur. Ainsi le nombre d'opérations global du processus étant réduit, son coût diminue.



Ci-contre : double page mise en couleurs par ordinateur en 2002 par Brigitte Findakly, extraite du tome 1 de la série *Le chat du Rabbî*, écrite et dessinée par Johan Sfar.

Ces 2 planches montrent un retour à une couleur en aplats bruts sans effets de dégradés, de brillances ou autre. Cette vague de teintes en aplats au début du XXI^e siècle est concomitante de celle du dessin de type « nouvelle BD » incarné par des formes lisibles et faussement naïves.

L'envers du décor

Du côté des coloristes, cette modification du processus de fabrication s'accompagne d'écueils. Tout d'abord, sur le plan matériel, les coloristes doivent s'équiper d'ordinateur, de logiciels, d'écran et de tablette graphique pour travailler, ce qui représente un investissement de départ conséquent. Internet se développant, une bonne connexion devient également nécessaire pour envoyer les fichiers lorsque les supports comme la disquette, le CD ou le DVD sont abandonnés. Ensuite, d'un point de vue technique, ils se retrouvent parfois à prendre en charge la numérisation et le nettoyage de planches dessinées en noir et blanc, tâche longue et minutieuse qui incombaient auparavant au photogreveur, professionnel équipé du matériel adapté. Les coloristes produisent en outre les fichiers couleurs pré-presses exploitables par l'imprimeur puisque les services de fabrication des maisons d'éditions se désengagent progressivement de cette tâche. Ils sont aussi amenés à corriger ou compléter une portion d'un dessin ou encore à rectifier le gabarit des pages, autres tâches qui ne dépendent pas d'eux habituellement. Enfin, sur le plan artistique, ils deviennent corvéables à merci puisque, pouvant toujours revenir sur les planches, certains auteurs demandent et redemandent des corrections ou des ajustements. Des collègues coloristes évoquent plus de cinq reprises des nuances de la même page et des albums qui n'en finissent plus d'être mis en couleurs par excès de perfectionnisme ou d'interventionnisme. L'ascendance des dessinateurs n'est pas résolue par l'outil numérique surtout lorsque ceux-ci souhaitent agir eux-même sur les fichiers du coloriste avant envoi chez l'éditeur.

Le débridement des coloristes

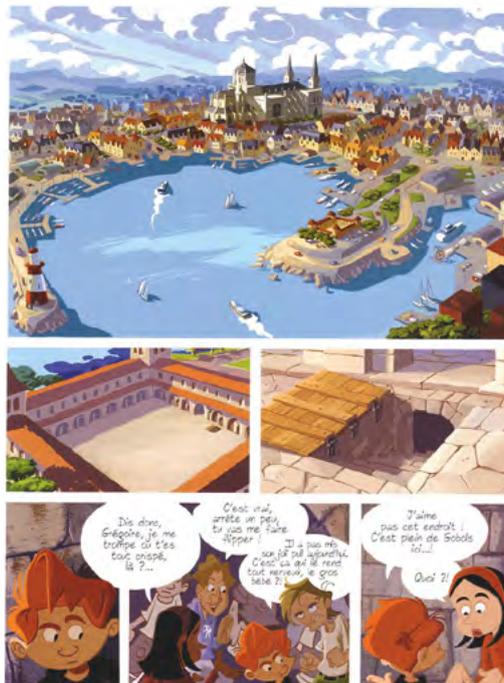
Malgré tout, les bénéfices apportés par le travail en numérique portent sur trois points : premièrement, la stabilité dans la reproduction des couleurs – grâce à la mise en place d'une chaîne gra-

phique calibrée⁹² et au rendu généré par le procédé *Computer to plate*⁹³ – puisque le rendu chromatique imprimé est de plus en plus proche des teintes réalisées au départ; deuxièmement, sur la simplification du procédé de mise en œuvre; troisièmement, la possibilité d'expérimenter pour les coloristes. Ce dernier point constitue un changement majeur. Désormais, les coloristes ont toute latitude pour tester différentes pistes de mise en couleurs afin de sélectionner celle qui correspond le mieux à leur vision du récit. Ils sont ainsi amenés à faire des choix sémantiques et esthétiques parmi les essais qu'ils conduisent et proposent à leurs co-auteurs avec lesquels les échanges s'installent. Avec l'informatique, le coloriste déploie sa palette à son aise, forme et transforme ses couleurs. Il est en capacité de travailler les ambiances et les lumières de façon souple grâce au perfectionnement continu des outils entre 2000 et 2023.

Cette liberté nouvellement acquise donne de l'élan et de l'assurance aux nouveaux entrants dans la profession. Les coloristes osent proposer des accords et des lumières inédits, allant même jusqu'à colorer le trait noir du dessin, chose impensable au XX^e siècle. Ils deviennent peu à peu force de propositions dans les projets et projettent leur point de vue sur le récit à travers leurs choix chromatiques. Certains coloristes affirment s'être réellement sentis devenir coloriste avec l'outil numérique car auparavant, ils restent dans leur zone de confort esthétique, guidés par les impératifs temporels, les tarifs et la peur de recommencer en cas de maladresse. Le passage

Ci-contre : planche mise en couleurs par Christelle Moulart, extraite du tome 2 de la série *Gargouille*, scénarisée par Filippi et dessinée par Camboni en 2004.

Dans cet album, le dessin s'efface quasiment au profit de la couleur. Ce type de colorisation est inspirée des pratiques chromatiques des films d'animation dans lesquels le trait de contour est généralement coloré voire absorbé par la surface colorée. Les volumes sont construits par masses, ce qui est inhabituel en bande dessinée avant les années 2000. Ce traitement coloré est souvent réservé aux récits pour la jeunesse.



92 Le calibrage de la chaîne graphique permet d'étalonner puis de caractériser les couleurs produites par les différents périphériques qui la constitue (moniteur, scanner, imprimante...). Ce processus compare les couleurs affichées avec celles du référentiel – généralement l'espace mathématique L^*a^*b – et établit ainsi des profils de description de chaque appareil. Ainsi calibrée, l'impression des couleurs sur papier est plus fidèle à celles affichées sur un écran.

93 Développé au tournant des années 2000, le *Computer to plate* ou CTP est un procédé qui permet de préparer les plaques nécessaires à l'impression *offset* en quadrichromie directement à partir d'un fichier informatique. Ce procédé est plus rapide, plus précis et moins polluant que son prédécesseur qui utilisait quatre films *Rhodoïd* différents pour la même opération.

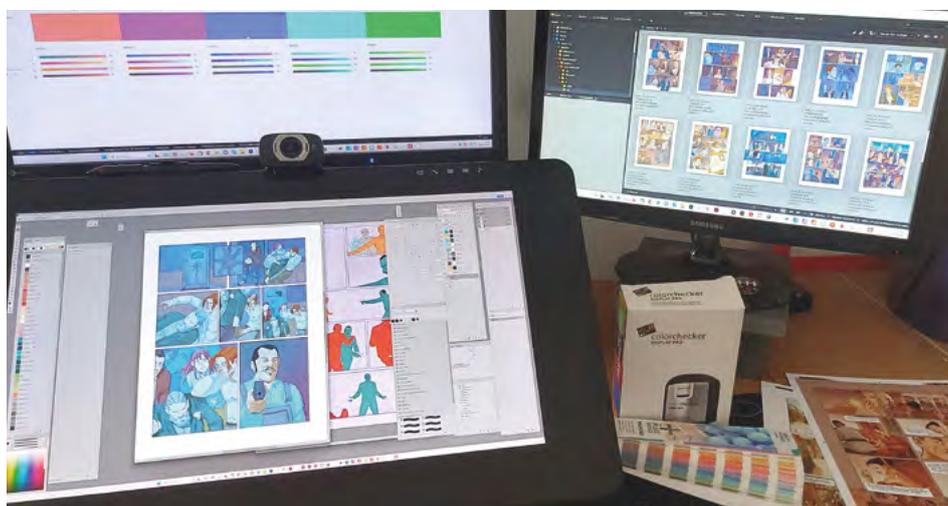
au numérique permet au coloriste de revendiquer son statut d'auteur des couleurs grâce à ses nouvelles capacités d'influencer sur la réception de l'album par le lecteur.

« Avec l'ordinateur, j'ai fait des choses que jamais je n'aurais pensé faire⁹⁴ »

Enfin, aux environs de 2010, leur statut de travail évolue aussi puisque les coloristes sont désormais reconnus par les institutions publiques en tant qu'artiste-auteur, comme les dessinateurs, même s'ils ne le sont pas encore tout à fait au même titre dans les esprits. Ainsi, ils glissent officiellement d'un métier d'assistant spécialisé vers un métier artistique, quatre siècles après les peintres de la Renaissance.

Le coloriste à travers les âges : de la main au cerveau

Dès la Préhistoire, l'expression plastique fait appel à la couleur pour distinguer les éléments mais aussi, dans certains cas, pour se référer à des valeurs symboliques établies. Généralement, dans la présentation de ces œuvres considérées comme les ancêtres de la bande dessinée, il n'est pas fait mention de coloristes mais d'artistes, d'artisans ou d'ouvriers. La mise en couleurs paraît très tôt faire l'objet d'un partage des tâches lorsqu'il s'agit d'enluminer un manuscrit ou de colorer une estampe. La couleur est donc découplée du dessin de très longue date. Il faut dire qu'appliquer de la couleur sur un support requiert de nombreux gestes dépendants de compétences et de savoir-faire spécialisés, liés entre autre à la confection des teintures à base de pigments ou de colorants – parfois toxiques – à la préparation du support d'application, à l'exécution ordonnée des coloris, à la fixation des nuances... La couleur est étroitement liée à la matière et sa mise en œuvre est souvent longue et coûteuse. En bande dessinée, comme dans d'autres domaines artistiques, le statut, la condition et le rôle de la couleur évoluent considérablement au tournant du XX^e siècle, à l'heure de l'Ère industrielle. Des progrès techniques en chimie, en imprimerie, en ingénierie... conduisent la couleur sur de nouveaux chemins en art plastique comme en art appliqué. Après les découvertes de Newton, la conception de la couleur se transforme



Ci-contre : les nouveaux outils du coloriste : tablette écran interactif, sonde de calibrage, épreuves de contrôle couleurs, nuancier papier et numérique, ...

94 Voir entretien avec Isabelle Rabarot retranscrit en annexe I-h p247

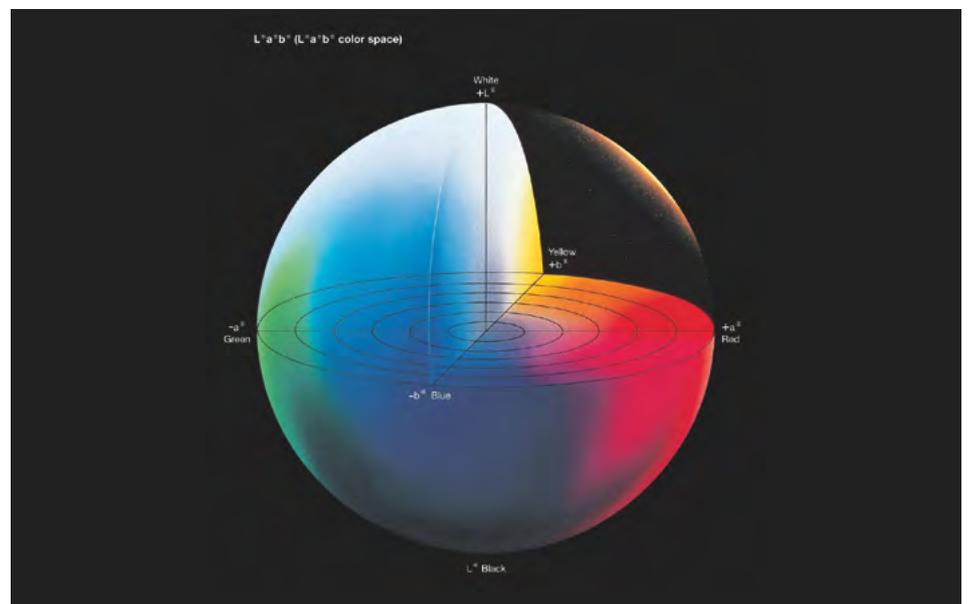
puisque le scientifique révèle la décomposition de la lumière blanche en spectre coloré. La couleur se retrouve alors étroitement liée à la lumière et s'éloigne de sa matérialité. Les artistes vont chercher en elle l'expression, la sensation, l'émotion et la spiritualité. À partir de cette période, des acteurs (chimistes, artistes...) cherchent à nommer, cataloguer et coder les teintes pour aller progressivement vers la mise en place de normes pour l'industrie, les arts graphiques...

Il ne semble pas y avoir de date précise quant à l'apparition du terme «coloriste» dans le monde de la bande dessinée. Nous avons vu que des coloristes existent au début du XX^e siècle aux États-Unis dans la presse où ils sont plutôt nommés ouvrier spécialisé mais aussi expert ou artiste lorsqu'il s'agit de valoriser la qualité du journal. En Europe, la couleur commence à être utilisée plus fréquemment dans les bandes dessinées franco-belge à partir des années 40 et le terme «coloriste» est employé à cette période en tant que nom donné à la personne responsable de la mise en couleurs d'une bande dessinée. À mesure que les techniques de (re)production des albums évoluent, le rôle du coloriste se transforme également pour devenir un élément clé dans la création de l'ambiance et de l'expérience de

Ci-contre : livres présentant système d'identification et de classement des couleurs développé par l'artiste et enseignant Albert Henry Munsell à partir de 1898. Le système proposé par Munsell se base sur trois composantes : la teinte (découpée en 5 catégories primaires : jaune, rouge, vert, bleu, pourpre), la valeur (luminosité) et la chromaticité (degré de saturation). Perfectionné, ce système est encore largement utilisé aux États-Unis dans les domaines de la médecine, de l'archéologie, de l'alimentation...



Ci-contre : représentation de l'espace $L^*a^*b^*$ créé en 1976 par la Commission Internationale de l'Éclairage, organisme en charge de la standardisation de la lumière et des couleurs. Basé sur la perception visuelle humaine des écarts entre les teintes, il est utilisé pour caractériser les couleurs de surface et sert d'espace de référence pour réaliser le calibrage des périphériques informatiques. Avec le développement de la colorimétrie et les outils numériques, la couleur devient mathématique.



lecture du récit de bande dessinée. Ainsi, un glissement sémantique s'est opéré au fil des siècles : au commencement, le métier est plutôt manuel, il nécessite de broyer, mélanger, appliquer, fixer. La préoccupation artistique semble mineure voire inexistante. Puis le métier devient celui d'un assistant travaillant avec les auteurs pour créer des histoires plus captivantes et plus immersives pour les lecteurs. Jusqu'en 1980, les coloristes sont assimilés à des ouvriers spécialisés. Ensuite, grâce à la revendication de la reconnaissance du métier, de ses savoir-faire et de ses compétences mais aussi à la faveur de l'émancipation numérique, le coloriste revêt aujourd'hui une casquette d'artiste, il est recherché pour sa facture et sa façon propre d'accorder les couleurs. Il appréhende le récit, il cherche à l'accompagner par son regard singulier. Le coloriste de bande dessinée s'attache désormais à explorer le caractère d'auctorialité de la couleur.

Être coloriste en 2023

Le métier assume à présent sa part artistique et manie des couleurs et des effets de matières générateurs d'expressivité, d'intangibilité et de poésie. Certains coloristes embrassent pleinement cette vision contemporaine en se concentrant sur la partie artistique car ils délèguent la partie productive et répétitive constituée par la préparation des sélections (personnages et décors) à des aplatistes, préparation souvent en aplats d'où le nom de cette profession. Effet de la mondialisation et du travail dématérialisé, cette tâche préparatoire peut également être confiée à des studios spécialisés, parfois situés à l'autre bout de la planète, en Inde ou aux Philippines. Avec l'évolution technologique, certains logiciels proposent des fonctions de remplissage automatique. À l'heure du développement des Intelligences Artificielles, le coloriste se décharge du côté laborieux du métier pour s'investir dans le champ artistique. Il lui est demandé de soutenir la narration, de souligner l'émotion et les moments clé du récit, de rendre visible l'album dans la jungle des sorties et de proposer une vision personnelle et originale en sachant toutefois tenir son rang, c'est-à-dire en valorisant le dessin.

Ci-dessous : les auteurs s'emparent de la couleur sans retenue.

À gauche, détail de planche extraite de *Jefferson Lemon et la grande aventure* (2011) de Simon Roussin.

Utilisant les feutres pour colorier comme le ferait un enfant, le dessinateur exploite les qualités psychophysiologiques de la couleur, s'exposant par là une réception clivée de la part des lecteurs.

À droite, détail de planche extraite de *L'âge d'or* tome 2 (2020), dessinée par Cyril Pedrosa. Dans cette série, l'encrage se colore et le dessin s'efface parfois au profit de la couleur et des motifs qu'elle crée à la façon des broderies moyenâgeuses.



Aujourd'hui, dans le 9^e Art, la couleur n'est plus réduite à ses seules fonctions commerciales et *marketing* et occupe une place importante dans l'esthétique et la signification. Même les romans graphiques en noir et blanc des années 1990-2000 lui ont cédé en se colorant. La pagination des albums est globalement en hausse et le fameux «46 planches» semble avoir fait son temps. Un soin particulier est apporté à la fabrication et au façonnage des titres : vernis sélectif, pelliculage mat ou *Soft Touch*, impression *Foil*, dos carré toilé, papier *Munken Print Cream*, utilisation d'une cinquième couleur... Les possibilités semblent illimitées sauf par le coût de revient. L'accent est mis sur l'objet bande dessinée, un objet à vocation artistique manipulé par les mains du lecteur : la matière y joue donc un rôle également important. Peut-être est-ce une réaction à la toute puissance économique du manga qui caracole en tête des ventes, généralement présent sous forme de livre souple de petit format, imprimé en noir et blanc sur du papier fin et qualifié d'ouvrage bas de gamme.

À l'intérieur de ce livre-objet, le récit présente un univers visuel original qui s'appuie entre autre sur la mise en couleurs pour toucher le lecteur. Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous allons donc nous pencher sur ce travail de la couleur dite narrative par le biais de l'approche de coloristes. Que peut apporter la couleur à la narration en bande dessinée ? Comment les coloristes envisagent-ils ce médium ? Comment l'utilisent-ils ? Comment le pensent-ils ? Je souhaite tenter de répondre à ces questions grâce aux entretiens conduits auprès de professionnels et grâce à l'analyse de planches choisies parmi celles qu'ils ont réalisées au cours de leur carrière.

Ci-contre : le livre bande dessinée se pare de nombreux atours (or, argent, touché «pêche»...) qui lui confère un aspect luxueux de livre d'art, spécificité culturelle assez française. À gauche, couverture de l'album *1629* de Dorison et Montaigne, édité par Glénat en 2022. À droite, couverture de l'album *Les Pizzlys* de J. Moreau édité par Delcourt en 2022.



II- La couleur comme moyen narratif : analyse de l'utilisation de la couleur grâce à cinq approches contemporaines de coloristes.

1- De la narration en bande dessinée

Afin de s'interroger sur le pouvoir narratif de la couleur en bande dessinée, commençons par exposer le concept de narration. La définition qu'en donne le site du CNRTL est la suivante :

« Narration : récit développé dans une œuvre littéraire ; exposé détaillé de la suite de faits et d'actions constituant l'intrigue (d'une œuvre littéraire)⁹⁵. »

Cette définition générale lie la narration à un récit écrit ou raconté et renvoie donc essentiellement au texte et au langage. Raconter une histoire implique un biais et un point de vue inhérents au narrateur. Il est le maître du jeu car il choisit le type d'histoire et son contexte initial, les éléments qu'il révèle ou non au lecteur ainsi que l'ordre dans lequel il les distille. Aussi, adopte-il peut-être un ton particulier, humoristique ou dramatique, selon ses intentions. Cette définition s'applique-t-elle au 9e art ?

Texte et/ou image ?

En ce qui concerne la bande dessinée, le principe de narration s'écarte un peu de cette caractérisation. Toutefois, le livre de bande dessinée est destiné à être lu, il transmet une histoire au lecteur, comme un roman. De même, il est orchestré par son ou ses auteurs qui créent et façonnent l'univers et les protagonistes à leur guise. En revanche, la grande différence avec la littérature tient aux images. Selon Thierry Groensteen, le 9^e Art est « une espèce narrative à dominante visuelle⁹⁶ », non pas parce l'image occupe un espace physique généralement plus vaste que les textes sur les pages mais parce que :

« Sa prédominance au sein du système tient à ce que l'essentiel de la production de sens s'effectue à travers elle.⁹⁷ »

Ainsi, puisque les informations nécessaires à la construction du récit passent par les visuels, ils investissent la bande dessinée de façon plus importante que les textes (dialogues et récitatifs). Par la suite, pour développer son système d'analyse, il pose comme principe fondateur de la bande dessinée « la solidarité iconique⁹⁸ », c'est-à-dire l'ensemble des interactions sémantiques et esthétiques produit par les images entre elles, puisqu'elles partagent simultanément un ensemble de variables communes et un espace physique. Le maillage, généré tout au long de l'album par ces jeux interactifs, charpente la narration et propose un point de vue singulier, une manière unique de présenter

95 NARRATION : Définition de NARRATION. (s. d.). Consulté 1 juin 2023, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/narration>

96 Groensteen, T. (2011, septembre), *Système de la bande dessinée* (2e édition), Presses Universitaires de France.

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

Page de droite : deux planches extraites du tome *La grande traversée* de la série *Astérix*, dessinée par Uderzo en 1975.

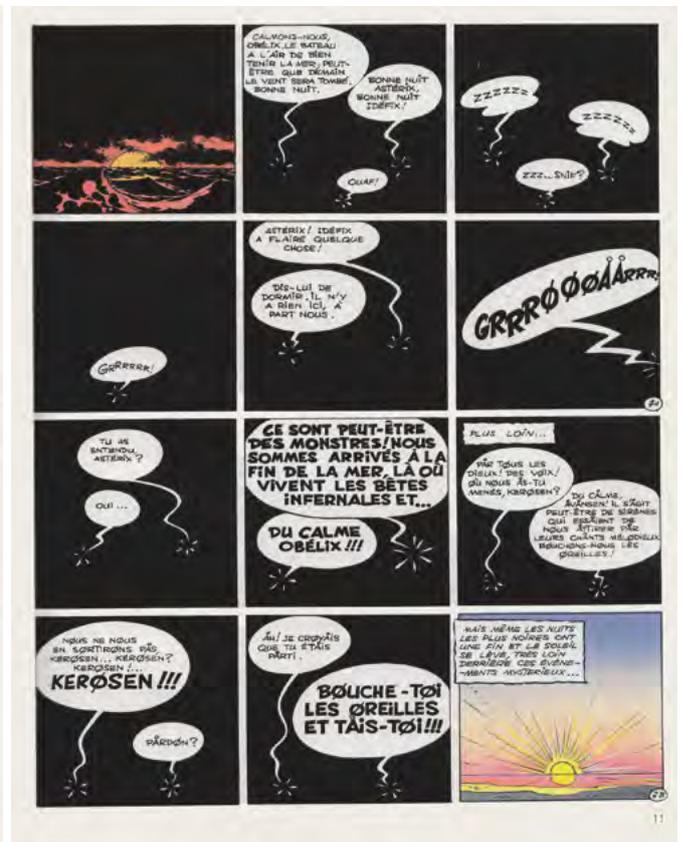
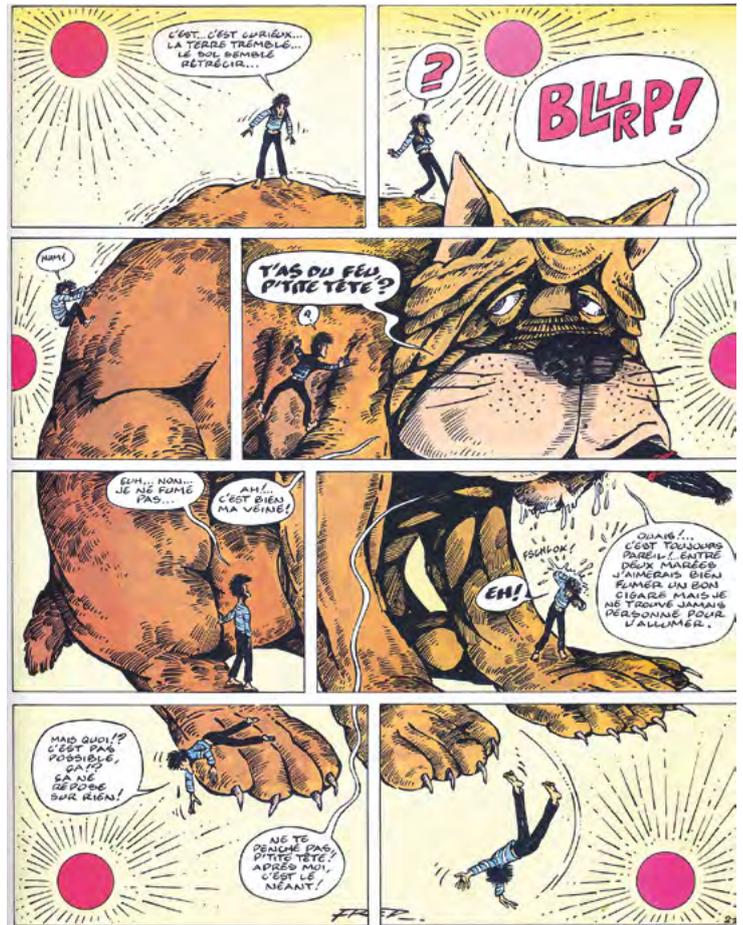
La narration passe ici par la suppression quasi-totale du dessin, ne laissant que les phylactères occuper l'espace et la couleur créer des ruptures (dernière case à gauche et première et dernière case à droite). Toutefois, par cette absence omniprésente, elle apporte du sens et impacte le lecteur visuellement.

Ci-contre : exemple de narration à double lecture dans cette planche extraite du tome *Simbabbad de Batbad* de la série *Philémon*, dessinée par Fred en 1974.

La page propose deux lectures alternatives - et simultanées.

Une première lecture visuelle et immédiate s'appuie sur la structure de l'image «unique» et fragmentée du chien. Le lecteur peut suivre le personnage de Philémon qui se déplace dans toute la page, autour du chien, dans un sens de lecture plutôt circulaire.

La deuxième lecture se fait de façon classique (de gauche à droite et de haut en bas) et déroule l'action.



l'histoire au lecteur. Le théoricien le dénomme « tressage⁹⁹ ».

Pour la suite de l'analyse, ce sont les idées de prépondérance des images, productrices d'interactions visuelles signifiantes et donc de narration dans la bande dessinée, que je retiendrai, tout en me concentrant sur l'emploi des couleurs dans une approche contemporaine postérieure à 2000.

Les moyens de narration de la bande dessinée

Les formes et les couleurs s'apprécient dès le premier regard et causent bien souvent l'adhésion ou le rejet du lecteur avant même que celui-ci ne prenne connaissance de l'histoire contée. C'est dire si la bande dessinée dépend fortement de l'image et notamment du visuel de la couverture qui incarne le premier contact avec l'acheteur-lecteur.

La narration dans un album repose donc d'abord sur des moyens d'expression plastique. De fait, le dessin et la couleur, en tant qu'arts visuels, y jouent naturellement un rôle prépondérant. Pour construire et développer le récit, les auteurs ont à leur disposition de nombreux éléments avec lesquels ils peuvent composer. Outre l'intrigue de départ et le découpage scénaristique établi à partir de cette source, les moyens plastiques et graphiques offrent un immense éventail de possibilités : le type de dessin et la technique choisie pour sa réalisation, la gamme des couleurs, les choix esthétiques, la mise en page et en espace par l'appréciation du nombre, des dimensions et de la forme des vignettes, la sélection du papier, la forme des phylactères, le lettrage, le type d'impression, la forme du livre... Chacun de ces constituants concourent à la réception finale de l'œuvre par le public.

Afin d'évaluer plus en détail le rôle et les fonctions endossées par la couleur au sein de la narration, je présente, dans la première partie du chapitre suivant, les points de vue, les approches et les pratiques de cinq coloristes avec lesquels j'ai échangé sur ces sujets. Je mettrai en avant les spécificités de chacun et la manière dont leur couleur joue sur la narration. Dans un deuxième temps, j'appuierai leurs propos et la réflexion en cours par une étude pratique de cas, en analysant les mises en couleurs de planches de bande dessinée réalisées par des cinq coloristes dont moi-même.

Page de droite : exemple de jeu sur la narration réalisé en 1990 par Marc-Antoine Mathieu sur ces planches extraites du tome *L'origine* de la série *Julius Coirentin Acquefacques, prisonnier des rêves*.

L'auteur expérimente la narration en bande dessinée en explorant le potentiel offert par l'objet livre.

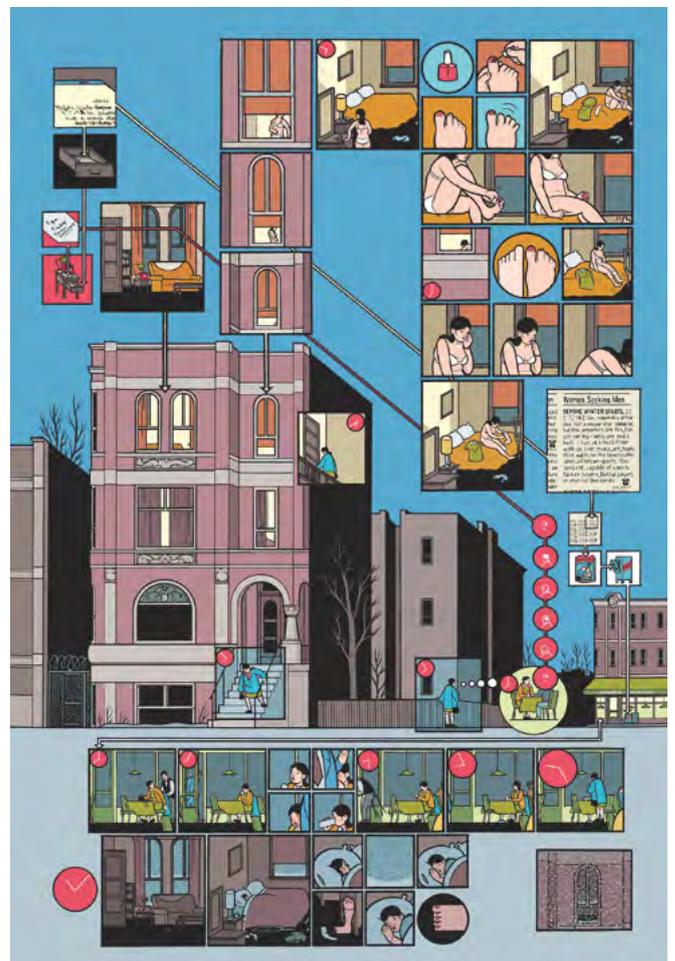
La découpe dans la page d'un espace correspondant à une vignette permet à ce vide, cette « anti-case » de présenter deux lectures en utilisant les cases de pages antérieure et postérieure.

99 *Ibid.*



Ci-contre : planche extraite de *Building Stories* de Chris Ware (2012).

L'auteur américain est célèbre notamment pour ses mises en pages très élaborées et très graphiques, qui proposent une narration riche et non linéaire nécessitant un investissement de la part du lecteur. Dans *Building Stories*, le récit s'articule autour de la vie des habitants d'un immeuble. L'immeuble lui-même est un élément central du récit, traité comme un personnage.



2- analyse des points de vue des coloristes sur l'utilisation de la couleur en tant que moyen narratif

« On ne fait pas du coloriage, on fait de la narration.¹⁰⁰ »

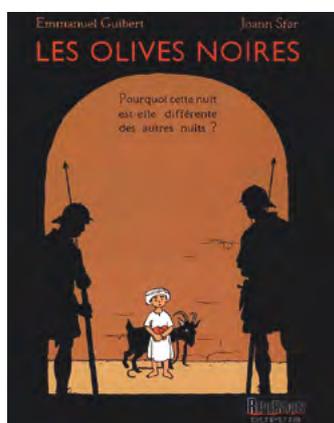
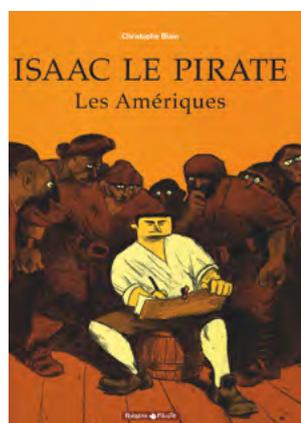
Isabelle Merlet situe cet objectif au centre des préoccupations du coloriste lors d'un entretien médiatique. Par expérience, dès qu'une personne mentionne sa profession de coloriste, il vient à l'esprit de ses interlocuteurs des images d'enfants remplissant consciencieusement des surfaces dessinées aux crayons de couleurs. Passée la surprise d'apprendre que le dessin et la couleur peuvent être réalisés par deux acteurs différents, ils sont désireux de savoir si le coloriste « crée » les couleurs ou applique celles qu'on lui indique et plus généralement, comment fonctionne la collaboration entre auteurs. De même, ils questionnent souvent la technique de fabrication d'un album. La curiosité au sujet de ce métier un peu mystérieux est immédiate, notamment parce qu'il est lié à un domaine connu de tous, qui fait rêver ou qui évoque des souvenirs de l'enfance.

En conséquence, afin de lever le voile sur le métier de coloriste et d'explicitier le rôle de la couleur dans l'album de bande dessinée, interrogeons cinq professionnels afin de savoir comment ils procèdent à la mise en couleurs du dessin, avec quelles intentions et quels objectifs. Demandons-leur également ce que peut la couleur pour l'album de bande dessinée.

a) Walter : « Garder la personne à l'intérieur de l'album pour qu'elle aille au bout, qu'elle accroche.¹⁰¹ »

Après avoir été libraire spécialisé dans les comics américains, Walter devient coloriste de bande dessinée à la fin des années 90, période à laquelle il expérimente la mise en couleurs numérique encore peu répandue en France. Au fil des rencontres, il réalise les couleurs sur plus de cent ouvrages parmi lesquels ceux d'auteurs comme Blain, Bonhomme, de Crécy, Guibert, Morvan, Sfar, Tani-guchi, Trondheim... Il vit au Japon et il travaille à quatre mains avec Yuka, son épouse, également coloriste.

Ci-dessus : de gauche à droite, couvertures des albums *Issac le pirate*, *Les olives noires*, *Donjon - Des soldats d'honneur*, *Messire Guillaume*. Ces albums démontrent les capacités d'adaptation du coloriste Walter selon les récits et les univers.



100 « On ne fait pas du coloriage, on fait de la narration », explique Isabelle Merlet, coloriste de BD. (2023, janvier 27). France Culture. <https://www.radiofrance.fr/france-culture/podcasts/comme-personne/on-ne-fait-pas-du-coloriage-on-fait-de-la-narration-explique-isabelle-merlet-coloriste-de-bd-3536037>

101 Voir entretien avec Walter retranscrit en annexe I-a p230

Le récit à la source

Lors d'un entretien que nous avons eu le 20 juin 2022, il se définit comme un coloriste caméléon dont le but est de « répondre à la demande avant tout¹⁰² ». Par « demande », il faut comprendre celle du dessinateur mais aussi celle du récit. Car si son métier est régi par les relations humaines, il l'est aussi par les relations au sens, à la signification, à l'intention. Ainsi, il décortique d'abord le scénario afin de l'apprécier dans sa totalité pour échanger avec le dessinateur et, le cas échéant, avec le scénariste. Dans ces échanges, il entend leurs souhaits et leurs intentions quant au devenir du récit à travers sa mise en couleurs. Après ce brief verbal, il met en couleurs la couverture et trois à quatre pages de l'album. Ces essais colorés servent de piste de départ au débat. Dans ces premières propositions, Walter s'ajuste à la demande du dessinateur tout en se racontant sa propre fiction en fonction du dessin : il cherche à cerner l'artiste et sa personnalité. De nouveaux échanges sur ces bases colorées permettent à l'équipe de s'accorder sur la direction à suivre désormais. À partir de là, il entre dans une longue phase de travail pendant laquelle il va assimiler le dessin et ses codes graphiques pour « ne pas le trahir¹⁰³ ». À ce stade, il rompt la communication avec les auteurs pour s'immerger pleinement dans l'histoire. Cette étape marque le véritable début de son processus de création.

Ci-dessous : à gauche, planche extraite du tome 1 de la série *Isaac le pirate, Les Amériques*, écrite et dessinée par Blain. À droite, planche extraite du tome 1 *Les Olives noires*, écrite par Sfar et dessinée par Guibert. Tandis que l'œil embrasse les pages, les choix de couleurs de Walter permettent au lecteur de comprendre la temporalité de l'action du récit, les différents lieux présents ainsi que le cheminement des personnages dans la scène.

La couleur comme vecteur de facilitation

Walter réalise quasiment l'album d'un seul trait. Il découpe dans les planches des zones et met en avant celles qui sont nécessaires à la compréhension du récit :

« je pense en lumières et en contrastes plus qu'en teintes, je crée des points de focalisation grâce à la lumière.¹⁰⁴ »



102 *Ibid*

103 *Ibid*

104 *Ibid*

Pour lui, la couleur doit absolument favoriser la lisibilité des dessins et donc de l'histoire. Il insiste sur son rôle d'accompagnatrice du récit : en tant que coloriste professionnel, son but n'est pas de démontrer ses talents de technicien en usant d'effets esthétiques gratuits qui pourraient capter l'intérêt du lecteur et desservir l'histoire mais de « fludifier la lecture, de rendre lisible¹⁰⁵».

Ce rôle de facilitatrice dévolue à la mise en couleurs est au centre de sa vision :

«Je ne raconte rien de plus que ce qui est raconté dans l'histoire, il ne faut pas aller à l'encontre, ne pas coller quelque chose pour faire un effet.¹⁰⁶»

À travers ces mots, au-delà du récit, il apparaît que le lecteur est une préoccupation forte du coloriste puisque Walter cherche à l'éclairer, à l'aider afin que celui-ci « ne sorte pas de l'histoire¹⁰⁷.»

Mettre le dessinateur dans une position de lecteur

Rendre l'histoire lisible par l'emploi de la couleur. C'est ce que Walter s'attache à faire en utilisant des aplats. Grâce à ces larges zones de couleurs unies, il divise les images pour obtenir une grande lisibilité des plans et des formes. Par la suite, les rapports de couleurs qu'il instaure entre les zones ainsi détachées établissent la profondeur et polarise l'attention du lecteur sur tel ou tel élément qui lui semble important pour la compréhension. Ainsi le coloriste hiérarchise les images en fonction de son entendement du récit et du dessin.

Le repérage est une autre fonction supportée par la couleur. Par la répétition de teintes au fur et à mesure des pages, la couleur instaure une sorte de balisage sur lequel le lecteur peut s'appuyer pour ne pas perdre le fil du récit.

Ci-dessous : à gauche, planche extraite du tome 1 de la série *Simone*, écrite par Morvan et dessinée par Evrard.

À droite, planche extraite du tome 1 de la série *Messire Guillaume*, écrite par G. de Bonneval et dessinée par M. Bonhomme.



105 Voir entretien avec Walter retranscrit en annexe I-a p230

106 *Ibid*

107 *Ibid*

Il adopte la même posture vis à vis des auteurs. Pour leur présenter sa réception et son interprétation de l'ouvrage, il les met dans une position de lecteur.

« Si j'envoie page par page, les auteurs n'ont pas de vision globale, ils regardent les pages comme une illustration. Pour qu'ils se comportent comme des lecteurs de bande dessinée, il faut tout envoyer d'un coup¹⁰⁸ »

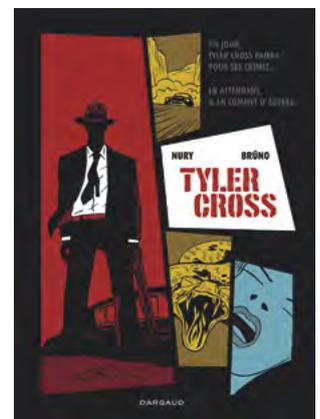
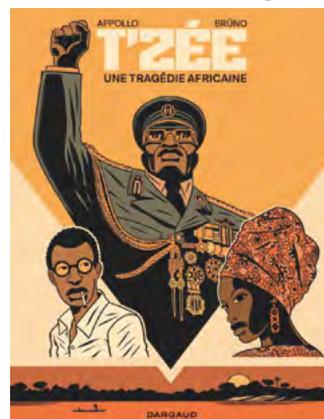
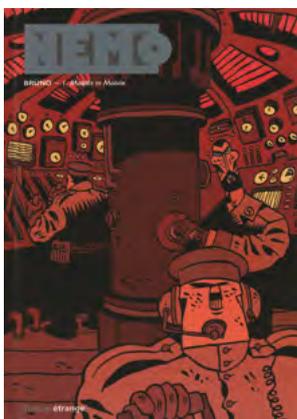
Car le but de l'objet bande dessinée est d'être lu et moins d'être contemplé à la manière d'un tableau. Lorsqu'ils endossent le rôle de lecteur, les dessinateurs sont plus à même d'avoir une vue d'ensemble et d'apprécier les parti pris graphiques et esthétiques du coloriste vis-à-vis du récit.

En tant que coloriste, Walter révèle son rapport à une couleur intelligible, porteuse de sens, plutôt que descriptive. Entre ses mains, la couleur devient un moyen narratif qui se préoccupe particulièrement du récit donné à voir au lecteur. Lisibilité, hiérarchie, focalisation sont les trois piliers fonctionnels de son usage des couleurs. Par son travail de mise en lumière d'éléments des images, Walter cherche à atteindre une efficacité visuelle corrélative de l'usage esthétique assumé d'aplats numériques parfaits. Par ses qualités visuelles et perceptuelles, la couleur apparaît dès lors comme un moyen pour « augmenter l'effet de narration du noir et blanc¹⁰⁹. »

b) Laurence Croix : « en bande dessinée, la couleur dialogue avec le dessin ; elle est au service de l'histoire.¹¹⁰ »

Laurence poursuit des études d'arts plastiques à la faculté de Rennes où elle rencontre le dessinateur Bruno. À l'époque, le mémoire¹¹¹ de D.E.A. de Laurence porte déjà sur la couleur : partant de réflexions autour de l'OuBaPo¹¹², elle réalise et analyse l'application de contraintes algorithimiques aux couleurs d'une planche de bande dessinée. Lectrice et particulièrement lectrice de bandes dessinées dites « indé », elle répond positivement aux premières sollicitations pour de la mise en couleurs. Une longue et fructueuse collabora-

Ci-dessous : de gauche à droite, couvertures des albums *Nemo*, *L'homme qui tua Chris Kyle, T'zée* et *Tyler Cross*, mises en couleurs par Laurence Croix.



108 *Ibid*

109 *Ibid*

110 Voir entretien avec Laurence Croix retranscrit en annexe I-b p232

111 Croix, L. (1999). *La chromaticité potentielle* [Mémoire, Université Rennes 2].

112 OuBaPo : Ouvroir de Bande dessinée Potentielle a été créé en référence à l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) en 1992 via la maison d'édition *L'Association*. Son but est d'étudier et de produire de la bande dessinée sous contraintes.

tion naît entre Laurence et Brüno puisqu'ils réalisent ensemble de nombreux titres dont parmi les plus connus *Nemo*¹¹³, *Tyler Cross*¹¹⁴, *L'homme qui tua Chris Kyle*¹¹⁵, *T'zée*¹¹⁶... Laurence travaille également avec Duhamel, Jousselin, Kris, Pont, Yoann...

La couleur sous contrainte

La contrainte est un élément récurrent dans la façon donc Laurence envisage la mise en couleurs de bande dessinée. Elle l'utilise notamment pour obtenir un parti pris graphique prononcé qui sert la narration.

Les titres comme *Nemo*¹¹⁷ ou *Le dernier Atlas*¹¹⁸ en sont des exemples éclairants : elle décide d'aborder le travail de couleur sur les planches «comme un tableau de Mondrian». À l'instar de la structure du tableau *Composition en rouge, jaune, bleu et noir*¹¹⁹, elle commence par découper la page en grandes zones rectangulaires de couleurs :

«Ça me permet de distinguer de façon très claire les intérieurs, les extérieurs, le jour, la nuit, un lieu particulier...¹²⁰».

Les zones ainsi délimitées orientent déjà l'atmosphère générale de la planche car ce «quadrillage» est réalisé avec les couleurs dominantes retenues pour la scène. Ainsi la coloriste co-construit l'espace et le récit. De plus, Laurence restreint volontairement sa palette à deux familles de tons chauds rouges et tons froids gris bleus. Avec ces couleurs, elle fait varier les petites unités de dessin qui composent les vignettes de chaque scène dans un camaïeu de déclinaisons nuancées dont le résultat produit une ambiance globale forte et induit une



Ci-dessus : tableau de Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu et noir* (1921).



Ci-contre : illustration du processus de découpage en zones de L. Croix (ici, planche extraite du *Dernier Atlas*, tome 2). La coloriste utilise souvent ce procédé visuel de zones colorées géométriques afin d'analyser la structure des images et par là celle du récit via les personnages, les décors et l'action. Cette division des planches se répercute sur le choix des ambiances colorées : construction de l'espace, hiérarchie des éléments, choix des accords de teintes...

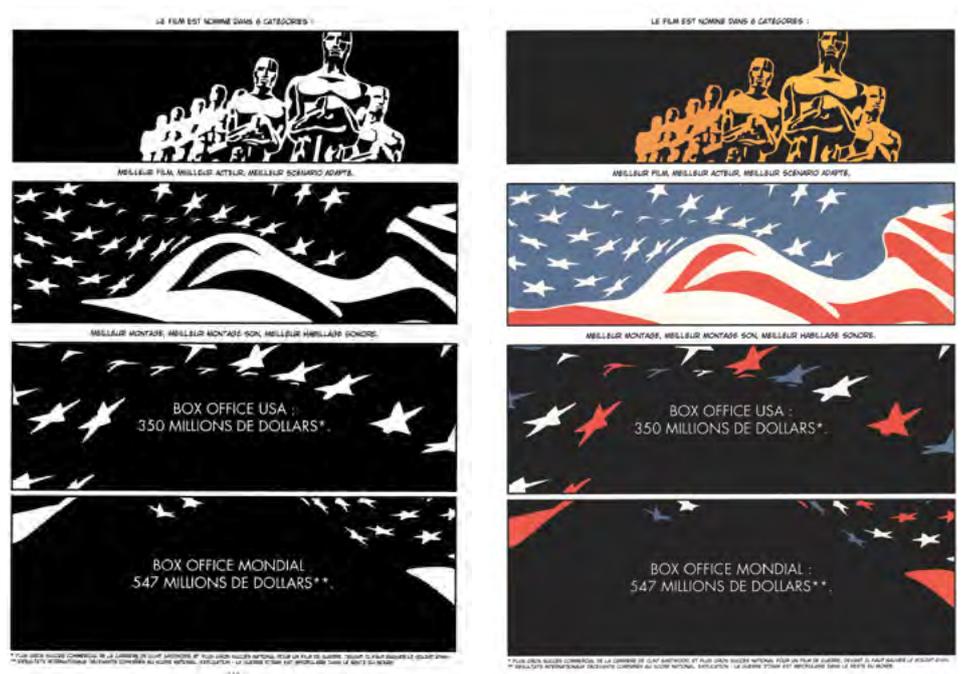
113 Brüno, @ Verne, J. (2012). *Nemo*. Treize étrange.
 114 Nury, F., @ Brüno. (2013). *Tyler Cross*. Dargaud.
 115 Nury, F., @ Brüno. (2020). *L'homme qui tua Chris Kyle*. Dargaud.
 116 Appollo, @ Brüno. (2022). *T'zée : Une tragédie africaine*. Dargaud.
 117 Brüno, @ Verne, J. (2012). *Nemo*. Treize étrange.
 118 Vehlman, F. de Bonneval, G. Tanquerelle, H. Blanchard, F. (2019). *Le Dernier Atlas*. Dupuis.
 119 Mondrian, P. (1921). *Composition en Rouge, Jaune, Bleu et Noir*. [Tableau]. Kunstmuseum, La Haye, Pays-Bas..
 120 Voir entretien avec Laurence Croix retranscrit en annexe I-b p232

grande lisibilité de l'espace-temps du récit. Le lecteur repère immédiatement la situation dans laquelle se trouvent les personnages grâce à ce jeu d'alternance entre les tons chauds et les tons froids des différentes scènes. La coloriste joue avec le principe qu'elle a posé au départ et le parti pris graphique qu'elle compose avec pour mettre en place des exergues visuels, produire une sémantique de l'image et ce faisant, servir la narration. La contrainte oblige la coloriste à procéder à des choix parfois radicaux qui impactent le ressenti du lecteur. Le processus même de création de la mise en couleurs est intriqué avec le résultat produit.

La couleur signifiante

Pour Laurence, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée est porteuse de sens. Mais il est parfois nécessaire de lui accorder plus de place au sein de l'ensemble dessin-couleur afin qu'elle puisse exprimer pleinement ce sens. Pour illustrer son propos, elle raconte sa collaboration avec le dessinateur Brüno. Brüno dessine toujours en noir et blanc, dans un style cerné et synthétique qu'il qualifie lui-même de «veine franco-belge déformée¹²¹». Auteur à succès, les livres qu'il réalise sortent généralement en deux versions : une en noir et blanc destinée au lectorat puriste et une en couleurs pour un public plus large. Du fait de cette coédition, Brüno peut être amené à modifier son encrage pour que la couleur puisse appliquer un certain sens au dessin en corrélation avec le récit. La coloriste mentionne pour exemple l'album *L'homme qui tua Chris Kyle*¹²². Dans cet ouvrage, les rayures des drapeaux états-unis sont encrés avec des aplats noirs qui alternent avec des aplats blancs. Dans la version couleur, pour mieux témoigner de la dimension symbolique délivrée par le drapeau d'un pays, les aplats de noir ont été supprimés afin de

Ci-contre : planche extraite l'album *L'homme qui tua Chris Kyle*. Il apparaît manifeste dans cette comparaison des versions noir et blanc et couleurs que nous percevons de façon plus immédiate et plus forte les notions «Amérique» et «Oscars du cinéma» grâce à la présence des couleurs bleu et rouge (et or pour les statuettes) qui, associées aux rayures et aux étoiles, renvoient dans notre culture occidentale au drapeau des États-Unis.



laisser place au rouge du drapeau des États-Unis. Si les aplats noirs

121 Voir Roux, E. (2010). Brüno. Du9. <https://www.du9.org/entretien/bruno1236/>

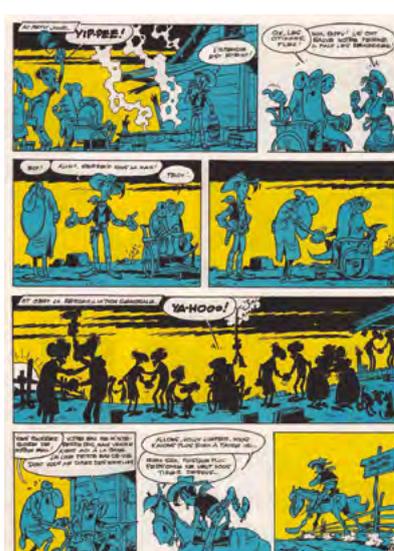
122 Nury, F., & Brüno. (2020). *L'homme qui tua Chris Kyle*. Dargaud.

avaient été laissés, les rayures auraient alternés noir et rouge ou noir et blanc selon le choix de Laurence, ce qui aurait été moins signifiant que l'alternance rouge et blanc. Le même cas s'est présenté pour le cache-oreille d'un personnage féminin : dans la version noir et blanc, le cache oreille est noir, dans la version couleur, il est rose. Ce rose permet à la coloriste d'installer un décalage perturbant entre cette couleur souvent associé à l'enfance, aux choses sucrées ou mièvres et le personnage au comportement violent de l'histoire. Laurence décrit un autre exemple d'apport de sens par la couleur dans des scènes de *Tyler Cross*¹²³. Des aplats de noir ont été retirés dans certains décors afin que la couleur puisse venir incarner une nuit, une aube sur un marécage... Les pages ont été ainsi reprises pour que se dessine la temporalité car pour la coloriste :

« La temporalité apparaît avec la couleur, [...] en noir et blanc, il faut aller chercher plus en détails¹²⁴. »

Elle rejoint par là l'objectif de facilitation de la lecture, cher à Walter. De plus, tout comme son collègue dont elle cite le travail comme une référence dans le métier, Laurence Croix utilise moins les couleurs pour dépeindre une histoire que pour y apporter du sens et de l'intention. Il y a donc chez elle une véritable volonté d'utiliser la couleur comme moyen narratif. Elle met en exergue, elle crée un décalage, elle signifie une urgence... Pour atteindre ses objectifs, la coloriste utilise fréquemment des contrastes de complémentaires ou des faux camaïeu dont l'effet visuel est augmenté par la technique de l'aplat brut. Elle se réfère aux écrits d'Itten¹²⁵ et de Pastoureau¹²⁶ pour réfléchir à des accords et à des codes chromatiques. Elle emprunte aussi à sa culture de bande dessinée franco-belge des années 50 et 60. Elle mentionne d'ailleurs régulièrement la couleur des *Rivaux de Painful Gulch*¹²⁷ pour la traduction radicale de l'atmosphère sur certaines séquences. Elle n'hésite pas à comparer la couleur à un langage

Ci-dessous : pages extraites des *Rivaux de Painful Gulch*, tome 33 de la série *Lucky Luke* (1962), scénarisé par Goscinny et dessiné par Morris. La scène de l'incendie est célèbre pour son traitement coloré radical en trois teintes – rouge, bleu et jaune – qui, par jeu de contraste avec les aplats de noir, réussit, avec une économie de moyens flagrante due au processus d'application des couleurs de l'époque, à signifier la nuit éclairée par la lune, l'incendie puis le lever du jour.



123 Nury, F., & Brüno. (2013). *Tyler Cross*. Dargaud.
 124 Voir entretien avec Laurence Croix retranscrit en annexe I-b p234
 125 Itten, J. (1985). *Art de la couleur*. Dessain et Tolra.
 126 Pastoureau, M. (2014). *Bleu : Histoire d'une couleur*. Éd. du Seuil.
 127 Morris, & Goscinny, R. (Éds.). (1962). *Les rivaux de Painful Gulch*. Dupuis.

complexe comprenant ses propres codes, renvoyant à une culture particulière et s'exprimant avec ses propres moyens. Elle conclut :

« En bande dessinée, la couleur dialogue avec le dessin, elle est au service de l'histoire¹²⁸. »

c) Elvire de Cock : « La couleur donne de l'identité, des albums avec plus de caractère¹²⁹. »

Après des études de bande dessinée à l'Institut Saint-Luc en Belgique, Elvire signe au dessin et à la couleur ses premiers albums chez les Humanoïdes Associés. Suite à une « période de creux¹³⁰ », elle accepte de mettre en couleurs le premier tome de la série *Sorcières*¹³¹ chez Dupuis. Elle dessine à nouveau deux albums avant de reprendre la mise en couleurs de la série *Bérézina*¹³². Après avoir hésité dix ans entre dessin et couleur, elle tranche finalement pour le métier de coloriste dans lequel elle se sent à l'aise et dont elle apprécie le travail collaboratif.

La couleur est un révélateur

Pour Elvire, les versions en noir et blanc et les versions couleurs des albums ne racontent pas la même histoire. Il est d'ailleurs fréquent qu'un dessinateur redécouvre son dessin en voyant les pages mises en couleurs. La couleur agit comme un révélateur du dessin car elle délimite les formes, fait surgir ou abolit la perspective, met en lumière la mise en page, indique les rapports d'échelle, distingue les fonds, les plans et les décors... Elle est même capable d'exposer les erreurs comme les faux raccords, les nœuds graphiques, l'anatomie des personnages... La couleur montre. Elle met à nu le dessin qui, lorsqu'il se dilue dans le contraste puissant du noir et du blanc, est moins bien lu par l'œil. Aussi pour la coloriste :

« Une mise en couleurs est profondément réussie quand elle donne l'impression que le dessinateur dessine mieux qu'il ne dessine véritablement. Et que les gens la ressentent mais ne la voient pas¹³³. »

Ci-dessus : de gauche à droite,
couvertures des albums *Ladies with guns* tome 1, *Les Frères Rubinstein* tome 1, *La jeunesse de Thorgal* : *Sydônia*, *Sisco* tome 9.



128 Voir entretien avec Laurence Croix retranscrit en annexe I-b p232

129 Voir entretien avec Elvire de Cock retranscrit en annexe I-c p235

130 *Ibid.*

131 You, © Alexine. (2010). *Bianca*. Dupuis.

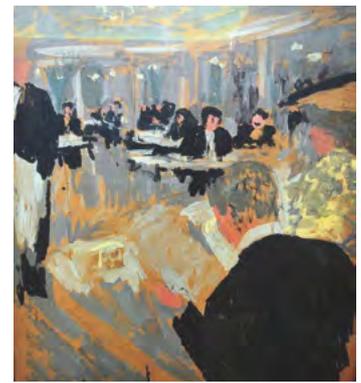
132 Richaud, F., Rambaud, P., © Gil, I. (2016). *Bérézina : Un roman de Patrick Rambaud*. Dupuis.

133 Voir entretien avec Elvire de Cock retranscrit en annexe I-c p235

La part intangible de la bande dessinée

Mais que ressentent donc « les gens » qu'ils ne verraient pas ? Bien sûr, les lecteurs perçoivent les teintes mais, si elles font corps avec le dessin, si elles semblent aller de soi, ils ne les voient pas « réellement » dans le sens où ils ne les considèrent pas séparément du trait. Le public est d'ailleurs souvent surpris lorsqu'il apprend que la mise en couleurs peut être prise en charge par une personne différente de celle qui dessine. Les deux lui semblent indissociables et indissociés. La couleur est néanmoins physiquement présente dans un album. Elvire l'utilise pour exalter le travail d'ambiances qu'elle estime primordiale en bande dessinée. Si les couleurs servent les indications scéniques en transmettant des informations sur les lieux, la temporalité, etc ..., pour la coloriste, elles offrent surtout la possibilité d'imprégner le récit « d'un supplément d'âme, une âme qui serait incomplète sans les couleurs. » Elle poursuit : « La meilleure analogie que j'ai entendu vient de Zep¹³⁴. Il dit c'est la bande originale du film. [...] C'est quelque chose en plus qu'on ne perçoit pas forcément, c'est comme une partition de musique, c'est du ressenti, de l'émotion immédiate¹³⁵. » Le rapprochement entre couleur et musique est régulièrement évoqué chez les coloristes lorsqu'ils parlent d'émotion, de sensibilité ou de langage.

La mise en couleurs est un moyen de manifestation des sentiments, des affects des personnages ainsi que du contexte général dans lequel ils évoluent. Grâce aux mises en atmosphères soignées que la jeune femme propose, elle participe à la description de la diégèse de l'album et à l'articulation de la narration. Son approche de la couleur conduit le lecteur à s'immerger dans le récit en éprouvant tout un panel d'émotions. Au final, la révélation du trait amorcée par la couleur se double d'une révélation immédiate de la part sensible de la narration. La couleur s'affirme alors comme capacité narrative pour établir des liens psychophysiologiques entre le récit et le lecteur. Elle est une force créatrice de la poésie du récit.



Ci-dessus : quelques références picturales source d'inspiration pour Elvire. En haut, *Scène dans le café* de Vuillard (1899). Au centre, *Le dernier voyage du Téméraire* de Turner (1838). En bas, *La grande vallée XX* de Mitchell (1983).

Ci-contre : case d'ouverture de la planche 6 du tome I de *Ladies with guns*, dessinée par Anlor. Le traitement des matières et des lumières proposé par Elvire apporte du réalisme sensoriel : grands espaces, boue, intempéries, obstacles, fatigue... Le lecteur est immergé dans le voyage de ces pionniers qui traversent l'Amérique à la recherche de terres plus vertes.

¹³⁴ Zep est un auteur de bande dessinée notoirement connu pour sa série *Titeuf* éditée chez Glénat

¹³⁵

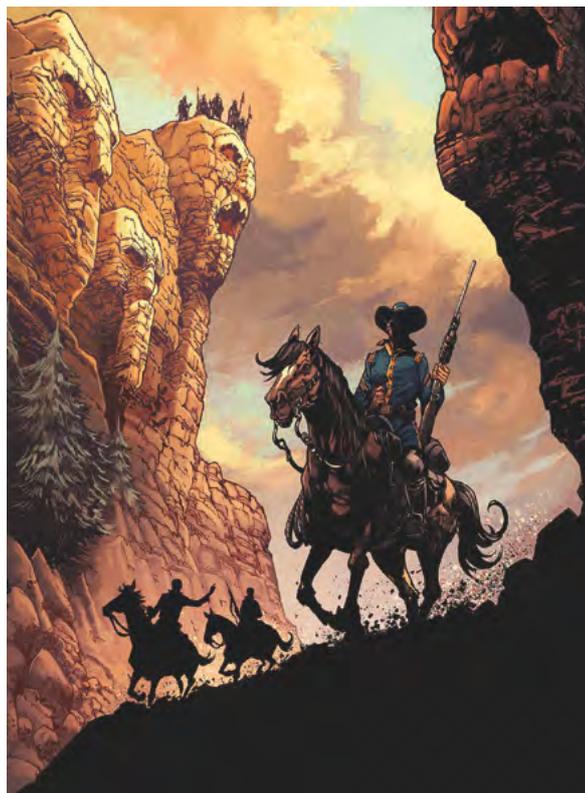
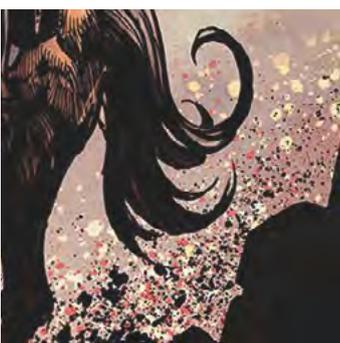
L'émotion de la matière lumière

Pour Elvire de Cock, toucher et transmettre l'émotion se jouent au niveau de la mise en scène de la lumière dans les séquences dessinées. Dans son cheminement de pensée, la lumière, par ses qualités visuelles intrinsèques, sublime les émotions et mobilise la sensibilité du lecteur lorsqu'il tourne les pages. Plus particulièrement, la coloriste évoque « la matérialité de la lumière ». Pour s'inspirer, elle a recours à l'observation directe mais aussi à des influences picturales - William Turner, Vuillard, Nicolas de Staël, Rembrandt - et photographiques - Harry Gruyaert, Sol Leiber, Kerzog. Pour rendre la lumière à l'origine de la construction de ses atmosphères, elle développe au fil des albums sa maîtrise des outils numériques. Selon elle, des teintes saturées, des lumières tranchées ainsi qu'un geste pictural sont sa marque de fabrique. En effet, par l'emploi de contrastes clair-obscur marqués, la coloriste dissimule dans l'ombre ou expose en pleine lumière les éléments selon l'importance qu'elle souhaite leur accorder. Ce jeu lui permet de hiérarchiser l'information, qu'il s'agisse des plans, d'actions ou des personnages. C'est aussi en jouant sur le degré de transparence et le grain des éclairages que la coloriste apporte des dimensions supplémentaires à l'image, allant jusqu'à créer une couleur haptique.

Avec la couleur, Elvire sonde l'impalpable du récit. Les émotions et les sensations qu'elle éprouve à sa lecture, elle souhaite les communiquer. Son approche colorée est plus « réaliste », plus illustrative que celle de Walter ou de Laurence Croix car ses mises en couleurs se construisent avec le travail sculptural de la lumière et sur le cisèlement des clair-obscur, deux moyens qui imprègnent les pages d'une plasticité naturaliste. De plus, elle fait montre de picturalité, particulièrement dans les décors. Comme les qualités de lumière et de matière des teintes semblent l'intéresser en premier lieu, elles

Ci-dessous : à droite, couverture mise en couleurs par Elvire pour un album à paraître en septembre 2023.

À gauche, détails sur les matières de l'image. Les influences picturales sont évidentes dans le travail de touche et de mise en lumières de la coloriste.



lui servent de matériau pour façonner la scénographie après avoir décidé ce qui doit être raconté à la couleur. Pour elle, « le coloriste est auteur : une véritable marque de fabrique. » et par ses choix, il révèle ses desseins quant au récit et agit donc sur la réception de celui-ci.

d) Delf: «La couleur réunit l’histoire et le trait et tout s’enchaîne¹³⁶.»

Assistante décoratrice pour le cinéma, Delf devient coloriste après une période de chômage au début des années 2000. Formée à la peinture aux Beaux-Arts de Quimper à la même période qu’Hubert¹³⁷, celui-ci lui propose sa première mise en couleurs de bande dessinée. Happée par ce médium qu’elle aime manipuler, Delf devient professionnelle et travaille sur de nombreux titres en collaboration avec Alfred, Augustin, Bonhomme, Janolle, Vallée, Vehlmann, Yoann...

La couleur comme une évidence

La bande dessinée en noir et blanc est souvent présentée comme une affaire de spécialiste ou de collectionneur notamment parce que le dessin sans couleurs demanderait plus d’investissement au lecteur pour restituer la lisibilité et l’atmosphère de l’histoire. Pour la coloriste Delf, la mise en couleurs « facilite la lecture » mais « la mauvaise couleur empêche la lecture ». Quelle est donc cette « mauvaise couleur » qui gênerait le lecteur ? Delf explicite :

« Une mise en couleur qui surjoue le trait, qui est trop démonstrative, est une mauvaise mise en couleur¹³⁸ ».

La couleur pourrait donc endosser le jeu outrancier d’un acteur ou pratiquer l’emphase. Elle deviendrait alors un moyen de brouille narrative qui, par un surajout d’informations viendrait noyer le regard et faire perdre le fil du récit au lecteur. Réussir à colorer une page de bande dessinée passe par une certaine discrétion du médium « couleur » pour la coloriste :

« Une bonne mise en couleur est une couleur qui ne se voit pas, elle est évidente, elle se fond dans le truc. Ça ne vient pas à l’esprit car une couleur réussie est comme une évidence¹³⁹ ».

Ci-dessus : de gauche à droite, couvertures des albums *Arsène Lupin contre Sherlock Holmes* tome 1, *La part de l’ombre* tome 1, *Tananarive* et *Il était une fois en France* tome 1.



136 Voir entretien avec Delf retranscrit en annexe I-d p237
 137 Hubert (1971-2020) était un scénariste et un coloriste de bande dessinée.
 138 Voir entretien avec Delf retranscrit en annexe I-d p237
 139 *Ibid.*

Elle rejoint sur ce point l'opinion exprimée par une autre coloriste, Bérangère Marquebreucq :

« Pour moi, une mise en couleurs réussie, c'est une mise en couleur qui fait corps avec le dessin.¹⁴⁰ »

« Faire corps avec le dessin » et « se fondre » ne renvoient pas à une palette des teintes forcément pâles ou à un traitement achromatique. Il faut plutôt l'entendre dans le sens de soutenir, accompagner le dessin. Car, rappelons-le, la narration en bande dessinée passe prioritairement par l'image dont le dessin est un des piliers. Ainsi « faire valoir¹⁴¹ » le dessin revient à mettre en avant la narration. Et Delf conclut en empruntant au vocabulaire de la peinture matière :

« La couleur, c'est le liant. Elle permet un tout, un ensemble. Elle est le trait d'union entre l'histoire et le dessin¹⁴². »

Ci-dessous : planche noir et blanc et sa version couleurs, extraite de l'album *Aux armes, citoyens!*, tome 4 de la série *Il était une fois en France* (scénarisée par F. Nury et dessinée par S. Vallée). Les qualités du travail de Delf sont notamment reconnues pour la palette de couleurs qu'elle a élaboré sur cette série à succès.

Traduire la réalité en vérité

« Quand on colorie, on ne peut pas mentir¹⁴³. »

Pour Delf, le grand enseignement transmis par le maniement de la couleur en bande dessinée est que tenter de reproduire la réalité de façon photographique ne fonctionne pas et aboutit généralement à un résultat iconographique qui semble factice voire erroné.



140 KABOOM!, l'émission TV 100 % BD ! (Réalisateur). (2022, décembre 26). Émission BD, KABOOM - *Coloriste : Auteur.trice malgré tout !* <https://www.youtube.com/watch?v=sdCnlm8tIOQ>

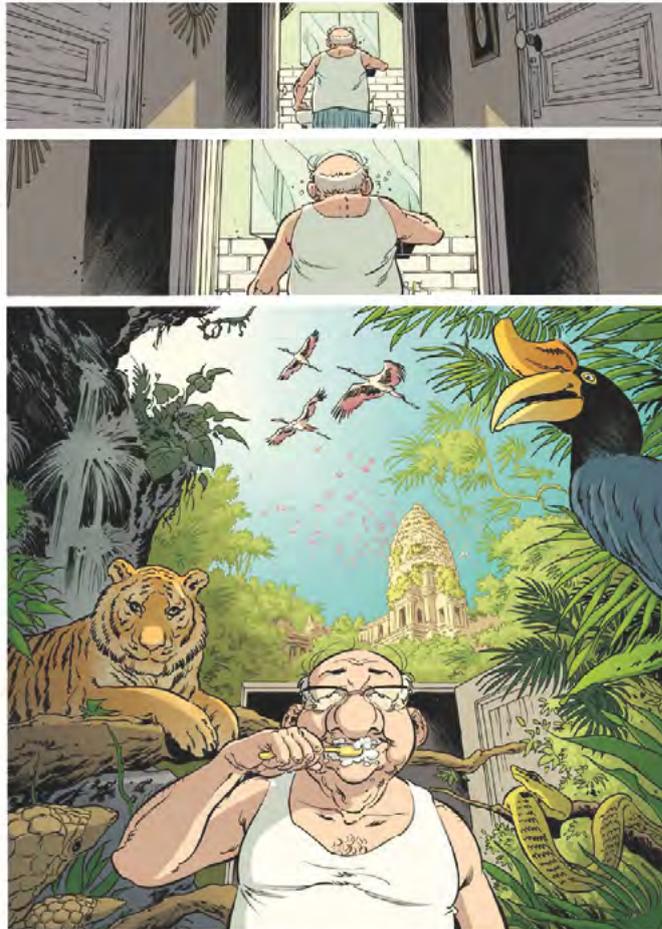
141 Voir entretien avec Delf retranscrit en annexe I-d p237

142 *Ibid.*

143 *Ibid.*

« La leçon des couleurs, c'est comme la leçon de Magritte « ceci n'est pas une pipe¹⁴⁴ » : par exemple, un coucher de soleil, si tu essaies de le reproduire très fidèlement à la couleur, tu vas obtenir quelque chose de très bariolé avec énormément de teintes et cela ne ressemblera pas à la réalité finalement. En couleur, pour reproduire la réalité, il faut la traduire, il faut faire croire à quelque chose qui n'existe pas, il faut avoir une approche visuelle. C'est un langage non précis, une traduction émotionnelle.¹⁴⁵»

La coloriste embrasse le point de vue du peintre Magritte dont le tableau incite le spectateur à distinguer l'objet de sa représentation. Ainsi, elle écarte d'emblée toute tentative de représentation réaliste par la couleur. Elle propose plutôt d'utiliser celle-ci comme un « langage de traduction » via un biais plastique personnel. Dès lors, la coloriste traduit le récit en convertissant les mots en séquences colorées. Elle utilise donc les couleurs comme des signes porteurs de sens afin de présenter au lecteur sa propre vérité de l'histoire, vérité à laquelle le lecteur peut choisir d'adhérer ou non. Cette volonté d'implication personnelle de la coloriste dans le récit démontre l'action de la mise en couleurs sur la réception de celui-ci par les lecteurs. Il est d'ailleurs fréquent d'observer l'attrance ou le rejet d'un lecteur à l'ouverture d'un album, les éléments visuels agissant immédiatement. Ils conditionnent souvent l'achat ou la repose de l'objet-livre bande dessinée.



Ci-contre : planche extraite de l'album *Tananarive*, écrit par M. Eacersall et dessiné par S. Vallée. La coloriste démontre sa capacité à jongler entre deux univers au sein d'un même récit, celui du quotidien et celui de terres lointaines fantasmé par le protagoniste principal, grâce à ses choix colorés.

144 Magritte, R. (1929). *La trahison des images*. [Tableau]. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, États-Unis.

145 Voir entretien avec Delf retranscrit en annexe I-d p237

e) Isabelle Merlet : « Comme un comédien est dans son personnage, le coloriste est dans le livre.¹⁴⁶ »

Après des études en arts appliqués, Isabelle travaille un temps dans le domaine du graphisme avant de s'essayer à la mise en couleurs de bande dessinée à la demande d'un ami. Au fil des rencontres, grâce à son habileté avec ce médium, ce qui devait être un simple coup de main devient son métier. Après une longue période où elle réalise ses coloris sur bleus, elle bascule sur l'outil informatique envers lequel elle ressent tout d'abord de l'appréhension. Mais les albums qui vont suivre prouvent sa grande maîtrise de la couleur, quel que soit l'outil.

La couleur comme traductrice

« La mise en couleurs est un travail de traduction d'un langage original en noir et blanc vers un langage coloré.¹⁴⁷ »

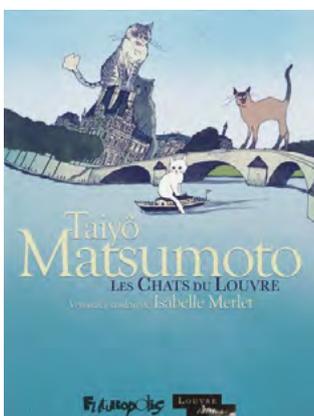
Lorsqu'Isabelle accepte la mise en couleurs d'une bande dessinée, elle cherche à adapter sa réponse à la langue rencontrée dans les pages. Cette langue est dictée par le récit puis communiquée par le dessin. Chaque dessin étant différent et personnel, il utilise ses propres codes et signes graphiques. Comme cet idiome endosse des formes très variées d'un ouvrage à l'autre, il nécessite donc une intervention spécifique qu'elle qualifie « d'unique ». En conséquence, il lui est impossible de réutiliser une traduction colorée sur plusieurs livres. La coloriste est donc amenée à innover à chaque nouvel album car il lui faut réinterpréter le trait auquel elle fait face. En effet, pour Isabelle, la compréhension patiente du dessin est le premier pas vers la traduction en couleurs. Lorsque celui-ci est apprivoisé, elle entre dans l'univers du livre, elle s'installe dans le récit et peut commencer la transposition de sa langue vers celle des couleurs.

Ci-dessus : de gauche à droite, couvertures de *Les chats du Louvre*, *Le loup*, *Les grands espaces* et *La jeune femme et la mer*.
Les mises en couleurs subtiles de ces titres par Isabelle Merlet ont contribué à sa grande notoriété dans le milieu de la bande dessinée.

La couleur tactile

« L'apport de la couleur est de l'ordre de la sensation physique d'immersion dans un espace¹⁴⁸. »

Contrairement au récit en noir et blanc dans lequel le lecteur doit exercer une projection mentale qui nécessite son engagement total, la version en couleurs de l'histoire est capable de véhiculer instanta-



146 Voir entretien avec Isabelle Merlet retranscrit en annexe I-e p240

147 *Ibid.*

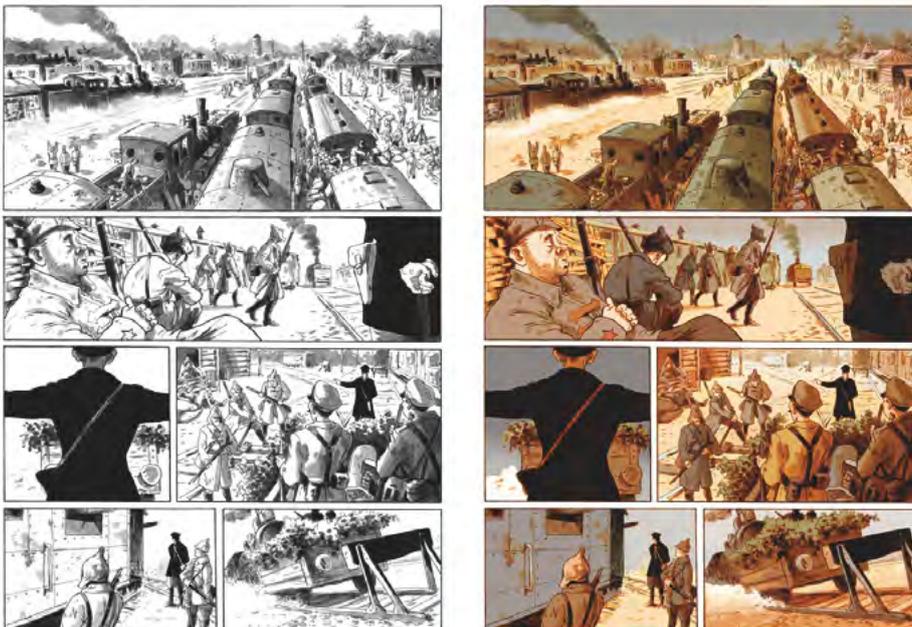
148 *Ibid.*

nément des sensations corporelles en lien avec le récit. Elle compare :

« Comme dans un film, on téléporte le lecteur dans un lieu, un univers¹⁴⁹. »

Ceci passe notamment par des sensations de type chaleur, moiteur, fraîcheur, etc..., que la coloriste cherche à faire éprouver au lecteur. Elle rappelle que la couleur est le « premier élément visible, c'est elle qui vient porter le récit, le sublimer. » Réussir à faire frissonner le lecteur ou lui faire sentir la rugosité d'un tronc d'arbre sont des objectifs qu'Isabelle réalise en choisissant avec minutie sa palette de nuances puis en équilibrant avec subtilité les rapports de contrastes entre celles-ci afin de les faire vibrer entre elles. Son travail est itératif et demande parfois de nombreux aller-retour pour sonner au plus juste. Pour cela, il faut parvenir à « ajouter sans enlever¹⁵⁰ ». Grâce à ce jeu de va-et-vient, elle épure, elle efface les effets superflus pour ne conserver que l'essentiel et ainsi faire ressortir la substance du récit. Pour la coloriste, la couleur est à la fois « très tangible et immatérielle », ce qui lui confère une insaisissabilité poétique difficile à verbaliser.

Isabelle travaille avant tout avec les rapports de couleurs qu'elle cherche à équilibrer le plus finement possible pour éclairer l'image. Tout comme Walter, son objectif n'est pas de démontrer sa maîtrise technique en abusant d'effets spéciaux. Au contraire, elle se concentre sur l'essence du récit qu'elle ambitionne de traduire en couleurs de façon claire et dépouillée du « maniérisme¹⁵¹ » qu'elle reconnaît avoir pu pratiquer à ses débuts. Pour elle, la couleur est paradoxale car



Ci-contre : planche extraite de *Svoboda!* scénarisé par Kris et dessiné par Pendanx (2011). La palette d'Isabelle, aux couleurs jaunies, fait écho au récit extrait d'un carnet de souvenirs. Les contrastes chaud-froid et comme les contrastes de qualité des matières donnent profondeur et lisibilité aux pages.

149 *Ibid.*

150 Kamissoko, F. (2022, avril 25). *Isabelle Merlet, virtuose de la couleur*. Hans @ Sándor. <https://www.hansetsandor.fr/2022/04/isabelle-merlet-virtuose-de-la-couleur/>

151 Tao, E. (2011, avril 21). *L'univers intuitif d'Isabelle Merlet (profession : Coloriste)*. EO. <https://eoleblog.com/2011/04/22/1%e2%80%99univers-intuitif-disabelle-merlet-profession-coloriste/>

elle est à la fois visible et invisible. Visible car le lecteur la perçoit dès l'ouverture du livre puis il suit l'histoire avec son appui. Invisible car elle est capable de susciter des émotions et des sensations que notre raison a du mal à expliquer. Elle induit ainsi une double lecture d'ordre intellectuel et sensible qui se répercute sur la narration et la réception du récit.

Ci-contre : strips en noir et blanc et en version couleurs, extraits de l'album *Les grands espaces*, écrit et dessiné par C. Meurisse. Grâce aux jaunes éclatants qui colorent la lumière globale de la scène et à la légèreté du ciel, cette page sent littéralement le tournesol chauffé par la soleil d'été, sensation beaucoup moins perceptible dans la version en niveaux de gris.



3- Analyse de cas de mises en couleurs : étude des impacts sur la narration dûs aux choix du coloriste et aux techniques de production

Pour procéder à l'analyse de mises en couleurs de planches de bande dessinée, nous allons nous appuyer sur des versions couleurs soit issues directement du fichier numérique source, soit issues de scanner de livres, versions qui diffèrent forcément un peu de celles que les lecteurs ont entre les mains. Rappelons que la bande dessinée a pour objectif d'être lue, son objet concerne donc pleinement le lecteur. Néanmoins, lorsque que c'était possible, les versions présentées dans ce mémoire ont été retouchées pour s'approcher des «originaux» sur papier.

J'ai réalisé une sélection de pages, de strips ou de cases qui me semblent représentatives des intentions propres à chaque coloriste dans leur maniement de la couleur. En outre, ces visuels colorés m'ont touchée personnellement comme dans ma pratique du métier, double facteur qui est entré en ligne de compte dans mes décisions. Grâce à eux, nous allons tenter de signifier l'apport de la couleur à la narration en bande dessinée en utilisant les différents angles proposés par les coloristes dans la première partie. Visuellement, je privilégierai néanmoins la planche ou la double planche pour la démonstration car les coloristes s'appuient généralement sur ces unités¹⁵² pour élaborer leurs mises en couleurs. Enfin, des comparaisons entre les pages en noir et blanc et les pages en couleurs semblent nécessaires pour faire ressortir les différences de perception du récit.

a) Étude de planches mises en couleurs par Walter

Penchons-nous sur la mise en couleurs de la série *Isaac le pirate*¹⁵³, série en cinq tomes écrite et dessinée par Christophe Blain, publiée à partir de 2001 dans la collection *Poisson Pilote* des éditions Dargaud. Cette collection, créée en 2000, propose aux lecteurs des auteurs venus de l'édition indépendante et donc de plus petits labels. Elle offre ainsi une plus grande visibilité – et la couleur! – à ces scénaristes et dessinateurs tout en permettant au public de découvrir de nouvelles formes de bande dessinée moins classiques, tout en restant dans un cadre défini, moins expérimental.

De l'importance de la dominante colorée

Isaac le pirate est l'histoire d'un jeune peintre amoureux, désargenté et passionné par la chose maritime. Il souhaite faire fortune en peignant de grandes toiles représentant des scènes de combat naval. Comme ses dettes s'accumulent, il accepte d'embarquer à bord d'un bateau pour y réaliser des esquisses et des peintures, laissant à terre sa fiancée Alice. Le bateau fait voile vers les Amériques lorsque celui-ci est attaqué par des pirates. Isaac rencontre alors son véritable employeur, le capitaine et forban Jean Mainbasse, et part à l'aventure avec celui-ci jusque dans les confins glacés du globe. Ce voyage l'en-

¹⁵² En fait, les coloristes s'appuient souvent sur une séquence complète, soient plusieurs planches, afin de réaliser leurs couleurs mais il ne me semble pas nécessaire de reproduire toute une séquence pour avoir des exemples significatifs.

¹⁵³ Blain, C. (2001). *Les Amériques*. Dargaud.

traîne bien plus loin de sa fiancée, pour un temps bien plus long, que prévu.

Isaac le pirate est un récit d'aventures dans lequel nous suivons le parcours autour du globe du protagoniste principal et en parallèle, la vie d'Alice, restée seule à Paris, avec peu de nouvelles lui parvenant. C'est aussi un récit sur le dessin et le talent, la quête de la reconnaissance, la soif d'exploration, la piraterie.

Ainsi que nous l'avons vu exposé précédemment dans l'approche de Walter, trois grands idées lui tiennent à coeur : utiliser le récit comme source pour la mise en couleurs, faciliter la lecture et capter l'attention des lecteurs afin qu'ils achèvent l'album. Dès les premières pages du tome *Les Amériques*¹⁵⁴, nous sommes impressionnés par les lumières que pose le coloriste, en particulier la lumière jaune des intérieurs (cf. fig.A p.128). L'histoire se déroule dans le contexte du XVIII^e siècle aussi l'éclairage artificiel est-il fourni par la flamme des bougies ou des foyers. Pour incarner cette clarté de chandelle, Walter a choisi d'utiliser une dominante jaune rougi qui colore l'ensemble des teintes soumises à la lumière du feu. De plus, la sensation de lumière de bougie peu intense est rendue grâce à un degré de saturation maîtrisé de la palette. Le lecteur ne peut confondre cette atmosphère précise avec, par exemple, celle d'une scène éclairée par un néon électrique beaucoup plus puissant. Ce jaune est une des couleurs dominantes de la série. Il éclaire les personnages de façon à focaliser l'attention du lecteur sur eux. De plus, utilisé entre deux masses de noir, il éclaire de façon rythmé et percutante l'ensemble de la double page par un jeu de contraste de quantité. Employée à dessein de deux manières différentes, cette teinte restitue chaleur et intimité dans les intérieurs nocturnes mais aussi sentiment de confinement étouffant dans les cales des bateaux ou dans des lieux souterrains dans lesquels la saturation des couleurs s'atténue plus. Dans sa volonté de prendre pour fondement le récit, Walter oriente ses choix chromatiques pour immerger le lecteur dans l'atmosphère des scènes.

Ses décisions soutiennent également le dessin : il respecte les ombres projetées sur les murs ou les contre-jours induits par la source de lumière proche des personnages et placés par l'encrage du dessinateur. Il ne vient pas « boucher » la lumière sous-tendue par le trait noir par un ajout de teintes trop sombres : il exploite au contraire les indications fournies par le dessin pour poser une couleur signifiante.

Ci-contre : strip extrait de la page 1 du tome *Les Amériques*. La lumière restreinte de la bougie est donnée par les indications d'ombres du dessin et par le jaune qui colore la palette globale des images, par des variations d'intensité et de saturation, et vient mettre en exergue les personnages placés dans la lumière. Le décor plus anecdotique dans cette scène est dissout dans une teinte générale.





Ci-dessus : figure A

page 2 extraite de Isaac le pirate : Les Amériques.



Ci-dessus : figure B

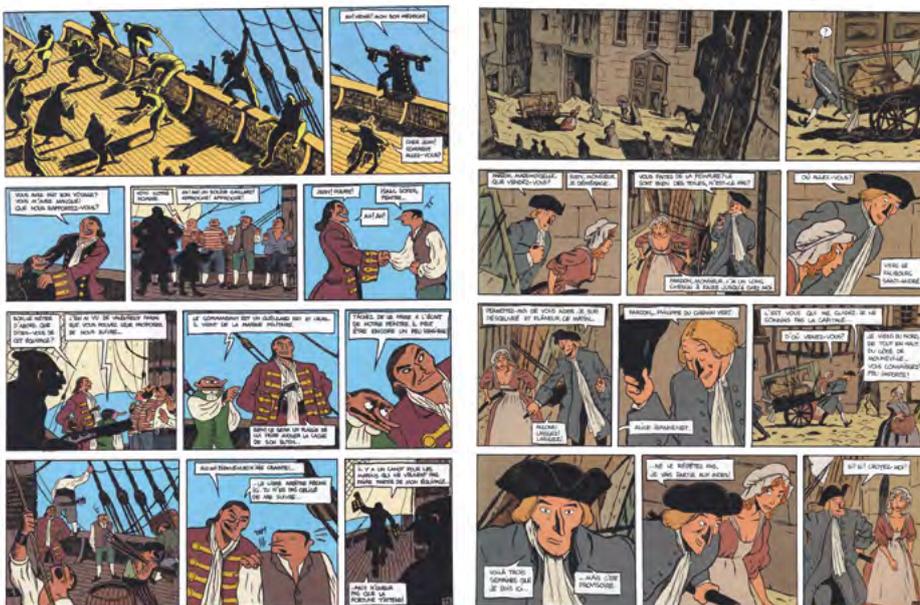
page 3 extraite de Isaac le pirate : Les Amériques.

Ainsi en analysant les codes graphiques et ce qu'ils représentent, il ne « va pas à l'encontre », il ne surajoute pas d'éléments informatifs perturbants mais au contraire les accompagne pour les expliciter. De même, l'action du récit est située sur deux fronts. Un front principal suit Isaac dans ses aventures avec les pirates tandis qu'un front secondaire suit la vie de Alice, sa fiancée, restée seule à Paris et devant se débrouiller pour se payer un logement, soigner sa mère, trouver du travail... Ils ne partagent plus la même vie, les mêmes lieux, les mêmes émotions. Les couleurs nous aident à comprendre cette dichotomie, elles permettent au lecteur d'identifier les deux histoires parallèles grâce à des palettes de couleurs différentes. Si, au début de l'histoire, les nuances leur sont communes, au fur et à mesure de leur éloignement, celles de la vie d'Isaac vont dévier et s'enrichir tandis que celles d'Alice demeurent plus stables puisque la jeune femme ne quitte jamais Paris. Le coloriste oppose ainsi les nuances de la capitale – des ciel gris et des lumières blanches et franches de petit matin qui s'engouffrent par les fenêtres des toits d'ardoise – aux teintes vives des ciels et des eaux des Caraïbes, dominés par des bleus et des verts. Les choix qu'il fait en matière de couleurs permettent au lecteur de voyager dans l'espace, de la France aux îles des Caraïbes, jusqu'à la Patagonie mais aussi dans l'espace entre les protagonistes.



Ci-contre : strip extrait de la page 3 du tome *Les Amériques*.

Dans ces trois vignettes, le jaune rougi vient signifier l'intérieur éclairé, visible par la fenêtre ouverte, par opposition au gris violet qui indique la nuit à l'extérieur. Les personnages en pleine lumière (beaucoup plus intense intentionnellement que dans les cases précédentes) se détachent et semblent enveloppés dans un cocon protecteur.



Ci-contre : deux planches extraites du tome *Les Amériques*.

Bien qu'elles partagent des tons communs, nous percevons immédiatement la différence de palette entre les deux pages. Les nuances d'Isaac s'agrémentent au fur et à mesure de bleus et de verts tandis que la palette d'Alice reste majoritairement composée de gris colorés. Cette différence est révélatrice de ce que vivent les personnages séparément.

Les pouvoirs de l'aplat

Lorsque l'album est feuilleté, le lecteur décèle rapidement des éléments constitutifs de l'histoire grâce à la grande lisibilité que donne à voir le travail de la couleur. Dans le contexte d'Isaac le pirate, l'utilisation du quasi « tout aplat » permet de clarifier les formes et de hiérarchiser les informations. Le trait de Blain se présente sous forme d'une écriture texturée, particulièrement visible dans les décors, et par ces motifs de trames, le dessinateur donne de nombreuses indications dès la mise en place du noir et blanc. Le coloriste s'empare de ces informations narratives et les classe afin de les rétablir dans l'ordre d'importance à ses yeux. Cette hiérarchie peut être sujette à débat selon les intentions des coéquipiers mais le choix fait, les couleurs sont là pour le restituer et par là, faciliter l'accès du lecteur aux informations graphiques et narratives. Rappelons que même si le lecteur bénéficie des textes, le support visuel endosse un rôle suffisamment important en bande dessinée pour prendre le pas sur la compréhension textuelle et rendre le lecteur confus s'il se perd dans les images. Décoder le dessin et mettre en relief les points clé des vignettes vont de paire avec l'éclaircissement du récit. Jouer sur des zones d'aplat permet de créer les impacts visuels lisibles qui donnent rythme, visibilité et lisibilité à l'histoire.

Le point d'orgue de l'usage des aplats se situe dans la double page centrale (voir fig.E et fig.F p.134-135) du tome 2 d'*Isaac le pirate : Les Glaces*¹⁵⁵. Nous allons comprendre pourquoi elle a été habilement placée au milieu du livre. Lorsqu'ils arrivent aux confins de l'Amérique du Sud et se retrouvent pris dans les mers gelées, Isaac et ses compagnons assistent à une aurore australe. Le choix du vert pour symboliser la lumière particulière de ce phénomène est audacieux. Il donne un caractère très spécial à la scène et lui attribue une place à part dans l'histoire. Nous sentons qu'à cet instant précis, les personnages vivent une expérience unique, presque mystique, qu'ils ne revivront pas de leur vie. Walter a choisi d'interpréter la lumière de l'aurore australe grâce aux modulations d'une couleur unique et non pas avec plusieurs couleurs dont le rose comme c'est souvent le cas. Le contraste atténué entre vert et noir étouffe la lumière et conserve la dimension nocturne du phénomène. De plus, par la mise en place d'une dominante verte, toute la scène se trouve englobée et les personnages semblent saisis et figés sous le spectacle céleste, tout comme le lecteur qui arrive sur ces deux pages. La couleur véhicule ici des sensations que le noir et blanc seuls semblent tronquer (voir fig.C et fig.D p.132-133). Car cette scène prend son sens et sa dimension en regard des autres scènes de l'album. Hors, dans la version couleur, les autres scènes ne présentent pas les mêmes teintes. Nous avons donc sur cette double planche un choc visuel unique dû à l'envahissement du blanc par les aplats de verts que nous ne retrouvons nulle part ailleurs dans l'album. A contrario, dans la version noir et blanc, toutes les scènes présentent la même palette composée de ces deux tons, ce qui uniformise le livre et ne détache certains éléments que par jeu du contraste gras contre maigre. Ainsi, le dessin ne peut envelopper le lecteur de la même manière que la dominante colorée. La perception comme le ressenti sont différents entre les deux versions. Le lecteur

155 Blain, C. (2002). Les glaces. Dargaud.



Ci-dessus : figure C
page 22 extraite de *Isaac le pirate : Les glaces*, version noir et blanc.



Ci-dessus : figure D

page 23 extraite de *Isaac le pirate : Les glaces*, version noir et blanc.





Ci-dessus : figure F

page 23 extraite de *Isaac le pirate : Les glaces*, version couleur.

ne parcourt donc pas le même récit lorsqu'il lit la version couleurs ou celle en noir et blanc.

Une certaine radicalité

La couleur et les lumières sont posées de manière « brute » et radicale, en aplats, sans presque aucun adoucissement. En général, les personnages sont soit complètement plongés dans l'ombre soit pleinement exposés à la lumière sans demi-mesure. Walter joue énormément avec la qualité des couleurs (plus ou moins saturées, plus ou moins opaques, plus ou moins lumineuses). Les modulations qu'il introduit viennent de cette façon. Par exemple, il module en chaleur ses tons gris selon les plans dans lesquels ils se trouvent. Ceci lui permet de placer les volumes en marquant la lumière et l'ombre.

Il emploie aussi parfois la couleur de façon à souligner l'action, usant de rouge pour marquer la violence d'un geste. Walter cherche moins à travailler l'impression de profondeur dans les images qu'à donner de la présence et du corps aux personnages comme aux décors.



Ci-contre : case extraite du tome *Les Amériques*, page 21.

La couleur rouge qui recouvre entièrement le personnage souligne la violence du protagoniste et la terreur qu'il inspire aux autres.

Cette radicalité visuelle colorée n'est pas sans rappeler celle rencontrée, pour d'autres raisons, dans la mise en couleurs de l'album *Les Rivaux de Painful Gulch* évoqué en partie I.

Les olives noires est une autre série mise en couleurs par Walter qui illustre cette radicalité. Le contexte est tout autre : au I^{er} siècle après Jésus-Christ, en Judée occupée par les Romains, le jeune Gamaliel se rend sur la tombe de sa mère à Jérusalem, pendant la Pâques juive. Suite à une altercation dans la foule, il est séparé de son père désigné comme agitateur par les Romains. Gamaliel s'échappe avec l'aide de deux déserteurs gallo-romains tandis que son père est arrêté. Au fil de l'action, les auteurs en profitent pour s'interroger sur la religion à travers les questions innocentes et directes que pose Gamaliel aux adultes qui lui répondent parfois avec embarras.

Dans les pages du tome 1 *Pourquoi cette nuit est-elle différente des autres nuits?*¹⁵⁶, nous retrouvons les mêmes principes vus dans Isaac le pirate que le coloriste a appliqués de façon exacerbée : lumière franche jaune, couleurs en aplats, parti pris de mise en lumière binaire - éléments dans l'ombre ou dans la lumière - et utilisation des qualités

156 Guibert, E., & Sfar, J. (2001). Pourquoi cette nuit est-elle différente des autres nuits ? Dupuis.

des couleurs. En revanche sur cette série, il oppose des jaunes et des bleus, de fait, les contrastes chaud-froid sont très présents dans tout l'album. L'histoire se déroule pour une large part dans un même lieu où règnent chaleur et poussière, la palette est donc constante et varie moins que dans la série *Isaac le pirate*, d'autant que la mise en page est, elle aussi, très régulière; chaque planche comportant six vignettes de même dimension, à la manière d'un album de photographies. Il habille la simplicité du dessin et la respecte, sans ombre sur les personnages et pratiquement sans dégradé. Son traitement des lumières des flammes dans la nuit est saisissant et d'une grande efficacité par contraste entre les jaunes crus et les bleus-violet veloutés. La mise en couleur proposée ici par Walter renforce la lisibilité du dessin et donne la temporalité et le rythme de l'histoire. Il en ressort un lecteur captivé qui, au grès des palettes de couleurs, s'immerge dans l'univers du récit pour partager les aventures des protagonistes.

Ci-dessous: planche 27 extraite des *Olivés noires* tome 1, dans sa version noir et blanc à gauche et couleur à droite..

Par contraste entre les teintes chaudes et les teintes froides, les personnages sont subitement éclairés et ainsi découverts par leurs poursuivants. Grâce à l'évolution du traitement de la lumière, Walter permet au lecteur de saisir la scène de façon immédiate.



b) Étude de planches mises en couleurs par Elvire de Cock

Regardons à présent le travail de coloriste d'Elvire de Cock dont l'approche couleur/matière diffère largement de celle de Walter.

La série *Ladies with guns*¹⁵⁷ met en scène la rencontre de cinq femmes issues d'origines diverses – une esclave, une Amérindienne, une pionnière, une prostituée et une sexagénaire ancienne institutrice – dans l'Ouest américain du XIX^e siècle. Subissant toutes des violences et des injustices de la part des hommes dominants la société, elles s'unissent pour se défendre et riposter.

Ladies with guns est un récit d'action, un *western* contemporain, qui met en scène des personnages au caractère fort, luttant pour inverser leur condition et prendre en main leur vie. Dans cette histoire, les femmes, dépassées un temps par les événements, affrontent une violence croissante avec détermination.



Ci-contre: dernier strip de la première page 1 du tome 1 de *Ladies with guns*.

Les jeux d'ombres et de reflets sur le regard vif et fixe accentue la sensation que le prédateur est prêt à bondir.

Capter le lecteur par la couleur

Ce qui frappe avant tout à l'ouverture du premier tome, ce sont les couleurs, particulièrement les gammes de verts, de bleus et d'orange. La première scène du livre débute sur la fuite éprouvante d'une jeune fille, enfermée dans une cage qu'elle est obligée de tirer et pousser comme elle le peut, jusque sous le couvert d'une forêt dans laquelle elle espère se cacher. Les verts saturés entrent en scène dès ces premières pages pour submerger le lecteur (voir fig.G et fig.H p.140-141). Nous sommes transportés dans une forêt dense dont les feuillages épais colorent l'environnement et verdissent lumières et personnages. Ici, de grandes quantités de verts émaillent les vignettes selon une large gamme allant des verts jaunes aux verts bleus. La palette des teintes procure une intense sensation de fraîcheur végétale et nous place assurément sous la canopée. En effet, le coloris domine, recouvre la double page et ajoute à l'atmosphère forestière une lourdeur pesante et menaçante. À l'instar de la jeune prisonnière dans sa cage, nous nous sentons enfermés sous cette chape émeraude où le danger rôde. Cette pression nous est imposée par la prédominance du coloris ainsi que par le traitement plastique de celui-ci. En effet, des facteurs comme les nombreux coups de pinceaux ou la faible luminosité générale accentuent, par la représentation réaliste, la sensation de claustrophobie. La mise en couleurs permet de faire partager au lecteur le sort de la malheureuse captive.

La réalisme par la matière

Cette ambiance sylvestre des premières scènes présente, de surcroît, des effets travaillés de matières sur les rochers, les arbres et

¹⁵⁷ Bocquet, O., & Anlor. (2022). *Ladies with guns*. Dargaud.

l'eau. Tout y est vivant : les plantes poussent, l'eau coule et creuse la roche, les animaux se déplacent. La vie prend corps grâce à l'utilisation complémentaire des matières. Dans les scènes du convoi formé par les chariots des colons, Elvire propose de grands espaces avec des arrière-plans aux effets de *sfumato* pour ouvrir l'horizon et donner la sensation d'immensité. Là encore, elle peint beaucoup les textures : la boue, les flaques, le bois, le métal. Ces rendus de matières apportent du réalisme et de la crédibilité au récit qui fait alors écho à l'histoire des pionniers américains partant vers l'Ouest dans l'espoir de trouver une vie meilleure. Nous sentons la boue, l'humidité, la sueur, le sang, nous voyageons avec eux et nous partageons leurs vicissitudes. Les scènes de nuit sont d'un bleu intense qui contraste fortement avec les oranges et les jaunes utilisés pour les lumières des feux de camp. Dans ces vignettes, la coloriste manie avec talent les qualités des couleurs et pose un bleu sombre intense mais aussi transparent pour symboliser le ciel, révélateur de l'immensité de l'horizon et de l'inconnu. Ainsi certaines pages présentent une esthétique tout à fait cinématographique, pleinement en lien avec le scénario de même ascendance et les cases de format *wide*.

Ci-contre : 2 strips extraits de la page 11 du tome 1 de *Ladies with guns*. L'espace est ouvert par la présence en masse d'un bleu dont les qualités varient efficacement selon l'emploi (sol, roche, ciel), des touches de lumières orange viennent mettre en exergue les personnages et la solennité du moment.



L'explosion de la couleur

Tandis qu'au fil de l'histoire la pression sur les cinq femmes et la violence augmentent, les mises en page des planches se chargent de plus en plus en vignettes jusqu'à l'éclatement littéral de celle-ci. Le dessin retranscrit l'accélération du rythme du récit et la perte de contrôle des personnages sur l'action en sortant des cadres et en débordant largement de la page. La couleur l'accompagne dans cette tâche. Comme dans un *blockbuster* à effets spéciaux, la sensation physique d'explosion est bel et bien présente grâce à cette alliance. En effet, lors des scènes finales du tome 1, la grille de mise en espace des cases se déstructure de plus en plus, abandonnant les lignes droites parallèles pour les obliques. De plus, les vignettes délaissent le format rectangulaire pour des formats triangulaires ou trapézoïdales,



Ci-dessus : figure G

page 6 extraite de *Ladies with guns* tome 1, version couleur.



Ci-dessus : figure H

page 7 extraite de *Ladies with guns* tome 1, version couleur.



Ci-dessus : figure 1

page extraite de *Ladies with guns* tome 1, version noir et blanc.



Ci-dessus : figure J

page extraite de *Ladies with guns* tome 1, version noir et blanc.



Ci-dessus : figure K
page extraite de *Ladies with guns* tome 1, version couleur.



Ci-dessus : figure L
page extraite de *Ladies with guns* tome 1, version couleur.

moins conventionnels et plus dynamiques, au point que les contours de certaines cases ne sont pas sans rappeler la forme de bris de verre qui volent en éclat (voir notamment la planche 54 p.135). De même, comme en point d'orgue à l'action finale, les gammes de couleurs oublient les dominantes bleue et verte pour se muer en kaléidoscope de rouges, orange et jaunes. Les couleurs envahissent et colonisent l'espace, allant jusqu'à manger le trait noir aux points les plus chauds et lumineux de l'action. Immergé dans cette atmosphère saturée, le lecteur est ébloui, les pages lui explosent entre les mains.

L'album évoque les entraves et les outrages subies par les femmes à l'époque de la conquête de l'Ouest et plus largement. Pour ce faire, il fait la part belle aux mises en page «rhétoriques»¹⁵⁸ et aux contrastes colorés puissants. Quand surviennent les tirs de revolver tous azimuts et les explosion de barils de poudre, la mise en page colle à l'action et éclate ainsi que les couleurs qui se diffusent dans toutes les directions et dans toute la page. Dans leur fuite désespérée et leur envie d'en découdre avec les hommes qui les maltraitent, les héroïnes traversent des pages dont les couleurs traduisent la destruction et le carnage qu'elles laissent derrière elles. Le lecteur est dans un *western* violent.



Ci-contre : page 32 du tome I

Ladies with guns, écrit par O. Bocquet et dessinée par Anlor (2022).

Au fur et à mesure que les événements dérapent, la mise en page se brise, les teintes s'échauffent, les lumières s'intensifient.

158 Dans *Case, planche, récit*, B. Peeters décrit quatre types de mises en pages dont la mise en page «rhétorique» dont la mise en espace sert le récit, en faisant varier le format et le nombre de vignettes selon ce semble que lui dicter celui-ci. Si nous suivons la typologie donnée par Groensteen dans *Système de la bande dessinée*, la page 54 de *Ladies with guns* paraît également «irrégulière» et «ostentatoire».

Enchâsser les récits

Dans ce même tome 1 de *Ladies with guns*, la couleur démontre une autre capacité propre. Dans les planches 44 et 45 (voir fig.K et fig.L p. 144-145) dont les textes sont absents, dès le premier regard, le lecteur comprend qu'il est face à deux lieux et face à deux histoires. Grâce à l'alternance d'une gamme de jaunes et d'une gamme de bleus, la coloriste compose un damier bicolore, déjà esquissé par la mise en page de neuf vignettes de format identique sur chaque planche en vis-à-vis. La couleur permet ainsi à Elvire d'enchâsser deux récits qui se déroulent en parallèle. Nous comprenons sans même avoir besoin de lire qu'il se passe deux événements distincts, ce qui est bien moins perceptible sur la version noir et blanc (fig.I et fig.J p.142-143). Sans la couleur, une partie de l'information visuelle est manquante et la narration est perturbée. Dans cette double page, la couleur révèle et expose la technique narrative déroulée par la dessinatrice.

De plus, le récit nous suggère des actions similaires, menées par des personnages différents, mais qui conduisent relativement aux mêmes résultats. Si les deux histoires étaient traitées avec les mêmes teintes, les pages perdraient immédiatement en lisibilité et le lecteur serait plongé dans la confusion totale. Il deviendrait alors compliqué de démêler les lieux et les protagonistes. Ces deux planches sont singulières dans l'album, ce sont les seules à bénéficier de ce traitement coloré, construit sur l'opposition chaud-froid, doublé d'une mise en page rigoureuse et stable par rapport au foisonnement d'une grande part de l'album. Car grâce à la couleur, il est possible d'intercaler ces deux histoires de manière intelligible et signifiante.

Ci-contre : page 54 du tome I

Ladies with guns.

Dans les dernières pages, la situation est hors de contrôle.

Les mises en pages présentent des vignettes larges à bords perdus ou des images courant sur deux pages.

Le son, incarné par les onomatopées, se mêle aux couleurs. le dessin est fusionné dans le coloris pour créer des points de focalisation.



Ce qui impressionne dans la série *Ladies with guns*, ce sont les mises en ambiances colorées et texturées qui viennent émouvoir le lecteur, qui lui sautent parfois au visage et qui convertissent le récit en un véritable grand spectacle cinématographique. Immensité, enfermement, urgence, danger, rage... ces notions s'expriment à travers les sensations de surcharge et de déflagration de dominantes colorées bleues, orange ou vertes. L'intensité de ce que vivent les personnages est traduite visuellement par la mise en page et les coloris. Les choix de gammes et de traitement plastique des matières augmentent l'effet narratif. Donner du caractère à l'album *Ladies with guns* est une préoccupation satisfaite par les choix de gammes et de touches de la coloriste Elvire de Cock. Son parti pris confirme le livre dans un récit de genre *blockbuster*.

Pour conclure, récit, dessin et couleur font réellement corps dans cet album conformément aux ambitions de la coloriste énoncées en partie 2 de ce mémoire; néanmoins les couleurs semblent particulièrement présentes dans cet opus et il paraît peu probable que les lecteurs «ne la voient pas».

c) Étude de planches mises en couleurs par Isabelle Merlet

Poursuivons la mise en relation de la narration en bande dessinée et de la couleur en observant le travail d'Isabelle Merlet sur le titre *La jeune femme et la mer*¹⁵⁹, écrit et dessiné par Catherine Meurisse.

La jeune femme et la mer raconte l'histoire d'une jeune française qui part au Japon, en résidence d'artiste, avec pour objectif de «renouveler sa banque d'images mentales par trop occidentale¹⁶⁰» et de peindre la nature. Elle rejoint une résidence située en pleine campagne, au bord de la mer, dans le Kyūshū. Un peu déboussolée à son arrivée, la jeune femme croise toute une galerie de personnages qui vont l'aider à comprendre et à progresser. Le livre mêle récit autobiographique et humoristique, réflexion sur l'art et mythologie.

Le terrestre et le céleste

Dès la première planche qui se présente sous la forme d'une illustration pleine page, le décor est planté sous une lumière solaire crue. Bien que nous arrivions au Japon, il est manifeste que nous ne sommes pas dans une grande ville, une de ces mégapoles comme Tōkyō, où le bruit et la vitesse imprègnent l'atmosphère. Dans un décor paisible, la végétation étale ses modulations de verts sous un ciel bleu transparent. L'atmosphère transporte ainsi le lecteur dans un Japon rural, au sud de l'archipel.

Tout comme l'héroïne, nous sommes saisis par la beauté des paysages dont les courbes sont magnifiées par les couleurs. Les rapports entre verts, rose et bleus ainsi que la transparence de l'air sont remarquables. Isabelle joue habilement avec la qualité des teintes pour créer des contrastes: les couleurs translucides figurent le ciel, la mer, la lumière et l'espace tandis que les teintes opaques figurent les personnages, le bois, la pierre, les montagnes et la terre.

¹⁵⁹ Meurisse, C., & Merlet, I. (2021). *La jeune femme et la mer* (Première édition). Dargaud.

¹⁶⁰ Ibid. p6.

Il se dessine dès lors une opposition symbolique entre les choses terrestres et célestes, solides et évanescences. Cette distinction s'opère d'autant plus que la dessinatrice a placé sur ses dessins au trait des lavis de gris qui génèrent de la matière. En les teintant, la coloriste donne une nouvelle dimension aux images. Une harmonie se crée entre les éléments de la planche, liés par les nuances et les matières.

Des bleus, des verts, des pointes de rose et de jaune viennent signifier l'exubérance de la nature et de ses prairies foisonnantes. Des bleus et des bruns violets profonds habillent les montagnes et les ombres des décors. Des nuances de blancs percent l'horizon de leurs luminosités. Ces oppositions de qualités, opacité contre transparence, génère une palette subtile, propice à la «représentation de l'histoire» en ouvrant une fenêtre sur l'état d'esprit du personnage.



Ci-dessus : planche extraite de l'album *La jeune femme et la mer*, écrit et dessiné par C. Meurisse. Véritable invitation à la contemplation, les couleurs de ce visuel, à la manière d'une estampe japonaise du XIX^e siècle, captivent immédiatement le lecteur qui partage l'état d'esprit du personnage principal à la vue de ce paysage..

De la justesse

L'album est traversé par deux niveaux de représentation commandés par les besoins du récit : le premier correspond à des dessins spontanés, type «dessin de presse», qui mettent en scène les personnages actifs dans leur quotidien, tandis que le second correspond à des dessins d'observation plus réalistes, d'inspiration *sumi-e*, construits avec des effets d'encre qui leur confèrent une dimension picturale. La coloriste s'empare des deux approches utilisées par la dessinatrice. Ainsi, les dessins spontanés sont traités en aplats solides. Soudain, les personnages deviennent entièrement bleu ou blanc, ils ne sont plus détaillés. Car Isabelle utilise les aplats lisses pour mettre en exergue un personnage, pour le placer dans un plan différent ou bien pour l'enfermer dans sa tristesse ou ses pensées. Elle utilise par exemple du blanc pour marquer la surprise ou un temps d'attente, du rouge



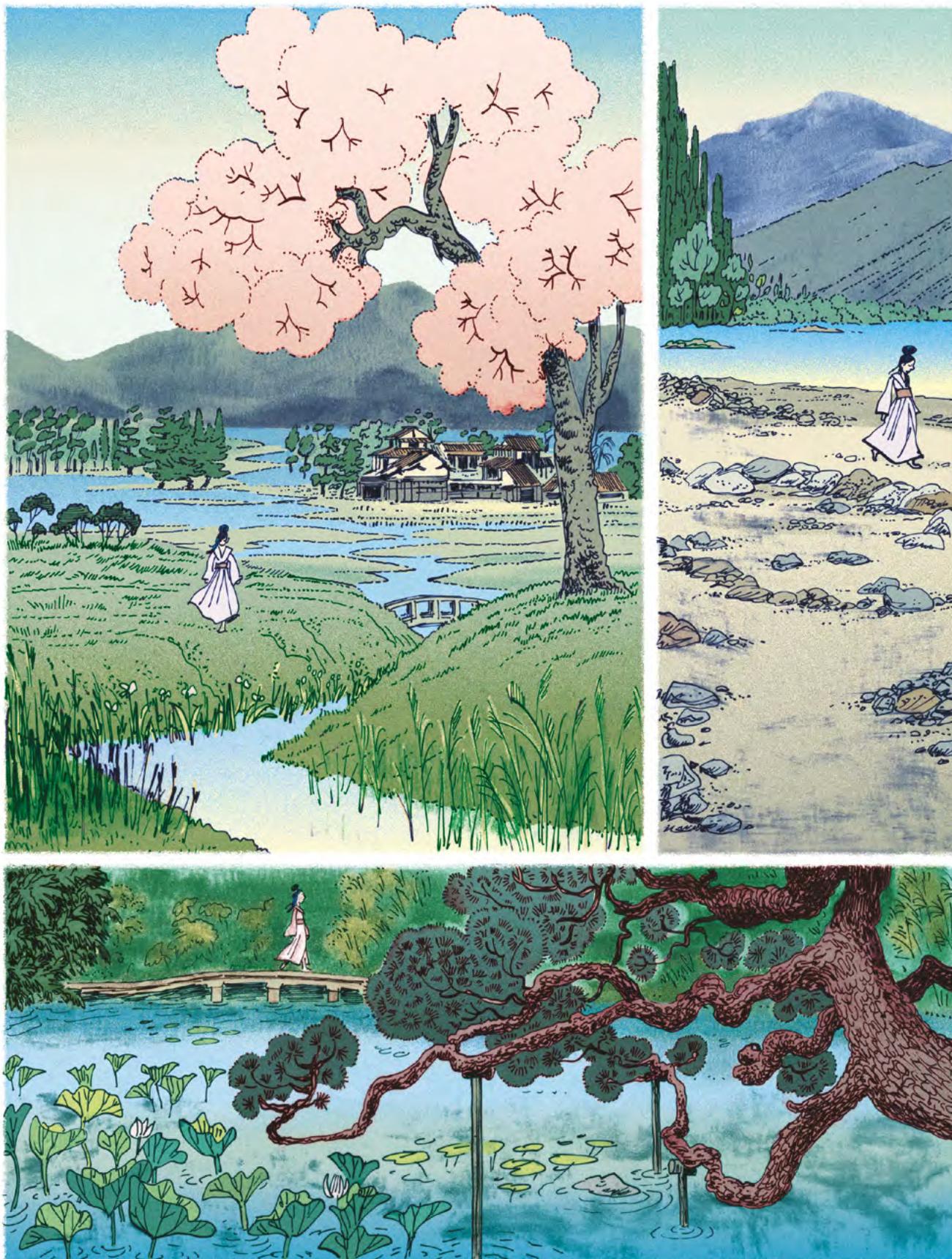
Ci-dessus : figure 0

page 7 extraite de *La jeune femme et la mer*, version noir et blanc.



Ci-dessus : figure P

page 7 extraite de *La jeune femme et la mer*, version couleur.



Ci-dessus : figure Q
page extraite de *La jeune femme et la mer*.



Ci-dessus : figure R
page extraite de *La jeune femme et la mer*.



Ci-dessus : figure S
couverture de *La jeune femme et la mer*, version noir et blanc et en versions couleurs.



Ci-dessus : figure T

page 99 extraite de *La jeune femme et la mer*, version couleur.

orangé pour l'audace d'un personnage, ou bien du jaune pâle pour le saisissement. Ce faisant, elle crée des ruptures dans le rythme lent de l'histoire et met en relief les scènes humoristiques. Tout comme le dessin des personnages est plus caricatural que celui des paysages, la couleur est également plus caricaturale, plus synthétique sur les figures anthropomorphes. De plus, les aplats permettent de détacher les personnages qui semblent surimprimés sur les décors. Enfin, cette différence de traitement les rend vivants, ils sont animés par la couleur qu'ils portent en eux.

Pour les panoramas, la coloriste a recours à des couleurs plus transparentes qu'elle superpose jusqu'à obtenir l'effet désiré. Les dégradés de bleus, jaunes et rose comme les dégradés de ciel – jour, nuit et coucher de soleil – sont des éléments marquants du livre : ils peignent avec justesse l'atmosphère estivale de cette région ; il nous semble alors entendre les criquets chanter, l'eau couler, les vagues rouler au loin (voir fig.O et fig.P p.150-151). De même des nuances éthérées viennent signifier l'immanence, l'apparition, le fantastique (voir fig.T p.155).

Ce double traitement des couleurs proposé par la coloriste permet de mettre en scène le monde intérieur des protagonistes et le monde extérieur autour d'eux.

La couleur sensuelle

La façon de poser les couleurs d'Isabelle fait appel à nos sens comme nous venons de le voir. Alors qu'elle applique les couleurs en aplats, avec une économie d'outils, elle réussit par le travail des textures et la coloration des lavis à donner une sensation de papier froissé et ancien, telle une estampe, renforcée par l'impression mate et le papier choisi pour le livre. Par l'emploi de dégradés granuleux, elle instaure des atmosphères sensibles et palpables : nous sentons les odeurs, nous percevons le souffle de l'air chaud et humide ainsi que les bruits de la nature (voir fig.Q et fig.R p.152-153). Nous sommes dans une peinture représentant le sud du Japon dont nous traversons les différents panoramas afin de dérouler le fil du récit. Elle réussit à nous transmettre les sensations physiques générées par le récit. Le sens de la vue est également comblé : par des accords délicats, la coloriste signifie au lecteur la beauté des dessins et à travers eux, des paysages traversés. La couverture du livre en est le témoin (voir fig.S p.154) : les accords bleu-rose et les contrastes de qualité choisis apportent de la profondeur à l'image, découpent les formes décoratives du dessin (arbres et plantes) et dirige l'œil du lecteur sur les protagonistes en les encadrant avec le bleu de l'avant-plan. La coloriste réussit une mise en couleurs dont la beauté flatte les sens.

«La nécessité intérieure¹⁶¹» : révéler les passions de l'âme

La mise en page globale de l'album est calme et ordonnée. La dessinatrice ponctue son histoire de représentations de panoramas en pleine page, à la façon de tableaux. Ces illustrations, qui évoquent les estampes japonaises du XIX^e siècle (voir fig.R p.153), sont autant

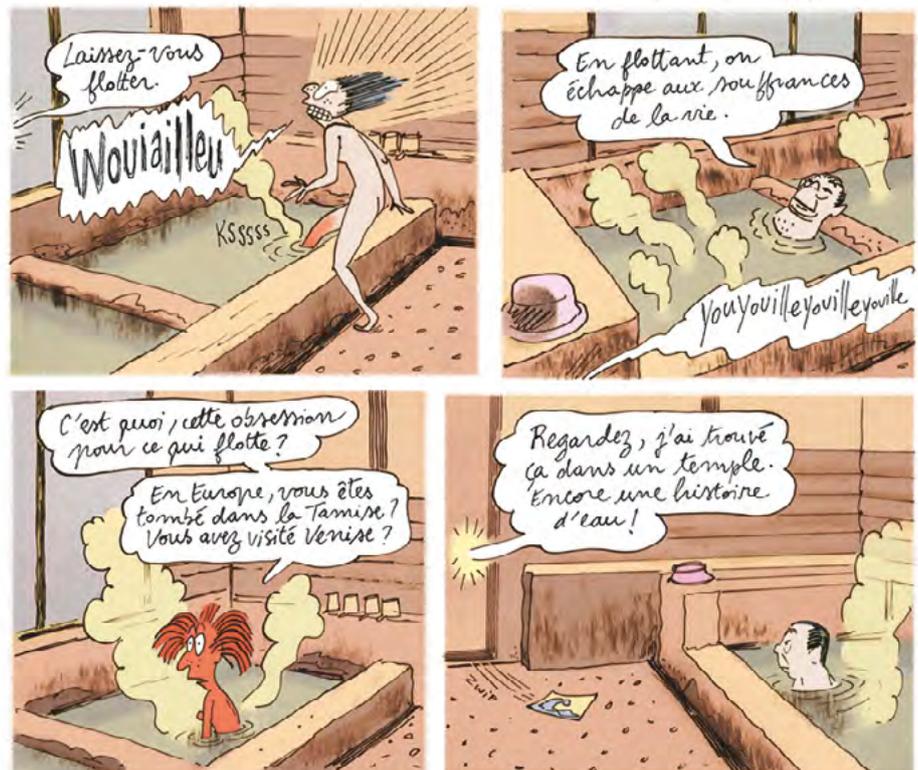
161 J'emprunte cette expression à Kandinsky dans son chapitre «Les langage des formes et des couleurs» in Kandinsky, W., Sers, P., Debrand, N., & Du Crest, B. (1989). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Gallimard.

de pauses dans le livre qui incitent à la contemplation, à la rêverie. Ces vignettes uniques sont l'occasion pour la couleur d'exprimer la méditation procurée par la traversée de ces paysages incroyables, sereins, aux nuances subtiles. L'alliance du trait sensible à la couleur spirituelle permet de révéler le sentiment intérieur du personnage, de rendre visible ses affects et de les représenter visuellement. En cela, la mise en couleur sert pleinement le récit et aide à la transmission des desseins de l'autrice. De plus, régulièrement émaillé de références à l'art japonais, le récit se pare de couleurs qui empruntent alors la forme d'une citation, d'une référence colorée qui rappelle au lecteur la source d'inspiration. Ainsi, par exemple, des contrastes entre rouges et bleus évoquent des estampes polychromes de l'artiste Hiroshige.

Interpréter et traduire le récit

L'héroïne traverse cette contrée au gré de ses déambulations et ses rencontres. Elle appréhende la culture locale, les croyances, la façon de penser, les différences avec l'Occident... Elle croise un peintre japonais qui «recherche l'état qui lui permettra de peindre un tableau¹⁶²» et qui utilise la poésie pour exprimer les choses intangibles. Comme la jeune femme cherche à saisir la conception orientale de la peinture, elle échange à ce propos avec lui. Cet accès aux choses intangibles, cette méditation, cette recherche de l'inspiration, Isabelle Merlet s'efforce de les restituer par la mise en couleurs. Il y a peu de tension dans ce récit car il s'y trouve la déambulation, la réflexion, la recherche introspective de quelque chose à l'intérieur même du personnage. Comme un acteur, la coloriste entre dans l'univers du récit, s'attache à jouer le *script* et à comprendre ce qui animent les prota-

Ci-contre : deux strips extraits de la page 74 de *La jeune femme et la mer*. La couleur donne vie aux personnages qui réagissent à des situations. Elle accentue également l'humour de la scène en colorant entièrement en rouge le personnage qui se brûle avec l'eau du bain..

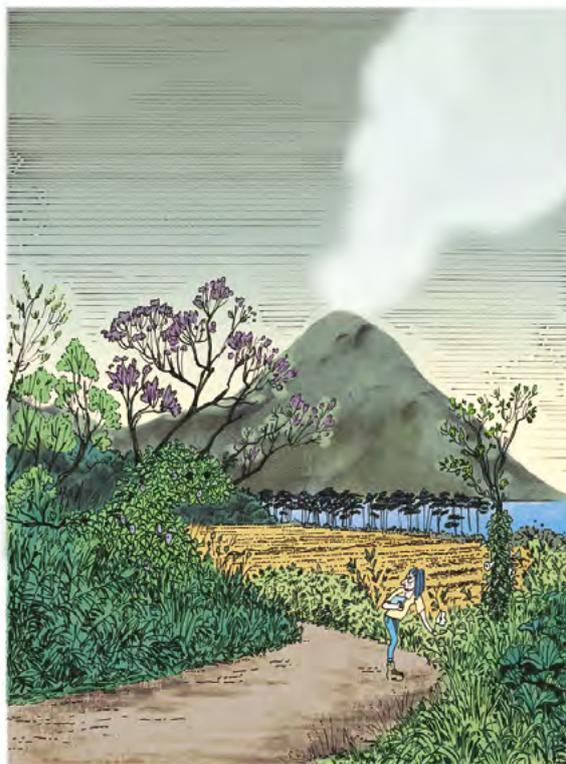
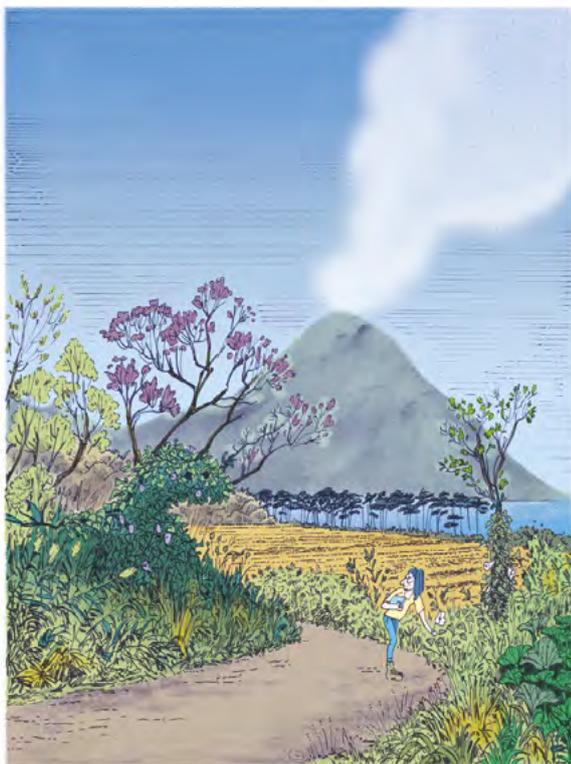
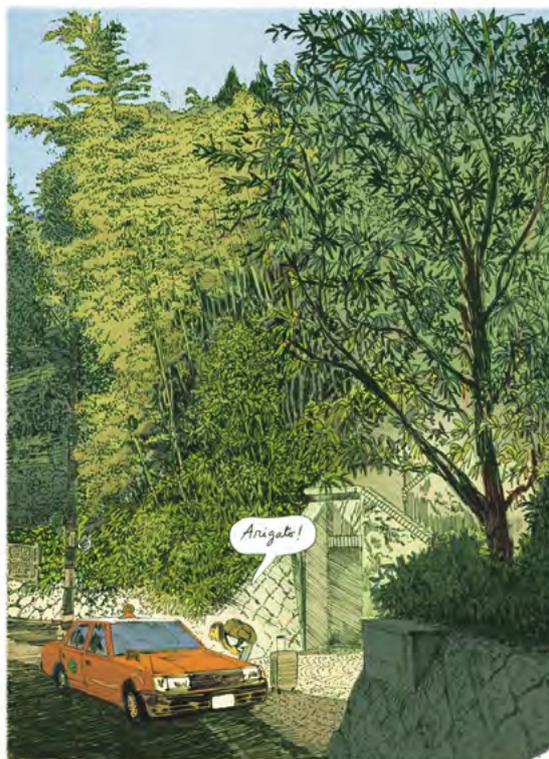
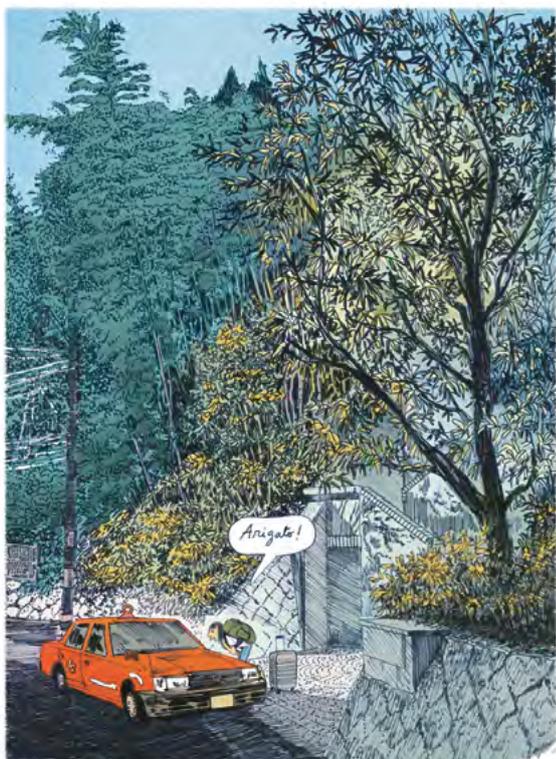


162 voir Meurisse, C., & Merlet, I. (2021). *La jeune femme et la mer* (Première édition). p.17. Dargaud.

gonistes afin d'être en capacité de transcrire cet univers par ses choix de couleurs. Car la coloriste précise «il faut savoir pourquoi on met en couleurs¹⁶³». Et ce pourquoi se loge dans les nécessités internes du récit. La couleur agit ici comme une traductrice de l'histoire et de son univers, se faisant drôle au besoin, citatrice ou contemplative lorsque nécessaire. De plus, Elle s'adapte à la langue et au ton du récit com-

Ci-dessous : recherches de justesse de lumières et de tons pour les planches 1 (en haut) et 65 (en bas) de *La jeune femme et la mer*.

Les versions finalement retenues par la coloriste se situent à droite.



163 voir entretien avec Isabelle Merlet en annexe I-e p240

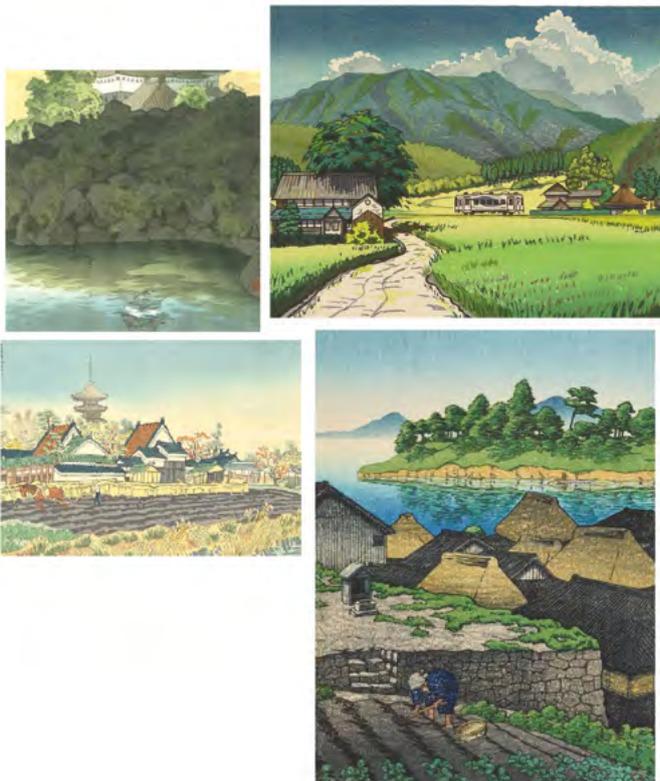
Ci-dessous, en bas : moodboard pour
La jeune femme et la mer.

Isabelle rassemble des images
significatives et évocatrices pour elle.

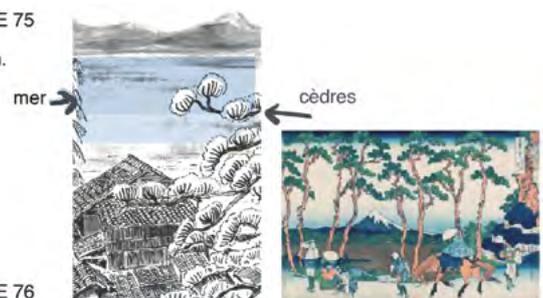
Elle croise des documents fournis
par la dessinatrice avec ses propres
recherches.

muniqués par les dessins et se faisant accompagner pleinement les
intentions narratives de l'autrice.

Isabelle entretient un rapport à la couleur empreint de spiritua-
lité qui se manifeste particulièrement dans *La jeune femme et la mer*.
C'est à l'intérieur d'elle-même qu'elle va puiser pour poser telle ou
telle teinte. Et chaque couleur ainsi déposée est le fruit d'une longue
réflexion. À la façon décrite par Kandinsky, la coloriste exprime sa
personnalité dans son travail et témoigne de son
époque via le rendu coloré proposé (les références
aux couleurs des estampes sont par exemple
réactualisées et envisagées dans une vision
contemporaine).



PAGE 75
Matin.



PAGE 76



PAGE 77



c) Étude de planches mises en couleurs par Laurence Croix

Afin de poursuivre notre analyse, observons ensuite les travaux de Laurence Croix sur les albums de la série *Nemo* et comment ses choix impactent la réception du récit.

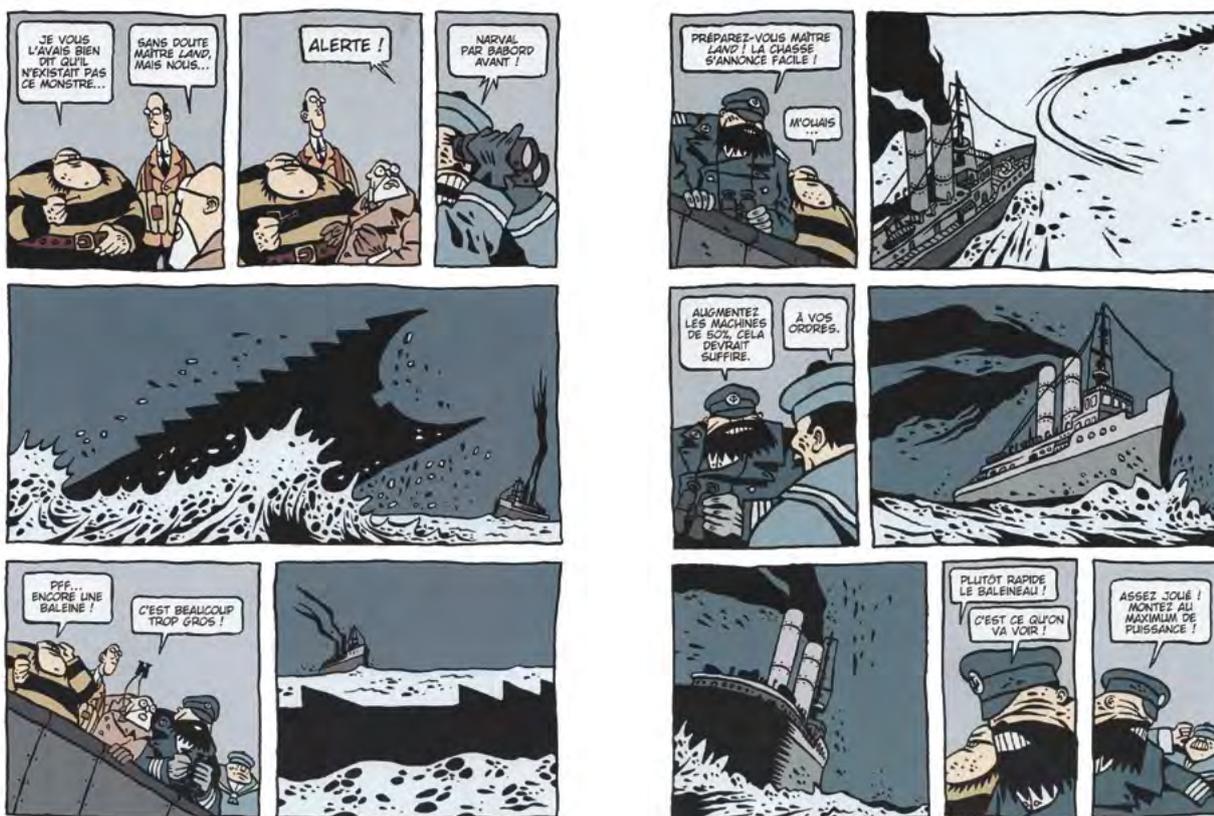
Apporter du sens par la couleur

Dans la série *Nemo*¹⁶⁴, Laurence a travaillé avec peu de teintes selon la contrainte qu'elle s'est donnée au départ, contrainte qui est en partie liée aux conditions de réalisation de l'album – le délai très court de production des couleurs – mais qui relève aussi d'un parti pris artistique.

Le récit est dérivé du célèbre roman de Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*¹⁶⁵. Le livre s'ouvre sur une frégate qui navigue dans le Pacifique sud. Décors et personnages sont traités en camaïeux de gris-bleus métalliques qui installent une atmosphère de froideur morne. Il faut dire que le navire sillonne depuis six mois l'océan, à la recherche d'un monstre marin, en vain. Nous remarquons dès ces premières pages, que les protagonistes principaux, le Professeur Aronnax, Conseil et Maître Land, sont colorés de gris chauds, ce qui, par jeu de contraste avec les gris froids, les distinguent des décors et des personnages secondaires. Nous notons également que les gris froids s'assombrissent au fur et à mesure que le jour baisse. À la fin de la scène, suite à l'accrochage entre la frégate et un sous-marin, les trois personnages principaux sont projetés par dessus bord. Abandonnés par le navire en pleine mer, ils trouvent refuge dans le sous-marin de l'altercation, le Nautilus. À l'intérieur, l'ambiance chromatique change soudainement : lors de la première apparition du Capitaine Nemo, la

Ci-dessous et page de droite: quatre planches extraites de *Nemo* tome 1 *Mobilis in Mobile*.

Ci-dessous, dans la scène d'ouverture, la couleur utilisée se compose d'un camaïeu de gris froids au sein duquel se distinguent les personnages principaux en camaïeu de gris chauds. A droite, dans la double page de l'entrée en scène de Nemo, le rouge surgit pour marquer l'importance du moment mais aussi les sentiments partagés des personnages à la vue du Capitaine.



164 Brüno, & Verne, J. (2012). *Nemo*. Treize étrange.

165 Verne, J. (1870). *Vingt mille lieues sous les mers*. Hetzel.

palette de gris se double d'un rouge vif et percutant que la coloriste introduit pour créer une rupture visuelle et ainsi souligner l'entrée théâtrale de l'inquiétant Nemo. L'apparition de la couleur rouge est concomitante avec celle du Capitaine. En effet, il semble irradier cette teinte – elle surgit de derrière le personnage en contre-jour et coule sur les zones éclairées des parois – et lui confère un aspect un peu démoniaque. La couleur vient mettre en relief dans cette scène ce que ressentent le Professeur Aronnax, Conseil et Maître Land lors de cette première rencontre avec Nemo. Nous sentons le doute et l'inquiétude les saisir.

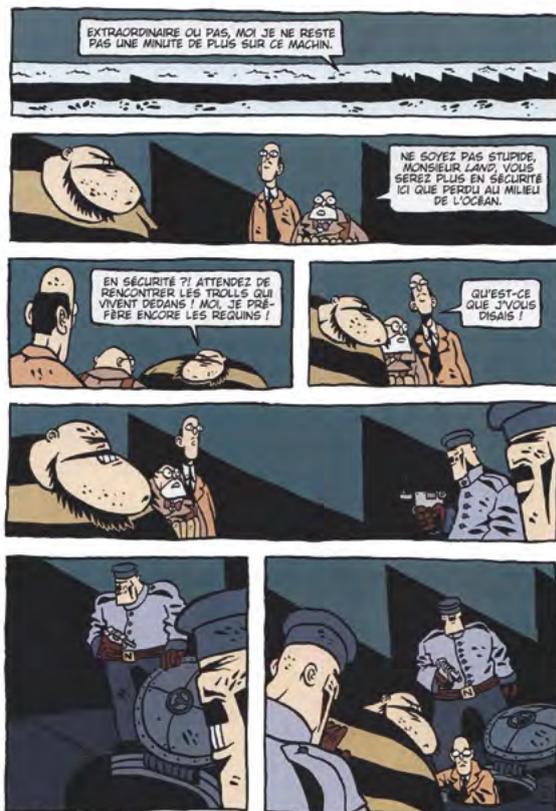
Ci-contre: gammes principales rencontrées dans le tome 1 de *Nemo*,

Mobilis in Mobilis.

Une série de gris froids à laquelle s'oppose une série de gris chauds ainsi que la couleur de rupture, le rouge, qui vient signifier l'urgence, le danger, le dramatique.



De même, plus loin dans l'album, ce rouge se répète afin d'apporter plusieurs informations au lecteur. Cette couleur, en plus d'être l'incarnation de la personnalité du Capitaine, apparaît lorsque l'action se fait violente ou que l'urgence de la situation génère une pression sur les personnages. Elle vient ainsi signifier au lecteur que le cours régulier du récit subit une altération, un changement de direction.



15

Découper l'espace-temps

Localiser l'action et la situer dans le temps sont deux autres usages que fait Laurence Croix de ses gammes de couleur. Ainsi dans la double planche en noir et blanc ci-dessous, nous ne percevons pas immédiatement les différents lieux qui la compose. Il nous faut la parcourir attentivement des yeux et peut-être lire les textes. Dans sa version en couleurs sur la page 163, le regard identifie rapidement trois zones colorées qui le mettent sur la piste: trois lieux sont représentés dans cette scène, la cabine des passagers, la passerelle de commandement et l'extérieur avec la frégate qui cannone le sous-marin. La couleur localise efficacement l'action en délimitant l'espace dans lequel se déroule chaque événement de l'histoire. Nous pouvons noter le pivot de l'action en case 4 avec l'élément déclencheur signifié par l'onomatopée «BANG» et le passage brutal de la cabine des passagers du gris métal à la couleur rouge.

Plus loin dans le récit, la coloriste met en place d'autres codes couleurs pour découper l'espace et le temps. Par exemple, dans le tome 2¹⁶⁶, lorsque les personnages profitent d'une brève escale à terre, la palette des teintes s'éclaircit considérablement: nous pouvons voir des jaunes pâles, des ocres... indiquer au lecteur la lumière solaire, le sable, la nature... et créer un contraste fort avec les couleurs sombres claustrophobiques de l'intérieur du Nautilus. De même, dans le tome 4¹⁶⁷, une gamme de verts fait son apparition pour les scènes dans le laboratoire du sous-marin, dans lequel le Professeur Aronnax et Nemo font des recherches. Ces verts sont poussés en saturation lorsque Conseil, ne supportant plus l'enfermement dans le sous-marin, tente de mettre fin à ses jours et délire sous l'effet du poison. Grâce à l'instauration de ces codes, l'histoire se déroule de façon très lisible pour le lecteur qui identifie rapidement le contexte de l'action.

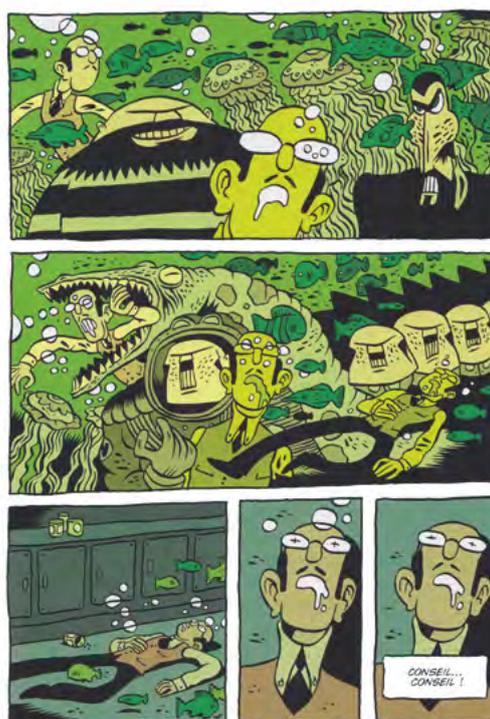
Page de droite: double page 36 et 37 extraites de *Nemo* tome 1, *Mobilis in Mobile*, version noir en blanc en haut et couleur en bas.

Trois lieux se distinguent dans cette scène: la cabine où les passagers lisent tranquillement (cases 1, 2 et 3 dans des teintes gris-bleu et 4 en rouge) puis la passerelle où le Capitaine lance ses ordres pour la riposte (cases 5 à 10 et 12, 13 en camaïeu de rouges) et enfin l'extérieur avec la frégate qui bombarde le Nautilus (case 11 en gris-vert).

Ci-dessous: à gauche, planche extraite de *Nemo* tome 2 *Quelques heures à terre*.

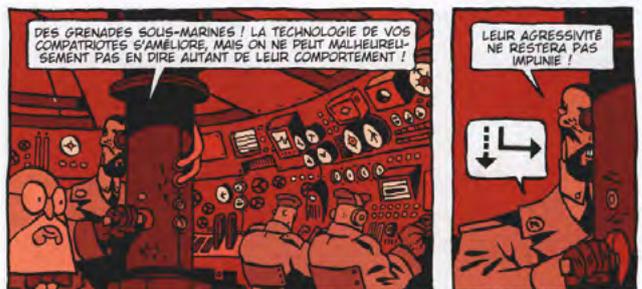
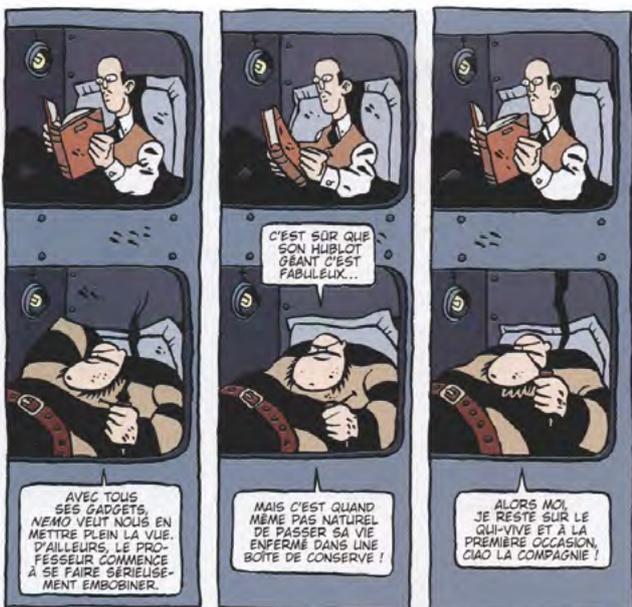
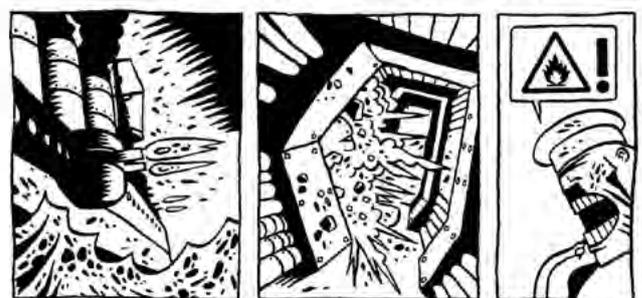
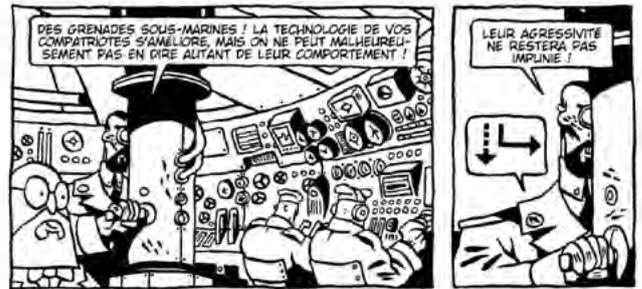
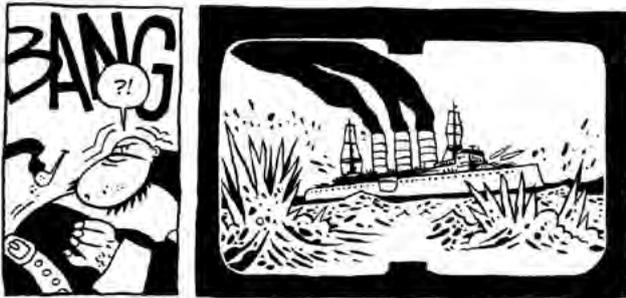
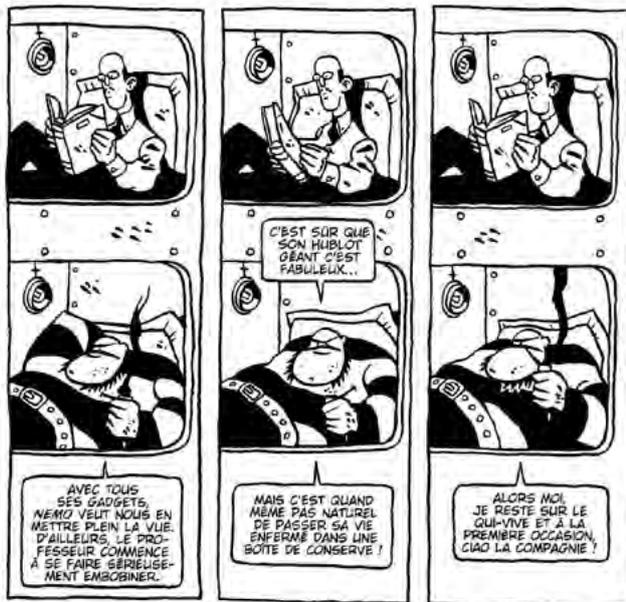
À droite, planche extraite de *Nemo* tome 4 *Une fécatombe*.

Les codes couleur mobilisés apparaissent clairement dans ces pages: une gamme de gris froids pour le bathyscaphe, une gamme d'ocres pour l'île et une gamme de verts pour le laboratoire.



166 Brüno, & Verne, J. (2002). *Quelques heures à terre*. Milan-Treize étrange.

167 Brüno, & Verne, J. (2004). *Une fécatombe*. Milan-Treize étrange.



d) Étude de planches mises en couleurs par Albertine Ralenti

Pour conclure cette analyse, je vous propose à présent d'observer mon propre travail de mises en couleurs. Il s'agit de questionner si, dans ma pratique, j'utilise la couleur pour narrer et de quelle manière. Je m'appuie ainsi sur deux titres, *Va-t'en guerre!*¹⁶⁸ et *L'homme qui voulut être roi*¹⁶⁹, afin de donner à voir ma façon.

Va-t'en guerre! est un récit burlesque se déroulant pendant la première Guerre Mondiale. La fantasque présidente de l'association «Marraines de France» décide qu'il faut à tout prix retrouver un soldat nommé Carapat puisqu'il a été désigné gagnant du concours qu'elle organise pour la promotion de son groupe. Hors, Carapat est sur le front et n'a pas donné de nouvelles depuis des mois. Une expédition de protagonistes inattendus – dont une voyante et une «gueule cassée» – est formée afin de partir à sa recherche. Ils vont traverser une série de péripéties et rencontrer des personnages surprenants avant de découvrir ce qu'il est réellement advenu du soldat Carapat.

Les éléments narratifs

Plusieurs éléments narratifs primordiaux entrent en ligne de compte dans cet album pour la mise en couleurs. Tout d'abord, le ton du récit est drolatique et les personnages plutôt caricaturaux. Ensuite, l'histoire, malgré son caractère excentrique, est ancrée dans un contexte historique connu et identifié, celui de 14-18. Enfin, l'encrage à la graisse épaisse et aux larges aplats de noir dessine des mises en page picturales très contrastées. Ces trois ingrédients – ton, contexte historique et dessin – m'orientent vers un rendu chromatique empruntant au réalisme (en tant que référence à l'existant) mais surtout à l'expressionnisme en soulignant le ressenti des personnages et en caractérisant leurs péripéties. De plus, mettre au point des harmonies colorées, pour leur pouvoir esthétique,

Ci-dessous et page de droite : six planches extraites de *Va-t'en guerre.*

La palette du train de nuit est articulée autour de bleus-violetés contrastés par un orange complémentaire qui signifie la lumière de la bougie. Lorsque la voyante plonge dans l'inconscient du soldat, la palette se transforme en tons chauds, rouge, ocre et orange, contrastés de bleus pour marquer le basculement dans les traumatismes de la guerre.



168 Ducoudray, A., & Mousse, M. (2021). *Va-t'en guerre!* Jungle.

169 Derrien, Jean-Christophe & Torregrossa, Rémi. (2023). *L'homme qui voulut être roi* (Vol. 1-1). Glénat.

m'apparaît nécessaire afin de créer des atmosphères particulières et produire un album distinctif, notamment en raison de certaines mises en page très graphiques.

Colorer l'horreur et la folie

Le scénario du livre alterne entre des scènes naturalistes, particulièrement dans les premières pages, au cours desquelles le récit progresse, et des scènes fantasmées. Shrapnel, soldat dur à cuire blessé au front, est pétri de traumatismes. Par moment, son cerveau s'égaré dans les méandres de son mental meurtri. Survivant de l'hécatombe, il revit dans son sommeil perturbé des scènes de guerre. Cette dérive donne lieu à des planches aux mises en page très visuelles, composées pratiquement comme un tableau. Dans ces passages, j'ai utilisé des accords de couleurs pour leur impact sensoriel. La planche représentée par la figure U p.166 met en scène un des égarements de Shrapnel. L'action est violente, le personnage est pris sous un déluge d'obus et entouré de soldats vomissant feu et sang. Nous sommes face à un carnage assourdissant mêlant explosions, pluie et sirènes. Les formes dessinées sont anguleuses. Le dessin met en œuvre des motifs (traits ou taches) qui créent des effets de matières et de mouvements. De plus, les aplats noirs viennent marquer fortement des ombres sur les personnages et les décors et détacher les plans. Afin de créer une impression de chaos, j'ai eu recours à un traitement radical en aplats de rouges et de jaune-vert non réalistes qui recouvrent les personnages, comme les explosions, d'une seule couleur, en omettant volontairement les détails, ceci afin que l'atmosphère générale englobe tous les éléments (fig. V p.167). Ces aplats génèrent des découpes colorées qui soulignent les lignes de force de la composition. Seul Shrapnel, frappé par des éclairs de lucidité au milieu de la tourmente confuse, conserve en case 2 et en case 3 des couleurs réalistes, signifiant au lecteur que le soldat réalise l'horreur de ce qui se passe autour de





Ci-dessus : figure U

page 40 extraite de *Va-t'en guerre!*, version noir et blanc.



Ci-dessus : figure V

page 40 extraite de *Va-t'en guerre!*, version couleur.

lui. Cet artifice me permet d'exprimer ce balancement entre folie et lucidité qui habite Shrapnel en permanence.

Ces quelques pages en couleurs saturées et chaudes marquent une rupture dans la scène en cours puisque, si le lecteur est plongé dans l'esprit du soldat, les protagonistes sont toujours à bord du train, dans un environnement nocturne calme. Par mes choix de teintes, j'aspire à provoquer une réaction chez le lecteur, qu'elle soit positive ou négative.

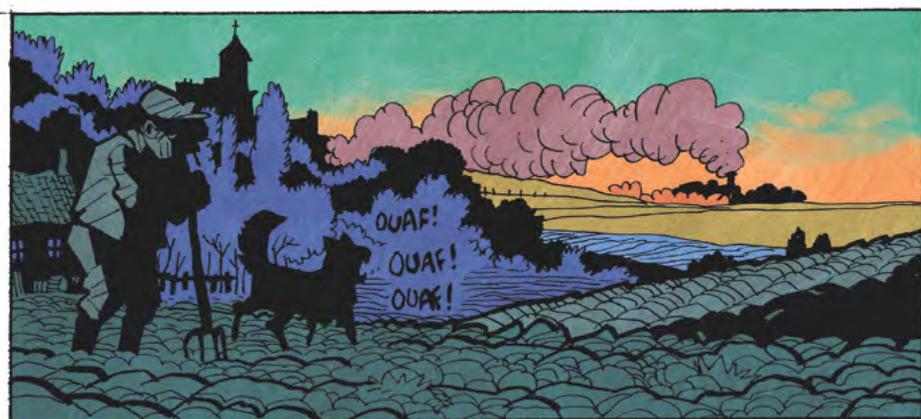
Révéler la picturalité par les contrastes de coloris

L'album *Va-t'en guerre* est pictural de par son dessin très éloigné d'une ligne claire, usant de formes stylisées et d'un encrage en pleins et de déliés très contrastés. Cette picturalité fait partie des éléments narratifs du récit puisque l'image est un des constituants fondamentaux de la bande dessinée. Elle s'instille aussi dans les couleurs. Bien que les teintes soient posées sur une base d'aplats, l'aspect «peinture» provient des effets de textures ainsi que du traitement global des atmosphères construites sur des contrastes de «couleurs en soi¹⁷⁰» plutôt que sur des contrastes de clair-obscur, qui sont déjà présents en raison du noir de l'encrage (voir fig. W p.170). Ainsi, les ombres des décors et des avant-plans de la planche 122 sont données par des teintes complémentaires ou opposées en chaleur, à la façon des courants picturaux comme l'Impressionnisme (voir fig. X p.171). Le noir est banni de la composition des couleurs et reste réservé à l'encrage. Ceci permet d'obtenir plus de contraste à l'impression entre le dessin et les couleurs, d'avoir des coloris plus intenses, non «salis».



Ci-contre: bleu de coloriage numérique et vignette extraite de *Va-t'en guerre*.

L'ombre formée par les arbres est signifiée par la couleur violette et non par un noircissement du vert des feuillages.



170 J'entends contraste de «couleurs en soi» selon la définition qu'en donne Itten dans son ouvrage : Itten, J. (1985). Art de la couleur. Dessain et Tolra.

Ci-contre : bleu de coloriage
numérique de la planche 76
de *Va-t'en guerre*.

Ce bleu montre les effets de matières
présents dans les décors – sol, ciel,
végétation – qui apportent,
par le geste du pinceau, une touche
picturale à la mise en couleurs.



Le patchwork des couleurs

Il y a quelques années, une dessinatrice m'a dit, étonnée, en regardant les pages en couleurs que je lui apportais, «c'est harmonieux alors qu'il y a plein de couleurs.» En effet, l'une de mes spécificités est probablement de mettre en œuvre une palette large de couleurs plutôt que d'utiliser des camaïeux. Car de mon point de vue, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée passe avant tout par un choix d'accords de teintes qui résonnent entre elles. En effet, à moins d'utiliser une seule nuance, le coloris restitue ses qualités par comparaison visuelle avec ceux qui l'environnent comme le démontre déjà Chevreul à la fin du XIX^e siècle puis plus tard, Albers dans son ouvrage *L'interaction des couleurs*¹⁷¹. Les couleurs interagissent particulièrement en bande dessinée : d'abord du fait de la longueur de l'ouvrage dont les couleurs doivent couvrir l'ensemble des pages, ensuite parce que ces interactions sont doublées des interactions entre les vignettes et la mise en page, renforcées par la «solidarité iconique» et le «tressage» définis par Groensteen. Utiliser la perception qui résulte de ces relations permet de jouer sur la «consonance ou la dissonance»¹⁷² des coloris pour créer le rendu désiré selon le contexte du récit.

171 Albers, J., & Gilbert, C. (2021). *L'interaction des couleurs* (Éd. revue et augmentée). Hazan.

172 *Ibid.*



Ci-dessus : figure W

page 122 extraite de *Va-t'en guerre!*, version noir et blanc.



Ci-dessus : figure X

page 122 extraite de *Va-t'en guerre!*, version couleur.

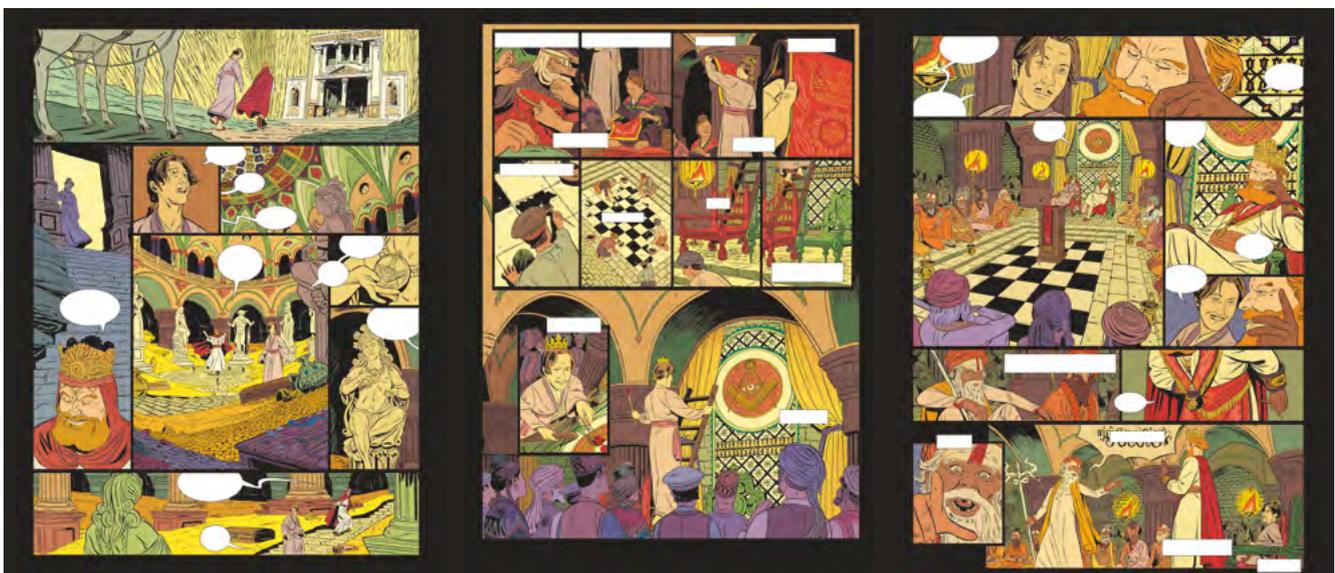
Ce travail en «*patchwork*» coloré n'empêche pas de travailler les pages de façon cohérente. J'ai utilisé ce procédé dans le titre *L'homme qui voulut être roi*. Cet album est une adaptation de la nouvelle éponyme écrite par Rudyard Kipling en 1888. Elle raconte l'histoire de deux anglais francs-maçons, à la fin du XIX^e siècle, qui ambitionnent de devenir les rois du Kafiristan, une région aux confins de l'Inde et du Pakistan. Le livre raconte leur ascension incroyable. Dans cette histoire, le lecteur part à la découverte d'une région méconnue et légendaire, isolée du reste du monde car difficile d'accès. Les deux anciens soldats britanniques mettent d'ailleurs à profit cet isolement pour tromper et manipuler les habitants de la région, afin de s'emparer peu à peu du pouvoir. Leur ambition est sans limite et ils tutoient les sommets mais, en heurtant les convictions religieuses des ecclésiastiques locaux, ils vont finir par provoquer leur propre perte.

Le récit de Kipling a pour contexte une région qui existe mais à laquelle il mêle des éléments fictionnels. Ainsi, le récit débute par des scènes quotidiennes puis glisse peu à peu vers le drame ésotérique. Le dessinateur aborde ce récit avec un trait construit dans un style classique, en adéquation avec le scénario. La mise en page ménage de l'espace pour de grandes cases qui servent à planter le décor empreint d'exotisme et à montrer les paysages grandioses que vont traverser les protagonistes. L'encrage est précis, les pages foisonnantes de détails. Après échanges avec l'éditeur, nous convenons de partir sur une base d'aplats pour apporter le plus de lisibilité possible aux planches. L'impératif financier et l'impératif de délai pèsent également dans la balance de ce choix. Avec ces contraintes, il me faut proposer quelque chose de pertinent et d'original. Car un dessin classé «réaliste» appelle souvent des couleurs en camaïeu, rompues, «photographiques». Nous voyons régulièrement sur les étals, dans les albums dits historiques par exemple, ce type éprouvé de mises en couleurs, un peu passe-partout et sans risque. De plus, je souhaite m'éloigner de la photographie du film¹⁷³ de cette nouvelle réalisé en 1975 par John Huston.

Ci-dessous de gauche à droite :
planches extraites de l'album
L'homme qui voulut être roi.

Les planches présentées ici montrent un même lieu, le temple autochtone, source de richesses et de piété, dans lequel les protagonistes vont bâtir leur discours afin de s'élever au-dessus du peuple et acquérir ainsi les pleins pouvoirs.

Le décor est coloré suivant une palette dense et saturée, basée sur des contrastes de couleurs complémentaires : rouge et vert pour les décors et le personnage principal puis jaune et violet pour la lumière et l'ombre. Cette atmosphère, dense chromatiquement, est là pour restituer l'abondance et la richesse mais aussi la tension entre les personnages lors des débats théologiques qui les animent.



173 Huston, J. (Réalisateur). (1975). *L'homme qui voulut être roi* [Film]. Columbia Pictures Corporation.

La planche présentée (fig.Y et Z p. 174-175) illustre cette approche polychrome. Les protagonistes ont fait la découverte d'un temple indigène regorgeant de richesses. Afin de souligner le sentiment d'incrédulité du personnage de Peachey qui pénètre dans le temple et l'abondance d'or, j'ai opté pour une palette basée sur une gamme de jaunes lumineux, déclinés du jaune très pâle à l'ocre orangé, additionnée de rouges, de verts et de violets qui saturent notre sens visuel. L'intérieur du lieu apparaît d'autant plus riche et mystique que toutes les scènes qui se déroulent dans ce temple sont dessinées sur des pages dont les gouttières sont noires. Cela crée un fort contraste clair-obscur entre les vignettes et les marges et contribue à enfermer les personnages dans ce lieu creusé à même la montagne. De plus, la faible quantité de teintes froides accentuent encore la densité chromatique de la scène et par là, l'intensité du moment. Le pittoresque, l'exotisme, le sacré, la richesse et la démesure sont des idées et des thèmes présents dans l'histoire, que j'ai cherchés à restituer et à souligner à travers les accords colorés de cette séquence.

Du dessin d'ombres

Lorsque nous découvrons un dessin sur une planche de bande dessinée, nous l'apprécions positivement ou négativement. Pour le coloriste, il peut être difficile de mettre en couleur une ligne qui le rebute, car alors il manque d'objectivité pour proposer quelque chose d'adéquate. De même, lorsque le dessin est virtuose, impressionnant, le fait de devoir le mettre en couleurs peut être intimidant, de peur de l'altérer. De fait, la capacité à lire un dessin, à le comprendre et à l'appivoiser est nécessaire dans mon métier. Rappelons que le coloriste intervient en aval sur le travail d'une ou plusieurs personnes. Il doit donc s'adapter à ce qui est. Il n'est pas là pour battre en brèche ce qui a été fait en amont, mais il est là pour contribuer à l'ouvrage en accompagnant le dessin et en faisant ressortir la narration le récit. Il concourt ainsi à la qualité du résultat final. Enfin, il est nécessaire pour notre profession d'être en capacité d'analyser les forces et les faiblesses du dessin afin de faire ressortir la quintessence de celui-ci.





Ci-dessus : figure Y

page 40 extraite de *L'homme qui voulait être roi*, version noir et blanc.



Ci-dessus : figure Z

page 40 extraite de *L'homme qui voulut être roi*, version couleur.

La ligne de contour compte particulièrement : selon que celle-ci est tendue, nerveuse, si elle est tracée à l'encre noire ou si elle est crayonnée, si elle est esquissée ou si elle est géométrique..., l'impact visuel et le ressenti ne seront pas les mêmes. L'aspect graphique et esthétique du dessin est à prendre en considération pour la mise en couleur et particulièrement pour le dessin des ombres sur les personnages et les décors. Lors de notre conversation, Walter m'a dit cette phrase qui m'a interpellée :

«Ombrier, c'est redessiner, c'est risquer de parasiter le dessin, risquer de se tromper d'interprétation¹⁷⁴.»

En effet, l'ombre oscille en permanence entre le dessin et la couleur. Il est d'ailleurs des auteurs qui refusent que le coloriste fasse les ombres tout comme certains coloristes rechignent à les faire, estimant que cela ne relève pas de leur métier. Sur la série *Koma*¹⁷⁵, dessinée par Frédéric Peeters, celui-ci ne voulait pas d'ombre sur les personnages car il trouvait que cela modifiait trop son dessin. Car faire les ombres génère effectivement un dessin par-dessus un dessin existant et pour certains auteurs, cet acte s'apparente à une trahison ou un masquage de leur travail.

Pour ma part, je n'ai jamais remis en question le travail des ombres car il me semble que les ombres relèvent de la couleur en raison de leur caractère translucide, impalpable et insaisissable. La couleur est pleinement en capacité de restituer le caractère spectral de l'ombre. La légèreté, la fragilité, le coloris, la transparence, le recouvrement... sont des qualités de l'ombre¹⁷⁶ que la mise en couleurs retranscrit avec richesse et efficacité. De plus, choisir un traitement des ombres en couleurs ou un traitement des ombres en clair-obscur élargit encore l'éventail des possibilités de rendu esthétique et expressif et influence la narration.

Néanmoins, il arrive que les ombres soient signifiées à l'encrage, soit par des hachures soit par des aplats de noir. Le dessinateur a pu placer également des indications quant à la direction de la lumière. Dans l'album *Va-t-en guerre !*¹⁷⁷, la ligne et l'encrage sont texturées, rugueux, accidentés, les formes sont cassantes. J'ai cherché, par la technique de mise en couleur, à aller dans le même sens, en travaillant les volumes de manière géométrique. Ici, il ne me semble pas pertinent de proposer des ombres diffuses, en dégradé, qui pourraient amollir les formes. Dans cet album, il est nécessaire d'avoir des ombres plus anguleuses dont la matière participe à l'ensemble. Au contraire, sur le titre *Souterrains*¹⁷⁸, le dessin présente des courbes tendues et des pleins et des déliés. Les personnages sont dans une veine «semi-réaliste» à tendance franco-belge, mêlé d'une approche «dessin animé». Les ombres essaient de synthétiser ces caractéris-

174 Walter, un coloriste caméléon—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 6 juin 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1420>

175 Wazem, P., & Peeters, F. (2003). *Koma*. les Humanoïdes associés.

176 Remarquons que des «effets spéciaux» comme la brume, les nuages, les reflets, les brillances, les apparitions spectrales... peuvent présenter ces mêmes qualités et relever sensément de la couleur.

177 Ducoudray, A., & Mousse, M. (2021). *Va-t'en guerre !* Jungle.

178 Baudy, R. (2017). *Souterrains*. Casterman.

Ci-dessous : exemple de traitement
des ombres sur une planche extraite
de l'album *Souterrains*.

tiques. De même, sur un dessin de facture classique, cerné par un encrage linéaire franc comme dans l'album *Non retour*¹⁷⁹, des ombres dessinées, aux contours tendus, viendront forger le volume. Parfois, il est pertinent de jouer l'opposition, en ayant des ombres diffuses sur un encrage fort et géométrique ou inversement, des ombres très géométriques sur un encrage crayonné souple et diffus. Cela dépend de notre intention graphique par rapport au récit. L'important, à mon sens, est de ne pas déstructurer le dessin et de colorer l'ombre, pour



179 Jusseaume, P., Truc, J.-L., & Mangin, O. (2021). *Non-retour : Algérie, juillet 1962*. Dargaud.



Ci-dessus : premières recherches de traitement des ombres et des lumières pour le récit *Va-t-en guerre!*.

À partir d'une palette de coloris similaire, nous percevons rapidement l'impact de la différence de traitement du dessin et de la texture des ombres sur l'aspect esthétique de la page et l'atmosphère de la scène.

Ci-contre : 3 strips extraits de la planche 18 de l'album *Woodrow*. Le dessin des ombres participe à l'expression faciale des personnages et accentue le ton humoristique de la scène.

accentuer l'effet recherché (profondeur, expression, exergue...).

Au final, nous pouvons dire qu'il faut étudier et assimiler la topologie du trait avant de réaliser les ombres. Picturales, diffuses, réalistes, anguleuses, colorées, absentes... les ombres peuvent endosser de nombreuses qualités différentes avec lesquelles le coloriste a le loisir de jouer. De plus, lorsque celles-ci sont très dessinées, il est manifeste qu'elles établissent un pont, qu'elles emjambent une zone grise empiétant sur le dessin et débordant sur la couleur, une zone parfois délicate à gérer pour le coloriste.

La couleur visible

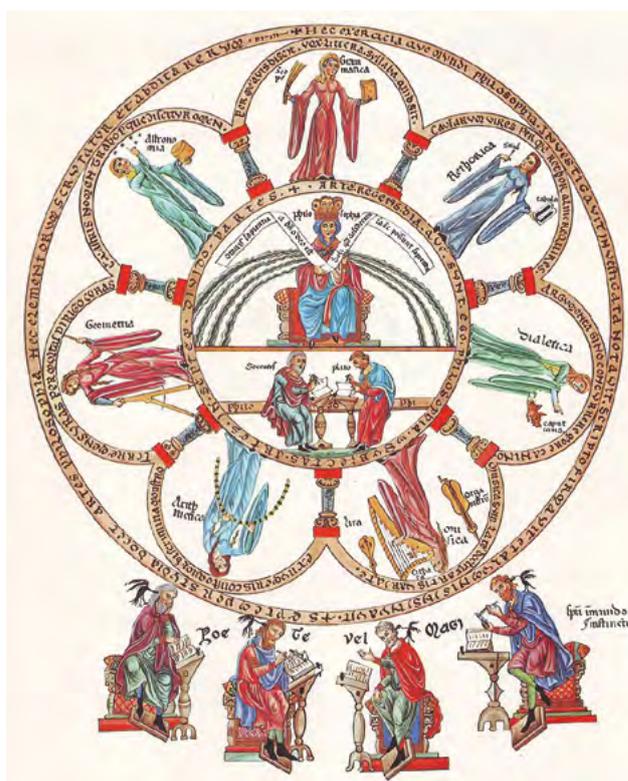
La couleur est un outil puissant en matière de narration : transmission perceptive, structuration des séquences et des visuels, traduction du langage écrit vers le langage sensible et pouvoir de symbolisation. La couleur est une substance vivante qui permet de modeler la matière du récit et de proposer une interprétation de celui-ci via un parti pris chromatique.

Dans mon approche, la couleur est visible et doit l'être. Pour citer Isabelle Merlet, «il faut savoir pourquoi on met en couleurs.». Le pourquoi de la couleur en bande dessinée appelle de multiples réponses selon le projet. En tant que coloriste, j'ai la chance de pouvoir plonger dans des univers éclectiques puis de les investir. Raconter ces histoires en les donnant à voir me semble être le but du 9^e Art. La façon dont elles sont présentées au lecteur repose sur ces trois composantes interdépendantes que sont récit, dessin et couleur. Chaque partie a un rôle à jouer. La mise en couleurs est une actrice de bande dessinée, au même titre que le dessin ou le récit. Elle partage l'affiche et n'a pas à rester dans l'ombre puisqu'elle est employée à dessein.

Comme nous venons de le voir à travers la présentation de planches réalisées par différents coloristes, la couleur est en capacité de jouer un rôle au sein du récit et d'agir sur la manière dont celui-ci est reçu par le lecteur. Les professionnels l'emploient de différentes façons, selon le rapport qu'ils entretiennent avec elle, leur culture visuelle et leur approche personnelle.

Lors de la réalisation d'un album, la couleur est un outil multi-fonctionnel. Rendre le dessin et l'histoire lisibles semble être sa fonction la plus recherchée. Elle remplit de nombreuses autres fonctions comme détourner, découper, hiérarchiser, souligner, catégoriser, incarner, représenter, symboliser, décorer... Pour résumer, nous pourrions répertorier ses capacités entre deux grands catégories : les capacités visuelles et les capacités sensibles. La couleur s'adresse en effet au corps et à l'esprit du lecteur qu'elle peut d'ailleurs séduire ou repousser.

Dans la troisième partie de cet écrit, je vous propose d'élargir le propos en considérant la place et les rôles assignés à la couleur dans la production de bandes dessinées aujourd'hui, puis de s'interroger sur les liens entre cette position et les coloristes qui pratiquent la couleur au quotidien dans un cadre professionnel. Car, malgré l'influence prépondérante que la couleur exerce sur l'album, un sentiment de gêne subsiste à son égard et à l'égard des coloristes. Longtemps considéré comme un ouvrier spécialisé, ce professionnel était dirigé et n'avait pas son mot à dire. Considérant les pouvoirs de la couleur, que nous venons de détailler, sur la narration, nous pouvons nous interroger sur l'évolution de ce métier et la place qui lui est désormais accordée. Le coloriste influence-t-il l'album sur lequel il intervient ? Reste-t-il aujourd'hui des doutes sur l'auctorialité de la couleur en bande dessinée ?



Ci-contre: représentation des sept arts libéraux articulés autour de la philosophie issue d'une copie d'une des miniatures présentes dans l'encyclopédie *Hortus Deliciarum* réalisée au XII^e siècle par l'abbesse Herrade de Landsberg. Les arts libéraux reposeraient sur un savoir relevant de l'esprit et donc supérieur et s'opposent aux compétences techniques, aux «arts mécaniques», qui relèvent de la matière.

III- L'impact du coloriste sur l'album : vers la notion de direction artistique

1- La couleur conflictuelle

Les albums de bande dessinée sont habituellement classés en deux grandes catégories : les titres en noir et blanc et les titres en couleurs. Cette information est d'ailleurs généralement renseignée sur les sites de vente et les bases de données des librairies. Nous pouvons nous demander ce qui a conduit à cette classification, voire distinction, fondamentale dans le 9e art. Le noir et le blanc ne s'opposent pas aux autres couleurs dans les conceptions antiques et médiévales. Cet antagonisme qui perdure serait-il un héritage de la querelle autour du dessin et du coloris, initiée par les penseurs de la Renaissance, et à travers eux, des philosophes grecs ? Est-il lié au procédé même de fabrication d'un album ? Ou encore, est-ce une dichotomie nécessaire à la construction d'un argumentaire commercial ? Enfin, cette opposition fait-elle encore sens aujourd'hui ?

Le discrédit de la couleur : une théorie ancienne

« Je dessine nuit et jour, c'est mon outil pour comprendre le monde¹⁸⁰. »

Par cette phrase, Joann Sfar affirme le dessin comme un outil de décryptage de notre environnement. Par conséquent, il établit un lien entre le dessin et l'esprit, le dessin permettant de saisir et de formaliser des concepts extérieurs à notre être. Qu'en est-il de la couleur ? Est-elle associée de la même façon que le dessin à l'intellection du monde ?

Au Moyen-Âge, la peinture et par extension la couleur, ne font pas partie des sept arts libéraux¹⁸¹ enseignés dans les écoles supérieures. La peinture, comme la teinture, est assimilée à une pratique d'atelier, elle est un métier servile lié à la matière (souvenons-nous du broyeur de couleurs évoqué dans la première partie de ce mémoire), dépendant d'une guilde ou d'une corporation. La peinture n'est donc pas un art mais un artisanat.

Son statut évolue peu à peu sous la Renaissance. À cette période, les arts narratifs se concentrent sur la peinture : les évolutions et les avancées artistiques s'articulent autour de la toile des tableaux ou des décors d'architecture. Ainsi commencent à apparaître des discours construits et argumentés sur la peinture en tant qu'activité intellectuelle, relevant de l'esprit au même titre que la sculpture par exemple. Ces nouvelles théories arrivent par le biais du dessin nommé *disegno* en italien, terme qui assimile le dessin à un projet construit et élaboré avec méthode et réflexion et poursuivant un dessein. Cette époque est

180 Joann Sfar : « C'est tout le paradoxe de la bande dessinée : insondable de complexité et de poésie, et pourtant lisible par un enfant ». (2020, avril 27). France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/joann-sfar-c-est-tout-le-paradoxe-de-la-bande-dessinee-insondable-de-complexite-et-de-poesie-et-pourtant-lisible-par-un-enfant-4077840>

181 Les sept arts libéraux existaient déjà sous l'Antiquité. Ils se généralisent en Europe sous Charlemagne. Ils comprennent : la grammaire, la dialectique, la rhétorique, l'arithmétique, la musique, la géométrie et l'astronomie.

importante du point de vue de la couleur : elle marque un tournant qui s'amorce autour de la considération de la peinture en tant qu'art libéral. Ce changement de paradigme s'accompagne pour le peintre du glissement progressif de son métier d'un statut d'artisan vers un statut d'artiste avec la reconnaissance progressive et l'appréciation de son talent puis la recherche de ce talent par les mécènes et autres commanditaires nobles ou puissants. La première académie d'Europe à enseigner la peinture est fondée à Florence en 1563, faisant ainsi sortir l'enseignement de la peinture des ateliers. À cette même période, les peintres commencent également à apposer leur signature sur leurs œuvres, permettant ainsi de les authentifier, acte qui n'aurait pas eu beaucoup de sens aux âges antérieurs.

La couleur étant une des matières constitutives du tableau, la conception du coloris et son usage sont naturellement affectés par ce bouleversement. Ils se voient placés au centre d'une controverse qui commence dans l'Italie du XVI^e siècle. Le débat porte sur la précellence, en peinture, d'un médium sur l'autre, à savoir du dessin, au sens de dessin/dessein, sur la couleur. Dès le XV^e siècle, la peinture italienne s'empare des connaissances scientifiques : elle utilise les mathématiques, la géométrie et l'optique pour proposer une nouvelle représentation de l'espace dans les images. Dans le contexte humaniste de la Renaissance qui prône un retour aux textes et aux penseurs antiques, le peintre Alberti affirme dans son traité *De pictura*¹⁸² la nécessité de penser et de théoriser la pratique de la peinture afin que celle-ci accède aux plus hautes sphères artistiques comme la poésie ou l'architecture. Pour Leonardo da Vinci, le peintre doit comprendre avant de représenter. Sa célèbre formule « la *pittura* é *cosa mentale*¹⁸³ » s'imprime durablement dans les esprits. Ainsi la peinture gagne peu à peu ses lettres de noblesse et quitte son statut d'art inférieur. Dans ce contexte, un conflit s'élève entre deux écoles de pensée : le *disegno*

Ci-dessous : à gauche : tableau de Nicolas Poussin,

Les bergers d'Arcadie, 1628

À droite : tableau de Peter Paul Rubens, *La chute du Phaëton*, vers 1605.

les « Poussinistes » défendent le dessin contre les « Rubenistes » qui soutiennent le coloris. Depuis la Renaissance, les deux factions se déchirent autour d'arguments moraux, sociaux et philosophiques qui impactent le statut de la peinture en tant qu'art mais aussi le statut professionnel des peintres.



182 Rédigé en 1435 en latin, le traité d'Alberti bénéficie d'une traduction récente : Alberti, L. B., & Sonnier, D. (2019). *De pictura* (4e éd). Éditions Allia.

183 Edité pour la première fois en France en 1651, ce rassemblement des textes comporte un chapitre sur la couleur (chapitre XVII). Il est réédité régulièrement et est consultable sur le site de la Bibliothèque Nationale de France : texte, L. de V. (1452-1519) A. du. (1910). *Traité de la peinture / Léonard de Vinci* ; traduit intégralement pour la 1re fois en français sur le Codex vaticanus (Urbinas) 1270... Et accompagné de commentaires par Péladan... <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042728s>

et le *colori*¹⁸⁴. La couleur est encore marquée des déficiences que lui ont accolées des penseurs de l'Antiquité comme Platon. En effet, pour le philosophe, la peinture et la couleur sont issues de la matière, elles sont donc imparfaites puisqu'elles ne relèvent pas de l'esprit. La couleur est encore inférieure puisqu'elle trompe le spectateur, elle maquille, elle est artificielle. Cette conception négative fait encore école au XVI^e siècle parmi certains artistes et penseurs.

Le conflit¹⁸⁵ se poursuit de façon significative en France au XVII^e où l'Académie royale de peinture et de sculpture est fondée en 1648 par Louis XIV. Au sein de cette instance, les tenants de la ligne font des reproches d'ordre social, philosophique et moral, aux partisans de la couleur. Pour eux, la couleur met en péril l'acquisition du statut d'art libéral par la peinture. De plus, le coloris relève de l'accidentel et non de l'essentiel. Enfin, le coloris, par son exubérance, détourne le spectateur de ce qu'il doit voir. Il n'est qu'une affaire de séduction puisqu'il s'adresse principalement aux sens. Cette opposition autour du dessin – qui incarne la pensée, le concept – et de la couleur – qui incarne la sensation mais aussi le corps, la chair, le chaos – se prolonge jusqu'au XIX^e siècle avec tantôt les coloristes poussant avantageusement leurs arguments, tantôt les dessinateurs les contrant par une dialectique académique. Charles Blanc, critique d'art, apporte même une coloration sexiste, religieuse et morale paroxysmique au débat, en écrivant :

« Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin. [...] . L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève.¹⁸⁶».

Ci-contre : à gauche, *Allégorie du dessin et du coloris* peinte par Guercino en 1640.

Sur ce tableau, le dessin est représenté par un vieil homme érudit qui indique à la jeune femme, incarnant la couleur, ce qu'elle doit faire. Cette toile témoigne de l'idée de supériorité hiérarchique du dessin sur le coloris.

À droite, *L'union du dessin et de la couleur* peinte par Guido en 1620.

Ce tableau offre une vision plus positive en représentant le dessin et la couleur sous la forme d'un jeune couple qui semble travailler de concert.



concert.

184 Au sujet de la querelle du dessin et du coloris, lire Lichtenstein, J. (2013). *La couleur éloquente : Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Flammarion.

185 Écouter à ce sujet la conférence donnée par Jacqueline Lichtenstein : Musée du Louvre (Réalisateur). (2020, avril 24). *Initiation à l'histoire des arts 2013—Dessin/couleur (3/5)*. <https://www.youtube.com/watch?v=VCMoko591h4>

186 Blanc, C. (1813-1882) A. du texte. (1869). Galerie Delessert / par M. Charles Blanc,... <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t57375481>

Malgré les violentes attaques des tenants de la ligne depuis trois siècles, la tendance s'inverse à l'aube du XX^e siècle et le dévalorisation de la couleur s'estompe peu à peu.



Ci-contre: planche extraite de *Carapaces*, parue dans *Métal hurlant* n°13, dessinée par Schuiten en 1977. De l'Antiquité à la Renaissance, un jugement moral a été porté sur la couleur, l'accusant d'être issue de la matière et de tromper les sens en représentant notamment la chair. Comme un écho à cette idée, dans cette page, Schuiten passe du dessin en noir et blanc à la peinture en couleur pour révéler la matière de la chair et représenter la sensualité de la scène.

La revanche de la couleur

«C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne vie. Voilà le souffle divin qui les anime¹⁸⁷.»

En bande dessinée, dessin est pratiquement synonyme de noir et blanc. Partant de ce principe, l'antagonisme dessin/coloris y trouve encore un écho étonnant de nos jours : la ligne, du fait de sa préexistence à la mise en couleurs, se place hiérarchiquement au-dessus. Ceci se répercute sur les métiers de la bande dessinée comme nous le verrons par la suite. Il est fréquent d'entendre l'argument suivant lequel un album de bande dessinée peut exister sans la couleur, celle-ci est donc accessoire. L'argument semble correct, hors donc pourquoi la bande dessinée a-t-elle recours si abondamment à la couleur ? Bien qu'historiquement, les premiers récits du XIX^e siècle aient été réalisés au trait noir, nous avons vu dans la première partie de ce mémoire que, aussi rapidement que le cinéma a eu recours aux effets spéciaux, les imprimeurs-éditeurs ont promptement cherché des moyens pour colorer les images afin de les rendre plus attractives. La couleur connaît effectivement une popularité sans précédent à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle. Des écrivains célèbres comme Charles Baudelaire la défendent. Elle obtient le rôle principal dans

187 Diderot, D. (1713-1784) A. du texte. (1795). *Essais sur la peinture ; par Diderot*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56237255>

les mouvements picturaux des Avant-Gardes comme le Fauvisme ou l'Expressionisme. Réhabilitée par les nouvelles théories scientifiques et artistiques, le conflit qui l'oppose au dessin semble s'éteindre avec l'époque moderne. Les imageries puis les illustrés présentent la couleur comme une plus-value qualitative par rapport aux visuels en noir et blanc. Elle est aussi symbole de nouveauté et de modernité puisque sa mise en œuvre passe généralement par les techniques de reproduction les plus récentes, en constante évolution

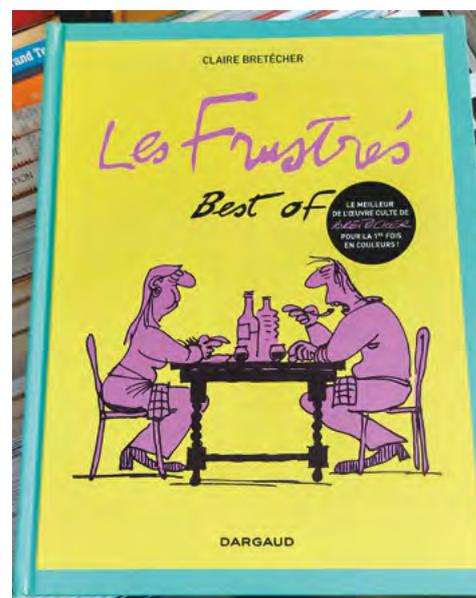
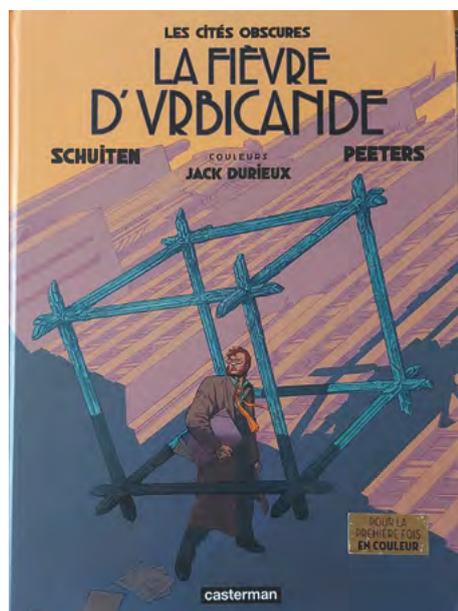
Jusqu'aux années 1990, la couleur gagne du terrain dans la bande dessinée, que ce soit dans les magazines ou dans les albums. Dans l'article *Couleur*, Thierry Groensteen relève qu'en 1985 «trois albums sur quatre sont en couleur¹⁸⁸». Elle est aujourd'hui toujours largement majoritaire dans les productions d'ouvrages. En effet, depuis l'entre-deux guerres, les maisons d'éditions semblent attribuer à la couleur le pouvoir de «faire vendre». Souvenons-nous de Casterman qui souhaite conquérir le marché avec des versions couleurs des albums de *Tintin* ou encore du *Journal de Tintin* qui sanctionne les séries connaissant le moins de succès en leur retirant la parution dans les pages quadrichromie du magazine. «La couleur fait vendre» semble aussi être un des mantras du *marketing* sur Internet où nous trouvons de nombreux sites qui proposent des solutions chromatiques prêtes à l'emploi pour stimuler les ventes de votre magasin, augmenter le nombre de visites sur votre site ou choisir une symbolique gagnante pour votre marque, grâce à *L'étonnant pouvoir des couleurs*¹⁸⁹.

Ci-contre : deux titres réédités récemment en version couleurs comme le précise au lecteur/acheteur le *sticker* commercial placé sur la couverture.

À gauche, couverture (2020) de *La Fièvre d'Urbicande*, écrit par Peeters et dessiné par Schuiten (version noir et blanc publiée en 1983).

À droite, couverture (2023) du *Best of Les Frustrés*, série très célèbre de Claire Bretécher, parue en noir et blanc dans le *Nouvel Obs* de 1973 à 1981 puis en 5 tomes noir et blanc.

Les éditeurs espèrent conquérir un nouveau public plus large avec la mise en couleurs d'anciens titres.



Ces dix dernières années, cette stratégie commerciale de la couleur paraît être confirmée par les choix éditoriaux. En témoigne les rééditions en version couleurs de titres parfois anciens que les lecteurs n'ont connus qu'en noir et blanc. Le phénomène n'est pas nouveau mais il s'est accentué avec le numérique qui facilite le processus de (re)mise en couleurs. Nous voyons des versions noir et blanc colorées mais aussi des versions couleurs recolorées, soit parce que les

188 Groensteen, T., Trondheim, L., & CIBDI (Organization) (Éds.). (2020). *Le bouquin de la bande dessinée : Dictionnaire esthétique et thématique*. Robert Laffont.

189 Causse, J.-G. (2014). *L'étonnant pouvoir des couleurs*. Éditions du Palio.

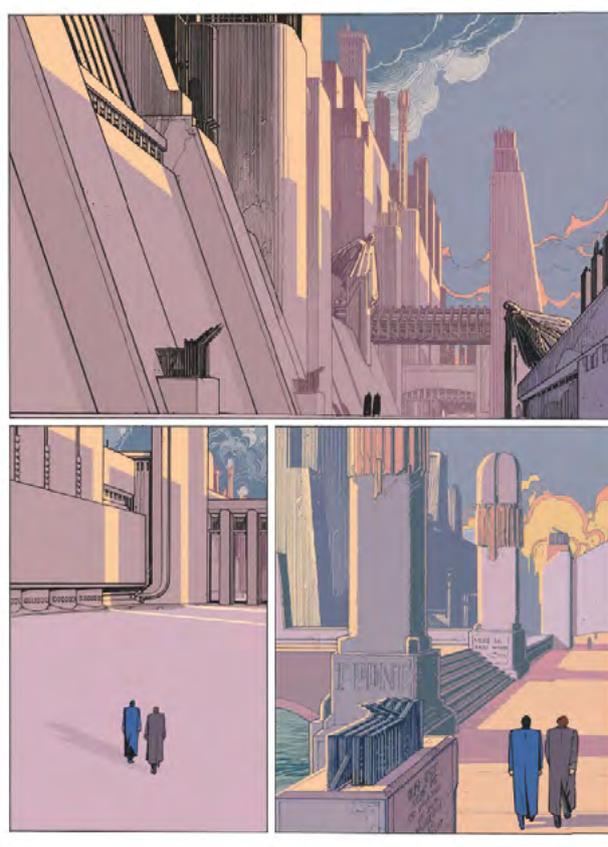
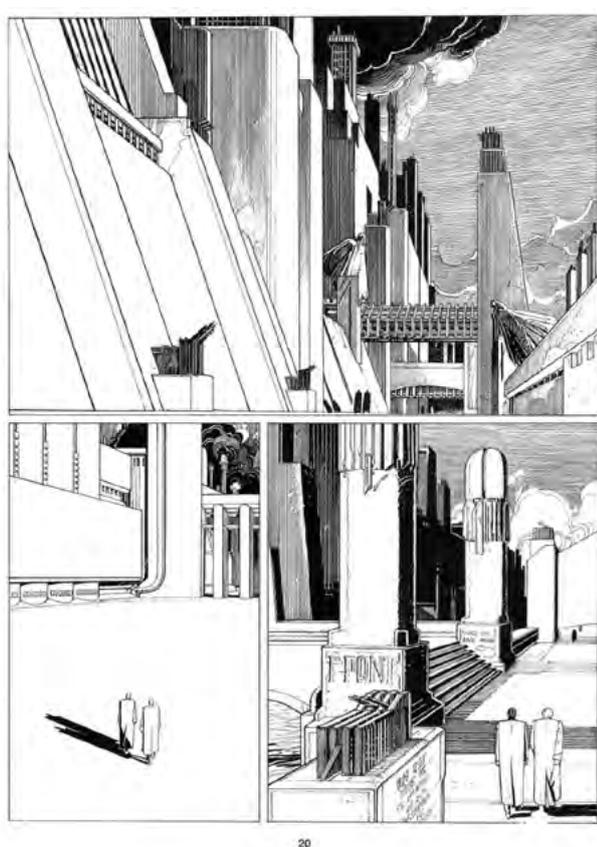
données d'origine nécessaires à l'impression se dégradent, soit parce qu'il est jugé impératif d'actualiser la mise en couleurs selon les nouvelles tendances, soit parce qu'une version colorée est propice à une diffusion plus large du livre auprès du public. Ainsi, les incontournables séries *Astérix* et *Tintin*¹⁹⁰ ont bénéficié d'un *lifting* coloré. Mais ces manipulations de la couleur ne sont pas du goût de tous. Elles sont parfois dénoncées de façon véhémement par certains lecteurs et critiques – notamment dans le cas des recolorisations qui paraissent décevantes, voire sacrilèges, par rapport aux couleurs originelles – ce qui démontre une nouvelle fois la nature conflictuelle que peut revêtir le coloris et son impact sur le lecteur-acheteur. Peut-être pouvons nous y voir aussi un brin de nostalgie de l'édition originale de la part de cette catégorie de personnes. Les réactions au phénomène de recolorisation des albums apparaissent semblables à celles du public devant le xième *remake* d'un film populaire.

Il existe aussi des cas où un auteur s'empare de la couleur pour en faire un sujet actant dans le récit ou l'utilise pour dénoncer un fait politique ou social, détourner un récit ou des thématiques, parodier un genre... en utilisant la qualité d'identification symbolique que la couleur peut incarner. Là encore, le coloris revêt une nature conflictuelle dans la mesure où l'acte s'accomplit à travers lui.

Page de gauche : planche extraite de *La fièvre d'Urbicande* en version noir et blanc (à gauche) et en version couleur (à droite).

La première publication de ce récit s'est faite en noir et blanc en 1985 à la demande de l'éditeur, contre l'avis des auteurs. En effet, à l'époque Casterman leur propose soit un récit de format classique en 48 pages couleurs, soit un récit plus long en noir et blanc dans «la prestigieuse collection des Romans (À suivre)». (Benoît Peeters, *La fièvre d'Urbicande*, édition couleurs 2020, p.99).

Les auteurs ont l'opportunité – conformément à leur première intention – de faire rééditer l'album mis en couleurs par le graphiste Jack Durieux en 2020.

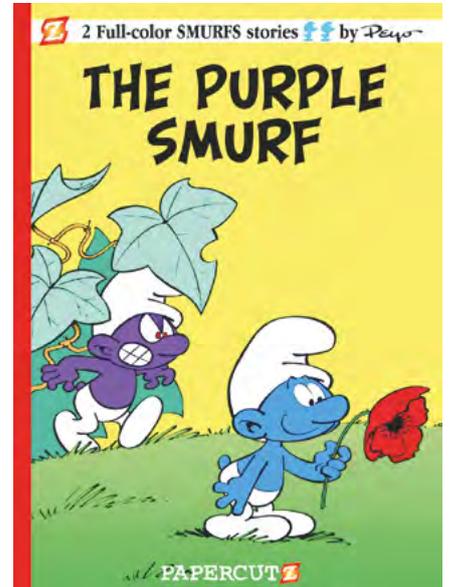


190 Lire à ce sujet l'article rédigé par Isabelle Merlet sur *Tintin au gris pays des Soviets*—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 25 mai 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1435>

Ci-contre, page extraite de la version colorisée par Michel Bateau et Nadège Rombaux de *Tintin au pays des Soviets* (2017). Il est notable que la mise en couleurs de ce titre noir et blanc, dessiné par Hergé en 1929, a fait couler beaucoup d'encre et a soulevé le débat pour ou contre la recolorisation d'un album faisant parti du patrimoine de la bande dessinée. La couleur conserve un caractère clivant, désacralisateur de l'œuvre originale. Il est à noter que la qualité de la mise en couleurs a également été dénoncée.

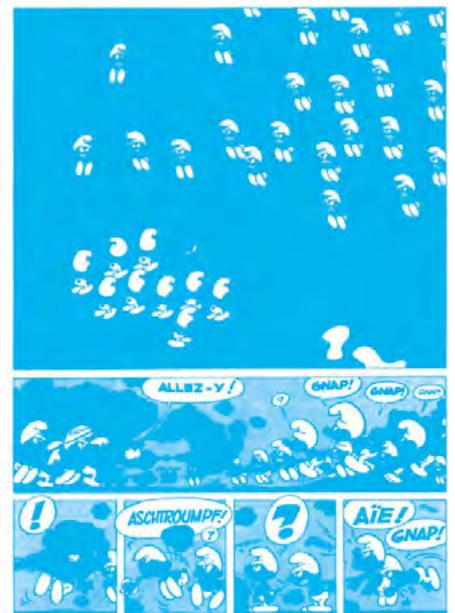
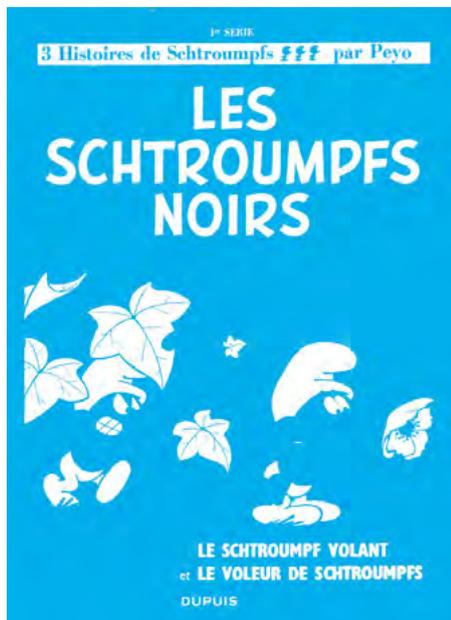


Ci-contre, version européenne à gauche et version étatsunienne à droite de la couverture de l'album *Les Schtroumpfs noirs* de Peyo, paru en 1963. Les caractères culturel et symbolique de la couleur jouent pleinement ici. La publication de cette histoire en Amérique a fait l'objet d'une transformation de la peau «noire» des schtroumpfs infectés en peau «purple» soit violette. Cette substitution de couleur évite de relier la couleur des personnages noirs à la couleur peau «noire».



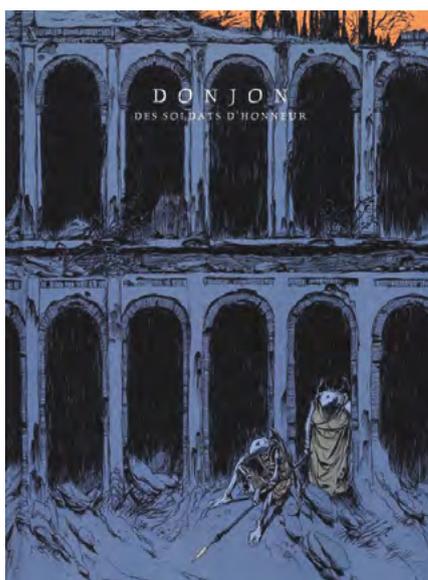
Cette aptitude de la couleur à représenter et incarner selon des codes culturels est à prendre en considération dans le métier de coloriste.

Ci-contre: détournement de l'album *Les Schtroumpfs noirs* de Peyo par Ilan Manouach. Le livre présenté par cet artiste est la réplique de la version de Peyo, à la différence qu'il est imprimé uniquement en cyan et non en quardichromie. Cette couleur unique rend l'histoire confuse et moins lisible, elle brouille les protagonistes en les uniformisant. La conséquence de cette impression monochrome est que les personnages infectés ne noircissent plus mais restent bleus comme les personnages non infectés. La monochromie annihile la distinction.



Du noir et blanc

En bande dessinée comme en photographie, nous opposons souvent le noir et blanc à la couleur. Cette habitude prend probablement racine dans l'histoire du processus de fabrication de ces objets mais aussi peut-être, comme nous venons de le voir, dans le discrédit de la couleur emmagasiné depuis vingt siècles. Pour les coloristes, le noir et le blanc sont pourtant des couleurs à part entière qui, de surcroît, occupent un statut particulier par rapport aux autres teintes. Le noir est généralement utilisé pour encre le dessin et incarne ainsi le squelette de la page. La mise en couleurs va venir jouer avec le fort contraste dicté par le noir, surtout si celui-ci est présent en grande quantité sur la page, lorsque l'encre est dense. Par opposition, le blanc figure les zones inoccupées, le « vide », puisqu'il est généralement utilisé pour les marges et les phylactères des textes qui sont rarement colorés. De plus, le blanc est souvent de la couleur du papier, il est donc une couleur imposée par la matière. Toute la palette de la mise en couleurs doit venir s'articuler autour de ces deux valeurs que nous pourrions caractériser de couleurs primaires de la bande dessinée. Car ce sont elles qui commandent et ordonnent les autres teintes. Elles incarnent une sorte de diktat dont est peut-être issu le purisme des collectionneurs et amateurs de tirages de tête en noir et blanc.



Ci-contre : *Des soldats d'honneur*, tome 10 de la série *Donjon*.

L'album est ici présenté dans deux versions, à gauche la version couleurs destinée au grand public et à droite, le tirage de tête en noir et blanc, imprimé en quantité limitée et destiné aux collectionneurs.

Le Noir et blanc pour conquérir les élites ?

« La couleur avait été entièrement éliminée de ce monde. Tous les murs, les plafonds, les sols et les installations étaient blancs, tous les meubles étaient noirs et toutes les œuvres d'art étaient grises¹⁹¹. »

David Batchelor ouvre son livre sur le choc qu'il éprouve en racontant sa visite chez un collectionneur d'art, issu d'un milieu cultivé et aisé, qui semble chercher à exclure la couleur de son quotidien comme des œuvres d'art qu'il acquiert. Il y perçoit une «chromophobie» et en cherche les raisons.

Les premières bandes dessinées se diffusent en noir et blanc en raison

¹⁹¹ Batchelor, D. (2001). *La peur de la couleur*. Autrement.

du coût de la reproduction en couleurs. La couleur reste un luxe pendant longtemps, ce qui signifie que le noir et blanc est réservé aux petites gens. Puis, lorsque les pages en couleurs deviennent la norme, le noir et blanc se restreint au dessin de presse, à la caricature ou à de très petits tirages. Thierry Groensteen, dans son article *Noir et blanc*¹⁹², remarque que le noir et blanc est cependant très utilisé par les chercheurs qui rédigent les premières théories et revues critiques sur la bande dessinée dans les années 60. Le noir et blanc est donc sorti des publications bon marché destinées au grand public pour entrer dans les écrits universitaires, devenant par cette voie l'affaire des spécialistes. De plus, dans cette littérature, le milieu de la bande dessinée découvre les encrages d'auteurs américains comme Milton Caniff, dont le noir et blanc impressionne et influence les auteurs de l'époque. Le premier festival de la bande dessinée d'Angoulême met à l'honneur le noir et blanc grâce à son affiche dessinée par Hugo Pratt mais aussi grâce à une exposition intitulée *L'esthétique du noir et blanc dans la bande dessinée* suivie d'une autre exposition en 1975, *Le noir et blanc dans la bande dessinée : les hachures*. Les dessinateurs s'emparent du noir, l'utilisent en larges aplats ou recourent à des motifs et des trames, des pleins et déliés souples ou des lignes anguleuses mais aussi l'adoucissent par des lavis de gris. Ils exploitent la puissance graphique du contraste clair-obscur entre le trait sombre et la luminosité du papier. Certains deviennent des « Maîtres du noir et blanc » (Tardi, Baudoin, Pratt, Breccia, Giraud...) et leurs esthétiques se diffusent auprès du lectorat amateur ou spécialiste.

Ci-contre : affiche en noir et blanc de la première édition du Salon international de la bande dessinée en 1974, dessinée par Hugo Pratt. Jusqu'en 1983, les affiches du salon restent pratiquement en noir et blanc.



En 1978, naît la revue (*À suivre*) puis la collection *Les romans (À suivre)*, édités par Casterman. Leurs pages proposent de la bande dessinée destinée à un public adulte. L'ambition est de fabriquer des récits romanesques et de nouer ainsi des liens entre la littérature et la bande dessinée. Le but est-il que cette dernière acquiert des lettres de noblesse? Peut-être est-ce aussi une réaction à l'abondance de couleurs psychédéliques de la décennie, parfois perçues indécentes

192 Groensteen, T., Trondheim, L., & CIBDI (Organization) (Éds.). (2020). *Le bouquin de la bande dessinée : Dictionnaire esthétique et thématique*. Robert Laffont.

ou agressives, reflétée par la revue Métal hurlant ? Quoiqu'il en soit, toujours largement associée aux publications destinées à la jeunesse, la bande dessinée est encore sujette à caution au tournant des années 80. Pour atteindre cette élévation au rang des belles lettres, la revue (*À suivre*), dont l'habillage graphique rappelle celle d'un roman¹⁹³, présente des histoires longues chapitrées et réalisées en noir et blanc. Car c'est par le noir et blanc que la bande dessinée peut acquérir sérieux et légitimité. Pour être crédible dans son ambition littéraire, il apparaît nécessaire de publier en noir et blanc afin de privilégier le dessin, considéré comme une démarche intellectuelle depuis la Renaissance.

Nous retrouvons également ce type de démarche avec les éditions Futuropolis créées en 1974. Leurs premières publications sont des rééditions de classiques français ou américain en noir et blanc, qui assoient la légitimité de la bande dessinée par leur côté patrimonial. La maison se positionne sur le registre de la « bande dessinée d'auteur », recherchant la qualité sur le fond comme sur la forme et créant des collections comme en littérature romanesque. Son catalogue repose largement sur des ouvrages en noir et blanc jusqu'aux années 2000. Cette nouvelle forme adoptée par le récit de bande dessinée à la fin des années 70, doublée d'une esthétique volontairement en noir et blanc, aboutit par la suite à un courant nommé « roman graphique¹⁹⁴ » et qui se développe à partir des années 90, d'abord aux États-Unis puis en Europe. Il se caractérise aussi par des récits longs et des pages en noir et blanc. La collection *Écritures*, née en 2002 chez Casterman, illustre cette tendance.

Autre illustration de la préférence pour le noir et blanc, la maison d'édition L'Association est créée en 1990. Elle revendique sa filiation avec Futuropolis et son rejet de la bande dessinée commerciale. L'Association explore d'autres voies pour la bande dessinée que celles du courant *mainstream*, en recourant notamment à un dessin graphique de facture non classique, un dessin-écriture qualifié « d'élitiste », voire de « mal fait », par le grand public. Son catalogue est constitué de récits de formats variés, allant du très court au très long. Pour beaucoup, L'Association incarne le développement retentissant de la bande dessinée indépendante « indé ». Cette maison a contribué à remettre le noir et blanc sur le devant de la scène en prouvant que la réussite commerciale (même si elle n'était pas son but au départ) était possible avec un récit achromatique. Citons, par exemple, le succès phénoménal de *Persepolis*¹⁹⁵ de Marjane Satrapi, dont les quatre tomes totalisent plus de deux millions d'exemplaires. Fort de cet engouement, même l'adaptation en film d'animation de la série conserve un traitement en noir et blanc, et ainsi, souligne le caractère adulte du récit par opposition aux productions colorées destinées à la jeunesse.

193 Rappelons que la maquette et la direction artistique de la revue (*À suivre*) ont été confiées à Étienne Robial, éditeur et graphiste très en vue, connu pour avoir co-fondé les éditions Futuropolis et réalisé des identités visuelles de médias (Canal+, M6...) ainsi que des logos et des maquettes de revues comme Métal Hurlant, les Inrockuptibles...

194 Le terme « roman graphique » est une traduction de l'expression étatsunienne « Graphic Novel » généralement reliée à l'auteur Will Eisner qui le popularise à la fin des années 70.

195 Satrapi, M. (2000). *Persepolis*. L'Association.

Ci-contre : planche extraite de l'album

Persepolis.

Un encrage très dense avec de larges aplats noirs et des cernés épais sont la marque esthétique de ce récit.



Ci-contre : visuel extrait de l'adaptation en film d'animation du livre *Persepolis* (2007).

Le choix du noir et blanc (agrémenté de niveaux de gris et de quelques scènes dont les personnages sont en couleurs) respecte l'œuvre originale mais il est audacieux pour l'industrie cinématographique frileuse.



Le noir et blanc en bande dessinée franco-belge est donc régulièrement associé au récit littéraire, à une forme de pureté du dessin et à la bande dessinée non commerciale (comme celle dite « d'auteur » ou « indé »). Il est également associé à la planche originale, celle qui est exposée et vendue en galerie, ainsi qu'aux tirages de tête, version luxueuse d'un album, numérotée et destinée aux collectionneurs. Il est encore associé à la théorisation¹⁹⁶ de la bande dessinée qui s'est majoritairement appuyée jusqu'aux années 2010 sur des planches en noir et blanc, en employant des méthodes et un vocabulaire proches du cinéma ou de la linguistique. Enfin, il est lié depuis quelques années à la bande dessinée de reportage, aux investigations de terrain, aux sujets graves ou politiques et donc au monde des adultes.

¹⁹⁶ voir à ce sujet l'article *Noir et blanc* in Groensteen, T., Trondheim, L., @ CIBDI (Organization) (Éds.). (2020). *Le bouquin de la bande dessinée : Dictionnaire esthétique et thématique*. Robert Laffont.

Les discours sur l'esthétique du dessin en noir et blanc et sur le dessin en tant que concept relié au langage et à la philosophie contribuent à hisser la bande dessinée au rang d'art intellectuel au même titre que la photographie ou la littérature. Ainsi nous pourrions avancer que pour certains spécialistes, lecteurs et artistes, la bande dessinée en couleurs incarne une sorte de mauvais genre visuel tout comme la science-fiction ou le médiéval fantastique incarnent des mauvais genres en littérature.

Un noir et blanc à part : le cas du *manga*

Il n'échappe à personne que le *manga* est principalement édité en noir et blanc. Contrairement aux acheteurs de bande dessinée franco-belge en noir et blanc, son lectorat est jeune: enfants et adolescents dévorent les nombreux tomes composants des séries comme *One Piece* ou *Naruto*. Son succès est tel qu'il est désormais le genre de bande dessinée le plus vendu en France. Ni son petit format, ni ses dessins en noir et blanc ne sont un frein à ce succès, démentant ainsi la maxime selon laquelle «la couleur fait vendre». Les éditeurs ne paraissent pas être en mesure d'expliquer ce phénomène de grande ampleur. D'autant que le *manga* a su convaincre les adultes et la critique avec les récits d'auteurs comme Tezuka, Taniguchi, Ōtomo, Urasawa... La culture de l'édition et de la consommation de la bande dessinée est différente au Japon. Les parutions se font d'abord par chapitre en magazines périodiques avant d'être relié en tome. Autre différence, l'objet-livre *manga* est bien moins luxueux que l'objet-livre bande dessinée franco-belge. Sa couverture est en couleurs mais généralement, le passage en couleurs du récit reste réservé à l'adaptation en série animée si elle a lieu (sauf cas des quelques pages bonus en couleurs des livres qu'offre parfois l'auteur en cadeau au lecteur). La mise en couleurs intervient donc très en aval et est envisagée d'une toute autre façon puisqu'elle se destine à un support différent. Peut-être les types de récits et les personnages intéressent-ils davantage les lecteurs que le beau papier, le grand format et les belles couleurs. En outre, le public est habitué depuis la diffusion des premiers *mangas* en France – regardés d'ailleurs à l'époque comme des curiosités – à cette forme qui les identifie si clairement comme un objet distinct de la bande dessinée franco-belge.

2- L'auctorialité de la couleur

Fort des considérations autour du noir et blanc, des rapports de rivalité qu'il peut entretenir avec la couleur ainsi que des nombreuses contributions du coloris à la narration, nous pouvons à présent nous demander si, de nos jours, la couleur incarne elle-aussi une forme d'auctorialité qui lui conférerait à son tour ses galons de médium artistique et spirituel au même titre que le dessin et, par conséquent, un statut d'auteur aux professionnels de la couleur, les coloristes.

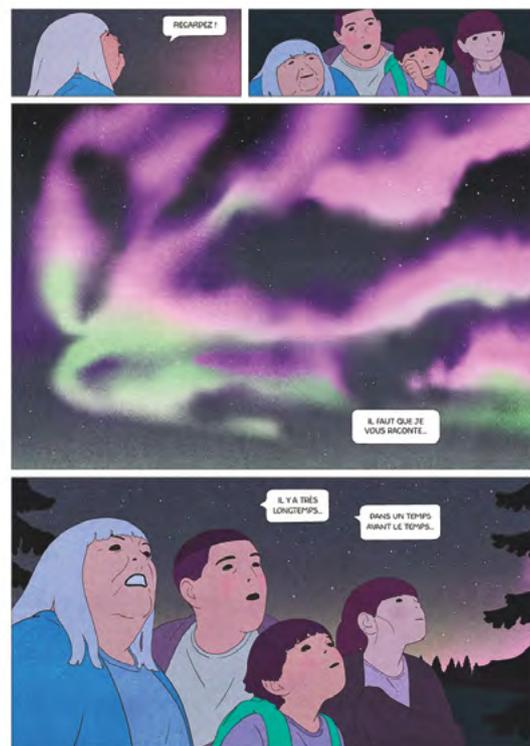
a) Lorsque les dessinateurs/dessinatrice font leurs couleurs

«Mais pour moi, manier la couleur, cela fait partie du métier de dessinateur¹⁹⁷.»

La couleur personnelle

Le caractère artistique et auctorial de la couleur ne soulève ni doute ni débat lorsqu'elle est prise en charge par le dessinateur ou la dessinatrice de l'album. Dans ce cas, la couleur peut même être louée par les critiques. Récemment, le titre *Les Pizzfys*¹⁹⁸ de Jérémie Moreau a fait le *buzz* en partie grâce à ses couleurs. En effet, pour obtenir les teintes si particulières de son ouvrage, Jérémie a demandé à faire substituer à l'impression le magenta classique employé en quadrichromie par un Pantone magenta fluo, expérience qu'il avait déjà tenté chez 2024, pour l'album *Le discours de la panthère*¹⁹⁹. Le résultat fait «virer» sa gamme de couleurs secondaires, violet, marron et vert, en une «pure grâce» selon lui :

Ci-dessous : deux planches extraites de l'album *Les Pizzfys*. La présence de ce magenta particulier est perceptible dans ces pages, il colore l'atmosphère des scènes. Dominant, il influence également chaque autre teinte présente par la force de son pigment.



197 Le dessinateur Roba in Dayez, H. (1997). *Le duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*. Centre belge de la bande dessinée : Editions Luc Pire ; Éditions contemporaines.

198 Moreau J. (2022). *Les Pizzfys*. Delcourt.

199 Moreau J. (2022). *Le discours de la panthère*. 2024.

«Avec des bleus violets électriques, des oranges hyper fort, presque fluo, un truc complètement dingue. C'est la première fois que le résultat imprimé dépasse ce que j'avais sur l'écran, avant j'avais toujours une petite déception, un petit voile entre l'écran et le papier. Le fluo envahit le décor et les images, cela donne une grande symphonie dramatique générale²⁰⁰.»

Sa maison d'édition est pourtant sceptique : elle redoute que le lectorat ne suive pas ce changement d'esthétique graphique et chromatique car Jérémie connaît déjà le succès avec ses précédents titres dont *la Saga de Grimr*²⁰¹ auréolée du prix Fauve d'or à Angoulême en 2018. Sa maison l'avertit «Attention, c'est fragile un lecteur²⁰²». Cependant, la couverture et des planches de l'album sont présentées à l'exposition *Couleurs!* à Angoulême 2023 et cette manipulation technique des nuances emporte un franc succès, au point que Lucile Commeaux, journaliste sur France Culture, titre un chapitre de son *podcast* «la couleur avant le récit²⁰³» et écrit :

«La couleur c'est vraiment la beauté de cet album, [...], dont on se prend régulièrement à lâcher le récit pour juste le regarder, notamment des pleines pages magistrales. [...] En fait la couleur contrevient à la linéarité de l'histoire, de la même manière qu'au fil de la fable, le rêve, le mythe et la magie prennent le pas sur le récit. D'ailleurs le final est très beau, la parole s'éteint presque, et la bande dessinée devient livre d'images, moins théorique, plus mystérieux.²⁰⁴»

Certains sont déroutés, d'autres ensorcelés. La beauté de l'album est maintes fois louée. Les choix colorés de Jérémie Moreau ne laissent pas insensibles et démontrent l'impact de la couleur au niveau du lecteur. Lorsque je lui demande s'il pourrait la déléguer, il répond :

«Ça me gênerait, j'aurais peur de la déception car pour moi, la couleur est trop personnelle, ce sont des pistes exploratoires, elle sert l'éloquence dramatique²⁰⁵.»

Il affirme par ce point de vue le caractère auctorial de la couleur, intriquée avec l'artiste même et faisant intégralement partie de sa démarche et de ses choix. Il confirme également son impact quant à la narration de l'histoire que la couleur véhicule en partie.

La couleur travaillée comme le dessin

Lorsque je questionne Marion Mousse, autre dessinateur, afin de savoir pourquoi, sur certains titres, il me délègue la couleur alors qu'il la réalise sur d'autres, il me répond :

«Si la couleur participe du dessin, je fais ma couleur; même si ce sont

200 Voir notes sur l'entretien avec Jérémie Moreau en annexe II-a p254

201 Moreau, J. (2017). *La saga de Grimr*. Éditions Delcourt.

202 *Ibid.*

203 Critique BD : "Les Pizzlys" de Jérôme Moreau. (2022, octobre 6). France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-critique/critique-bd-les-pizzlys-de-jerome-moreau-1721973>

204 Voir notes sur l'entretien avec Jérémie Moreau en annexe II-a p254

205 *Ibid.*



Ci-dessus : planches extraites de l'album *Le Cyclone*, écrit par C. Baloup et dessiné par M. Mousse chez Sarbacane (2019).

La mise en couleur aux feutres apporte de la matière et de la pictorialité. Les ombres sont traitées en couleurs, le dessin s'efface pratiquement derrière les teintes.

des niveaux de gris, ce n'est pas de la couleur, mais c'est travaillé comme telle, par masses de gris. Si je choisis un traitement où la couleur est partie prenante du trait, qu'elle participe à la construction, alors je la fais. Si je fais la couleur moi-même, je pense qu'elle a un rôle²⁰⁶.»

Marion Mousse affirme également le caractère auctorial de la couleur dans son approche car elle est pensée conjointement avec dessin, dès l'origine du projet. Elle est dans ce cas à la source au même titre que la ligne puisque finalement, elles ne font qu'un. Nous pourrions penser que, dans cette vision, la couleur est absorbée par le dessin qui tente de s'emparer de ses qualités. Mais le peut-il réellement? Démentant cette tentative de captation, l'auteur ajoute :

« Les éditeurs *mainstream*, s'il y a un truc qui les terrorise, c'est la couleur. La première chose que tu vois, c'est la couleur, c'est hyper important. Elle va te sauter au visage, si elle ne te plait pas, tu ne vas pas plus loin²⁰⁷.»

Son opinion fait écho à l'anecdote de Jérémie lorsqu'il évoque l'avertissement de son éditeur par rapport au lecteur. Marion Mousse confirme la frilosité de certains éditeurs en matière de chromatisme. Les éditeurs ne semblent pas «terrorisés» par le dessin dans les mêmes proportions. Ces exemples nous permettent de comprendre que la couleur est bien un facteur déterminant dans la réception de l'œuvre dont elle est partie prenante puisqu'elle vient avant tous les autres éléments. En cela, son auctorialité ne fait pas de doute.

De nombreux autres auteurs se sont fait remarquer pour leurs couleurs qui font corps avec leurs travaux. Ainsi Simon Roussin par son travail aux feutres, interpelle pour «sa mise en couleurs d'une

206 Voir notes sur l'entretien avec Marion Mousse en annexe II-b p256

207 *Ibid.*



radicalité déconcertante²⁰⁸». Elene Usdin raconte à propos de son album *René.e aux bois dormants*²⁰⁹ :

«J'ai aussi eu envie de me faire plaisir avec la couleur, il y a quand même quelque chose de très personnel. C'est aussi comme ça que j'ai conçu les images, il n'y a pas de crayonné, il n'y a rien, je me jette dans la couleur pour construire les images.²¹⁰»

Nous pourrions encore citer Lorenzo Mattotti, souvent surnommé le «Maître de la couleur»; un documentaire qui lui est consacré s'intitule d'ailleurs *Le triomphe de la couleur*²¹¹. Chez tous ces auteurs, la nature auctoriale de la couleur est évidente. Le coloris vient en amont, il est pensé conjointement au dessin, il est conçu pour le récit et pour la narration à la façon du *designo* italien de la Renaissance.

Mais que devient ce caractère de dessin lorsque la couleur est déléguée? Perd-elle cette essence lorsqu'elle est prise en charge par un coloriste, non auteur du dessin ?

Ci-dessus : même planche, dessinée par Lisa Lugrin, mise en couleurs par quatre coloristes dans le cadre d'une rencontre publique sur le thème de coloriste, au festival d'Angoulême 2020. De gauche à droite : Christian Lerolle, Jérôme Maffre, Albertine Ralenti, Isabelle Charly.

Le même brief de départ, rédigé par le scénariste et la dessinatrice, a été envoyé aux coloristes. Ces pages témoignent de l'impact du coloriste sur le récit. Les gammes de couleurs, le rendu esthétique, la mise en avant de certains éléments, l'expressivité du coloris... différent d'un professionnel à l'autre. Les choix de chaque coloriste impliquent des résultats personnels et non interchangeables.

208 Simon Roussin, *la grande aventure !* (s. d.). Consulté 25 mai 2023, à l'adresse <https://www.b dangouleme.com/simon-roussin-la-grande-aventure>

209 Usdin, É. (2021). *René.e aux bois dormants*. Sarbacane.

210 MAGNERON, P. (s. d.). « Je me jette dans la couleur pour construire les images ». Consulté 25 mai 2023, à l'adresse <https://www.b dgest.com/news-1540-BD-Je-me-jette-dans-la-couleur-pour-construire-les-images.html>

211 Lorenzo Mattotti, *le triomphe de la couleur—Comix—Ludovic Cantais—2004—* YouTube. (s. d.). Consulté 30 mai 2023, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=dV83O9aFXls>



b) Coloriste : ouvrier/ouvrière spécialisé ou auteur/autrice ?

Acquérir la position d'auteur pour la profession de coloriste ne va pas de soit. Comme nous l'avons vu précédemment, le métier existe depuis des siècles. Longtemps, il a été assimilé à l'artisanat, impliquant des gestes techniques et des manipulations directement reliés à la matière. Le dessin a dominé la couleur pendant des siècles, s'affirmant comme la matière grise de l'œuvre tandis que la couleur n'en serait que le matériau.

Colorier versus colorer

En bande dessinée, la perception du coloriste a évolué depuis les années 70 puis, de façon plus marquée avec le numérique. Dans la période allant de 1980 à nos jours, nous constatons ce changement progressif de statut. Dans son article de 1984, *Coloriage, picturalité et Gros sous*²¹², Sylvain Bouyer définit d'abord ce qu'il nomme «la mise en couleur traditionnelle» puis relève que «le principal axe d'innovation» dans le 9^e art à cette époque passe par «la découverte d'une picturalité possible dans la bande dessinée». Ensuite, il présente le travail de coloristes et souligne leur apport au récit et au dessin :

«Chez les nouveaux coloristes, la couleur possède une indéniable charge esthétique; et bien que le trait noir garde encore le privilège du dessin, elle n'est plus ce colorant ou cette teinture destinés à le valoriser. On devine une matière expressive²¹³.»

212 Bouyer, S. (1984). Coloriage, picturalité et gros sous. *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60. 35-43.

213 *Ibid.*

L'emploi des termes «nouveaux coloristes» suppose que leurs prédécesseurs utilisaient la couleur d'une façon différente. En effet, il relève que son usage se bornait à sa «fonction locative», fonction qui permet de définir une surface et de détacher les éléments les uns par rapports aux autres afin de les rendre lisibles. Pour lui, la mise en couleurs connaît une «émancipation» et prétend désormais à d'autres desseins : «pouvoir d'articulation», «expression», mise en évidence «d'éléments scéniques fondamentaux»... Ainsi les coloristes ne se contentent plus de remplir des surfaces mais ils leur donnent vie. «Les nouveaux coloristes» ne colorient plus, ils colorent.

Ayant établi ce constat de renouveau important de la couleur, il se questionne sur «l'ambiguïté statutaire des coloristes professionnels». Or, au début des années 80, le coloriste est considéré la plupart du temps comme un «O.S.», c'est-à-dire un ouvrier spécialisé. Si nous recherchons la définition d'un ouvrier spécialisé, nous trouvons sur le site du CNRTL :

«Ouvrier sans qualification professionnelle qui exécute un travail précis (sur une machine) ne demandant qu'une très courte période d'apprentissage²¹⁴.»

L'ouvrier spécialisé ne fait montre d'aucune aptitude particulière et n'est même pas envisagé comme un ouvrier qualifié. En effet, nous voyons à travers cette définition que ce statut de travail présente le coloriste comme une personne qui ne possède ni savoir-faire ni compétence mais plutôt une capacité à répéter la même tâche. De ce fait, tout le monde peut exercer cette fonction, ce qui était d'ailleurs l'opinion de Walt Disney dont les coloristes femmes gagnaient cent fois moins que les hommes auteurs ou animateurs vedettes du studio Disney au début des années 40²¹⁵. Car avec un tel principe de dévalorisation, la rémunération des coloristes s'aligne de fait sur leur «grade» de poste considéré non qualifié. Sylvain Bouyer analyse encore :

«Initialement, le problème vient de ce que, pour des raisons financières, éditeurs et dessinateurs préfèrent voir en ceux-ci non des créateurs, mais de simples exécutants. Évidemment: on n'intéresse pas les «O.S.» aux droits d'auteur (les coloristes sont payés à la pige)²¹⁶.»

Cette tension budgétaire évoquée par Bouyer est due en partie au système de rémunération des auteurs, soumis au pourcentage perçu sur le prix de vente de l'album au public. Or le pourcentage total de droits d'auteur concédé par le contrat établit avec l'éditeur est à découper en proportions variables entre les co-auteurs. Donc, plus il y a de co-auteurs, plus la part de chacun est réduite. Ce système peut être source de tension lorsqu'un des co-auteurs se sent lésé.

214 OUVRIER : Définition de OUVRIER. (s. d.). Consulté 23 mai 2023, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/ouvrier>

215 Eric ArtPassion (Réalisateur). (2021, avril 3). *Walt Disney : L'enchanteur Episode 02 VF*. <https://www.youtube.com/watch?v=Vfvm9vuuBjI>

216 Bouyer, S. (1984). Coloriage, pictorialité et gros sous. *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60. 35-43.

L'auteur des couleurs

Qu'en est-il aujourd'hui? Le coloriste est-il toujours un «O.S.»? À partir des années 2000, le coloriste de bande dessinée peut s'inscrire auprès de l'Agessa²¹⁷ en tant qu'artiste-auteur. Ce changement annonce la reconnaissance de leur métier en tant que profession artistique et auctoriale. Rejoignant ainsi le dessin et le scénario, la couleur devrait, à son tour, devenir œuvre d'esprit. Mais le changement de paradigme ne s'enclenche pas aussi logiquement et la FRAAP²¹⁸ note en 2022 sur son site :

«Sont considérés comme auteurs et doivent donc être rémunérés en tant que tel : l'auteur d'un texte littéraire ou scientifique, l'auteur d'une œuvre visuelle reproduite dans l'édition, le traducteur d'un texte littéraire ou scientifique, l'illustrateur d'un texte littéraire ou scientifique, l'auteur de bande dessinée (scénariste, dessinateur mais par contre la situation est plus floue pour le-la coloriste), [...]»²¹⁹.

Quelle est donc cette «situation plus floue» qui perdure concernant les coloristes? Il semble que si le coloriste a acquis le statut d'artiste, il n'a pas encore acquis celui d'auteur. Penchons-nous sur la définition donnée par le CNRTL d'un auteur :

«Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose»²²⁰.

Si nous suivons cette définition, l'auteur est la personne qui est à l'initiative d'un projet. Cette description est vaste et ne donne aucune indication sur les compétences ou savoir-faire relatifs à l'auteur. Donc, il n'est pas décrit plus qualifié qu'un ouvrier spécialisé mais la grande différence réside dans le fait qu'il est considéré comme l'élément déclencheur, la source: la source de l'histoire en ce qui concerne les scénaristes et la source des illustrations en ce qui concernent les dessinateurs. Dans cette logique, nous pouvons penser que le coloriste est la source des couleurs. À ce titre, il est donc auteur, auteur des couleurs. D'ailleurs comme nous l'avons vu à travers leurs travaux présentés en partie II de ce mémoire, les coloristes sont en capacité de proposer un univers coloré original, corrélé à leur propre interprétation du récit. Ils traduisent l'histoire en couleurs. Ils influencent la narration et orientent ainsi la réception de l'œuvre par le lecteur. Ils sont à la source des couleurs. Pour marquer cet état de fait, Claude Guth, coloriste depuis les années 90, est dénommé dans ses contrats «l'Auteur des couleurs», signifiant par là qu'il est bel et bien le créateur de l'univers coloré qu'il apporte. Ce terme «Auteur des couleurs» est spécifié dans son contrat, un contrat avec des clauses légales, une propriété intellectuelle, pas de droit moral mais un intéressement

217 L'Agessa est l'organisme chargé de recenser les artistes et de gérer leur protection sociale. Il a fusionné avec La Maison des Artistes en 2022 et une partie de leurs compétences ont été transférées à l'URSSAF du Limousin.

218 La Fraap est la Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiennes et plasticiens

219 La rémunération artistique dans le cadre d'une édition de livre | Fraap. (s. d.). Consulté 30 mai 2023, à l'adresse <https://fraap.org/article1005.html>

220 AUTEUR : Définition de AUTEUR. (s. d.). Consulté 30 mai 2023, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/auteur>

aux droits dérivés, par exemple en cas d'adaptation en film, en série d'animation ou en objets commercialisés. Or donc pourquoi ce flou subsiste ? Quels peuvent être les empêchements à la reconnaissance du coloriste en tant qu'auteur ? La réponse se trouve peut-être en partie dans cette remarque de Marion Mousse :

« Je ne suis pas intéressé par faire la couleur à l'ordinateur. Dès que je pense aplats, je pense ordinateur, je pense coloriste²²¹. »

Il ajoute plus loin dans la conversation :

« Quand la couleur n'arrive pas tout de suite, qu'elle ne fait pas partie du traitement, elle sort de mes préoccupations, je n'en ai pas besoin. Lorsque son rôle n'est pas nécessaire pour créer le dessin, alors je la délègue²²². »

Relevons deux éléments dans ces propos. Tout d'abord, la technique de mise en couleurs en aplats par ordinateur induit pour lui le recours à un coloriste. Cette décision est-elle simplement liée à l'outil que le dessinateur n'aime pas utiliser ? Est-elle motivée par un désintérêt de l'usage des aplats ? Ou encore serait-ce parce que la couleur en aplats n'est pas envisagée comme de la couleur artistique mais plutôt de la couleur informative, voire du remplissage et donc peut être déléguée sans risques ? Ensuite, le dessinateur paraît se détacher de la couleur du moment qu'il ne l'envisage plus. Elle sort de ses préoccupations. Elle devient un objet étranger à son travail de départ, quittant ainsi le contexte de la création de l'œuvre. La séparation des tâches serait-elle un facteur de « désauctorisation » de la couleur ? Nous avons pourtant vu, dans la deuxième partie de ce mémoire, combien les mises en couleurs des coloristes peuvent contribuer au récit et impacter la narration. Il me semble donc que le facteur de séparation n'apporte pas toutes les réponses.

À présent, je propose que nous regardions du côté des maisons d'édition, ce que pensent les interlocuteurs des auteurs à ce sujet.

c) Le point de vue des maisons d'édition

En bande dessinée, bien qu'il s'agisse d'un ouvrage collaboratif, nous pouvons établir le schéma hiérarchique suivant :

dessinateur.ice > scénariste > coloriste > aplatiste.

La priorité est donnée au dessinateur ou à la dessinatrice depuis les débuts de la bande dessinée, ils sont en quelque sorte au sommet de la pyramide. Nous savons que les scénaristes, emmenés par Goscinny, ont lutté à partir des années 60 pour être reconnus en tant qu'auteurs puisqu'ils sont à l'origine du scénario. Leur combat a pris du temps mais ils sont aujourd'hui pleinement auteurs. Ils ont rejoint ainsi les écrivains. Néanmoins, les scénaristes constatent qu'ils sont moins sollicités et moins invités que leurs collègues dans les festivals ou dans les médias. Sur le plan du « *Star System* », le dessin l'emporte clairement sur l'écrit

221 Voir notes sur l'entretien avec Marion Mousse en annexe II-b p256

222 *Ibid.*



Ci-dessus : la fameuse *Tiffany Blue Box*[®] utilisée pour la première fois en 1845. Sur le site internet de JC Decaux, nous pouvons même lire : «Il a été prouvé, par des études scientifiques, que lorsque vous montrez à des femmes ou à des hommes cette boîte bleue, et le Pantone Tiffany, leur cœur bat 20% plus vite.»

Pourtant, nous entendons souvent dire que «la couleur fait vendre» comme nous l'avons déjà évoqué précédemment. Cette phrase implique une valeur commerciale de la couleur. Dans d'autres secteurs comme celui de la communication ou du *Branding*, nous pouvons voir la couleur endosser pleinement ce rôle d'objet à forte valeur marchande. Citons par exemple un article, mis en ligne en 2019, du journal *Ouest France* titré «Qu'est-ce que le bleu *Tiffany*, la couleur à 14 milliards d'euros?²²³». Cet article décrit comment la puissance symbolique et évoquatrice de la couleur bleue de la boîte de la marque *Tiffany* (bleu pour lequel elle a fait créer un Pantone spécial, le Pantone 1837C) auprès du public a pesé dans le rachat de l'entreprise. D'autres exemples ponctuent l'histoire économique de la couleur comme le procès²²⁴ entre *Cadbury* et *Nestlé* pour l'usage du violet sur les emballages de chocolat ou encore l'affaire du magenta²²⁵ de *Deutsche Telekom*. Des fortunes peuvent être dépensées pour annexer une couleur et tenter d'en interdire l'usage à de potentiels concurrents.

La couleur paraît donc très attractive pour une maison d'édition dont le but principal est de vendre des livres et de tirer un profit de ces ventes. J'ai conduit une enquête par courriel²²⁶ auprès de plusieurs maisons afin de tenter de comprendre ce que représente la couleur pour elles, comment la gérer et quelle place accorder aux coloristes dans les projets. Pour se faire, je leur ai posé une dizaine de questions à laquelle dix-neuf éditeurs et éditrices ont répondu. Ces personnes font partie de maisons d'édition dont les catalogues sont classés dans la catégorie plutôt *mainstream*. Elles proposent toutefois un panel très large d'albums.

D'après les réponses, douze éditeurs sur dix-neuf préfèrent recevoir des projets en couleurs, surtout si celle-ci est «bonne» car cela leur donne une meilleure projection de ce vers quoi tendra l'album final. Une «mauvaise» couleur n'est cependant pas un frein à la signature d'un projet sauf dans le cas exceptionnel où l'auteur ou le coloriste ne voudrait absolument rien modifier.

L'impact majeur de la couleur

Dans leur grande majorité, les éditeurs reconnaissent que la couleur a un réel impact sur l'album et l'acheteur. Certains soutiennent l'idée que «la couleur fait vendre», qu'elle est un argument commercial *marketing*, d'autres évoquent le manque de preuves à ce sujet. Certains affirment que la couleur est nécessaire si l'on souhaite que l'album se diffuse largement. Ils sous-entendent également que le noir et blanc reste réservé à un segment étroit de la clientèle, notamment en raison de la plus grande difficulté à lire les images.

Voici quelques réponses aux questions suivantes :

²²³ *Qu'est-ce que le bleu Tiffany, la couleur à 14 milliards d'euros ?* (s. d.). Consulté 26 mai 2023, à l'adresse https://lens.maville.com/actu/actudet_-qu-est-ce-que-le-bleu-tiffany-la-couleur-a-14-milliards-d-euros-_54135-3920057_actu.Htm

²²⁴ Enregistrement des marques : Un tribunal britannique établit des limites. (s. d.). Consulté 26 mai 2023, à l'adresse https://www.wipo.int/wipo_magazine/fr/2013/06/article_0010.html

²²⁵ Qu'attend-on pour libérer le magenta ? (2008, novembre 26). *L'Obs*. <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-mon-oeil/20081126.RUE6953/qu-attend-on-pour-liberer-le-magenta.html>

²²⁶ Voir l'enquête éditoriale en annexe III p265

fisamment réussie / finalisée / talentueuse peut se révéler être un frein à l'achat.²³⁰»

Sébastien Gnaedig, Directeur éditorial chez Futuropolis :

«Évidemment qu'elle a un impact fort ! Les lecteurs voient une page couleur comme un tout donc il faut que l'ensemble fonctionne... Les lecteurs ne savent pas forcément pourquoi ils sont gênés par le dessin... La couleur peut faire partie de cette gêne... comme elle peut bien entendu apporter l'atout séduction qui manquait au dessin noir et blanc.²³¹»

Frédéric Niffle, Éditeur et Directeur du *Journal de Spirou* chez Dupuis :

«Oui, car la couleur est le premier ressenti lorsqu'on ouvre un album. Ensuite le dessin et ensuite le scénario. La couleur est primordiale.²³²»

Corinne Bertrand, Directrice de collection chez Quadrants :

«Oui ! elle donne de la texture, de la «chair», de l'ambiance évidemment. Et imprime ou verrouille un style. Toutefois, certains type de dessin (je pense à ceux avec un fort encrage) jouent moins de la couleur en terme de matière et plus en temps que lumière et ambiance. Elle peut jouer de valeur identitaire (à un personnage, une série), de valeur symbolique... Elle peut avoir pas mal de rôles, selon les BD, les styles, qui sont extrêmement vastes aujourd'hui²³³.»

À travers ces quelques extraits, nous mesurons l'importance que revêt la couleur dans l'album de bande dessinée aux yeux des éditeurs et des éditrices. Ils invoquent le fait qu'elle est vue en premier, mais aussi qu'elle incarne la loi générale du marché selon laquelle un livre de bande dessinée doit être en couleurs pour être lu. L'harmonie et l'adéquation du couple dessin/couleur est une préoccupation. Le rôle de la mise en couleurs dans la narration et par conséquent, dans la compréhension par le lecteur, figure également dans la liste des missions à remplir.

Nous lisons aussi entre les lignes que la couleur peut «rattraper» le dessin ou le rendre séduisant. Certains d'entre-eux lui ajoutent une dimension stylistique qui laisse entendre qu'ils établissent une sorte de typologie des couleurs selon la catégorie dans laquelle ils rangent un récit. Prenons pour exemples ces quelques remarques :

Nicolas Thibaudin, Éditeur chez Dargaud :

«[...] Une couleur en aplat ou en volume avec des matières ne donne pas le même rendu, ne fait pas vivre le dessin de la même manière, et a forcément un impact sur le style et le genre dans lequel l'album sera rangé [...]»²³⁴.

230 *Ibid.*

231 *Ibid.*

232 *Ibid.*

233 *Ibid.*

234 *Ibid.*

Olivier Jalabert, Senior Editor chez Dupuis

«Selon le sujet oui, surtout pour la BD de genre (SF, *Fantasy*)²³⁵.»

Claude Gendrot, Éditeur chez Futuropolis

«[...] Étienne Davodeau a toujours envisagé et réalisé, du moins jusqu'à maintenant, ses livres de non-fiction (reportages, documentaires...) en noir et blanc (lavis) et ses fictions en couleurs²³⁶.»

Ce classement des bandes dessinées par genres formés par les triades récit/dessin/couleur se constate en librairie. En effet, la couleur semble suivre certains codes selon la ligne ou l'encrage avec lequel elle interagit. Il serait intéressant de mener une étude sur ce phénomène de codification et ses tendances en regard des habitudes des lecteurs et de l'époque.

Le coloriste est-il un auteur comme les autres ?

Suite à ces réflexions qui démontrent que la mise en couleurs – à laquelle de nombreuses missions sont confiées – est tenue en haute estime dans le milieu éditorial de la bande dessinée, nous pouvons légitimement penser que cette considération se répercute sur la profession de coloriste en tant que personne en charge de produire cette mise en couleurs. Examinons donc les réponses fournies par les maisons d'éditions sur deux points importants dans la reconnaissance du métier et de sa valeur ajoutée à l'album : la mention du nom du coloriste en couverture, au côté de ceux des autres auteurs, ainsi que le droit à l'intéressement sur les ventes. Ce sont des symboles et des pratiques qui incarnent l'auctorialité dans le domaine du livre. J'ai ainsi posé ces deux questions liées :

- «Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?»

- «Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?»

Nous allons voir que les réponses sont moins unanimes que pour les questions précédentes et comportent même une part de gêne chez certains.

Yaël Eckert, Directrice littéraire bande dessinée, BD Kids, Bande d'ados chez Bayard :

«Je n'ai pas d'avis arrêté sur cette question, je pense que chaque cas est différent, selon qu'on est dans une série ou un one-shot, dans le cas d'une série, selon qu'il s'agit du coloriste d'origine ou pas, etc. Et en tout cas chez Bayard, il n'y a pas de «politique» arrêtée à ce sujet.

Là encore, je pense qu'il est difficile de répondre une généralité. Chaque situation est différente, et certains coloristes touchent en effet des droits d'auteurs, d'autres pas. Pas de réponse évidente²³⁷!»

235 Voir les réponses à l'enquête en annexe III p265

236 *Ibid*

237 *Ibid*

Gauthier Van Meerbeeck, Directeur éditorial au Lombard :

«[...] Les éditeurs proposent un pourcentage de droits d'auteur global (entre 10 et 12% au Lombard) aux auteurs. Dans leur répartition, certains prévoient un pourcentage pour les couleurs, mais c'est rare... Or ce serait en effet plus juste.

Et il reste cette conviction chez beaucoup d'auteurs (et d'éditeurs) que, si on écrit le nom du ou de la coloriste en couverture, ça implique automatiquement un statut d'auteur, et donc le versement de droits. Ça aboutit à une double injustice: pas de nom en couverture et pas de royalties. De mon côté, je n'y vois jamais d'inconvénients. Mais on laisse le dernier mot aux auteurs en la matière, et force est de constater qu'il y a une ambivalence chez beaucoup à ce sujet²³⁸.»

Franck Marguin, Directeur littéraire chez Glénat :

«Je laisse ce choix aux scénaristes et aux dessinateurs, mais mon avis est que non. Je ne cherche pas à minimiser le travail énorme du coloriste, ainsi que le fait qu'il s'agit d'un travail artistique, mais l'usage en bande dessinée est de ne noter que les noms des dessinateurs et scénaristes, à savoir ceux qui sont à l'origine de la création proposée. Un coloriste intervient généralement après et n'est pas à l'origine de la création artistique, c'est pour cette raison qu'à mon sens son nom ne figure pas.[...]»²³⁹.

Adeline Fourquin, Éditrice chez Soleil :

« Oui, je suis persuadée qu'ils sont des auteurs à part entière. D'ailleurs, quand un coloriste lâche une série pour des raisons X, c'est compliqué de trouver un remplaçant. Je prêche d'ailleurs pour ça auprès des auteurs, mais ce n'est pas facile, certains ayant peur que le coloriste ait un droit de regard sur la série s'ils sont sur la couverture.[...]»

Oui et d'ailleurs, c'est la politique de la maison. Mais ces droits sont généralement rétrocédés par les auteurs. C'est une manière de les considérer pour leur travail mais également une motivation²⁴⁰.»

Louis-Antoine Dujardin, Éditeur chez Delcourt :

«Oui, un.e coloriste est un.e auteure. Certains travaux demandent une implication avant tout technique (une fois la DA initiale établie) d'autres mettent en œuvre des choix très artistiques, de pure narration au fil des pages. Bien que la couleur soit une étape de création «secondaire» (qui vient dans un second temps, après le dessin).

La logique du droit d'auteur aujourd'hui est basée sur une rémunération proportionnelle au succès²⁴¹.»

Nathalie Van Campenhoudt, Éditrice chez Casterman :

«Le nom du coloriste doit figurer dans l'album et c'est souvent le cas.

238 *Ibid*

239 *Ibid*

240 *Ibid*

241 *Ibid*

En couverture, c'est plus délicat juridiquement et par rapport aux auteurs, car cela rapproche le coloriste du statut d'auteur, ce qui est encore sujet à débat (d'où cette enquête aussi, je suppose ;-).

Certains (rares) auteurs sont d'accord que leurs coloristes perçoivent une partie de leurs droits mais rares sont les coloristes qui perçoivent des droits en plus de ceux des auteurs. [...] Il est très difficile de déterminer dans quelle mesure une mise en couleurs apporte un plus à un album (la fameuse subjectivité) et donc de déterminer si oui ou non la mise en couleur « mérite » un intéressement en plus de la rémunération fournie pour la réalisation. [...] ²⁴²»

Les interrogés peuvent être classés schématiquement en 5 catégories :

1- ceux qui n'ont pas du tout répondu à ces deux questions

2- ceux qui reconnaissent le coloriste comme un auteur ou une autrice et donc admettent son nom en couverture et l'octroi d'un pourcentage sur les ventes

3- ceux qui se déchargent de ces questions sur les auteurs et les autrices du projet (dessinateur et scénariste)

4- ceux qui ne tranchent pas ou ne se prononcent pas vraiment

5- ceux qui envisagent le coloriste comme un auteur ou une autrice potentiel mais qui invoque des raisons juridiques l'empêchant d'accéder totalement à ce statut.

Il faut bien entendu distinguer la politique d'une maison d'édition de l'opinion d'un employé de la-dite maison. L'amalgame qui peut être fait rend parfois la réponse des interrogés délicate d'où peut-être certaines abstentions. En effet, la première catégorie ne répond pas, peut-être par souci de ne pas engager l'entreprise à laquelle elle appartient d'une façon quelconque, pour ne pas créer de précédent.

La seconde catégorie ne représente pas la majorité. Particulièrement à l'aise pour répondre à ces deux questions quand son avis coïncide avec la « politique de la maison », elle considère que le coloriste fait pleinement partie du processus de création de l'œuvre. En conséquence, il est auteur et jouit des prérogatives des auteurs d'œuvre d'esprit mais jusqu'à une certaine limite qui se situerait au niveau des autres auteurs. C'est ce qu'affirme Adeline Fourquin en écrivant :

«Je prêche d'ailleurs pour ça auprès des auteurs, mais ce n'est pas facile, certains ayant peur que le coloriste ait un droit de regard sur la série s'ils sont sur la couverture²⁴³.»

L'éditeur Claude Gendrot nous fait part de son changement personnel d'opinion qui n'exclut pas la négociation entre co-auteurs :

«[...] c'est une question de négociation entre co-auteurs d'abord. En ce qui me concerne, j'ai évolué sur ce point : au début, même en étant convaincu de l'apport créatif indéniable des coloristes, je ne considérais pas qu'ils ou elles étaient des auteur.e.s au même titre que les scénaristes et les dessinateurs. Pour moi, aujourd'hui, le ou la coloriste est un.e auteur.e à part entière. Ou devrait l'être²⁴⁴.»

²⁴² Voir les réponses à l'enquête en annexe III p265

²⁴³ *Ibid*

²⁴⁴ *Ibid*

La troisième catégorie déclare que c'est aux auteurs de trancher cette question. Elle écarte ainsi la maison d'édition de l'équation. Est-ce une façon commode de ne pas prendre parti? Car cette catégorie semble confirmer que la limite de reconnaissance en tant qu'auteur du coloriste se situe au niveau des auteurs, notamment en raison de la rétrocession d'une part de leurs gains (potentiels) au coloriste. Ainsi la remarque de Franck Marguin :

«*Idem* que la question précédente, je laisse ce choix aux scénaristes et dessinateurs. S'ils le désirent, le pourcentage est pris sur la part auteurs, ce qui fait qu'ils sont rarement d'accord²⁴⁵.»

Et celle de Gauthier van Meerbeek :

«Et il reste cette conviction chez beaucoup d'auteurs (et d'éditeurs) que, si on écrit le nom du ou de la coloriste en couverture, ça implique automatiquement un statut d'auteur, et donc le versement de droits²⁴⁶.»

Ou encore Frédéric Niffle :

«C'est une décision propre aux auteurs. L'éditeur propose des droits qui sont un pourcentage du prix de vente (10%, par exemple) et c'est aux auteurs de se répartir ces 10% entre scénario, dessin et couleur²⁴⁷.»

Et enfin, Corinne Bertrand :

«Mais la hiérarchie est forte entre les co-auteurs sur le plan de la répartition des DA. Je crois qu'il doit toucher une part de DA. C'est légitime²⁴⁸.»

La quatrième catégorie est la plus floue, elle prétend ne pas avoir d'opinion sur le sujet ou regarder au cas par cas. Pour certaines interrogées, la qualité et la valeur ajoutée du travail du coloriste entre en ligne de compte. Ainsi pour Anne-Charlotte Velge, Éditrice chez Jungle :

«Si le coloriste effectue l'ensemble des étapes de la couleur et qu'il a conçu les ambiances génériques de couleur de l'album, oui. Il fait une proposition originale, à mon sens, qui participe à l'œuvre et n'est pas seulement dans un rôle d'exécutant qui travaille à partir d'une direction artistique ferme (posée en général par le dessinateur lorsque c'est le cas)²⁴⁹.»

Et pour Corinne Bertrand :

«Tout dépend de son apport créatif au projet²⁵⁰.»

245 *Ibid*

246 *Ibid*

247 *Ibid*

248 *Ibid*

249 *Ibid*

250 *Ibid*

Nous lisons à travers ces réponses que l'apport créatif serait la variable permettant le positionnement du curseur entre le coloriste exécutant et le coloriste auteur. Mais où placer ce curseur ? Sur quels critères discriminer un travail créatif d'une tâche d'exécution à priori moins considérée ? Pour Anne-Charlotte Velge, cela passe par la notion de direction artistique : si le coloriste la prend en charge, il fait des choix artistiques personnels qui le rendent auteur. S'il est dirigé par le dessinateur, il applique des consignes et son travail s'apprente plus à un travail de commande.

Enfin, la cinquième catégorie évoque les obstacles juridiques à la reconnaissance totale des coloristes en tant qu'auteur :

Pour Thomas Ragon :

«Il y a des implications juridiques à ce qu'un nom figure sur la couverture d'un livre.²⁵¹»

Nicolas Forsans, Éditeur indépendant, à propos du nom du coloriste sur la couverture de l'album :

«Non, c'est un paradoxe du droit d'auteur français qui est très protecteur pour le statut d'auteur. Si on met le coloriste en couverture, on lui permet d'accéder à ce statut d'auteur ; car il faut alors considérer que le droit moral serait partagé en autant d'auteurs. Pour certains projets où le coloriste est co-créateur de l'univers comme le scénariste ou le dessinateur, pourquoi pas, mais dans la majorité des cas, le coloriste arrive à un moment où la création a déjà été largement amorcée en amont. Et donc, ce partage du droit moral pose de grosses difficultés en pratique, quand il est partagé entre trop de personnes²⁵².»

Nathalie Van Campenhoudt :

«Le travail de mise en couleurs est généralement perçu comme un travail de commande payé au forfait. Intégrer des % de droits pour les coloristes implique une révision du système contractuel dans son ensemble²⁵³.»

Nous lisons ici que des empêchements juridiques se dresseraient sur le chemin du coloriste et feraient que son statut ne peut progresser. Une «révision du système» serait nécessaire pour qu'il accède à des droits. De plus, le droit moral deviendrait «trop compliqué» si les co-auteurs étaient multipliés. Il apparaît aussi qu'une notion d'habitude dans les pratiques entre en ligne de compte :

«On pourrait très bien imaginer une couverture d'album comme une affiche de cinéma où, en plus des noms du réalisateur et de l'acteur principal, apparaît en bas un générique d'artistes ayant contribué à la création de l'œuvre. On y retrouverait les noms des coloristes, lettré, *storyboarder*, directeur de collection, graphiste, correcteur, etc... Mais ce n'est pas l'usage retenu²⁵⁴.»

251 Voir les réponses à l'enquête en annexe III p265

252 *Ibid*

253 *Ibid*

254 *Ibid*

L'amputation des droits d'auteur

Que nous révèle cette enquête auprès des éditeurs et éditrices en charge de gérer les projets de bande dessinée, au contact direct des auteurs? Généralement, ils ne mettent pas en doute les caractères artistique et auctoriale de la couleur en bande dessinée et considèrent que la mise en couleurs apporte beaucoup à l'œuvre.

Néanmoins, leur point de vue quant au statut des coloristes apparaît plus mitigé. Si la couleur est une valeur ajoutée pour une maison d'édition, le coloriste-auteur ne l'est pas forcément. Il semblerait même que cela puisse être le contraire puisque, si le coloriste est auteur, il intervient dans le droit moral de l'œuvre. Cette irruption complexifierait les négociations, notamment en cas d'adaptation, de déclinaisons en produits dérivés, etc..., dans un milieu où l'usage fait foi. Plusieurs interrogés soulignent en outre que la rémunération en droits d'auteurs du coloriste vient amputer celles de ses co-auteurs. Ceci peut poser problème aux co-auteurs plus qu'à la maison d'édition, étant donné que, de toute façon, celle-ci n'augmente pas la part globale négociée des auteurs. Plus les co-auteurs sont nombreux, plus «la part du gâteau» est petite, sauf dans le cas où le coloriste est un membre de la famille du scénariste ou du dessinateur, cela rend généralement le découpage plus acceptable. Nous pourrions voir là une manière habile des maisons d'édition de transférer entre les mains des co-auteurs l'épineux problème des pourcentages de redevances accordées à chacun et ainsi de s'affranchir du souci. En effet, en obligeant les coloristes à se «servir» dans les droits des autres auteurs, les maisons d'édition encouragent le maintien du coloriste dans un statut entre-deux, dans un flou «artistique».

Pour conclure, malgré le rôle majeur que la bande dessinée semble assigner à la couleur, cette enquête paraît valider l'idée d'une pratique usuelle et d'une hiérarchie persistantes – hiérarchie d'autant plus étonnante qu'il n'existe aucun lien de subordination entre le coloriste, les auteurs et la maison d'édition. Il est à noter qu'au moment du partage des avances et des droits d'auteurs, les scénaristes peuvent aussi être confrontés à cette hiérarchie. Tout ceci dépend, en outre, des facultés de négociations de chacun. Notons enfin que certaines maisons d'édition ont tranché la question des droits en octroyant automatiquement un pourcentage (fixé par la maison) au coloriste.

d) Le point de vue des coloristes

Tournons-nous à présent vers les concernés. Comment regardent-ils leur métier? Se sentent-ils légitimes? Les coloristes revendiquent-ils la reconnaissance en tant qu'auteur dans un album? Souhaitent-ils acquérir ce statut?

Un lien direct s'établit entre statut professionnel et reconnaissance de la valeur du métier. Lorsque Sylvain Bouyer²⁵⁵ interroge des coloristes des années 80, nous voyons que ceux-ci sont partagés sur cette position d'ouvrier spécialisé. Christine Couturier se «considère surtout comme un artisan» tandis que Anne Delobel affirme «Un coloriste est comme un comédien. Artiste!». Le débat est donc déjà présent. Chez les professionnels actuels, les avis sont égale-

²⁵⁵ Bouyer, S. (1984). Coloriage, pictorialité et gros sous. *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60. 35-43.

ment partagés. Ce dont ils ne doutent pas, c'est de leur capacités à co-construire un projet, à y participer pleinement grâce à la couleur et à la vision personnelle qu'ils sont en mesure d'élaborer. Ils mettent en avant leur contribution à la narration par la gestion de la temporalité, de l'espace, de la lisibilité et de la visibilité des éléments... Et ne doutent pas non plus de la part créative de leur métier.

En 1984, Danie Dubos déclare, actant ainsi la non reconnaissance du métier :

«Ce n'est pas encore une profession, ça le deviendra grâce aux artisans que nous sommes[...]»²⁵⁶.

La coloriste semble compter sur ses compétences et ses savoir-faire techniques et artistiques pour faire émerger la tâche de la mise en couleurs et la convertir en profession. Pourtant, parmi les coloristes que j'ai consultées entre 2022 et 2023, nombre d'entre-eux estiment que leur travail n'est pas reconnu à sa juste valeur. Leurs constats sont parfois sévères et leurs anecdotes, éloquentes. Ils révèlent des personnes malmenées dans leur quotidien professionnel, sur le plan financier mais aussi sur le plan humain.

Coloriste : une véritable profession

Tout d'abord, les coloristes semblent valider le fait que la tâche soit devenue un métier puis une profession, conformément au souhait de Danie Dubos. Beaucoup de coloristes, aujourd'hui installés, déclarent être entrés dans le métier «par hasard», généralement par le truchement d'une rencontre. Christian Lerolle se souvient de ses débuts dans les années 90 et compare :

«À l'époque, le métier n'est pas reconnu, c'est un travail subalterne, non professionnalisé. Aujourd'hui, des gens arrivent en étant d'entrée de jeu coloristes; avant, personne ne faisait de la couleur ou par hasard.»²⁵⁷

Cette évolution positive, cette professionnalisation, s'est accompagnée d'un changement de statut progressif comme nous l'avons vu, de travailleur de l'ombre à ouvrier spécialisé à artiste-auteur. Le coloriste peut également être pigiste ou salarié lorsqu'il travaille pour un magazine, sur des séries récurrentes ou dans un studio de colorisation. Dans ces conditions, il n'acquiert pas de statut d'auteur. En conséquence, comme un salarié dont le nom n'apparaît pas sur les produits de son entreprise, le nom du coloriste n'apparaît pas forcément dans le produit final.

Coloriste : un semi-auteur

Pourtant, l'auctorialité du coloriste indépendant ne va pas de soi. Isabelle Merlet souligne la position inconfortable que cela génère lors de l'établissement des contrats et propose une solution :

«Les coloristes ne sont pas encore considérés comme auteur et autrice alors qu'ils ont le statut d'artiste-auteur. Il faut toujours quêter,

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Voir notes sur l'entretien avec Christian Lerolle en annexe I-i p250

faire l'aumône auprès des auteurs pour une rétrocession de droits d'auteurs. Il faudrait un pourcentage de droits issu directement des éditeurs-distributeurs.²⁵⁸»

Christian Lerolle insiste sur cette situation en porte-à-faux, due à ce statut pas tout à fait acquis, qui a progressé avant de regresser à ouveau :

« Après, on a eu notre nom sur la couverture et on était dans le contrat des auteurs. Puis, par la suite, on a eu un contrat pour la couleur à part, sous le prétexte fallacieux de risque de procès en cas de brouille.[...] La question du statut d'auteur du coloriste se pose quand la discussion autour de l'argent arrive [...] La rétrocession des droits du dessinateur et du scénariste, c'est de l'attrape-couillon, des droits symboliques, on prend la part des copains.²⁵⁹»

Une situation inconfortable qui se manifeste à d'autres moments comme pendant les séances de dédicaces. Brigitte Findakly raconte :

« Au début, pour mes premières dédicaces, il y avait même une certaine gêne chez les éditeurs. Sur les stands, j'étais coincée, je n'avais pas de chaise, j'avais l'impression de faire du *forcing* pour dédicacer²⁶⁰. »

Ou encore, lorsque le coloriste est remplacé inopportunément au milieu d'une série par un autre coloriste, parfois sans en avoir été averti au préalable. Pour Elvire de Cock, la bascule vers le statut d'auteur n'est pas encore achevée et cet entre-deux génère de l'instabilité :

« Personne ne sait parler de couleur, ni les éditeurs ni les dessinateurs. C'est invisibilisé. C'est une espèce de cercle vicieux, on devient interchangeable. Il faut être prêt à pouvoir remplacer machin ou truc. Dans leur tête, il y a pas encore ce truc qui fait qu'on est associé à une série²⁶¹. »

Elle est rejointe sur ce point par Claude Guth :

« On n'est pas irremplaçable, les coloristes²⁶² »

Enfin, Delf résume cette sensation de malaise répandue chez les coloristes et leurs co-auteurs :

« Quelque part, ils ont l'impression que le coloriste leur vole de l'argent²⁶³. »

Nous voyons là un effet pervers de ce statut de semi-auteur. Il est un frein à la légitimité professionnelle des coloristes comme à leur rémunération. Soit ils se sentent lésés, soit ils se sentent en position de quémandeur, soit ils ont l'impression pénible de prendre l'argent

258 Voir notes sur l'entretien avec Isabelle Merlet en annexe I-e p240

259 Voir notes sur l'entretien avec Christian Lerolle en annexe I-i p250

260 Voir notes sur l'entretien avec Brigitte Findakly en annexe I-g p244

261 Voir notes sur l'entretien avec Elvire de Cock en annexe I-c p235

262 Voir notes sur l'entretien avec Claude Guth en annexe I-f p 242

263 Voir notes sur l'entretien avec Delf en annexe I-d p237

de leurs co-auteurs. Ils ressentent en permanence le décalage de discours entre l'importance que prétendent accorder les éditeurs à la couleur et le peu de considération, doublée de la basse rémunération, accordée aux coloristes qui pourtant sont nécessaires à la commercialisation de nombreux albums. Récemment, une maison d'édition s'est opposée à ma demande de tarif, arguant que la couleur ne pouvait pas être mieux rémunérée que le scénario, confortant cette idée de hiérarchisation des tâches. Cette semi-acquisition de statut pousse même certains à s'interroger sur l'intérêt réel de celui-ci. Ainsi Christian Lerolle déplore :

«Finalement, être prestataire apporte un plus : c'est un ensemble plus glamour à vendre.»

Quant à Claude Guth, il affirme ne pas revendiquer de statut d'auteur. Néanmoins, il reconnaît que la plupart de ses contrats «font état de droits d'auteurs²⁶⁴».

Isabelle Rabarot, qui, selon les albums, est considérée parfois auteur, parfois prestataire, voit dans le statut d'autrice, en plus d'une valorisation, une véritable association au projet :

«Être co-auteur est une forme de reconnaissance. Quand on a des droits sur les ventes, on prend les mêmes risques que le scénariste et le dessinateur²⁶⁵.»

Nous comprenons à travers ces témoignages, que la situation actuelle installe la confusion au sein de la communauté des coloristes qui hésite encore à revendiquer pleinement le statut d'auteur. Il apparaît toutefois manifeste que le besoin de reconnaissance de leur travail et son impact qualitatif et quantitatif est présent. Isabelle Rabarot conclut :

«C'est satisfaisant quand notre boulot est reconnu et ne passe pas à la trappe²⁶⁶.»

La technique dessert-elle l'auctorialité ?

Revenons un instant sur cette remarque Marion Mousse :

«Dès que je pense aplats, je pense ordinateur, je pense coloriste²⁶⁷.»

Il semble que pour le dessinateur, l'aplat ne relève pas réellement d'une mise en couleurs au sens auctorial. Laurence Croix m'énonce une remarque qu'elle reçoit parfois :

«Comme les couleurs sont numériques, on dit que ce ne sont pas de vraies couleurs et donc, que le coloriste ne peut pas être auteur²⁶⁸.»

264 Voir notes sur l'entretien avec Claude Guth en annexe I-f p 242

265 Voir notes sur l'entretien avec Isabelle Rabarot en annexe I-h p247

266 *Ibid*

267 Voir notes sur l'entretien avec Marion Mousse en annexe II-b p256

268 Voir notes sur l'entretien avec Laurence Croix en annexe I-b p232

Cette impression rejoint l'opinion exprimée par la coloriste Kathrine Avraam sur la site de la revue Neuvième Art 2.0 :

«Je suis méfiante à l'égard de la valorisation de la couleur en BD par la couleur directe. Qui dit couleur directe, dit investissement plastique de la couleur. C'est pour moi une façon académique de sublimer la couleur. Sous cet éclairage, la couleur en aplats, et qui plus est, l'aplat sans texture, au contraire, n'aurait pas de valeur chromatique ou compositionnelle et n'est pas considérée²⁶⁹.»

Selon le choix de la technique utilisée, nous nous trouverions ainsi face à deux types de mises en couleurs, une relevant d'un travail d'auteur, l'autre d'un travail d'exécution. À l'instar de la part créative du coloriste, sa part de picturalité permettrait également de discriminer sa position d'auteur. En effet, il est à noter que les couleurs directes mises en avant dans les années 80 et 90 ont été réalisées avec des techniques manuelles mixtes comme la gouache, l'encre, l'acrylique, le pastel... et ont produit des planches originales rappelant des tableaux. De plus, le coloriste n'intervient qu'exceptionnellement sur la planche dessinée originale. Il travaille soit en numérique soit sur bleus. La couleur du coloriste est donc appliquée sur une page déjà reproduite, ce qui l'éloigne encore plus du statut d'œuvre originale et donc du statut d'auteur.

Ce jugement sur la couleur à l'aune de la technique de l'aplat rappelle le triste sort de l'aplatiste. Professionnel encore moins considéré

Ci-contre : planche extraite du tome I de la série *Raïphi Azam*, dessinée par Trondheim (2011).

Cet album est un des rares cas de mise en couleurs directe réalisée par une coloriste. Brigitte Findakly a utilisé des encres qu'elle a appliquées sur le papier contenant le dessin original. Elle m'explique que « c'était un travail angoissant mais qu'elle y a pris beaucoup de plaisir. » Il faut en effet une grande confiance de la part du dessinateur car, en cas d'erreur, la planche est à redessiner.



269 *Vivre avec la couleur. Entretien avec Kathrine Avraam*—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 30 mai 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1427>

que le coloriste, son nom n'apparaît que rarement dans les albums, notamment lorsque son tâche est sous-traitée à l'autre bout du monde pour quelques dollars. Pourtant, Brigitte Findakly rappelle qu'en bande dessinée :

« La couleur réussie n'est pas une affaire de technicité. »

Par ses propos, elle rejoint Walter qui exclut les effets techniques en tant que réponse démonstrative des qualités du coloriste.

Les qualités du coloriste

Lorsque j'ai demandé à mes collègues les qualités nécessaires pour exercer la profession de coloriste, au-delà des compétences artistiques, les termes « ne pas avoir d'ego », « savoir écouter » et être modeste » sont régulièrement revenus. L'interchangeabilité des coloristes participe sans doute de cette humilité, ainsi que la demi-reconnaissance du statut d'auteur, qui implique souvent que le coloriste ne peut rejoindre la lumière de la couverture aux côtés des co-auteurs. Mes collègues me confient des remarques telles que :

« Le coloriste n'aura pas le dessus²⁷⁰. »

« Le coloriste doit être une personne humble, c'est aussi une personne humiliée. Longtemps, j'ai accepté d'effacer mes velléités artistiques²⁷¹. »

Ces ressentis semblent confirmer que le coloriste se heurte parfois douloureusement à l'ego des auteurs, en particulier celui du dessinateur ou de la dessinatrice. En effet, la couleur intervient sur le dessin et donne à voir un ensemble que le lecteur ne dissocie pas et perçoit comme un tout. D'où l'inquiétude de certains auteurs quant à la transformation, voire l'invisibilisation, que va subir leur dessin. L'impact visuel de la couleur reste prédominant. Cet état de fait implique par moment des rapports humains conflictuels ou tendus, dépendant du « degré de contrôle²⁷² » exercé par l'auteur sur le coloriste et de la souplesse de celui-ci.

« Lorsque le dessinateur arrive à lâcher prise, se laisse surprendre, le boulot est chouette. Sinon, c'est un job hybride, pour lequel on n'a pas toujours de solution²⁷³. »

Nous comprenons ici l'essence de la position de la profession : l'équilibre. La mise en couleurs doit soutenir le récit et valoriser le dessin mais elle doit être présente sans être omniprésente.

Le métier appartient de surcroît à un domaine situé à l'intersection de l'économie et de l'art. La bande dessinée maintient elle-aussi l'équilibre pour établir un pont entre les deux rives : une demande auctoriale et artistique et des impératifs financiers, managériaux et logistiques. Fournir un travail créatif de qualité sans pouvoir réel-



270 Voir notes sur l'entretien avec Laurence Croix en annexe I-b p232

271 Voir notes sur l'entretien avec Christian Lerolle en annexe I-i p250

272 Voir notes sur l'entretien avec Walter en annexe I-a p230

273 Voir notes sur l'entretien avec Elvire de Cock en annexe I-c p235



lement le revendiquer, accélérer le rendu des projets en tenant des délais parfois intenable et se maintenir dans un poste de prestataire remplaçable sont des tâches inhérentes à cette position d'équilibriste qui font du coloriste un funambule et un jongleur.

Cependant, pour Isabelle Merlet, les coloristes peuvent tirer partie de cette position :

«Être confrontée au territoire de l'autre limite les possibilités, mais cet encadrement permet aussi de se positionner très clairement. [...] Le dessin est moins investi que le sien propre, donc on peut mieux le voir. Se faisant, on peut aussi mieux s'en détacher et fouiller toutes ses possibilités narratives.»

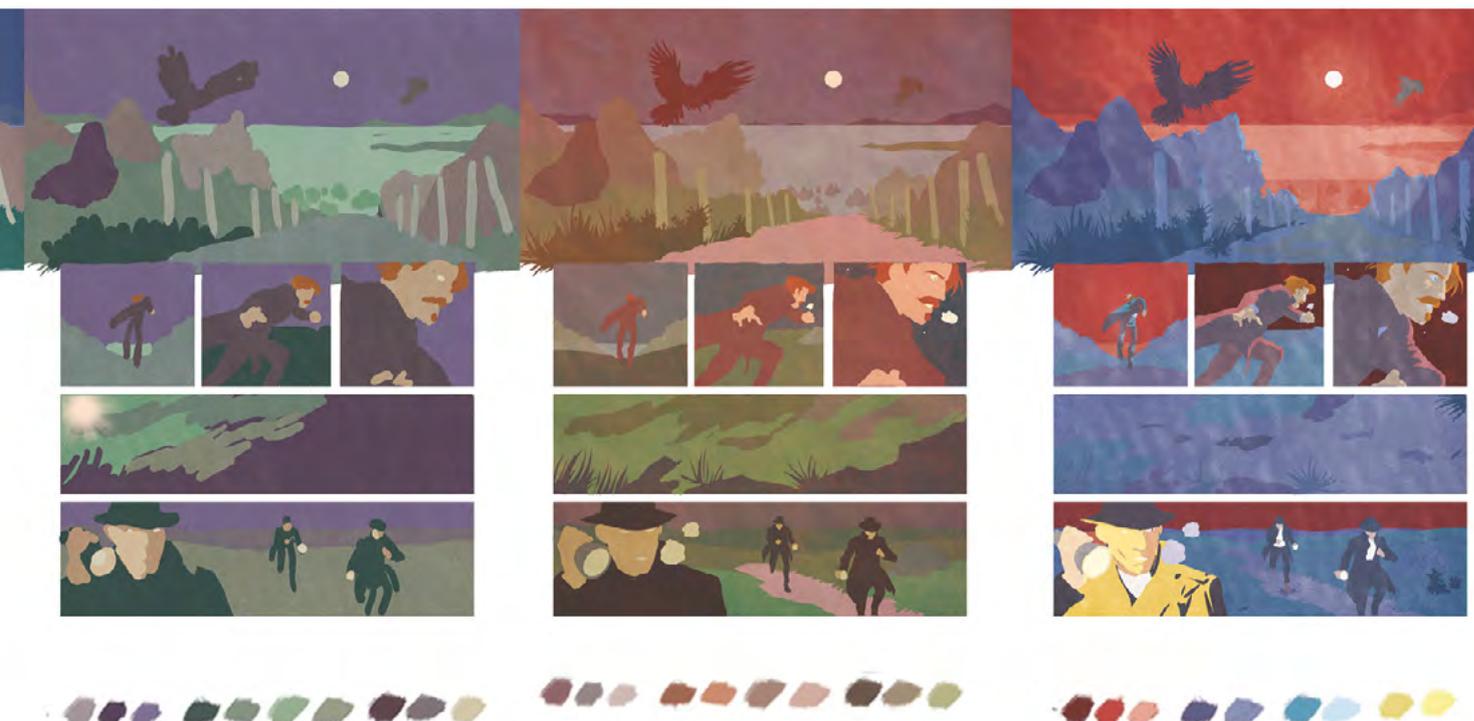
Ainsi, par leur position et leur positionnement, les coloristes sont en mesure du prendre du recul, d'avoir une vision d'ensemble et une meilleure lecture du dessin puisqu'il n'y a pas d'affect entre la ligne et eux. Les coloristes peuvent alors poser un diagnostic pertinent, faire des choix et investir totalement le récit et le dessin. Nous comprenons peu à peu que les qualités du coloriste l'emmènent dès lors sur le terrain de la direction artistique de la couleur. Car celui-ci assume des missions suivantes :

- élaborer un cahier des charges
- explorer différentes pistes
- proposer un principe chromatique original, adapté au projet et à ses contraintes
- échanger avec ses partenaires
- réaliser le projet et en assurer le suivi technique.

Doivent-ils désormais consolider ces acquis et cette posture? Comment faire évoluer le regard que posent les professionnels du monde de la bande dessinée, les médias, les institutions et le public sur le métier de coloriste?

Ci-dessous : recherches d'ambiances et de gamme colorée pour le tome 1 de la série *Elias Ferguson*.

Dans cette planche, j'ai exploré plusieurs pistes d'ambiances quant à la scène d'introduction du récit. D'une voie classique à gauche, j'ai modulé les coloris jusqu'à une voie plus fantastique, plus atypique à droite. Ce type de recherches est une base solide pour initier les discussions avec les collaborateurs et voir, en fonction du récit, quel axe retenir.



3- Perspectives sur les possibilités futures de l'utilisation de la couleur en bande dessinée et préconisations sur le métier

Depuis Töpffer, le métier de coloriste de bande dessinée a largement évolué. D'ouvrier spécialisé à assistant, d'assistant à artiste, il connaît aujourd'hui un nouvel âge, celui de la direction artistique de la couleur. En effet, le coloriste, par ses choix esthétiques et sémantiques, influence la perception du récit par le biais de l'impact que les couleurs assurent sur les lecteurs. Les coloristes ne se contentent plus de remplir les zones du dessin selon les indications transmises par le dessinateur. Parfois crédité comme auteur, il s'émancipe et participe en tant que collaborateur et partenaire. Dès lors, comment pourrait-il s'emparer de cette approche contemporaine de la profession afin de la donner à voir? Comment extraire la couleur et le coloriste de la zone d'ombre dans laquelle ils semblent retenus? Et comment faire comprendre aux professionnels et aux spécialistes du 9^e art l'impact du coloriste sur l'album? Voyons quelles actions pourraient être conduites à cet effet.

Intervenir en amont du projet

Pour Elvire de Cock, une des solutions afin d'innover en couleurs dans la bande dessinée contemporaine serait de faire intervenir le coloriste en amont du projet, contrairement à l'usage habituel. Plus impliqué, son investissement dans l'album serait plus marqué. En effet, discuter collégialement de la couleur dès le début de l'album modifie les perspectives (il en va de même entre l'écriture du scénario et la conception du *storyboard*). Si des pistes sont évoquées et testées dès les premiers dessins, il se met en place un échange fructueux qui va non seulement faire évoluer la mise en couleurs, mais peut-être aussi le dessin, car son auteur projette de façon claire ce que l'ensemble est appelé à devenir. Car nous oublions facilement que la bande dessinée est généralement une œuvre collective dont la réalisation fait appel à plusieurs personnes et professions avant d'être distribuée en librairie. Donc, en instaurant des échanges dès le commencement, l'ensemble de l'équipe perçoit mieux les tâches qui incombent à chacun, y compris celles de la maison d'édition. Réfléchir en commun à un ouvrage commun permet d'impliquer chacun dans le processus créatif. Ainsi, au cours de mon expérience, un dessinateur m'a expliqué en voyant la couleur, qu'il allait modifier son encrage afin de produire quelque chose de plus symbiotique, mais aussi ses fichiers numériques, afin de me faciliter le processus de traitement. Le processus de fabrication est ainsi repensé à l'aune des difficultés rencontrées ou des pistes proposées. Elvire explicite :

«Si le coloriste est plus impliqué, il y a un investissement émotionnel plus fort, si on réfléchit en amont. Il manque aussi un travail de direction artistique dans les maisons d'édition. Personne ne parle de couleur donc personne ne sait en parler. La couleur raconte une histoire. Quelle histoire veut-on raconter à la couleur? Comment rester dans le moule tout en en sortant? La couleur donne de l'identité, des albums avec plus de caractère. Le coloriste est auteur : une véritable marque de fabrique.»

«Tirer la couverture à soi»

Avoir son nom en couverture apparaît être le premier pas vers la lumière. Brigitte Findakly explique :

« Si le nom du coloriste est sur la couverture, le public est au courant de son existence²⁷⁴. »

La mention du nom en couverture paraît une solution triviale voire anodine, pourtant, nous constatons que la couleur n'est pas détachée du dessin dans l'esprit des lecteurs qui continuent à être surpris en apprenant notre existence. Comment ? La couleur n'est pas faite par le dessinateur ? Certains lecteurs en seraient presque scandalisés. Bien sûr, le nom des coloristes est mentionné en page de titre mais lisons-nous celle-ci ? Les bases de données des sites internet de vente de livres, tout comme les bases de données des librairies spécialisées, ne contiennent pas d'information concernant le coloriste. Cette donnée est simplement absente car probablement seuls les noms en couverture sont pris en compte. Dans ces conditions, il est facile de disparaître du paysage professionnel. De plus, avoir son nom en couverture permet d'être associé à la vie du livre au moment de et après sa parution. Ainsi les coloristes pourraient aussi contribuer à porter et à communiquer autour des albums auxquels ils ont participé. Si le public et les établissements culturels ou éducatifs apprennent leur existence, ils peuvent également les solliciter. En effet, rappelons que le statut de «demi-auteur» du coloriste l'exclut parfois de certains dispositifs comme les résidences d'artistes ou les bourses d'aide à la création. Nous sommes aussi invisibles pour les organismes et institutions que pour les lecteurs.

Investir le terrain institutionnel et médiatique

Investir les festivals, les rencontres, les médias, les institutions... est une deuxième étape pour sortir le métier de l'ombre. En effet, malgré l'omniprésence de la couleur, la profession est méconnue du public et parfois même des spécialistes. Nous avons vu que le nom du coloriste n'apparaît pas dans la base de données des libraires, mais il n'apparaît pas toujours sur le site des maisons d'éditions – avec lesquelles le coloriste travaille pourtant – ni sur les sites spécialisés d'informations et de critiques de bandes dessinées. De même, les études consacrées au 9^e art depuis les années 60 ne s'occupent pas de couleur. Des chercheurs et chercheuses comme Jean-Paul Gabillet, Sylvain Lesage, Pierre Nocérino, Marys Renné Hertiman... se penchent sur les coloristes depuis une quinzaine d'années environ. Toutefois, les données chiffrées ciblées manquent. Nous ignorons par exemple quel pourcentage de la production annuelle d'albums recourt à un ou une coloriste pour la mise en couleurs. Il est également difficile de savoir combien de personnes exercent ce métier à plein temps. Dans l'*Enquête auteurs 2016* issue des États généraux de la bande dessinée, les chiffres rapportent que nous serions une soixantaine de coloristes en France. Ce chiffre est basé sur les réponses recueillies suite à un questionnaire auquel tous les concernés n'ont peut-être pas répondu. Il offre néanmoins une approximation qui révèle que nous sommes

274 Voir notes sur l'entretien avec Brigitte Findakly en annexe I-g p244

bien peu pour représenter ce métier. Pour Claude Guth, cette représentation passe forcément par l'incontournable Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême :

«Angoulême est vraiment la vitrine médiatique de la bande dessinée. Il faudrait qu'il y ait un prix des coloristes ou de la couleur au FIBD. Cela permettrait de sensibiliser les dessinateurs, les scénaristes, le public, de parler des coloristes.»

Delf partage cet avis :

«Si on a envie que la situation des coloristes se décante, il faudrait créer un prix de la couleur à Angoulême; ce serait symbolique mais ce serait un premier geste.»

À l'image du *Eisner Award for Best Coloring* créé aux États-Unis en 1992, un prix des coloristes pourrait être créé en France. Des coloristes ou de la couleur ? Certains collègues me disent qu'au vue du peu de coloristes que nous sommes, les nommés et les gagnants risqueraient d'être toujours les mêmes, constat qui s'applique d'ailleurs au prix américain. Toutefois, couleur ou coloriste, le symbole serait fort et resterait utile à notre mise en lumière.

Outre un prix de la couleur dont le but est plus médiatique, les interventions publiques en festival sont un second moyen de donner à voir le métier et ces compétences. Delf explique :

«Les gens ne connaissent pas ce métier. Au début de ma carrière, j'ai été invitée à Quai des bulles, j'étais même rémunérée pour faire une démonstration en direct avec plein d'autres coloristes, le public était très étonné.»

Claude Guth raconte qu'au festival d'Aubenas 2008, il a eu l'occasion de participer à une conférence avec Gilles Ratier et de parler du métier et de la couleur, suscitant l'intérêt du public et des organisateurs. D'autres exemples démontrent la curiosité du public : depuis 2020, des rencontres autour de la couleur sont organisées pendant le Festival d'Angoulême par l'AdaBD²⁷⁵. En 2023, Isabelle Merlet a présenté une *Masterclass* et fait l'objet de plusieurs articles dans la presse généraliste. Ces événements, qui remplissent les amphithéâtres, contribuent à lever le voile sur le métier et à le promouvoir. Je me souviens moi-même avoir découvert le travail des *Color Twin* lors d'une rarissime démonstration de mise en couleurs faite en festival à la fin des années 90.

Enfin exposer le travail des coloristes est une troisième voie pour communiquer sur cette profession. Claude Guth formule un souhait :

«Au Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême on parle volontiers d'un scénario, d'un dessin, très rarement d'une couleur, il serait peut-être temps qu'une belle exposition sur les coloristes soit organisée pour donner une visibilité médiatique à notre profession²⁷⁶.»

²⁷⁵ L'AdaBD est l'Association des Auteurs de Bande dessinée. D'après sa page Facebook, elle «accueille, informe, réunit et fédère les auteurs et créateurs professionnels de bande dessinée.»

²⁷⁶ À chaque coloriste, sa palette. Entretien avec Claude Guth—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 1 juin 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1419>

La toute première exposition autour de la couleur a été présentée en 2023 à Angoulême (une exposition comparative d'une planche mise en couleurs par des coloristes avait été organisée autour de 2005 au festival Quai des bulles de Saint-Malo). Souhaitons que d'autres soient à venir.

CHEVAUCHONS LE TIGRE! Rencontres adaBD / Pavillon Jeunes Talents

SAMEDI 19/03 Le Nil — 138 rue de Bordeaux

10h30 De la planche dessinée à la mise en couleurs : 1 brief, 5 interprétations colorées
Lisa Lugrin, Isabelle Charly, Christian Lerolle, Jérôme Maffre, Philippe Ory, Albertine Ralenti

12h Blockchain et NFT : êtes-vous prêts ?
Novae Lita, Wilhelm Bérard, Jean-Christophe Pasco

FESTIVAL ANGOULÊME
ASSOCIATION DE LA BANDE DÉSSINÉE

adaBD
ASSOCIATION DES ARTISTES DE LA BANDE DÉSSINÉE

GAJAR

sofia

CP
la culture avec la copie privée

Ci-dessus : intervention publique, organisée lors du FIBD Angoulême 2022, présentant le travail d'interprétation colorée de cinq coloristes à partir d'une même planche noir et blanc et d'un cahier des charges commun.

Ci-contre : exposition présentant 30 ans de travaux d'Isabelle Merlet. La coloriste a monté elle-même cette exposition en partenariat avec une association. Son objectif est de donner à voir au public l'investissement de la coloriste dans ses albums ainsi que le rôle central de la couleur en bande dessinée.



Communiquer

Réaliser que le métier est inconnu du public permet de changer la façon de communiquer. En bande dessinée, domaine qui fascine le lecteur par la charge émotionnel que procure l'image et parfois par son *Star system*, il est important pour le coloriste de situer son travail en montrant d'où il part puis où il arrive. Exposer son apport par un système comparatif avant/après donne à voir le chemin parcouru par le récit. Utiliser les réseaux sociaux, les plateformes comme *Twitch*, *YouTube*... sont des moyens de produire de l'information concrète et démonstrative à destination du public. Conserver les étapes de mises en couleurs, les errements, les repentis, la documentation... tous ces éléments constitutifs de l'élaboration du coloris de la planche sont des sources potentiels de transmission et de démonstration du processus créatif du coloriste.

Toutefois, la communication ne doit pas se limiter à l'extérieur de la profession. Les coloristes se doivent d'échanger entre eux afin de se connaître puis de constituer un groupe. Isabelle Rabarot propose de mobiliser la communauté des coloristes pour faire avancer notre cause :

«C'est aussi à nous de ruer dans les brancards, de nous mettre en avant, de nous bouger pour nous faire reconnaître »

Ceci me semble un bon début.

Conclusion

Synthèse

Dans ce mémoire, j'ai souligné l'influence de la mise en couleurs sur la narration dans l'album de bande dessinée. Ainsi, chaque auteur des couleurs, par son point de vue sur le récit et son approche créative, façonne le livre présenté au lecteur.

Pour attester de cet impact de la couleur, j'ai remonté le fil du temps à la recherche des origines de la bande dessinée. Le XIX^e siècle apparaît comme point de départ de sa forme contemporaine. En effet, les techniques de reproduction et de diffusion auxquelles est assujettie la bande dessinée se développent à cette époque. Pendant plus de 150 ans, le métier de coloriste évolue et passe d'une fonction ouvrière à une fonction artistique. Néanmoins, cette profession n'émerge de l'ombre des dessinateurs qu'à la fin du XX^e siècle et s'émancipe grâce aux technologies numériques.

Dorénavant, les capacités narratives de la couleur dans l'album de bande dessinée sont pleinement exploitées par les professionnels. Grâce à l'étude de cas concrets de mises en couleurs de planches par des coloristes, les investissements multiples du récit par ce médium sont illustrés. En effet, les accords colorés et le rendu des matières facilitent la lecture, communiquent le rythme et construisent la temporalité, donnent de la chair aux atmosphères, produisent du sens, transmettent des émotions et des sensations voire investissent l'œuvre d'une forme de spiritualité. De part ses nombreuses qualités et capacités qui s'expriment à travers la mise en scène, le traitement de la couleur influence pleinement la réception de l'histoire par le lecteur, notamment parce qu'elle donne à voir les choix narratifs des auteurs et du coloriste.

Le prolongement de cette réflexion démontre le caractère auctorial et la position centrale du coloris dans la bande dessinée à travers les points de vue des maisons d'édition, des auteurs et de coloristes. Bien qu'elle demeure parfois conflictuelle à l'époque contemporaine, la couleur a glissé d'une pratique artisanale mineure vers une pratique artistique majeure depuis à la Renaissance. Ce changement de perception influence positivement les métiers dont elle est le matériau de travail. Bien que le caractère auctorial de la couleur soit encore sujet à caution lorsqu'elle est prise en charge par un coloriste, cette profession assume désormais la direction artistique des couleurs. Forcés de proposition, les coloristes s'immergent dans l'univers de l'album auquel ils apposent leur marque par leurs choix graphiques, sémantiques et esthétiques. Ils discriminent, dirigent et arbitrent les innombrables informations véhiculées simultanément par le récit et le dessin. Par ces prises de position, chaque coloriste s'engage fermement dans une voie d'auteur.

Pour conclure cette investigation dans le champ de la couleur narrative en bande dessinée, à travers le métier de coloriste, quelques pistes qui concourent à la visibilité et à la promotion de cette profession sont énoncées. Elles reposent sur l'implication de la communauté des coloristes à se fédérer, à investir les terrains professionnels,

institutionnel et médiatique et à revendiquer son nom en couverture des albums ainsi que l'octroi de droits d'auteur.

L'ambivalence de la couleur

Comme toujours, avec la couleur, nous nous trouvons dans une situation d'ambivalence, ainsi que l'explique régulièrement dans ses ouvrages l'historien Michel Pastoureau, pour qui la couleur présente toujours deux visages, un positif et un négatif. En effet, en bande dessinée, la couleur endosse à la fois un rôle commercial et un rôle artistique. Signature de l'auteur complet et synonyme du partage des tâches, elle représente à la fois la bande dessinée grand public et l'œuvre d'art quand il s'agit de couleur directe. Reproduction de masse et pièce originale unique, elle incarne le bas de gamme comme le luxe. Ces états intriqués de la couleur la rendent incroyablement plurielle.

La profession de coloriste de bande dessinée est à cette image. Elle présente l'ambivalence d'un métier relevant des arts libres et des arts serviles, ce qui semble créer une dissonance cognitive chez les coloristes. En effet, il leur est demandé d'accomplir une création artistique et originale (il est généralement spécifié dans leurs contrats que les coloristes s'engagent sur ce point) mais dans les conditions d'un prestataire exécutant. Artiste mais pas tout à fait auteur, celui-ci est encore soumis à la hiérarchie des moyens, hiérarchie d'autant plus étonnante que les éditeurs semblent tenir la couleur en haute estime et bâtir leur stratégie commerciale dessus. Néanmoins, ils délèguent généralement sa gestion aux auteurs, se gardant ainsi d'attribuer trop de pouvoir au coloriste.

Demain la couleur ?

Avec le développement des Intelligences Artificielles dans le champ des arts plastiques et appliqués, l'inquiétude monte. La rapidité d'évolution d'I.A. comme *Midjourney* fait craindre aux illustrateurs et illustratrices la perte de leurs commandes mais également le « pillage » de leur production personnelle²⁷⁷ puisque, pour leur apprentissage, les I.A. sont alimentées par des données existantes. De fait, des maisons d'édition et des rédactions de magazines ont déjà sauté le pas en utilisant des *prompts* afin de générer des images. La rapidité d'exécution et le faible coût de revient de ces visuels sont évidemment très attractifs pour une entreprise. Des articles fleurissent évoquant la menace sur les métiers de la création. Par exemple, en mars dernier, le journal *L'Express* titre « *MidJourney : dessine-moi un job tué par l'intelligence artificielle* »²⁷⁸.

La bande dessinée, support plus complexe à mettre en œuvre qu'un visuel isolé, est moins impactée pour le moment. Toutefois, des albums réalisés grâce à l'outil I.A. voient le jour régulièrement depuis quelques années. D'abord expérimentaux, ces *comics*, *manga* ou bandes dessinées franco-belge s'adressent désormais au public avec

²⁷⁷ Dans les premiers temps, la génération d'images par *Midjourney* pouvait présenter des parties d'images existantes identifiables.

²⁷⁸ *MidJourney : Dessine-moi un job tué par l'intelligence artificielle*. (2023, mars 4). *L'Express*. <https://www.lexpress.fr/economie/high-tech/midjourney-dessine-moi-un-job-tue-par-lintelligence-artificielle-HLHBGXTEN5ANRMRKKNF45M-SIUQ/>



Ci-dessus : pages extraites du comics *Les Chroniques du Bestiaire* numéro 02, réalisé par Steve Coulson avec *Midjourney* en 2022. *Midjourney* est performant dans la représentation de visuels réalistes, de type photographiques. Les images, générées de façon itérative, font l'objet de retouches et de mise en espace par l'auteur.

des récits de genre fantastique.

Touchant à l'écriture, à la musique comme à l'image, l'usage des I.A. soulève de nombreuses questions, notamment en matière de droit d'auteur, mais aussi sur la définition même de l'acte de création, les deux sujets étant liés. Des articles récents du site *ActuaBD* s'interrogent à propos de la première bande dessinée française, créée²⁷⁹ par Medhi Touzani, avec une I.A. et relaye les débats de la justice étatsunienne autour des *copyrights* à accorder ou non à de telles œuvres :

«L'utilisateur d'une IA pour la création d'une BD est-il un auteur ?»

Dans l'entretien qu'il accorde au *podcast* d'*ActuaBD*, Touzani qualifie l'I.A. «d'outils de visualisation d'idées²⁸⁰» et il se perçoit comme «un réalisateur, un metteur en scène²⁸¹». Il insiste sur la nécessité de l'intervention humaine dans le processus.

Dans le graphisme, la publicité, l'architecture, les tendances... des personnes utilisent les I.A. pour générer des pistes graphiques et de s'inspirer de façon très rapide. Substituer des couleurs ou des matières dans un environnement, produire des vues 3D efficacement... les I.A. sont performantes dans ces fonctions.

Je me suis entretenue avec Étienne Mineur, designer et enseignant qui expérimente les I.A. et dispense des ateliers et des conférences à leurs sujets, afin de réfléchir à ce que pourrait devenir le métier de

279 Touzani, M. (2023). *Le voyage à Ravine*. Mdtimedia. Il est noté que cet album est uniquement en vente sur le site d'Amazon.

280 écouter Medhi Touzani parler de son travail sur <https://podcasters.spotify.com/pod/show/actuabd/episodes/MARCHE-DE-LA-BD---Mehdi-Touzani--Le-Voyage--Ravine--premiere-BD-cre-par-lintelligence-artificielle-e1vdios/a-a9co58b>

281 *Ibid.*

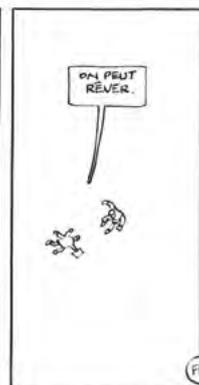
coloriste. Suite à notre échange, nous constatons plusieurs choses : premièrement, les I.A, en bande dessinée, comme en cinéma d'animation, pourraient être utilisées pour automatiser des tâches comme le remplissage des surfaces colorées, tâche prise en charge actuellement par les aplatistes. Cette automatisation n'est pas encore de mise, bien que des logiciels comme *Krita* proposent des fonctions qui s'en approchent avec plus ou moins d'efficacité selon le type de dessin. La réussite de cette automatisation ne devrait être qu'une question de temps. Ensuite, les I.A. peuvent être utilisées en début d'album pour générer des pistes colorées quant à la recherche d'ambiances, de matières, de lumières et de rendu esthétique. Enfin, la valorisation des travaux manuels se profile. Selon Étienne, les étudiants découvrent avec intérêt et enthousiasme le fait de «mettre les mains dans le cambouis». Ces générations étant nées avec l'outil numérique, elles redécouvrent en quelque sorte le travail «à l'ancienne», tout en le mêlant aux nouvelles technologies. Ainsi la matière et le «faire», seront peut-être réhabilités par rapport à l'œuvre d'esprit, contrairement à la doctrine artistique en place depuis la Renaissance.

Quant au coloriste, il nous semble plus que probable qu'il embrasse totalement la direction artistique des couleurs, ce qu'il fait déjà de manière fluctuante, selon la latitude qui lui est laissée par les auteurs. Générer des *moodboard*, des *color scripts* ou des *color schemes* afin d'explorer des pistes pour penser des atmosphères, puis, choisir, écarter, assembler, reprendre, établir les liens narratifs et les liens sémantiques... en relation avec le récit conté. Si les tâches automatisables (nettoyage, remplissage, génération d'images...) condamnent les métiers qui les prennent en charge, les tâches décisionnelles relèvent toujours de la personne humaine, de sa vision et de ses qualités.

Par-delà les époques, la couleur est un électron libre qui outre-passe les règles académiques. Quelque soit la technique, le support ou l'outil utilisés pour la (re)produire, la couleur reste un objet intangible qui imprègne le spectateur. Car cette matière vivante, ambiguë et désirable, motive encore et toujours la curiosité des acteurs qui cherchent à l'appréhender.

Page de droite :

Marc-Antoine Mathieu, planche finale du tome 2 intitulé *La Q...* de la série *Julius Corentin Arcquefacques, prisonnier des rêves*, éditée chez Delcourt en 1991.



FIN

Annexes



Table des annexes

196	Annexes I
	Notes d'après les entretiens menés auprès de coloristes professionnels entre juin 2022 et février 2023.
196	I-a entretien avec Walter
198	I-b entretien avec Laurence Croix
201	I-c entretien avec Elvire de Cock
203	I-d entretien avec Delf
206	I-e entretien avec Isabelle Merlet
208	I-f entretien avec Claude Guth
210	I-g entretien avec Brigitte Findakly
213	I-h entretien avec Isabelle Rabarot
216	I-i entretien avec Christian Lerolle
220	Annexes II
	Notes d'après les entretiens menés auprès de dessinateurs professionnels entre janvier et février 2023.
220	III-a entretien avec Jérémy Moreau
222	III-b entretien avec Marion Mousse
223	Annexes III
	Réponses à un questionnaire envoyé par courriel
	Enquête éditoriale : couleur, coloristes et éditeur.ices
239	Bibliographie
241	Webographie

Annexes I

1-a Entretien avec Walter

20 juin 2022 de 10h à 12h via Messenger

Ses débuts

études de dessins à l'Académie Charpentier puis libraire à Paris dès 1989 (comics américains) en 1986, il voulait être dessinateur de BD mais les écoles d'art n'acceptaient pas cette idée de bande dessinée

- il prêtait son appartement du 5^e arrondissement à Stan et Vince pour faire un atelier au début des années 90
 - un des premiers à faire des couleurs à l'ordinateur ; très peu de coloristes à l'époque travaillent en numérique : Photoshop 3.0, 150 dpi vers 1996/97, le processus est encore lent car puissance ordinateur limitée
 - il travaille régulièrement pour *l'Écho des Savannes*, revue mensuelle
 - il côtoie Sfar, Boilay... dans un atelier place des Vosges
 - il réalise *le Réducteur de vitesse* pour Blain (le 1^{er} tome est en aplats à l'acrylique, Blain galère, le tome 2 sera numérique)
- puis il enchaîne *Donjon*, *Vortex*, *Isaac le pirate...*

Son approche : répondre à la demande avant tout

- pour lui, le dessin est une indication sur la personne, une auto-référence
- il s'interroge sur pourquoi dessinent-ils comme ils le font ?

De Crécy donne des références de peintres

les dessinateurs pensent en valeurs

- pour lui, les ambiances sont plus faciles à bâtir en aplats
- ombrer, c'est redessiner, c'est risquer de parasiter le dessin, risquer de se tromper d'interprétation (*Donjon* de Bertrand Gatignol)

- sa culture en couleurs est avant tout issue des comics qu'il lisait : *Akira* (mis en couleurs par Steve Oliff) est un déclencheur, *Dark Knight* aussi avec les couleurs de Lynn Varley, Elektra, il cite aussi Kiki Picasso (kitsch), Chaland sur *l'Incal*, Corben, influences des années 50 et 60.

- Sfar l'influence beaucoup, il le « forme »

- Walter se veut être caméléon, il essaie de s'adapter au dessinateur, de ne pas le trahir

L'apport de la couleur et le rôle du coloriste :

des ambiances et des émotions, elle participe et aide à l'histoire, elle augmente l'effet de narration du noir et blanc

« Je ne raconte rien de plus que ce qui est raconté dans l'histoire, il ne faut pas aller à l'encontre, ne pas coller quelque chose pour faire un effet »

pour lui, le coloriste n'est pas là pour démontrer un concept de couleurs, il ne doit pas plaquer par dessus

Plus facile à lire, la couleur fluidifie la lecture, rend lisible

renforcer l'émotion dans la narration

ne pas sortir de l'histoire

« Garder la personne à l'intérieur de l'album pour qu'elle aille au bout, qu'elle accroche »

Le renouveau de la couleur

À l'époque (90's) production *mainstream* : on parle de style ou de patte « Delcourt », style « Soleil »..., mêmes univers, standardisation

Dans les années 80, la couleur sert à faire vendre, c'est plus du coloriage, une mise en ambiance (ambiancer)

Walter analyse la nouvelle génération (après 2000) : ils viennent beaucoup de l'animation, autre

façon de travailler, rupture, pas ou peu de culture BD mais plus cinéma et animation, concept art à partir de 2010
nouvelle génération ordinateur : exploration de l'outil et plus de mélange d'influences (colorées)
L'accès à internet change tout : accès à de nombreuses images très variées
une certaine nostalgie des années 80
Les jeunes ont intégré que la couleur fait partie de la narration.

Le style Walter ?

Travail avec Yuka sa femme, à 4 mains : Yuka fait les bases, ils travaillent en ping pong, la culture de Yuka est différente de la sienne, parfois, il conserve les bases de Yuka, parfois non.

Puis travail par strate : personnages, décors...

Il réalise tout l'album puis revient dessus, il rebâtit les ambiances

La compréhension du dessin se fait vers le milieu de l'album pour lui

Il préfère envoyer l'intégralité de l'album au dessinateur

S'il envoie page par page : le dessinateur pinaille, il n'a pas de vision globale, ils regardent les pages comme une illustration

« Pour qu'ils se comportent comme des lecteurs, il faut tout envoyer d'un coup. »

Walter travaille les ombres en valeurs pour validation (par le dessinateur) puis les colorise

Il travaille ses ombres sans les couleurs, sur les pages noir et blanc

Son but : ne pas perturber le dessin, la couleur doit rester au second plan

« Les aplats c'est comme un spotlight sur le dessin du dessinateur, il faut mettre de côté ses goûts », ne pas juger le dessin > ceci vient de sa formation de libraire, comprendre pourquoi les gens font ce qu'ils font, un passionné

« Il y a des dessinateurs qui m'endorment. Blain, Guibert sont des gens avec un sérieux niveau en dessin »

Son but : ne pas refaire

Sa méthode : lister ce qu'aime et ce que n'aime pas le dessinateur

Envoi des propositions : couverture + 3 ou 4 pages

Discuter, changer, établir une relation

« Je me cale en fonction de l'auteur. Je vais faire ce qu'ils aimeraient voir ».

=> il cherche à évaluer le degré de contrôle dont a besoin le dessinateur

En fonction du dessin, Walter se raconte sa propre fiction par rapport au dessinateur, il imagine le dessinateur à partir de son trait, il y va au feeling

« En fonction de son dessin, je me dis qu'il aime ça ou ça »

Il aime travailler avec Sfar, Trondheim, Morvan

droits sur vente

processus industriel

Les albums dont il est le plus fier sont souvent ceux dont il a le plus appris :

Les Ogres, Les olives noires

Le Bibendum céleste : planches du tome 1 réalisées à la peinture par de Crécy, une vraie galère pour le dessinateur. Intervention de Walter sur le tome 2 : pour lui, à ce moment là, il a réussi à casser un blocage, à devenir professionnel. Avec de Crécy, ils élaborent une technique de mise en couleurs pour coller à la technique manuelle. Walter fait des scans de textures, de dégradés, de lavis du dessinateur. Il tâtonne, essaie des brushes, sample... De Crécy revient par dessus les pages pour la touche finale.

« Je sais que je suis capable de faire quelque chose »

Il cherche la reconnaissance des auteurs plus que du public.

Un peu nostalgique de cette époque où il découvrait le métier : à l'époque, il n'avait peu de bagage en BD franco-belge, il était vierge de toute influence.

« Comme une éponge, j'absorbais »

Au Japon, il rencontre Moebius : « un type curieux, intéressé, ouvert » il voulait savoir ce que Walter faisait.

Il estime se poser plus de questions aujourd'hui :

Sa façon de penser : « il faut rester curieux, ne pas rester fixer sur ces acquis »

« Je pense en lumières et contrastes plus qu'en teintes »
« Je crée des points de focalisation » (lumières, blancs) car c'est la même chose que de coloriser des photos en gris »

I-b Entretien avec Laurence Croix 24 juin 2022 par téléphone - 10h-12h

Ses débuts :

- Laurence fait des études d'arts plastiques à la faculté de Rennes où elle rencontre Brüno.
- DEA sur les techniques d'impressions, elle hésite ensuite à poursuivre en thèse avant de renoncer faute de trouver un directeur de recherche. Dans son mémoire, elle travaille notamment sur la couleur et l'Oubapo, en observant l'application de contraintes aux couleurs d'une planche de bande dessinée :

Couleur Pantone avec algorithme de changement, appliquer les contraintes Oubapo sur la page couleur => ludique

Explication de l'Oubapo, classification des couleurs puis essais

- Elle cite Itten, les cahiers de la BD avec article de Sylvain Bouyer sur les couleurs et Cali Rezo qui a écrit un mémoire sur Les compagnons du crépuscule : couleurs héraldiques et triade noir/blanc/rouge de Pastoureau

- la couleur est complexe : physique et chimique à la fois « tu perds du monde »

- changements en couleurs : années 90 = progression des techniques d'impression => retour de la couleur à la main, finesse d'impression, ouvrier chromiste

1965 : *Spirou* primaire rouge différente du magenta (rouge « *Spirou* »)

À partir des années 90, basculement sur les « vraies » couleurs primaires

- Elle commence avec Emmanuel Reuzé sur *Ubu Roi* dont elle aide à la préparation des couleurs à la main sur les fonds en 2000

Puis en 2001, Brüno lui propose de réaliser les couleurs de *Nemo* : faites en 3 semaines sur PC avec des réglages de couleurs USA sur Photoshop, les bleus ont viré vert et un problème de liseré bleu apparaît par endroit : *Nemo* est un tournant pour sa carrière

- Elle travaille ensuite pour Bayard et ses magazines : *Astrapi*, *J'aime lire*, *Images doc* (série Sam épate, Professeur Rémus...) 250 € la page

- *Lulu* de Bernadette Despré

Ses influences, sa culture, ses références :

Elle grandit avec *Le journal de Tintin* et *Le journal de Spirou*, sa culture de bande dessinée est franco-belge

Elle aime particulièrement aussi la BD indé des années 90 : l'Association, Matt Kontur, Julie Doucet... la micro-édition : La Chose (maison d'édition de son mari), les Taupes de l'espace, l'œuf...

L'Association est une révélation pour elle

L'album *Le Réducteur de vitesse de Blain* (la nouvelle BD) l'a marquée car pour elle, c'est un retour à la mise en couleurs des années 60, grands aplats, très épuré

Au début des années 90, les mises en couleurs sont très « chiadées », des gris colorés avec réhauts, c'est le temps de l'école du Nil (Angoulême), on fait de l'aquarelle, des encres...

La couleur de l'album *Le réducteur de vitesse* fait écho à celle de *Lucky Luke* dans *les Rivaux de Painful Gulch* : rouge, jaune et bleu : « Ce langage-là, on le retrouve dans *le Réducteur de vitesse* »

Autres références :

Les Olives noires : nuit, jour, chaud, froid, le tout traité en très peu de couleurs, pages en cases

Messire Guillaume => lisibilité, information

« En noir et blanc, il faut aller chercher plus en détails »

Son approche de la couleur :

- dans les magazines, création d'une gamme puis répétition (toujours mêmes personnages et mêmes décors)

Dans les albums :

Elle travaille souvent avec des dessinateurs qu'elle connaît

Pour une nouvelle collaboration, si le dessin est OK, elle se demande « suis-je capable de le faire ? »

Selon sa propre expression, elle n'est pas un « couteau suisse » : sa maîtrise technique est limitée

Nouvelle collaboration = longue discussion, des références mais « j'aime avoir carte blanche »

« Si le dessinateur fait ses couleurs habituellement, il faut rester dans sa gamme »

Elle travaille sur une séquence entière

Elle travaille sur plusieurs albums en même temps : respiration, quand blocage sur un, elle passe sur un autre et trouve la solution au 1^{er} en travaillant sur le 2^e

- très grosse semaine de travail, c'est un « sacerdoce »

- tenir sur la durée, rigueur, vérification des fichiers, métier

Elle aime avoir un temps de repos, revoir les pages 7 jours après

Le style Laurence Croix :

Aplats, couleurs saturées, accord complémentaires ou camaïeu, faux camaïeu

Sa zone de confort :

Elle aime les aplats et les effets vintage des années 50/60 (cf. sa culture BD)

Sur certains titres, elle travaille avec des contraintes qu'elle s'impose au départ : par exemple, extraire 30 teintes du tableau *Le tricheur à l'as de carreaux* de De la Tour et ne travailler qu'avec elles

- couleurs saturées, accords complémentaires, faux camaïeux

Le rôle et la place de la couleur en BD :

C'est un parti pris narratif

Elle sert aux exergues

Elle sert la narration, la sémantique : par ex, les bulles vertes dans *La Zizanie* (Astérix)

Mais il lui faut de l'espace :

- par exemple, dans les albums de Brüno : il préfère le noir et blanc, pour lui, la couleur est nécessaire pour vendre au public

Comme ses albums sortent en 2 versions simultanées : une noir et blanc et une couleurs

Il essaie de laisser de la place à la couleur et il lui arrive de modifier son encrage sur les versions colorées par rapport aux versions N&B pour laisser cet espace

Par exemple, dans l'album *L'homme qui tua Chris Kyle*, l'encrage pour la couleur a été modifiée pour laisser de l'espace au sens : Bruno a dû ré-encrer les drapeaux pour laisser place aux couleurs et au sens, à la symbolique des drapeaux

Le cas du cache-oreille d'un personnage féminin : version noir et blanc = cache oreille noir, version couleur : cache oreille rose : décalage entre cette couleur et ce perso qui tire sur tout ce qui bouge (album documentaire, photos de référence)

Dans l'album *Tyler Cross*, peu d'espace pour la couleur : certaines scènes existent en 6 versions

À la fin du tome 2, scène dans un marais en matinée : 13 pages en vert

Après-midi et nuits : reprise totale des couleurs pour la temporalité => la temporalité apparaît avec la couleur

Visible et lisible

Les techniques de Laurence Croix :

Selon les albums, elle module son approche *Nemo* est l'album tournant de sa carrière

Elle a considéré les pages comme un tableau de Mondrian et a cherché à apporter une grande lisibilité de l'espace-temps

Pour des couleurs classiques comme dans l'album *Imbattable*, on a des contraintes type franco-belge, peu d'ambiance, le jaune et 100 % réservé à *Imbattable*, le personnage principal car son personnage est comme une balle de tennis

Dans la chasse à la baleine *Achab* de Mallet, on est sur le un album complètement ambiance et on

a des documents photos

Sur l'album *Tyler Cross*, il y a une forte tension dramatique, elle a donc proposé peu de teintes

Sur *Chris Kyle*, on se base sur des photos dont on respecte les couleurs

Chez Bayard, pour le magazine jeunesse, on lui demande des couleurs fraîches des choses lumineuses fraîches clair gay joyeuse harmonieuse, on est très premier degré, le travail chez Bayard est sa zone de confort.

Un album avec Li An a été très difficile

Le titre *Gauguin* a au contraire était très facile : « Les couleurs sont comme des montagnes russes »

Album de 54 pages réalisé en un an et demi avec 30 teintes extraites du tableau *le tricheur à l'as de carreau* de Georges De la Tour mais il y avait un problème d'harmonie globale qu'il a fallu corriger

Un autre album difficile avec Olivier Pont qui se nomme *Desseins* : il y avait des problèmes de texture et d'effet aquarelle, les problèmes étaient techniques

Quand elle commence une nouvelle collaboration, elle entame une longue discussion échange des références

« J'aime avoir carte blanche »

Par exemple, pour *Blake et Mortimer*, les couleurs sont très chartées

Lorsque le dessinateur fait ses couleurs habituellement, il faut rester dans sa gamme

Pour *Spirou* : beaucoup de couleurs très sombre, pas lisible, traits colorés, fatigue visuelle

Le dernier Atlas : chaque étage (tome) a une couleur Le métier de coloriste et ses compétences : ne pas avoir d'ego, « le coloriste n'aura pas le dessus »

On travaille sur un support

La couleur est essentielle; si on décide de mettre en couleur, il faut rester en adéquation avec le dessin

Une bonne adéquation couleur/dessin

Une alchimie : la mise en couleurs est réussie quand on imagine mal un autre type de mise en couleurs sur le dessin

C'est extrêmement difficile à verbaliser

Il faut que pour le lecteur cela paraisse évident

En bande dessinée, la couleur dialogue avec le dessin

Innovation, création :

- Ses références Walter, Isabelle Merlet, Hubert, Ory

- Ses inspirations Soulage, Mondrian

Pour innover, elle change de technique, par exemple utiliser la 3D

« Un nouvel album, c'est un nouveau sujet et un nouvel univers »

Les évolutions du métier : Il y a une grosse évolution technique grâce au numérique

Point positif : gain de temps, correction, test, tenter des trucs, idée d'impression, le coloriste est crédité

Point négatif : piège, on refait, corvéable à merci, comme les couleurs sont numériques on dit que ce ne sont pas de vraies couleurs et donc que le coloriste ne peut pas être auteur, travail non pérenne

De plus en plus de coloristes se posent des questions sur la narration

La couleur donne de la vitalité à une scène, elle donne de l'éclat

Elle est au service de l'histoire, elle donne des dimensions réelles

La couleur n'est pas un élément neutre

Lisibilité : quel élément doit-on voir en premier ?

Mise en place de codes couleur

Salarié pigiste/co-auteur coloriste avec clauses restrictives

Jouer avec la lumière, les contrastes

I-c Entretien avec Elvire de Cock

26/10/22 – 18h30-20h30 via Skype

Débuts

Elvire dessine à la base.

Elle a étudié la bande dessinée à l'Institut Saint-Luc en Belgique. Elle a toujours fait des couleurs poussées sur son dessin. Elle s'est toujours sentie meilleure en couleur et en ambiances, elle maîtrise la couleur de façon assez naturelle.

Elle réalise un premier album de bande dessinée chez les Humanoïdes Associés. Après une période de creux au niveau travail, on lui a proposé de mettre en couleur un album chez Dupuis, pour la série *Sorcieres*. Elle réalise à nouveau deux albums personnels au dessin puis elle connaît un nouveau creux au niveau travail. On lui repropose des couleurs, cette fois-ci sur l'album *Bérézina*. À partir de là, elle enchaîne les couleurs complètes, après 10 ans de galère au niveau financier.

« Au départ, je pensais que c'était temporaire mais j'ai trouvé ça chouette. »

À partir de 2016, le processus a fait son chemin dans sa tête : elle devient coloriste et n'a plus envie de retourner au dessin.

« c'est ça qui m'amuse, tout plein de trucs qui me plaisent, les collaborations sont chouettes »

Elle travaille sur un album du *Marsupilami* avec Franck P.

« j'étais la dessinatrice qui faisait de la couleur, j'ai bénéficié d'une aura d'autrice pendant deux, trois ans »

« C'est un métier à deux vitesses : ceux qui ont beaucoup de travail et ceux qui enquillent des pages sans réel questionnement. Ça évolue au sein même du milieu le rapport aux collègues : on reconnaît ton travail dans le milieu mais pas en dehors. »

« personne ne sait parler de couleur, ni les éditeurs ni les dessinateurs. C'est invisibilisé. C'est une espèce de cercle vicieux, on devient interchangeable. Il faut être prêt à pouvoir remplacer machin ou truc. Dans leur tête, il y a pas encore ce truc qui fait qu'on est associé à une série. Il y a un truc à explorer, pour augmenter la qualité globale de la couleur en bande dessinée. Tout le monde y gagnerait. Dans la tête de certains, la véritable œuvre c'est le tirage à part en noir et blanc. Le vrai art, c'est le bel encrage, il ne faut pas que la couleur l'abîme. »

Quand le dessinateur voit les pages en couleur il redécouvre son dessin. On passe derrière le dessinateur alors ça nous donne un statut d'exécutant plutôt qu'un statut d'auteur. On n'a pas le dernier mot. Il faudrait développer un art de la couleur. »

La technique

J'ai appris les logiciels sur le tas en autodidacte. J'ai fait un peu de couleur traditionnelle en dilettante. L'ordinateur a été une véritable révolution. Il a permis de tenter des trucs, de modifier quand il y avait des soucis. C'est une véritable libération avec le numérique. À la main, on a des contractions et des douleurs. Avec l'ordinateur les mouvements sont plus fluides. »

La matière est tout à fait possible à traiter avec l'ordinateur. Depuis quelques années l'outil propose des solutions folles par exemple le logiciel fresco permet des rendus plus vrai que nature. On peut aussi scanner des aquarelles faites à la main pour apporter de la matière. Tout l'enjeu, c'est de casser le côté froid de l'ordinateur. On peut travailler des textures, sculpter la lumière, booster les contrastes, créer des accidents, et même retrouver la chaleur du papier. »

Son approche de la couleur

« J'ai une approche assez instinctive assez empirique de la couleur. Je réalise beaucoup de photos et j'en regarde beaucoup. Je regarde aussi beaucoup de photos sur Internet. Je tente, je fais des essais. Je suis incapable de reproduire le style de quelqu'un à la base, il a fallu que j'apprenne. À chaque album, j'apprenais un nouveau truc et je le réinjecte dans le suivant. J'écoute le dessin, j'écoute ce qu'il me demande. »

« Avec Anlor, on a eu une grande et longue discussion sur l'album et sur ses couleurs. Je fonctionne par clics. Pour chaque projet, j'ai tendance à me baser sur un peintre ou un photographe. À Saint-Luc, j'avais fait des exercices, par exemple des photos dans la ville avec des classements par couleur : ça m'avait permis d'apprendre la notion de palette et la perception des couleurs. »

J'utilise la même méthode pour tous les albums et la même structure pour les fichiers. J'utilise

souvent les mêmes pinceaux. En revanche, la palette, la clarté etc. change d'un titre à l'autre. Sur l'album *La jeunesse de Thorgal*, j'ai beaucoup appris. L'encrage qui était fait de beaucoup de petits traits assombrissait beaucoup les couleurs. Il fallait aussi s'inscrire dans la continuité de ce qui avait été fait avant. Beaucoup de couleurs pastel, de contraste chaud-froid. Il fallait rester à la même valeur, ne pas faire de contrastes clair-obscur comme j'avais l'habitude auparavant.»

«Les albums qui ont compté pour moi sont ceux pour lesquels il y a eu une alliance entre une bonne ambiance d'équipe, une grande liberté de travail, une certaine visibilité, un peu de reconnaissance, qu'on sache que c'est toi qui a fait le travail. Cela vient souvent des co-auteurs.»

Les frères Rubinstein, Lady Wingun : ce sont des titres dans lesquels j'ai été incluse pour tout.

Le régiment : C'est une série en 3 tomes entièrement dans le sable, c'était un challenge de trouver des ambiances différentes.

«La véritable valeur ajoutée du métier, c'est le travail en équipe, la dynamique, le contact avec les éditeurs, j'aime l'humain dans ce métier.»

«Mes moments de grâce ont lieu à chaque album : après la galère des premières pages, il arrive un moment où ton premier coup de pinceau c'est le bon, où tu connais si bien le dessin que la couleur pure coule sans réflexion c'est un moment de bascule. Mais quand tu travailles souvent avec le même dessinateur ou quand ton travail est récurrent, il peut y avoir un effet de ronronnement ; à ce moment-là il faut se reposer des questions.»

Je n'ai pas vraiment de mentor dans ce métier à part Christian Lerolle qui m'a beaucoup aidée au départ. Il faut être persuadée qu'on fait un vrai métier. Mes influences passent beaucoup par la photographie et l'histoire de l'art. Quand je me balade à pieds, je regarde aussi beaucoup autour de moi. Je regarde les rendus de lumière et de matière. J'aime beaucoup aller dans les musées, regarder les impressionnistes ou les peintres abstraits. Chez les photographes, j'aime beaucoup l'alliance entre la couleur et la lumière comme chez Harry Gruyaert, un photographe belge de l'agence Magnum, ou Sol Leiter ou encore Kerzog.

Chez les peintres, je regarde beaucoup William Turner, Vuillard, Nicolas de Staël, les Flamands, Rembrandt ... Des peintres qui donnent de la matière à la lumière.

Le style « Elvire de Cock »

Il paraît que j'ai un style puisqu'on me le dit souvent. Je tranche énormément les lumières, je sature beaucoup les couleurs, je fais un gros travail d'ambiance.

«Pour moi, le dessin et les couleurs ne sont pas réalisés par les mêmes canaux du cerveau. Ils appellent des gestes différents. La couleur c'est plutôt le geste peinture, descriptif, il met en volume. Le dessin, c'est un geste plus précis, peut-être plus contraint, une synthèse.»

Lorsque l'ombre est tranchée dans l'aplat, qu'elle est plus graphique, elle relève plutôt du dessin, lorsqu'elle est plus modelée, elle relève de la couleur.

«Mon procédé est toujours le même : je travaille d'abord les aplats puis la palette colorée, ensuite j'ajoute un jus en mode produit pour les ombres puis un jus en mode incrustation pour les lumières et je retravaille par-dessus.

Pour la couleur, j'ai l'impression que le cerveau est descendu dans ma main, les gestes sont différents du dessin.»

Le rôle de la couleur

«La couleur, c'est la part intangible dans la bande dessinée. La meilleure analogie que j'ai entendu viens de Zep. Il dit c'est la bande originale du film. »

«C'est quelque chose en plus qu'on ne perçoit pas forcément, c'est comme une partition de musique, c'est du ressenti, de l'émotion immédiate. Le monde est en couleurs, la vie est en couleurs, les émotions sont colorées. La couleur existe tous les jours chez les gens, sans la verbaliser. c'est un supplément d'âme, une âme qui serait incomplète sans les couleurs.»

«Ce sont les coloristes qui apportent cette émotion de la lumière. Dans les tirages en noir et blanc il y a prééminence du dessin et ces tirages ne racontent pas la même histoire.»

Les couleurs servent aussi les indications scéniques et apporte des informations en plus.

«La couleur sert à l'achat de l'album, elle est là pour le regard, pas pour le récit qui se fait avec le

noir et blanc. Les gens ont besoin de couleur car cela reste la réalité des choses. Pour lire la bande dessinée en noir et blanc, il faut avoir des connaissances de base, c'est un truc de collectionneur.»

«Lorsque le dessinateur arrive à lâcher prise, se laisse surprendre, le boulot est chouette. Sinon c'est un job hybride pour lequel on n'a pas toujours de solution.»

Oui, la couleur fait vendre ; sans couleur, les éditeurs ne vendraient pas car c'est la première chose qu'on voit, la couleur attire.

«Pour moi, la couleur est profondément réussie quand elle donne l'impression que le dessinateur dessine mieux qu'il ne dessine véritablement. Et que les gens la ressentent mais ne la voit pas»

Innover

«Pour innover en couleurs, il faudrait réfléchir en faisant intervenir le coloriste plus tôt dans le projet. S'il est plus impliqué, il y a un investissement émotionnel plus fort, si on réfléchit en amont. Il manque aussi un travail de direction artistique dans les maisons d'édition. Personne ne parle de couleur donc personne ne sait en parler.»

la couleur raconte une histoire. Quelle histoire veut-on raconter à la couleur ?

Comment rester dans le moule tout en en sortant ?

«La couleur donne de l'identité, des albums avec plus de caractère. Le coloriste est auteur : une véritable marque de fabrique.»

d- Entretien avec Delf

4 novembre 2022 par téléphone de 17h à 19h25

Delf a commencé la couleur par hasard (52 ans aujourd'hui)

Elle était assistante décoratrice pour le cinéma et l'événementiel avec un statut d'intermittent

C'est un travail qui est très physique avec beaucoup de manutention des horaires de nuit etc... à un moment, son corps ne voulait plus suivre, elle a perdu son travail.

Hubert, qu'elle connaît de longues dates, lui propose de faire de la couleur car Delf a toujours été à l'aise avec la couleur (ils ont notamment fait les Beaux-Arts de Quimper ensemble)

Elle commence à travailler pour Bayard magazine : ce travail lui a permis de tester ses capacités, le magazine lui a servi de laboratoire car elle ne produisait que deux ou trois planches dans le magazine, ce qui avait une incidence réduite au cas où elle commettait des erreurs ou si elle n'était pas satisfaite des couleurs (moins d'appréhension)

Son premier album, elle le réalise à quatre mains avec Hubert

Elle commence directement en couleur numérique bien qu'elle ait fait beaucoup de peinture au Beaux-Arts

Sa référence, c'est Walter

Au départ, elle est mal à l'aise avec les ombres et le travail en modeler, c'est plutôt Hubert qui va prendre en charge cet aspect

Pour elle, l'ombre relève surtout du dessin

Elle se fournit un livre pour se former à Photoshop, autodidacte

Elle estime que la couleur est très importante, qu'elle est venue sur le devant de la scène au niveau sociétal via la publicité

le métier de coloriste

Delf porte un regard plutôt sombre et pessimiste sur le métier de coloriste

Même si elle reconnaît que le métier s'est professionnalisé notamment avec l'arrivée d'hommes dans une profession qui était très féminine auparavant

«Monsieur dessine, madame fait de la couleur comme du tricot»

«Quand j'ai commencé je partais vers quelque chose de bien, d'ailleurs j'étais imposable. Aujourd'hui je gagne moins qu'avant.»

«Je ne perçois pas de droits d'auteur, ça m'est arrivé une fois sur le *Spirou* que j'ai fait avec Yoann»

«130 € la page est le maximum que j'ai obtenu mais aujourd'hui la rémunération se dégrade»

« On a pas de reconnaissance dans ce métier et peut-être celui-ci risque-t-il de s'éteindre avec l'apparition des IA a comme *Midjourney*, c'est plutôt inquiétant»

« C'est une petite révolution ces IA, un clash comme il y a eu entre la peinture et la photographie «

« Si on a envie que la situation des coloristes se décante, il faudrait créer un prix de la couleur à Angoulême; ce serait symbolique mais ce serait un premier geste»

« La reconnaissance entraîne la rémunération, ce n'est pas l'intérêt des éditeurs et c'est aussi une question de volonté de la part des maisons d'édition»

Il y a beaucoup de monde sur le marché

« Depuis moins de 10 ans, je reçois des dessins faits en numérique et non plus sur papier. L'étape de fabrication a sauté, elle est désormais prise en charge par le dessinateur ou par le coloriste. Je reçois des traits dans le taux d'engraisement n'est pas correct, la bande dessinée se déprofessionnalise, par exemple, je reçois parfois des planches sans les bulles ce qui rajoute en moyenne 2 cases par planche qui sont mises en couleur inutilement, c'est une perte de temps.»

Le travail m'arrive plus tôt par les auteurs

« J'ai de très bonnes relations avec Sylvain Vallée, je m'entends bien avec lui, nous fonctionnons bien comme couple de dessinateur/coloriste, mais malgré tout il me refuse les droits d'auteur, c'est un point de crispation.»

« Quelque part, ils ont l'impression que le coloriste leur vole de l'argent»

La reconnaissance professionnelle va avec la reconnaissance financière mais travailler dans l'ombre me convient bien»

«je suis coloriste à 100 % de mon temps»

«J'ai donné quelques cours de couleur en école à une époque«

Evolution

J'ai évolué techniquement, j'ai appris à faire les ombres, les modelés

J'ai évolué dans mon dessin d'ombre, au départ je travaillais surtout en aplat, la série *Le Marquis d'Anaon* est vraiment mon univers

« Au départ, mes envies visuelles étaient confrontés à mes difficultés techniques, je faisais de la couleur « simple»»

« Pour moi une bonne mise en couleurs est une couleur qui ne se voit pas, elle est évidente, elle se fond dans le truc»

« Ça ne vient pas à l'esprit car une couleur réussie est comme une évidence «

Une mise en couleurs qui surjoue le trait, qui est trop démonstrative, est une mauvaise mise en couleurs.»

La couleur doit se fondre dans l'histoire et le dessin

«La couleur réunit l'histoire et le trait et tout s'enchaîne.»

«La couleur et le trait d'union entre les deux»

D'un coloriste à l'autre, personne ne ressent la même chose, donc chaque coloriste propose quelque chose de différent

«Quand tu fais un test de couleur, si ton ressenti ne correspond pas au ressenti du dessinateur, tu n'es pas retenu et c'est normal»

« Quand on colorie, on ne peut pas mentir; on est dans l'émotion, dans le ressenti, et le coloriste projette tout ça dans ses couleurs»

«La leçon des couleurs, c'est comme la leçon de Magritte «ceci n'est pas une pipe« : par exemple un coucher de soleil, si tu essaies de le reproduire très fidèlement à la couleur, tu vas obtenir quelque chose de très bariolé avec énormément de teintes et cela ne ressemblera pas à la réalité finalement. En couleur, pour reproduire la réalité il faut la traduire, il faut faire croire à quelque chose qui n'existe pas, il faut avoir une approche visuelle. C'est un langage non précis, une traduction émotionnelle.»

La recolorisation ?

Réactualiser l'esprit déjà insufflé.

« Dans les années 70, les couleurs étaient très foutraques, il n'y avait pas de plan, pas de hiérarchie, beaucoup de teintes»

Pour recoloriser, il faut garder l'esprit, comprendre ce qui a été fait à la base, réadapter mais pas

créer.

Son processus

J'aime bien lire l'intégralité de l'album avant de commencer, ça me permet de m'imprégner de l'ambiance générale, de prendre en compte déjà une part d'émotion, de savoir ce que je dois dégager

« J'ai besoin du récit, il est très important, c'est mon fils directeur »

« Je reviens beaucoup sur les pages, je suis assez laborieuse, j'ai besoin de recul, de temps »

« Les éditeurs et les auteurs sont souvent impatients. Ils ont terminé leur travail quand le coloriste débute le sien. Il y a un décalage dans le temps. Il faut donc être très réactif, efficace. »

« Je commence par un aplat général qui me donne la direction et les séquences de l'album. »

« Je cherche à donner du rythme, c'est un travail assez proche de la musique au niveau du langage (tons, gammes, rythme, harmonie, nuances). Le langage musical est le même que celui de la couleur. »

Côté documentation, inspiration et influences

Je préfère me fier aux souvenirs, aux sensations que j'ai gardé en moi, d'une peinture que j'ai vu plutôt que de la revoir. J'aime m'approprier les choses rester sur la sensation. Travailler avec de la documentation photographique et plutôt stressant pour moi, j'ai l'impression de m'y noyer.

Je fais des propositions, je peux consulter de la documentation puis ensuite rééquilibrer ce que j'ai fait.

Mon artiste fétiche est Georg Baselitz

De par mes goûts et ma formation, je m'inspire surtout de la peinture.

Les souvenirs sont importants pour moi, c'est mon jardin personnel.

Parfois, je suis déçue par un tableau que je vais voir en vrai en comparaison de la représentation que j'en ai vu dans un livre

Hubert a été mon mentor, nous avons été amis pendant 30 ans

Mon envie de faire de la couleur passe avant l'argent

J'ai travaillé pour du jeu vidéo récemment : j'ai eu à faire des rougés poussés en couleurs, c'était un travail très intéressant, une ouverture, j'en ai été très contente. C'était une autre approche de la couleur, j'ai travaillé en RVB sur écran, il n'y avait pas de problème de noir dans la couleur, c'était une approche du travail très différente. Ça m'a permis de me dynamiser, de renaître, de me sentir débutante, ce qui m'a procuré de l'inconfort et de l'humilité

Pour moi, il n'y a pas d'opposition entre le noir et blanc et la couleur, il n'y a pas de rivalité entre les deux, ce n'est pas une vraie question.

Les apports de la couleur

Avant tout c'est la réunion entre le scénario et le dessin

Elle facilite la lecture, les albums en noir et blanc sont plus difficiles à lire pour beaucoup de gens

Elle donne notre vision des choses

Le dessin est une forme d'écriture qui lutte avec l'écriture elle-même

La couleur est un faire valoir si ça fonctionne bien

La mauvaise couleur empêche la lecture

La couleur c'est le liant, elle permet un tout, un ensemble

Le noir et blanc est une affaire de spécialiste

Le dessin n'est pas supérieur mais la couleur ne peut exister sans le dessin en bande dessinée

Le style Delf ?

Il semblerait que j'ai un style, pour moi c'est un peu désolant mais on m'appelle pour mon style

En général, ils apprécient la clarification des choses que j'apporte, je décroche les choses, j'aurais affirmé ce qui est déjà là, ce qui est mis en place point mon rôle est de redonner des plans et de la lisibilité. Ma palette m'échappe, je n'arrive pas à la définir mais on vient me chercher pour.

« Pour innover en couleur, il faut obtenir un album qui propose des choses qui remuent les tripes, »

c'est très lié à l'histoire et au dessin, ce n'est que de l'émotion«

«La série *Il était une fois en France* a compté pour moi, elle a eu une influence notamment sur ma gamme de couleur qui est descendu d'un ton alors qu'auparavant j'étais sur des couleurs plus pop Et puis pendant 10 ans, on ne m'a proposé que des albums de guerre 39-45»

Le désespoir du singe est un autre album qui a compté

La reproduction des couleurs et l'imprimeur

J'adore aller chez l'imprimeur et assister à la sortie de l'album. Pour ce titre, je suis allée chez l'imprimerie Lessaffre; je m'entendais très bien avec le chef de fabrication. Sur la couverture le orange manquait de pep's et de lumière. Le chef de fabrication m'a proposé une encre spéciale qu'il venait de mettre au point et m'a demandé si je voulais la tester sur cet album, «j'ai répondu bien sûr que je le veux et bim l'orangé»

Le résultat en couleur est également très lié à l'imprimeur, chaque visite à l'imprimerie me faisait grandir par rapport à la couleur, le rapport écran papier ses sensations différentes, il n'y a que l'imprimeur qui puisse les expliciter

Et cela dépend beaucoup de l'imprimerie : chez PPO, les ouvriers étaient assez misogynes ; quand on y est allé pour le premier tome de *Il était une fois en France*, l'imprimeur ne parlait qu'à Sylvain, j'avais beau faire des remarques, je n'étais pas entendue, j'étais totalement ignorée, j'ai fini par partir.

«J'aime les relations humaines dans ce métier, j'ai de très bonnes relations avec Sylvain Vallée une très bonne complicité, c'est savoureux, rassurant, ça fait du bien. J'ai travaillé en atelier avec Vincent Maillé, Robin Recht, Pixel Vengeur, Clotilde Renaud... mais aujourd'hui je ne le peux plus pour des raisons financières.»

Faire connaître le métier

Les gens ne connaissent pas ce métier. Au début de ma carrière, j'ai été invitée à *Quai des bulles*, j'étais même rémunérée pour faire une démonstration en direct avec plein d'autres coloristes, le public était très étonné.

Faire plus d'interventions auprès du public, solliciter les festivals mais cela dépend beaucoup des organisateurs.

«Pour les éditeurs, nous restons des petites mains.»

«Pourtant la couleur est envoûtante et aussi addictive qu'un jeu vidéo.»

«Les couleurs se font dans l'air du temps» (remise en couleurs), la couleur est culturelle (Yuka).

Le Entretien avec Isabelle Merlet

4 juin 2022, 14h-16h via *Skype*

Sur l'innovation :

Pour Isabelle, l'innovation dans la mise en couleurs est concomitante au fait qu'à chaque fois, il faut servir un nouveau dessin c'est-à-dire un nouveau langage. À chaque projet, il faut adapter sa réponse à la nouvelle langue rencontrée. Chaque dessin demande une intervention unique.

Savoir mettre en valeur, valoriser un dessin par la traduction du coloriste (le coloriste est souvent issu des arts appliqués, domaine qui apprend à mettre en valeur un graphisme, un texte, un objet...).

La mise en couleurs est un travail de traduction d'une langage original en noir et blanc vers un langage coloré.

L'innovation vient de la compréhension de ce qui est important à faire ressortir dans chaque titre.

«Il faut savoir pourquoi on met en couleurs.» Comme un comédien est dans son personnage, le coloriste est dans le livre. « C'est un travail très fin pour éclairer l'image, comme une évidence au dessin, sans déséquilibrer ce qui est au départ. »

Sur l'apport de la couleur au récit :

La première mission de la couleur est d'accompagner dessin, récit et temporalité (couleur en tant

qu'outil de narration)

Il existe 2 versions de *La jeune fille et la mer* de Catherine Meurisse : une en noir et blanc et une couleurs. L'apport de la couleur à l'histoire est «indéniable»:

Pour Isabelle, l'apport de la couleur est de l'ordre de la sensation physique d'immersion dans un espace. Par rapport au livre en noir et blanc dans lequel le lecteur doit exercer une projection mentale, la version en couleur transmet la sensation corporelle de l'été, de sa moiteur, de ses odeurs. Comme dans un film, on téléporte le lecteur dans un lieu, un univers.

La couleur est un domaine à la fois très tangible et immatériel, c'est comme parler de sentiments. Premier élément visible, c'est la couleur qui vient porter le récit, le sublimer. Elle sait se faire oublier pour sublimer le récit.

À propos du livre *Le Loup de Rochette* :

«Le «tout-couleur» donne de la force au récit. Il adoucit le contraste, il rend beau et plus sensible une histoire dure entre un berger et une louve. Le berger tue la louve, son louveteau se venge en tuant le chien du berger. Le berger va alors le traquer. C'est une confrontation rude, le trait est anguleux, c'est un dessin à la serpe, noir. La couleur rend le récit plus accessible, plus enveloppant. »

La couleur pour vendre du point de vue des éditeurs.

Sur la créativité :

Isabelle puise dans le « réel », la nature,... Pendant ses balades, elle observe le ciel, les ombres, les contrastes, les couleurs des ombres, les matières...

Elle recherche avant tout la lumière pour plonger l'action et les personnages dans une certaine lumière à la façon d'un chef opérateur/directeur de la photographie d'un film.

Ses références, ses inspirations

La maîtresse de Kandinsky, Gabrielle Mounier, Ruby, Walter, Laurence Croix, Scarlett Smulowsky, Elvire de Cock, Florence Breton, Brigitte Findakly, Guth, Chagnaud, Yoann Guillo.

Elle parle aussi du rôle important des *colorboards* dans le dessin animé notamment qui permettent de rechercher et d'établir des ambiances colorées

L'outil numérique

Au départ elle avait peur de l'ordinateur mais par la suite, elle affirme qu'avec cet outil, elle s'est réellement «sentie être coloriste» du fait des facilités d'expérimentations. Auparavant, lorsqu'elle travaillait en traditionnel, elle restait dans sa zone de confort de peur de devoir refaire la page. Le coût et les délais ne permettaient pas la recherche, l'exploration de nouvelles gammes ou procédés, il y avait trop d'enjeux.

I-f Entretien avec Claude Guth

20 janvier 2023 Skype 14h-16h

Ses débuts

Claude a été pendant 10 ans agent d'assurance. C'était un poste administratif. Pendant ces 10 années? il griffonnait des dessins sur les papiers. À un moment, le service marketing lui demande de l'aide pour le graphisme. Il va les aider pendant 3 ans en agence.

Il décide de reprendre des études. Il n'a pas le bac mais il postule à l'école des arts décoratifs de Strasbourg; Il est retenu sur dossier à la fin des années 90. Le cursus se fait en 3 ans, il choisit la spécialité illustration. Aux Arts Décoratifs, il fait la connaissance d'un enseignant important pour lui : Claude Lapointe. Lapointe travaille beaucoup sur le dessin et la couleur, la lisibilité, l'efficacité narrative.

En parallèle, il appartient à une association de BDphiles, Objectif bulle. Le président de l'association est le scénariste Roger Seiter. Avec cette association, il publie des albums locaux, ils font des animations au festival, ils organisent un !BDthon sur 24 heures, ils se rencontrent tous les mois, et dédicacent les albums publiés en festivals.

Premières couleurs

À cette époque, il réalise déjà des couleurs sur des bleus, en utilisant du colorex technic qui est une encre acrylique. Pour commencer, il défriche la page avec des nuances de gris de sépia et de sanguine puis il applique un jus aérographe (et superpose des couches de couleur) puis il intervient sur l'ensemble avec des encres et des gouaches pour travailler la lumière et les ombres. Il produit une page par jour.

À sa sortie de l'école, il travaille et propose des projets de bandes dessinées chez Glénat. Il décroche avec Frédéric Pillot son premier contrat sur lequel il est co-dessinateur et co-coloriste. Ensuite, chez Delcourt, Luc Brunschwig qu'il connaît lui demande de réaliser les couleurs de l'album *Moréa*.

Très à l'aise pour réaliser des décors et les couleurs, il l'est moins pour les personnages. Chez Delcourt, il obtient le même contrat que les co-auteurs avec des droits d'auteurs répartis équitablement; on est à la fin des années 90.

Sa culture bande dessinée vient en partie de son enfance pendant laquelle il lisait beaucoup d'albums franco-belges, d'illustrés italiens, Spirou et Tintin.

Parmi les albums qui ont compté pour lui, on trouve le tome 3 du *Pouvoir des innocents*. Cet album était intéressant financièrement et lui a permis de trouver sa voie, grâce aux retours positifs sur son travail.

Ensuite vient l'album *Pitchi Poï*, qu'il co-écrit et co dessine avec Laurent Cagnat. Il prend notamment en charge les décors et travail en couleur directe. Cagnat réalise un encrage en niveau de gris en trois étapes : il utilise un noir 100 % pour les premiers plans, une encre diluée à 80 % pour les seconds plans, et une encre diluée à 50 % pour les arrière-plans. Cette technique d'ancrage offre beaucoup de place à la couleur. Claude «s'éclate beaucoup sur cet album» où le travail se répartit équitablement entre les deux auteurs. Avec les couleurs, il réfléchit, il cherche à aller à l'essentiel, à proposer une vision pertinente, un éclairage, il monte les contrastes progressivement. Il part d'un aplat et apporte un relief progressif en travaillant en couche qui se superposent. Il met trois jours à réaliser une page. Pour lui, la couleur est un acte créatif fort, elle transforme un album en bien comme en mal, elle n'est pas anodine.

Pitchi Poï est son type de dessin favoris.

Un autre travail où il estime avoir fait son maximum avec en plus un contrat en or et l'album de *sœur Marie-Thérèse*.

il travaille aussi beaucoup avec Jean-Louis Mourier et Arleston sur les albums qui «tiennent la route», Claude estime travailler en osmose avec le dessin, pour que l'ensemble des cinq couleurs s'intègre parfaitement au récit

Par la suite il transpose cette méthode sur ordinateur, sa démarche intellectuelle va rester la même. Pour lui, la couleur d'album comme Tintin se limite un remplissage par des graphistes qui recolorisent sans âme, avec une sensation de gris froids.

Sa perception du métier

Claude bénéficie d'une certaine notoriété dans la profession

Il est reconnu en tant qu'auteur des couleurs (et non comme auteur tout court), il n'a jamais revendiqué un statut d'auteur

En revanche le terme «auteur des couleurs» est spécifié dans son contrat, c'est un contrat séparé avec des clauses légales, une propriété intellectuelle, pas de droit moral mais un intéressement aux droits dérivés, par exemple en cas d'adaptation en film ou en série d'animation.

Il se rapproche du SNAC

Ces contrats font toujours état de droit d'auteur

Sur la série *Trolls de Troy*, il commence au tome 2 et il touche un fixe puis des droits d'auteur car son travail est vu et apprécié

Aux Humanoïdes associés, sur la série *Chinaman* avec Olivier Taduc, il est payé avec une somme forfaitaire.

«On n'est pas irremplaçable, les coloristes »

«On a tous une personnalité au niveau de la palette de couleur». Claude accepte les remarques sur la narration en rapport à l'histoire à ce qu'on veut transmettre au lecteur en revanche et ne fait pas de concession sur sa façon de poser les volumes.

«Selon Christian Lerolle, la couleur fait vendre ce qui serait une raison pour payer les coloristes mieux. J'en suis convaincu.»

Le numérique

Depuis 10 ans, il est passé au numérique car il en avait assez de la couleur traditionnelle et il trouvait que les papiers et les encres se dégradent au niveau de la qualité.

La transition entre la couleur manuelle et la couleur numérique s'est faite facilement, il a appris le logiciel Photoshop. Il travaille sur cintiq.

Il a longtemps travaillé en atelier avec Laurent Hirn et Frédéric Pillot.

L'ordinateur lui a apporté «de la sérénité, parce qu'il n'y a pas de geste irréversible, c'est plus reposant. En couleur traditionnelle c'est un combat permanent entre le papier et le pinceau, le geste est irréversible, épuisant», il est «lessivé» le soir, il a une grande impression de fatigue.

Son approche de la couleur est narrative.

«Je veux travailler avec le scénario pour que le lecteur prenne plaisir à le lire»

Il fait en sorte d'accentuer par la lumière, il fait en sorte aussi qu'il n'y ait pas de problèmes de compréhension de l'image.

Pour lui, la couleur transmet des émotions via les ambiances. Elle apporte fluidité dans la lecture, elle permet de passer d'une case à l'autre, elle procure une émotion liée à l'esthétique.

Il aime travailler avec des oppositions de bleu et d'orange, des tons chaud-froid, et des mauves.

Certains pigments ne sont pas reproductibles en CMJN comme des rouges ou des turquoises.

Il se documente sur Internet, il utilise des images pour trouver des ambiances, et utilise la pipette pour récupérer les teintes

Il a l'impression que parfois les couleurs obéissent à une certaine mode : «le coloriste façon bonne vieille BD franco-belge est en perte de vitesse».

Ces références sont Isabelle Merlet, Guarnido, Lepage, Gibrat.

Ce sont des personnes qui savent poser des Lumières, de véritables éclairagistes.

Pour lui, la question de la lumière est centrale, la relation au co-auteur aussi, il aime à parler d'une bande de potes qui s'amuse.

Dans les tableaux des peintres, il y a souvent un petit détail qui accroche l'œil. Dans les planches de bande dessinée, il se sert de la lumière pour hiérarchiser, focaliser.

La reconnaissance des coloristes

Pour lui, Angoulême est vraiment la vitrine médiatique de la bande dessinée. Il faudrait qu'il y ait un prix des coloristes ou de la couleur au FIBD.

Cela permettrait de sensibiliser les dessinateurs, les scénaristes, le public, de parler des coloristes. Il apprécie par exemple que Catherine Meurisse parle régulièrement d'Isabelle Merlet, il trouve ça très chouette.

Le coloriste doit-il avoir son nom sur la couverture ? Il hésite, on lui oppose souvent l'argument

du problème d'identification des auteurs.

Pour lui, la couleur est un acte créatif fort qui transforme un album en bien ou en mal, mais qui n'est pas anodin.

Il aimerait qu'il y ait plus de prix qui récompense la couleur comme par exemple celui du festival de La Réunion.

Au festival d'Aubenas, il a eu l'occasion de participer à une conférence avec Gilles Ratier et de parler du métier et de la couleur.

«- Couleurs et bande dessinée. Cette oubliée des chroniqueurs de BD sera au centre des débats grâce à Claude Guth, coloriste émérite.»

<https://www.actuabd.com/Claude-Moliterni-explore-la-bande-dessinee-et-le-cinema-a-Aubenas>

Comment innover en couleur ?

2 pistes : par quelque chose de très léger d'aquarellé en traditionnel ou en utilisant de gros aplats très lisses, très foncés.

Pour lui, l'innovation semble passer plus tôt par un choix de technique d'application

I-g Entretien avec Brigitte Findakly

Le 2 septembre 2022 à 10h à 11h30 par téléphone

Comment est-elle devenue coloriste ?

En 1981 par hasard à la ligne étude de sciences économiques

Cours de danse : le mari de la professeure est François Corteggiani, ils sympathisent, il dessine pour Pif gadget

Il lui prête des Bleus de rahan ainsi qu'une boîte de colorex

la mise en couleur plaît énormément à Brigitte, elle réalise 4 pages pour pif puis devient coloriste chez Bill gadget

À l'époque la qualité de la couleur est moindre, la couleur sert à vendre

6 mois plus tard elle arrête ses études et devient salarié chez Pif gadget au journal de Mickey puis chez Bayard et les pigiste

Elle change de statut vers 1995

Son apprentissage s'est fait sur le tas

Elle travaille avec des encres écoline, du drawing gum, du blanc colorex pour épaissir les encres pour les coups ou faire les fonds plus nets

Elle observe des albums, elle compare ses pages avec l'impression finale

Son regard sur le métier de coloriste

il a beaucoup évolué surtout avec l'arrivée de Photoshop : au début du logiciel et de l'informatique on a vu tout et n'importe quoi, c'est un outil révolutionnaire

Plus de prise de tête avec les dégradés, on peut faire des effets incroyables, on était impressionné, hapé

Au départ on voyait plus les effets que le propos

Elle a travaillé 15 ans en couleur traditionnelle avant de passer à Photoshop

Elle quitte Paris avec Lewis son mari et la couleur par ordinateur devient un avantage

Au départ elle utilise la même technique avec photoshop qu'à la main, c'est juste un changement d'outil

Mais pas d'état d'esprit

elle fait très peu d'effets

Elle travaille avec peu de gens

Au bout de 2 3 ans tout le monde s'est calmé avec les effets Photoshop et la mise en couleur a gagné en qualité

Des ambiances des ajouts des modifs : demande de changements de la part du dessinateur, échanges d'idées

Une page fait à la main c'est long on ne fait pas de reprise à cause des délais

À l'ordinateur entre « l'album se tient mieux quand on passe d'une page à l'autre ou qu'on a une scène sur trois quatre pages, on a une impression d'unité, la couleur est plus respectée »
 L'ambiance peut-être bancale à la main « quand on feuillette, on voit que c'est moins unifié, ça tient moins bien »
 En revanche à la main il y a des accidents heureux
 Sur l'album Ralph azam brigitte a travaillé en couleur direct sur les originaux A4x2 dessinés par Lewis
 C'était un travail angoissant mais elle y a pris beaucoup de plaisir
 Elle a utilisé des encres écoline et colorex pour leur effet de transparence mais à l'impression il y a eu un décalage, trop de perte, c'était frustrant
 Les 5 premières pages ont été faites à la main puis en technique mixte par la suite en raison de cette perte

Son processus, sa pratique

Le processus dépend des auteurs
 Quand elle travaille avec Lewis son mari, il sait ce qu'il veut par exemple pour Lapino, les couleurs sont fixées par lui, son dessin est en précis, ils établissent une sorte de charte et Brigitte a très peu de marge «à moi toute seule»
 Elle peut apporter quelques petites choses comme des ambiances de nuit mais si Lewis a une idée, c'est difficile de lui faire changer d'avis
 Il ajoute des ombres après elle sur Photoshop
 Depuis 25 ans, elle ne collabore qu'avec les gens dont elle apprécie le travail et c'est une grande chance.
 Son travail avec Sfar est très différent : lui, il ne sait pas ce qu'il veut, il lui donne des références de films et de peintres.
 «J'emmagasine des infos»
 Spar donne son avis après que la page soit faite, il lui accorde une totale confiance
 Pour «La synagogue», Les couleurs intérieures sont souvent chaudes, l'ambiance est orientale, elle utilise des photos d'Alger qu'elle regarde puis conserve cette documentation dans sa tête
 Elle envoie beaucoup de pages en même temps
 173 pages en 3 mois et demi : travail très conséquent en juillet 2022 elle est restée dans sa bulle jusqu'à la fin de l'album
 Elle a obtenu un contrat avec des droits d'auteur en pourcentage
 Sfar lui a proposé la moitié en fixe et la moitié en avance
 « on est bien conscient maintenant de la couleur »
 « pour moi la couleur c'est un guide »
 Conscience que les pages en noir et blanc sont illisibles
 La couleur rend les albums lisibles
 Elle est au service du dessin
 La coloriste n'est pas là pour démontrer qu'elle sait utiliser des outils
 Si la page en noir et blanc est meilleure que celle en couleur c'est que les couleurs ne vont pas, elle compare régulièrement le noir et blanc et la couleur pendant qu'elle travaille
 Elle s'appuie sur l'histoire
 Les auteurs ont un ego surdimensionné, il s'agit d'eux d'abord
 Pour qu'il y ait existence de l'album il faut un scénario et un dessin
 A-t-elle son nom sur la couverture ! ? C'est aux auteurs qu'il faut le demander car l'album peut exister sans la couleur
 « si on fait appel un coloriste c'est qu'on a besoin de son travail »
 Si le nom du coloriste est sur la couverture, le public est au courant de notre existence
 Depuis 10 ans : elle dédicace mais avant elle était frustrée car elle n'était jamais invitée en festival soi-disant parce qu'elle ne rapportait rien
 Au début pour les premières dédicaces il y avait même une certaine gêne chez les éditeurs. Sur les stands elle était coincée elle n'avait pas de chaise elle avait l'impression de faire du forcing pour dédicacer.
 Elle a dû hausser le ton pour qu'on prévoit sa place Aujourd'hui il y a une évolution, les gens sont

ravis de la voir en dédicace et de cette manière Ils découvrent le métier

Pour être coloriste, il faut savoir écouter, être modeste

Tous les dessinateurs n'expliquent pas de la même manière : ils ont une réaction par rapport à la proposition

Quand le dessinateur m'implique dans son travail et qu'il ne sait pas alors c'est à moi de chercher
« la couleur fait ressortir l'erreur »

Superhino : pour cet album elle ajoute aux couleurs une matière papier puis une trame filtrée qui a été faite par Lewis

Lorsqu'elle travaille pour la première fois avec un dessinateur qu'elle ne connaît pas, elle réalise une page puis elle discute avec lui, il lui dit tout ce qui ne va pas, si elle n'est pas du tout d'accord avec lui, elle préfère arrêter la collaboration

Sur l'album je vais rester, la couleur a été un tel bonheur, comme dans une bulle

« je rentre dans l'univers, je ne pose pas des couleurs au hasard, je lis le texte, l'histoire, je photocopie des pages pour les avoir sous les yeux »

Ses sources, son inspiration

Pour le chat du rabbin, Brigitte s'est inspiré de Klimt et des peintres japonais

« je regarde des ambiances mais je ne les garde pas sous les yeux. J'emmagasine, j'avance petit à petit, c'est un travail pas à pas »

Elle fait la première page d'une séquence, elle doit être satisfaite avant de faire la suite.

Quand il y a blocage « je laisse et je continue, je reviens 24 heures après » souvent la solution arrive d'elle-même

Lorsque les délais sont très justes, elle essaie de ne pas se prendre la tête, elle colorie, elle avance malgré tout, et elle revient dessus si nécessaire par la suite

Le style Brigitte Findakly

« je ne le pense pas mais les gens le disent »

Les apports de la couleur au dessin

La couleur est au service du dessin

Elle le rend lisible

Elle facilite la lecture

Mieux voir le dessin

Elle est en plus : repérage, on sait qui est qui

On se retrouve dans un univers, un même état d'esprit

Lapinou et le chat du rabbin lui ont permis d'évoluer par elle-même, « chaque fois que je m'y mets, c'est familier, un vrai plaisir »

Le tournant dans sa carrière a été amorcé par Photoshop qui lui a permis de travailler des fonds, des décors, de colorer le trait, de faire des effets de matière aquarellés

« la couleur réussie n'est pas une affaire de technicité »

Elle est très humble dans son rapport au métier et à l'album

I-h Entretien avec Isabelle Rabarot le 18 octobre 2022 par téléphone à 10h30 jusqu'à 12h

Comment est-elle devenue coloriste ?

C'est l'histoire d'une rencontre en festival

Elle était étudiante à Rennes en arts plastiques

Elle rencontre Michel Plessix et Lucien Rollin qui est professeur de dessin

À l'époque, elle n'est pas lectrice de bande dessinée

Elle réalise des essais pour le projet nommé pour les « la déesse aux yeux de jade » qui sort en 1988

«Allô ma puce» sort en 1986 avec Michel Plessix et Lucien Rollin au dessin et des couleurs d'Isabelle

Elle réalise également les couleurs de la série Julien Boisvert avec Michel Plessix au dessin

Au lycée, son professeur de dessin lui fait remarquer qu'elle a le sens des couleurs

Elle étudie Itten et ses associations de couleurs

Elle fait des études de tableaux

En 1986 elle travaille également dans le dessin animé comme assistante animatrice pendant 2 ans

Son intérêt pour la couleur se retrouve dans les décors, la direction artistique, elle réalise des maquettes couleur de décor, des ambiances colorées, elle travaille à l'ordinateur à Paris, elle essaye plein d'ambiances différentes sans conséquence

Son regard sur le métier

Isabelle a une formation de plasticienne

« je n'en ferai jamais mon métier » avait-elle dit à l'époque en parlant de la mise en couleur

Ce n'est pas mon cœur de métier

Isabelle à deux activités qu'elle mène en parallèle : son travail de plasticienne et son travail de coloriste

Son travail de coloriste l'a fait vivre et lui apporte ses revenus, c'est un travail alimentaire mais qui a pris de l'intérêt au fil des années

La coloriste est au service des dessinateurs, Isabelle se définit comme une coloriste qui n'est pas passionné, son approche des couleurs est assez réaliste pendant pas mal d'années puis elle arrête quelques temps avant de reprendre les couleurs avec des auteurs comme Johann Sfar et Benjamin Chaud

Elle déménage à Montpellier, avec eux, elle découvre de nouvelles ambiances, elle fait de nouvelles découvertes elle entame une nouvelle carrière de coloriste

« avec l'ordinateur j'ai fait des choses que jamais je n'aurais pensé faire »

Faire des propositions, changer, refaire, revenir, c'est plus compliqué sur papier.

Collaboration

Elle est méticuleuse et maniaque

Aujourd'hui elle délaisse les dessins réalistes

Brigitte Findakly lui présente Johann Sfar

Avec lui commence une collaboration et un travail «plus fun», avec des «ambiances folles dingues, une forme de liberté»

Les albums qui ont compté pour elle

La série aquablue : elle rencontre son futur époux Olivier Vatine, c'est un changement au cours de sa vie elle réalise les couleurs du tome 3 d'Aquablue chez Série B Delcourt.

La série Julien Boisvert avec Michel Plessix a également beaucoup compté

Plus récemment c'est son travail avec johansfar sur l'album l'ancien temps tome 2 qui lui a permis de découvrir un nouveau pan de création de couleur

Elle a également collaboré aux couleurs d'un jeu de rôle pour lequel elle a coloré plus de 100 illustrations, c'était un travail rapide, un changement d'ambiance par rapport à la bande dessinée qui est un travail fastidieux

Le dernier loup d'Oz a été un album long et fastidieux réalisé à la gouache

« certains auteurs sont très cadrants »

Des dessinateurs comme Sfar ou Chaud ont des idées mais sont plus souples.

Par exemple Benjamin Chaud fait souvent ses couleurs lui-même mais il est ouvert même s'il a des choses en tête

Carmen McCallum a été son premier travail numérique c'était fastidieux au départ mais cela permettait de faire des dégradés facilement

Elle avait appelé Christian Lerolle pour l'aider avec Photoshop et elle avait même fait un stage avec Pierre Schelle

Son travail de plasticienne

Contrairement à son travail de coloriste, son travail de plasticienne se fait essentiellement en blanc, noir, un peu de bleu, du fil doré

Son intérêt se porte sur la matière et le volume, elle utilise des linges hospitaliers blancs

Ce sont deux activités très séparées

Son travail de plasticienne est une création personnelle qu'elle maîtrise de a à z tandis que son travail de coloriste se fait au service d'un dessinateur, c'est une collaboration « je travaille pour un dessinateur »

Au final la technique numérique est plus facile que celle sur papier qui est plus longue et plus risqué. Avec le numérique on peut proposer plusieurs versions et faire des dégradés foncés qui étaient compliqué à mettre en place avec l'aérographe qu'elle déteste manipuler.

L'apport de la couleur

Placement des Lumières

Compréhension du dessin

Compréhension des plans

Volume sur les personnages

Ambiance lumineuse, dramatique et cetera

Noir et blanc : l'histoire et les textes doivent être fort pour accentuer le récit

« je vois les choses en volume dans l'espace, je ne pratique pas beaucoup le dessin c'est fastidieux malgré ma formation en arts plastiques »

Pour Isabelle l'ombre relève de la couleur sauf si le dessin est fortement ancré et ne laisse pas de place à cette alternative par exemple sur l'album mademoiselle j

Le style d'Isabelle

Elle ne pense pas avoir de style mais d'après les gens son style est reconnaissable

Son professeur de dessin au collège lui a permis de travailler les couleurs de les voir

« je fais comme je le sens »

Je traite les lumières, j'en pose les couleurs bleu et jaune

Les albums dont elle est le plus fière sont aquablue Star Wars, Julien Boisvert (collaboration pas évidente car Michel Plessix sait ce qu'il veut) , Rocketeer (un comique américain dont l'auteur D.Stevens lui demande de rester proche de son style, de modeler les visages, c'est un album sur lequel elle ne sera pas créditée).

Son regard sur le métier de coloriste

«Il faut se battre pour avoir notre nom»

Le nom en couverture est très rare mais il faut au moins avoir son nom à l'intérieur

Au départ, elle travaille avec des encres sur papier

Par la suite, avec l'ordinateur, après des débuts difficiles, le numérique lui procure de l'audace, lui permet de faire plus de proposition la couleur devient plus facile

Aujourd'hui les éditeurs n'interviennent plus dans le travail de la couleur c'est devenu une industrie et à un moment donné ils font confiance

C'est le boulot des directeurs de collection ou des éditeurs indépendants

« c'est satisfaisant quand notre boulot est reconnu et ne passe pas à la trappe »

Elle a obtenu deux prix en festival pour ses couleurs un à Vaison-la-Romaine et l'autre à Solliès

Le manque de reconnaissance du métier de coloriste « des fois ça m'embête, des fois je m'en fiche un peu. Ça me saoule un peu quand même quand on est invisible c'est injuste. C'est aussi à nous

de ruer dans les brancards, de nous mettre en avant, de nous bouger pour nous faire reconnaître

»

Par exemple aux États-Unis on remet des prix au coloriste et aux lettrés mais aussi aux encreurs et au storyboarder

Pour elle en France les auteurs ont beaucoup trop d'ego pour laisser un peu de place au coloriste Il faut se manifester davantage, remonter les bretelles aux auteurs, aller voir des journalistes Pour elle la revendication des coloristes d'être des auteurs dépend de la notoriété du dessinateur et de sa personnalité

Parfois elle est prestataire parfois elle est auteur ou co-auteur

Être co-auteur est une forme de reconnaissance quand on a des droits sur les ventes on prend les mêmes risques que le scénariste et le dessinateur

Il y a plus de coloristes désormais avec l'ordinateur il a démocratisé le métier

Mais avec la hausse de la production on touche moins de droit on est moins bien payé

Quand elle a commencé elle était rémunérée 500 francs la page contre 130 aujourd'hui

Ses inspirations

Olivier vatine est une source d'inspiration

« il essaye 1000 trucs »

Il a une forte influence sur elle comme c'est un passionné ils échangent beaucoup

Elle s'inspire beaucoup des séries télé notamment les séries anglaises qui sont souvent à ces monochromes, foncées

Elle s'inspire aussi des tableaux de la peinture du 19^e siècle mais aussi des illustrateurs américains du 19^e et du 20^e siècle

Que penses-tu de l'opposition noir et blanc couleur ?

« si l'histoire est bien, pas besoin de couleur »

La couleur est un plus

Les tirages de tête sont souvent en noir et blanc

« les éditeurs demandent que la couleur rattrape le dessin »

La couleur ne peut pas rattraper un mauvais dessin «c'est juste pas possible»

Il faut un dessin qui tienne la route

«Les choses bien entraînent des choses bien»

Si le dessin n'est pas top, s'il ne correspond pas à son goût, elle préfère refuser

Pour *Le dernier loup d'Oz*, plusieurs coloristes c'était casser les dents dessus avant qu'elle récupère la série. Le dessin est très complexe une page prenait 12 heures pour être mise en couleur c'est le genre de projet qu'elle ne reprendra pas

«je suis très lente, il faut que ça mûrisse»

Son processus

D'abord elle travaille sur deux ou trois pages

Quand elle travaillait à la main elle faisait d'abord tous les ciel une fois qu'elle avait préparé les pages avec du drawing gum

Elle travaillait avec peu de couleurs, 2 bleu turquoise et outre-mer, les couleurs primaires, deux rouge un vermillon et un magenta, une palette de moins de 10 couleurs qui lui permettait une grande stabilité des teintes

Maintenant elle travaille beaucoup en aplats, elle revient dessus, elle travaille par ambiances elle essaie d'être dans l'ambiance, dans le même mood que les pages qu'elle réalise

Elle procède à des essais pour former sa palette

L'innovation

Pour innover elle s'est servi de son travail dans l'animation pendant 2 ans à Angoulême puis à Paris

Elle a été en stage plusieurs mois avec label 35 studio, elle a collaboré avec des informaticiens, elle a travaillé sur des séries comme Les mondes engloutis et sharky et Georges, elle a réalisé la couleur de décor, elle s'est formée au dessin pour l'animation, tout ce travail numérique et le fruit

de cette collaboration ont eu de l'impact sur son travail de coloris
 Elle travaille les matières à l'ordinateur en incrustant des fonds papier ou des matières qu'elle récupère à droite à gauche
 Finalement, l'innovation revient à réussir à s'affranchir des codes du genre, du milieu

I- Entretien avec Christian Lerolle

7 décembre 2022 par Messenger - 2h

Ses débuts

Petit, Christian était attiré par les arts, dans son village quand il était enfant des vendeurs d'encyclopédie faisait du porte-à-porte. Ses parents avaient acquis une encyclopédie tout l'univers et il passait des heures de temps car il y avait de superbes illustrations sur de grandes doubles pages, des dinosaures

Il y avait peu de loisirs ou d'activités en campagne, il faisait du dessin et de la pâte à modeler pour reproduire les illustrations, oubliobus et lisait Tintin les tuniques bleues il regardait des Disney
 Il a 13 ans lorsqu'il rencontre Jean David Morvan celui-ci est déjà fan de bande dessinée et on possède une grande quantité

Ils commencent à faire de la BD ensemble puis au lycée il rencontre Sylvain Savoia.

Tous les trois ils participent à un fanzine puis commence à organiser un festival de bandes dessinées et des rencontres dans l'école.

Leur objectif est de faire des études à l'Institut Saint-Luc à Bruxelles. Christian fait deux premières années à l'Institut Saint-Luc puis quitte l'école. En parallèle il fait de la musique dans un groupe de rock il passe son BAFA il devient animateur en colonie de vacances, ils forment du public en difficulté. De leur côté Jean David et Sylvain signe leur premier album de bande dessinée. Pendant ce temps Christian est objecteur de conscience pendant 2 ans. Il les rejoint par la suite dans leur atelier. C'est là qu'il va commencer les couleurs notamment sur la série Nomad 136 pages qui vont lui prendre un an.

Par la suite il crée *color twins* avec un copain, ils ont leur nom en couverture.

Il fait des couleurs avec Jean-Yves Chagnaud sur ordinateur mais c'est une mauvaise expérience, le coloriste est mieux payé que le dessinateur, ils ne sont pas content du travail

La bande dessinée HK en 1996 s'adresse à la niche des amateurs de manga très peu répandu à cette époque. La couleur est faite à l'ordinateur, c'est là qu'il crée *color twins* point leur nom est sur la couve et l'album sort dans la même collection que Akira.

À l'époque ils utilisent une tablette avec stylet à fil et envoie les pages sur disquette puis sur side-quest qui était des grosses cartouches de 150 mo. Aussi de nombreux envois par la poste avec des zip puis des CD et enfin des DVD. *Color twins* permet une émulation de groupe par la suite ils enchaînent chez Glénat des albums mais aussi chez un éditeur de Bible qui leur commande des couleurs pour des vignettes sur la vie des saints. Ensuite il travaille chez Delcourt puis chez Soleil. *Color twin* se sépare suite à des petites brouilles car Franck n'est pas passionné de bande dessinée
 À l'époque le métier n'est pas reconnu, c'est un travail subalterne, non professionnalisé point les couleurs sont parfois appliquées directement à l'imprimerie. Dans les années dans les années 80, on voit apparaître la couleur directe plus graphique plus narrative comme des petites toiles
 La quête de l'Oiseau du temps, le mercenaire, Libérateur...

La recherche de couleurs plus réalistes, il y a plus de volume, on travaille plus les lumières, on dramatise les scènes, la couleur se fait narrative

Le métier

Christian fait son apprentissage sur le terrain, dans un premier temps il apprend à maîtriser l'outil, dans un second temps il se pose des questions : faut-il des couleurs plus simples? des

couleurs narratives? des couleurs intellectualisées ?

Puisqu'il y a une évolution l'ordinateur se démocratise

«des gens sont arrivés en étant d'entrée de jeu coloristes, avant personne ne faisait de la couleur ou par hasard.»

«C'était un métier de femme effacé derrière les hommes puis il y a eu plus d'hommes puis c'est à nouveau devenu un métier de femme point le numérique a attiré plus d'hommes dans le métier. certains commençaient par être coloristes afin de devenir auteur dessinateur ensuite»

Un boulot de chien, on bosse comme un crevard mais c'est une porte pour rentrer dans le métier
Permettre de mettre un pied à l'étrier

Maintenant nom sur la couverture et contrat d'auteur

Puis par la suite contrat pour la couleur à part sous le prétexte fallacieux de risque de procès en cas de brouille. on nous demande de donner de la qualité en plus c'est «un truc bâtard»

Le statut de l'auteur du coloriste se pose quand la question de l'argent arrive « eux c'est les auteurs moi une sous merde » rétrocession des droits du dessinateur et du scénariste, c'est de l'attrape couillon, des droits symboliques, on prend la part des copains

Son positionnement a évolué, les auteurs disent qu'ils veulent partager le gâteau mais dès qu'il y a de l'argent il y a problème

Quand j'ai découvert le métier c'était avec une bande de copains on était à égalité il y avait une émulsion entre nous. Aujourd'hui on remet chacun à sa place. « cul entre deux chaises entre simili-auteur et prestataire »

Sofia : déclaration incomplète des éditeurs, les auteurs ne touchent rien alors que les éditeurs encaissent et tout. Les éditeurs sont un p***** de commerce, une petite entreprise. Les auteurs refusaient de parler contrat, leurs éditeurs avaient payé leur mariage ou leur divorce, il y avait un véritable mélange des genres

Le coloriste doit être une personne humble c'est aussi une personne humiliée « longtemps j'ai accepté d'effacer mes velléités artistiques et de respect »

Finalement être prestataire apporte un plus : c'est un ensemble plus glamour à vendre. La couleur provoque pourtant l'impulsion d'achat, c'est une vraie collaboration à la vente, si la couverture séduit le lecteur le lecteur ouvre le livre.

On nous confie la bande dessinée, on peut imposer les délais, on peut tout foutre en l'air et pourtant nous sommes infantilisés considéré comme subalterne nous ne sommes pas pris en compte dans nos conditions de travail même si nous sommes plus intégrés qu'avant il faut se faire du réseau, se faire sa place : « position primordiale, position de merde »

Il travaille sur 4 albums de Spirou avec José Louis Bocquet, Munuera et Jean David Morvan

Mais l'éditeur est viré suite au rachat de Dupuis. Or les repreneurs n'aiment pas cette version de Spirou. Ils sabrent les auteurs mais l'album sort quand même. Les auteurs sont invités en décembre à une réunion car l'album a été un succès. 4 tomes sont faits dans la douleur. Il mène une médiation pour le 4e album : la maison d'édition ne présente jamais aucune excuse. Finalement 15000 € de droits d'auteur pour Christian. «Ça s'est réglé chez Claude de Saint-Vincent»

Dans l'intégrale, il est fait mention de la collaboration de Christian sur une ligne. «Tu te sens renié, effacé. On n'existe pas» dès qu'il y a médiatisation, argent

Pour lui un des symptômes de cette maltraitance a connu un point d'orgue avec le décès d'Hubert le coloriste et scénariste. Il se suicide suite à une situation personnelle compliqué mais aussi une situation de travail très conflictuelle, beaucoup de pression éditoriale qui accentue sa dépression. Reconnaissance pérennité du travail et de ce qu'on peut apporter, maltraitance, interchangeable, dévalorisation

Tests> concurrence> pas retenu mais on te rappelle pour le tome 2 car il y a eu des problèmes sur le tome 1. «Il faut récupérer le boulot et sauver le travail avec un discours où on est dans la

culture, dans l'art un jeu de dupe «

La confiance du départ la passion : ce sont des contrats rompus

«Je ne vois pas de différence avec les jeunes dessinateurs, le bilan est le même»

Son approche de la couleur

«mon meilleur album c'est le suivant «

Pour lui dès qu'il y a une nouveauté il y a challenge

«Il faut proposer un truc «

Il n'a pas l'impression qu'on voit «une patte ou une identité»

«Je l'aborde en disant qu'il faut que je trouve un truc mais je me sens en rapport avec le temps que je dois y passer»

J'aimerais prendre un projet avec une grosse ambition artistique faire des tests des repentis mais ça ne m'est jamais arrivé

Associer ce que je vais créer et le temps que je vais passer

Lorsque je reçois les pages en noir et blanc, idée, piste des auteurs, documentation des auteurs

Rituel : à partir du fichier en noir et blanc je crée mon fichier de travail, j'applique un jus de couleur dans les pages, j'entre dans le dessin, je regarde comment les séquences sont construites, je passe plus de temps sur 4 ou 5 pages pour créer les gammes, chercher le traitement, les textures, dégager ou rajouter des choses s'il le faut puis après validation je me mets en pilotage automatique pour être efficace

«Je crois en le premier jet»

Il y a un fonctionnement industriel dans la couleur des pages

On travaille les décors les ambiances les personnages, les gammes par séquence, la narration, le rythme

«Ma couleur est instinctive , À l'oeil»

«J'ai des automatismes c'est clair mais il y a des albums sur lesquels on n'attend rien d'autre»

Quand c'est un boulot commercial tu crées un cadre, tu définis tes gammes et après tu déroule, réflexe point artistiquement tu te détaches et là des surprises apparaissent. «Quand on respecte le dessin on n'ose pas. Quand c'est commercial, je me lâche.» J'abandonne les trucs artistiques

En face il peut y avoir du répondant quand le dessinateur a une autre vision

Il faut être capable d'accepter le challenge et la nouveauté

Pour être pro il faut être capable de produire quelque chose qui fonctionne bien

«Je sais que je suis un pro»

capable de m'adapter à différents projets

«Une bonne couleur c'est une couleur le cul entre deux chaises»

À l'ordinateur on peut zoomer au pixel près, il y a eu des caisses de couleur en RVB, c'est tout pourri en cmjn

Avec le temps j'ai appris à épurer ma couleur, dans la couleur il y a du blanc aussi. Alors qu'avant je mettais de la couleur partout.

Aujourd'hui je travaille la luminosité je laisse du blanc

J'ai arrêté de redessiner à la couleur les muscles et tout, retour à la couleur façon lucky Luke

La couleur doit appuyer la scène, elle ne doit pas distraire la lecture, il faut choisir une bonne gamme, les plans, lisibilité

Un dosage au poil

Pendant longtemps j'ai eu le syndrome de l'imposteur

Je visite des expos au musée à la biennale d'Art contemporain je regarde dans l'histoire de l'art les grands tableaux et parfois je mets en place sur une page un contraste vu des années auparavant

Album qui ont compté pour lui

Spirou, Michel Vaillant, le journal de Mickey

Les albums pour lesquels il y a eu une remise en question, chercher autre chose par exemple

l'album jeunesse chez Delcourt avec Thomas Labourot

Je m'arrête dans le geste au lieu d'en rajouter

En 2010 l'album Garance avec des couleurs aquarellées, un jus léger, il fallait monter les couleurs des arrière-plan, des décors puis des personnages en dernier

En 2008 Mon arbre il fallait laisser du blanc

Trappeurs de rien édition la Gouttière

9- comme en dessin en bande dessinée en avance jamais rien, à un dixième près, un point de vue différent change tout

Il faut échanger avec d'autres collègues

Pour lui la construction du fichier influence et est influencé par l'approche colorée, c'est encore plus probant avec l'outil ordinateur

Au départ je bossais avec une bécane puissante, un calque papier une couche couleur RVB une couche pour le trait noir

Avoir un geste de dessin et un geste de coloriste

10 à 12 % du temps tu cherches dans tes calques il faut rester logique assez simple les aplats sont utiles pour rentrer dans les petits dessins

Il faut sauvegarder les sélections sur des couches être dans l'efficacité

Passer de la couleur illustrative à la couleur narrative par rapport au dessin

La couleur apporte des sous, un boost de vente aux albums, c'est l'impulsion d'achat notamment via la couverture

La composition doit être graphique ou chiadée

Histoire composition découpage

La couleur accompagne aide et sauve un projet

Selon la composition de la page et du dessin il y a des lignes de force que suit la lecture

La couleur peut remettre ses lignes de force les rendent visibles travailler les plans il ne faut pas faire des couleurs juste jolies, quand le coloriste en fait trop il y a surenchère redondance oublie de la narration illisibilité perte du rythme magnétisme il y a le danger de figer le dessin

Ses inspirations sont multiples et larges

Musée, cinéma, dessin animé, Disney, mon gars. De, bande dessinée, illustration jeunesse, livres pop-up, art of Pixar

Annexes II

II-a Entretien téléphonique avec Jérémie Moreau

par téléphone, 1h

1-tes premiers albums sont plutôt achromatiques. Qu'est-ce qui a changé ?

Des références, des influences différentes à chaque fois, je ne voulais pas me répéter, je voulais changer de gamme et de référence, peur de se répéter

Je touchais aux limites de l'aquarelle : «ça reste de l'eau, la couleur est tributaire de la texture»

Il cherche à aller vers des «aplats super puissants»

C'est un changement de paradigme coloré

Chez Delcourt l'éditeur lui dit «attention c'est fragile un lecteur»

Il passe alors chez 2024 où il réalise «le discours de la panthère» tout en numérique les éditeurs le poussent à être «plus pop», à aller plus loin, à faire le livre le plus beau du monde

«ils sont excités par faire quelque chose qui n'ont pas encore fait»

il est fier de l'objet livre, luxueux qu'ils ont réalisé 25000 exemplaires sont écoulés

Puis c'est le retour chez Delcourt avec la saga de Grimm un album tout en couleur traditionnelle, il avait besoin de se rassurer, il avait tendance à rester dans des teintes plus sécurisées, des camaïeu d'ambiance de 5 ou 6 teintes, il regarde quelles couleurs il a sous la main chez lui, ça lui donne sa palette il se lance au dernier moment

Le numérique c'est tellement plus pratique, le traditionnel demande une certaine expérience

Bertrand Gatignol qui a fait Les ogres dieux est sa référence technique

Il utilise le verso du papier canson mix média 300 g

Sur le recto, il y a trop de texture les aquarelles se nichent dans les trous

Il fait un livre pour enfant pour lequel il doit apprendre à tendre le papier pour la première fois car il a une surface plus grande à mouiller que d'habitude. Il met au point une technique pour tendre 20 planches d'un coup. Il travaille sur du A3

Pour l'album Les pizzlys, il substitue du magenta fluo a du magenta classique, expérience qu'il avait déjà fait chez 2024

Le résultat est une «pure grâce» pour lui avec des Bleus violets électriques, des oranges hyper fort, presque fluo «un truc complètement dingue»

«C'est la première fois que le résultat imprimé dépasse ce que j'avais sur l'écran, avant j'avais toujours une petite déception, un petit voile entre l'écran et le papier»

Pour les Pizzlys, ils sont passés par des épreuves de contrôle afin de voir comment ça vire il travaille avec son éditeur Grégoire Seguin

En regardant les épreuves il s'interroge sur les peaux des personnages, il modifie il atténue, il se sent comme derrière une table de mixage, il pousse le rose à fond il a un rapport à la couleur hyper agréable, il redescend les teintes autour des personnages, il va dans quelque chose de plus laiteux, plus monochrome : il en résulte un contraste hyper beau par exemple dans la scène de l'incendie le rempart de fumée et le feu ont un effet velouté magique

Pour lui le résultat est une grosse pêche hyper saturée

Gamme colorée : gamme secondaire violet vert marron «là ça va me faire vibrer» il est dans un mood coloré de gamme secondaire actuellement

Il est attentif au quotidien, aux couleurs des plantes, du sol, du tronc, de la montagne

Garder en tête, arrivé à se rappeler ce qu'il a vu

«Je me suis aventuré dans un vert que je n'aimais pas trop avant

Un verre qui tire vers le bleu, la menthe, peut-être très intense, artificiel, je le trouvais moche»

Il pense à Kurosawa et son film Ran

Il pense à miyazaki pour cet accord vert blanc et jaune, j'ai découvert un vert que j'attendais toute ma vie, déblocage, une couleur que tu trouvais moche puis soudain c'est ta préférée

Pour apprivoiser la couleur je l'utilise pure je l'aime bien telle quelle

Je fais vivre la couleur dans les formes je suis dépendant des formes de pinceau je n'arrive pas à

aller dans le détail forme d'abstraction un peu forcée un truc irrésolvable quand tu n'es que dans la couleur le choix des formes c'est du dessin
 Sur Grimm, je monte les valeurs d'éteindre les plus claires, tâche des roches, caler le verre le plus clair la pelouse puis un temps de travail sur les formes et le dessin, les mottes d'herbe plus foncées puis les ombres pour faire ressortir
 en peinture c'est très beau, cela comble mon plaisir pictural mais ça ne sert pas la narration
 Sur les Pizzlys, la couleur est moins complexe, c'est plus synthétique «j'ai eu une utilisation utilitaire de la couleur pour servir la narration»
 « Ne pas obstruer la lecture et ce qui est en jeu dans le scénario à ce moment-là»
 Il pousse la saturation des couleurs à fond il expérimente le CMJN
 Comme un orchestre musical la couleur accompagne la tension dramatique en cours
 Dans les scènes spectaculaires, le réel s'efface : le fluo envahit décor et images cela donne une grande symphonie dramatique générale
 Quand il écrit le scénario il pense les scènes intenses et explosives les montées et les baisses de tension la mise en scène des planches et d'utilisation des couleurs
 Raconter des histoires est toujours accompagné d'image
 Si j'écris sans avoir produit d'images, j'aime faire quelques images pour que mon imaginaire s'adapte à ces images, c'est un pont entre mes images mentales et les images que je suis capable de faire
 Des couleurs viennent, des idées, dessins et mises en scène
 J'ai fait des études de dessins animés je m'affranchis aujourd'hui des références du dessin animé mon apprentissage de la couleur vient des colorkeys, du travail de la lumière par l'éclairage
 Passionné de sciences et de physique, lumière rouge sur pull vert ça donne du noir
 C'est la qualité première d'un objet, avec telle lumière ça donne une autre couleur
 Il aime la peinture de Degas et son travail d'observation la neige qui renvoie la lumière la couleur du ciel dans les ruisseaux avec profondeur il cite le Lorax pour son color script, Carlos mc Guff Felipe León
 Il travaille moins comme Disney à présent il cherche à casser mouvement et expression à éviter les lumières à la Pixar
 Il ne pourrait pas déléguer la couleur, ça le gênerait, il aurait peur de la déception car pour lui la couleur est trop personnelle, ce sont des pistes exploratoires, elle sert l'éloquence dramatique

II-b Entretien téléphonique avec Marion Mousse

Entretien par téléphone, 1h, 8 février 2023

L'entretien porte sur pourquoi parfois le dessinateur réalise lui-même ses couleurs et parfois il me les délègue.

Lorsqu'il fait ses couleurs

Si la couleur participe du dessin, je fais ma couleur, même si ce sont des niveaux de gris, ce n'est pas de la couleur mais c'est travailler comme telle. Le dessin est cerné, masses de gris, c'est le même travail.

Choix du traitement ou la couleur est partie prenante du trait, la construction se fait à la couleur, la couleur fait partie du dessin

Dans l'album *Le cyclone*, la facture et le traitement m'apparaissent vite, à l'impression, les couleurs sont trop éteintes, j'étais déçu

J'aime la force des couleurs avec les feutres, la palette est réduite, elle est limitée en contraste, je suis peu intéressé par la texture

si je fais la couleur moi-même je pense qu'elle a un rôle

Les plans et le dessin sont assujettis à la couleur, elle sert à mettre en avant et au second plan

Les éditeurs mainstream, s'il y a un truc qui les terrorise, c'est la couleur, c'est hyper important. Elle va te sauter au visage, si elle ne te plaît pas tu ne vas pas plus loin.

Si la couleur est déléguée

Quand la couleur donne des informations, qu'elle a un rôle plutôt informatif, j'envisage des aplats. Comme je ne sais pas faire manuellement et que je ne suis pas intéressé par faire les couleurs à l'ordinateur, je préfère la déléguer

Dès que je pense couleur en a plein je pense ordinateur et donc coloriste

Si je délègue la couleur, je délègue tout, je n'ai pas pensé en couleur

Quand la couleur n'arrive pas tout de suite, qu'elle ne fait pas partie du traitement, elle sort de mes préoccupations, je n'en ai pas besoin

Elle a un rôle non nécessaire pour créer le dessin, bonifier, optimiser le message, mise en scène, cadrage, plans non pensés pour la mise en couleur

La couleur apporte des plus : les plans, elle rattrape la perspective et la profondeur

Les défauts dans mon dessin sont le non respect de la perspective et pas d'éclairage réaliste : je pose les ombres ça m'arrange donc la couleur est là pour travailler la lisibilité du truc, c'est l'objectif

Je ne cherche pas le beau ou le réalisme dans le dessin, c'est pareil en couleur

Recherche de l'atmosphère créée, de l'ambiance, de la lisibilité, de la profondeur

Annexes III

Enquête auprès des éditeur.ices sur la couleur et les coloristes

Cette enquête a été conduite, sous mon pseudonyme de coloriste Albertine Ralenti, par courriel auprès d'éditeurs et d'éditrices de différentes sociétés. Elle est constituée de sept questions auxquelles les personnes pouvaient répondre partiellement ou en totalité. Le but est d'évaluer si des tendances se dessinent dans la perception de la place et du rôle de la mise en couleurs de l'album de bande dessinée, du point de vue des éditeurs. 18 éditeurs et éditrices y ont répondu en février 2023.

1) Yaël Eckert - Bayard

Directrice littéraire bande dessinée - BD Kids - Bande d'ados

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

À mes yeux oui, dans la mesure où cela permet de se projeter davantage dans le livre imprimé. Toutefois un dessin en noir et blanc n'est pas non plus un frein. Je dirais que la couleur est un avantage au premier coup d'œil, à la première lecture, mais n'entre finalement pas en compte dans le choix de publier ou pas un album.

Ibis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Le cas ne s'est jamais produit mais il est certain que si un projet contient des planches dans des tons ou des couleurs qui ne nous plaisent pas, alors que le dessinateur ou le coloriste, s'il y en a un sur le projet, ne souhaite pas les modifier, nous ne signerions pas.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Assez tôt, nous échangeons avec le dessinateur pour savoir s'il fait les couleurs lui-même ou s'il souhaite travailler avec un coloriste, et réfléchissons ensemble aux tons que nous souhaitons donner à l'album. Le processus est d'un bout à l'autre mené avec le directeur artistique de la bande dessinée.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

Beaucoup des dessinateurs avec lesquels nous travaillons font leurs propres couleurs, ou travaillent avec des coloristes attitrées. Quand il nous faut en chercher, nous avons tendance à appeler ceux avec lesquels nous avons déjà travaillé, mais nous échangeons aussi avec les dessinateurs ou les directeurs artistiques de la presse.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Oui bien sûr, cela se fait encore une fois en étroite collaboration DA-éditrice d'un côté, et dessinateur ou dessinateur/coloriste de l'autre.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Je ne comprends pas vraiment cette question, nous faisons toujours un retour sur les couleurs quand les pages arrivent. En fait, la BD est relue conjointement par l'éditrice et le DA à tous les stades, scénario, roughs, traits, couleurs.»

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Un impact sur quoi exactement ? Elle est évidemment très importante parce que c'est elle qui donne sa couleur à l'album, mais je ne sais pas du tout si elle a un impact sur les ventes ! Aucun moyen de le vérifier.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Je n'ai pas d'avis arrêté sur cette question, je pense que chaque cas est différent, selon qu'on est dans une série ou un one-shot, dans le cas d'une série, selon qu'il s'agit du coloriste d'origine ou pas, etc. Et en tout cas à Bayard il n'y a pas de «politique» arrêtée à ce sujet.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Là encore je pense qu'il est difficile de répondre une généralité. Chaque situation est différente, et

certain coloristes touchent en effet des droits d'auteurs, d'autres pas. Pas de réponse évidente !

2) Gauthier van Meerbeeck – Le Lombard

Directeur éditorial

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Oui, c'est globalement un avantage. Mais c'est plutôt rare. Notamment parce que ça peut en effet aussi être un frein si elle ne sont pas convaincantes, ou qu'elles ne collent pas avec ce que l'éditeur aura en tête.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

On l'envisage souvent après la négociation du contrat. On contacte ensuite les coloristes avec qui on travaille d'habitude et qui correspondent le mieux au style graphique. Et on en discute après avec les auteurs.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

On se base essentiellement sur leur œuvre passée. Nous ne travaillons pour le moment qu'avec des coloristes confirmés, qui ont déjà des albums à leur actif. Avant de leur demander un test, on fait valider leur approche graphique «habituelle» par les auteurs.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

On laisse le dernier mot à la dessinatrice ou au dessinateur. Mais on s'en préoccupe aussi en donnant notre avis, surtout au début de la collaboration.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Notre intervention la plus fréquente concerne la lumière et le contraste. Je lutte personnellement beaucoup contre deux tendances actuelles: 1. la logique de l'harmonisation de la page où doit dominer une teinte (nous privilégions la lisibilité: aucun souci si les ambiances changent au sein d'une même page) 2. le refus du classicisme (un ciel bleu de temps en temps c'est joli aussi ;)).

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

La mise en couleur a un impact majeur. On consacre beaucoup de temps à chercher la bonne harmonie entre dessin, récit et couleurs. Une mise en couleur harmonieuse mais terne, par exemple, peut suffire à ce qu'un acheteur repose le livre. Le marché de la BD est devenu tellement concurrentiel que tous les facteurs doivent être maîtrisés au mieux. Nous avons sorti une série jeunesse «Elles» dont le succès énorme tient beaucoup aux couleurs.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Cette question est un peu liée à la suivante. Les éditeurs proposent un pourcentage de droits d'auteur global (entre 10 et 12% au Lombard) aux auteurs. Dans leur répartition, certains prévoient un pourcentage pour les couleurs, mais c'est rare... Or ce serait en effet plus juste.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Et il reste cette conviction chez beaucoup d'auteurs (et d'éditeurs) que, si on écrit le nom du ou de la coloriste en couverture, ça implique automatiquement un statut d'auteur, et donc le versement de droits. Ça aboutit à une double injustice: pas de nom en couverture et pas de royalties. De mon côté, je n'y vois jamais d'inconvénient. Mais on laisse le dernier mot aux auteurs en la matière, et force est de constater qu'il y a une ambivalence chez beaucoup à ce sujet.

3) Franck Marguin – Glénat

Directeur littéraire

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Oui, cela peut aider, cela permet de se projeter avec plus de détail et de profondeur dans le projet. Mais cela peut aussi être un frein si la mise en couleurs n'est pas adaptée.

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Non, si le projet a les qualités requises l'éditeur se prononcera en sa faveur même si la couleur ne convient pas. Je sais que c'est cynique, mais je réponds de manière réaliste : un éditeur n'hésitera pas à faire changer la mise en couleurs si elle ne convient pas, voire même à changer de coloriste (chose qu'il ne se permettrait pas sur un dessin ou sur un scénario).

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Après la signature du projet, voire même en cours de réalisation de l'album.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

Il y a énormément de critères et ils ne sont pas forcément les mêmes en fonction des projets. La chose la plus importante pour moi c'est l'adéquation entre le dessin et la mise en couleurs, il faut que cela colle, que cela fonctionne ensemble, qu'il y ait une harmonie d'ensemble qui se dégage. Ensuite évidemment les qualités d'esthétique, de technique, artistiques pures, sont primordiales.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Oui, mais quand ça roule et que je n'ai pas besoin d'intervenir, je me contente de suivre et valider en me réjouissant de la qualité.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Surtout des conseils, de la direction artistique, et une réorientation si je sens que la direction prise n'est pas la bonne.

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Oui l'impact de la mise en couleurs d'une bande dessinée est décisif. Soit une bande dessinée est conçue pour être publiée en noir et blanc, c'est une part du marché existante, mais pas majoritaire, soit elle est conçue pour être mise en couleurs, et une mise en couleurs inadaptée ou pas suffisamment réussie / finalisée / talentueuse peut se révéler être un frein à l'achat.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Je laisse ce choix aux scénaristes et aux dessinateurs, mais mon avis est que non. Je ne cherche pas à minimiser le travail énorme du coloriste, ainsi que le fait qu'il s'agit d'un travail artistique, mais l'usage en bande dessinée et de ne noter que les noms des dessinateurs et scénaristes, à savoir ceux qui sont à l'origine de la création proposée. Un coloriste intervient généralement après et n'est pas à l'origine de la création artistique, c'est pour cette raison qu'à mon sens son nom ne figure pas. On pourrait très bien imaginer une couverture d'album comme une affiche de cinéma où en plus des noms du réalisateur et de l'acteur principal, apparaissent en bas un générique d'artistes ayant contribué à la création de l'œuvre. On y retrouverait les noms des coloristes, lettré, storyboarder, directeur de collection, graphiste, correcteur, etc... Mais ce n'est pas l'usage retenu.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Idem que la question précédente, je laisse ce choix aux scénaristes et dessinateurs. S'ils le désirent le pourcentage est pris sur la part auteurs, ce qui fait qu'ils sont rarement d'accord. Et d'un point de vue moral, je pense qu'un auteur qui touche des droits sur une œuvre artistique doit en être à l'origine, le créateur initial. Sinon c'est trop compliqué en cas d'éventuel désaccord sur les suites données à l'œuvre.

4) Anne-Charlotte Velge - Jungle

Éditrice

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Oui !

Ibis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Non, si on est pas convaincu par la couleur, on va généralement avancer sur la signature du scénar/ dessin et prendre le temps d'affiner la couleur une fois que le projet a pris plus de forme.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Autant que possible au début du projet. Tout dépend s'il y a des planches encrées faites pour donner de la matière au coloriste pour faire les recherches d'ambiances.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

Univers artistique / fiabilité / budget

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Tout dépend l'implication du dessinateur dans la direction de la couleur. Certains duo ont l'habitude de travailler ensemble, dans ce cas, j'interviens donc surtout dans les grandes lignes de la direction de couleur. Puis relecture pour les raccords. Sur la couleur, ce sont parfois les dessinateurs qui retouches les images avant finalisation, il récupère alors à mon sens la direction artistique sur la couleur.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Création d'un moodboard d'ambiance

Discussion sur les inspirations et intentions des différentes scènes.

Validation des planches au fur et à mesure du rendu.

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Impact certain, sur la perception du dessin et notamment au niveau du lectorat.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Si le coloriste effectue l'ensemble des étapes de la couleur et qu'il a conçu les ambiances génériques de couleur de l'album oui. Il fait une proposition originale à mon sens qui participe à l'œuvre et n'est pas seulement dans un rôle d'exécutant qui travaille à partir d'une direction artistique ferme (posée en général par le dessinateur lorsque c'est le cas).

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Si on lui reconnaît le statut d'auteur-créateur, ça me semble aller de soi.

5) Olivier Jalabert – Dupuis

Senior Editor

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Oui et non. C'est surtout une question d'habitude en fait. Ça ne me gêne pas de signer un projet qui n'a pas encore de couleur. Certain.e.s coloristes ont des personnalités très fortes qui influencent du coup fortement la direction graphique du projet et la couleur joue un rôle majeur, pour d'autres projets, la couleur est plus un soutien à des noirs et blancs. Je dirais que ça dépend surtout de la volonté des auteur.trices.s.

Ibis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Parfois oui quand elle paraît inadaptée, mais c'est évidemment une question de point de vue et nullement la vérité unique.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

En fonction des souhaits des auteur.trices, j'aime bien travailler avec eux.elles pour trouver la «bonne

couleur».

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

Rien de pré-défini, c'est inhérent à chaque projet.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

J'aime bien m'impliquer dans tous les aspects du job.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Des échanges et discussions concertées avec le/la dessinateur.trice.

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Selon le sujet oui, surtout pour la BD de genre (SF, fantasy).

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Oui, si elle/il fait partie du pôle juridique auteur.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Même réponse que 6

6) Sébastien Gnaedig – Futuropolis

Directeur éditorial

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Oui bien sûr, cela permet de se faire une meilleure idée du résultat final.

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Cela peut être un frein si j'ai l'impression que la couleur ne va pas avec le dessin ou l'atmosphère du récit mais c'est très rare, car en général le dessinateur ou la dessinatrice a fait appel à un ou une coloriste qui lui convient. J'aurai tendance à dire que s'il y a un souci c'est que la partie dessin/couleur ne me semble pas correspondre au récit.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

En général après acceptation. On a le temps alors de trouver un ou une coloriste, on a envisagé le budget qu'il faudra pour cette partie.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

C'est une discussion avec le ou la dessinatrice/dessinateur. C'est au cas par cas.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Je m'occupe de suivre la partie couleur comme les autres parties (scénario et dessin).

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Je donne mon avis sur les couleurs en parallèle de l'autrice ou l'auteur. Si nous avons une divergence on en parle à trois de manière très simple.

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Evidemment qu'elle a un impact fort ! Les lecteurs voient une page couleur comme un tout donc il faut que l'ensemble fonctionne... les lecteurs ne savent pas forcément pourquoi ils sont gênés par le dessin... la couleur peut faire partie de cette gêne... comme elle peut bien entendu apporter l'atout séduction qui manquait au dessin noir et blanc.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

c'est une discussion que j'ai avec les autrices et les auteurs et c'est vrai que je les laisse décider (souvent en discussion avec les coloristes). La question est souvent plus difficile quand c'est un auteur seul qui confie sa couleur : car les lecteurs, selon lui ou elle, ne savent du coup plus si le ou la coloriste est co-auteur du dessin ou du scénario, ce qu'ils veulent revendiquer. La page titre permettant de signaler ce que font chaque co-auteur et co-autrice a pour cette raison plus la faveur de ceux-ci. Quand il y a un scénariste et un dessinateur le choix de mettre le nom du coloriste s'impose plus facilement.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Oui c'est le cas chez nous dans la grande majorité. En tant que co-auteur, je trouve logique que le ou la coloriste perçoive aussi un pourcentage sur les ventes. Il est très rare chez nous que cela ne soit pas le cas.

7) Louis-Antoine Dujardin – Delcourt

Éditeur

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

C'est un avantage quand la couleur est réussie. Une bonne dessinatrice ou un bon encreur ne font pas toujours un bon coloriste.

Ibis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

J'ai coutume de dire à de jeunes artistes qui me demandent conseil sur la manière de présenter un projet pour des maisons d'édition de ne pas se forcer à mettre de pages couleurs s'ils ne maîtrisent pas l'exercice.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

L'étape avant la signature consiste à se faire l'idée la plus précise du potentiel du projet, artistiquement, narrativement, humainement, économiquement. Si à terme l'album est destiné à une publication en couleurs, l'idéal est donc de se mettre d'accord avant la signature.

Artistiquement évidemment, pour valider la direction «colorée» du projet. On peut donner un axe narratif totalement différent suivant le rendu couleurs choisi. C'est essentiel. Mais aussi pour s'assurer que la relation humaine entre la personne qui fait les dessins, celle qui fait les couleurs, et l'équipe éditoriale passe bien. On va travailler, échanger, au moins une petite année ensemble, et parfois de longues années si on s'engage pour une série. Le facteur humain est donc à prendre en compte. Est-ce qu'on s'entend assez bien pour que chacun donne le meilleur de soi ? Est-ce qu'on se comprend quand on échange ? On se rend assez vite compte que chacun peut mettre des mots différents quand on parle d'image ou d'intention narrative.

En vue de la signature, l'éditeur monte un compte d'exploitation prévisionnel qu'il présente à la direction. Si la négociation sur les couleurs n'est pas terminée, l'équation économique peut varier. On cherche au moment de la signature à savoir le plus précisément possible où l'on s'engage sur tous les plans.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

On discute au préalable avec la ou le dessinateur sur le type de mise en couleurs : plus ou moins réaliste, couleurs traditionnelles ou informatiques, en aplat ou avec des dégradés... Et puis on cherche la personne qui répond à ces critères là, mais qui répond aussi par ailleurs à deux autres inconnues de l'équation : le délai de rendu, et le prix envisagé pour le travail.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Je suis le travail, je donne mon avis mais je considère que la «DA» proprement dite revient plutôt à la mise en scène, c'est-à-dire à l'artiste qui dessine.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Je valide les pages d'essais et je suis ensuite au fur et à mesure le rendu des pages.

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Oui... et non. Une bande dessinée réussie est le résultat d'une équation entre récit, découpage, dialogue, couleurs, couverture. Je crois pour autant que la mise en couleurs est certainement ce qui peut se périmer le plus vite, ne plus être à la mode. Ou plutôt : oui, mille fois oui, la mise en couleurs est essentielle, car c'est la première chose qu'on perçoit, avant même de lire une ligne de dialogue ou de comprendre un dessin. C'est donc aussi le premier élément à être à la mode ou à être dépassé...

Une mise en couleurs «ratée» (= réellement ratée ou qui n'est pas à votre goût) peut donc vous faire passer votre chemin devant un livre. Ça tient à l'évolution des techniques (de création et d'impression) et

au «goût du jour», le «zeitgeist».

Une mise en couleurs réussie, aussi bonne soit-elle, ne sera jamais une béquille suffisante si le scénario ou le dessin est raté. Une bonne mise en couleurs, qui est avant tout une juste mise en lumière des images du récit, pourra sublimer une bonne histoire. La couleur ouvre la lecture au champ des sensations, on approche la possibilité de rendre le sens du toucher par la couleur.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Oui, un.e coloriste est un.e auteurice. Certains travaux demandent une implication avant tout technique (une fois la DA initiale établie) d'autres mettent en oeuvre des choix très artistiques, de pure narration au fil des pages. Bien que la couleur soit une étape de création «secondaire» (qui vient dans un second temps, après le dessin).

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

La logique du droit d'auteur aujourd'hui est basée sur une rémunération proportionnelle au succès.

8) Adeline Fourquin - Soleil

Éditrice

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Si les couleurs sont bonnes, oui, sans aucun doute. Le projet a été fait à 4 ou 6 mains et chaque auteur connaît bien le projet et est motivé.

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Si elles desservent le projet, en effet ça peut. C'est délicat de prendre un projet présenté avec un coloriste s'il ne fait pas l'affaire.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Dès que le projet est signé, je cherche un coloriste.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

Mon carnet d'adresse et le genre de colorisation que mes contacts font. Si je ne trouve pas, je regarde les réseaux sociaux ou demande à des agents ou à des éditeurs maison s'ils ont des noms à me proposer.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Je donne mon avis avec les auteurs. Si le projet a été signé avec les couleurs, en général nous recevons tous en même temps les pages à valider. Quand c'est moi qui ai trouvé le coloriste, je reçois souvent les pages en premier.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Dans le premier cas, je fais mon retour en même temps que les auteurs, dans le second, je fais un premier retour au coloriste et ensuite envoie aux auteurs la version modifiée. Et on discute.

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Elle a un énorme impact à mon sens. Les coloristes sont des auteurs très importants, ils peuvent sublimer un dessin comme le desservir. Il faut que les couleurs soient au service du récit pour l'ambiance et du dessin. Elles ne doivent pas l'écraser, et parfois même le rendre lisible.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Oui, je suis persuadée qu'ils sont des auteurs à part entière. D'ailleurs, quand un coloriste lâche une série pour des raisons X, c'est compliqué de trouver un remplaçant. Je prêche d'ailleurs pour ça auprès des auteurs, mais ce n'est pas facile, certains ayant peur que le coloriste ait un droit de regard sur la série s'ils sont sur la couverture. Pendant longtemps, les coloristes n'étaient même pas mentionnés quelque part dans l'album, comme sur la page titre. C'était souvent les compagnes des dessinateurs qui les faisaient et elles ne comptaient pas beaucoup. Heureusement, ça a changé !

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Oui et d'ailleurs, c'est la politique de la maison. Mais ces droits sont généralement rétrocédés par les auteurs. C'est une manière de les considérer pour leur travail mais également une motivation.

9) Nathalie Van Campenhoudt - Casterman

Éditrice

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

C'est un avantage si les couleurs sont présentes et qu'elles conviennent bien au projet, car il n'y aura plus de recherche à faire de ce côté-là et peut-être pas de frais supplémentaires non plus. Souvent, les auteurs avec lesquels je travaille réalisent leur mise en couleurs ou ont déjà un ou une coloriste qui a l'habitude de travailler avec eux.

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

En général, les auteurs qui proposent une mise en couleur l'ont étudiée avec soin (qu'ils le fassent eux-mêmes ou pas) donc en principe ce n'est pas un frein, ça fait partie intégrante du projet dans la plupart des cas.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

J'envisage la question de la mise en couleurs le plus tôt possible, sans forcément que ça soit complètement fixé, mais il faut en parler tôt, ne fût-ce que pour prévoir un budget pour. Comme la couleur donne le ton d'un projet, ne pas savoir où l'on va est une incertitude qui peut être insécurisante pour les auteurs comme pour l'éditeur. Il est aussi important de savoir si on aura besoin d'utiliser des couleurs Pantone à l'impression ou si on aura recours à une organisation de fichiers particulière (bichromie ou autre).

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

Mes critères sont avant tout le goût des auteurs, le respect de leur vision, la qualité du rendu final, la cohérence (subjective) par rapport au récit, à son ambiance. Le tarif (forfait) joue aussi, mais en général, c'est quand même la volonté des auteurs qui prime. On fait attention au budget, mais il peut varier dans une certaine mesure.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Ce sont surtout les auteurs qui briefent les coloristes, mais nous avons tous ensemble une discussion de départ pour donner une direction générale, et souvent aussi un échange à la réception des 1^{res} planches réalisées en tant qu'essais ; une fois les choses validées et lancées, les échanges se passent souvent entre auteurs et coloristes. Il arrive que des auteurs passent par leur éditeur pour passer des messages à leurs coloristes, mais cela devient compliqué et crée des malentendus. C'est plutôt dans le cas où l'auteur n'est pas content du travail de mise en couleurs et n'ose pas le dire en direct. C'est assez rare mais c'est arrivé.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

L'impact de la couleur est certain, dans la création de l'ambiance, des 1^{res} impressions ressenties au feuilletage. La couleur doit rendre l'ensemble accrocheur, tout en maintenant voire en accentuant la lisibilité des images et de l'ensemble d'une planche. La couleur doit servir la narration et ne pas en faire trop non plus. La couleur se met au service du récit et de la vision des auteurs.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Le nom du coloriste doit figurer dans l'album et c'est souvent le cas. En couverture, c'est plus délicat juridiquement et par rapport aux auteurs, car cela rapproche le coloriste du statut d'auteur, ce qui est encore sujet à débat (d'où cette enquête aussi, je suppose ;-).

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

J'avoue que je travaille la plupart du temps avec des auteurs qui sont leurs propres coloristes et que la question ne se pose alors tout simplement pas. Certains (rares) auteurs sont d'accord que leurs coloristes perçoivent une partie de leurs droits mais rares sont les coloristes qui perçoivent des droits en plus de ceux des auteurs. Le travail de mise en couleurs est généralement perçu comme un travail de commande payé au forfait. Intégrer des % de droits pour les coloristes implique une révision du système contractuel dans son ensemble. Il est très difficile de déterminer dans quelle mesure une mise en couleurs apporte un plus à un album (la fameuse subjectivité) et donc de déterminer si oui ou non la mise en couleur « mérite » un intéressement en plus de la rémunération fournie pour la réalisation. Certains coloristes

l'imposent et le justifient parce que, selon eux ou les auteurs avec qui ils travaillent, leur travail ne pourrait pas être fait par « n'importe quel coloriste » et apporte un véritable plus. Aux éditeurs d'accepter ou pas.

10) Thomas Ragon - Le Seuil

Directeur littéraire

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Oui et non. On distingue pour commencer les projets en « couleurs directes » (numériques ou pas) de ceux avec dessin au noir puis mise en couleur. Si les couleurs ne me plaisent pas dans le premier cas, cela revient à dire (pour aller très vite) que je n'aime pas le dessin — ou alors je peux dire, « est-il possible d'avoir une approche des couleurs différentes ? » Dans le second cas, si la mise en couleur ne me paraît pas convenir, ce n'est pas un obstacle si l'auteur est prêt à discuter, on peut faire d'autres essais, avec d'autres coloristes, par exemple.

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Pareil. Si l'histoire me plaît, les planches dont les couleurs ne seraient pas discutables avec l'auteur, oui, c'est un frein. Si on peut discuter et éventuellement modifier ou complètement changer les couleurs, pas du tout. Dans le cas d'une mise en couleur par un tiers, ce n'est absolument pas réhibitoire.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Dès la réflexion initiale autour du projet. Cela peut parfois s'avérer long et/ou compliqué de trouver le coloriste qui convient.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

En général, nous avons tous, les éditeurs, des coloristes avec qui nous avons l'habitude de travailler. Je tiens, aussi, à ce que les coloristes avec qui je travaille aient suffisamment de travail régulier pour vivre de leur métier. Le premier critère est que les couleurs soient « bonnes », quoi que cela veuille dire, qu'elles plaisent avant tout au dessinateur, que cela entre dans une économie viable pour tout le monde, et que les délais puissent être respectés. Cette question des plannings des uns et des autres (coloriste/éditeurs) est très souvent le problème qui peut empêcher une collaboration.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

En général, on se met d'accord sur l'approche générale, globale, des couleurs avec l'auteur. Puis, ensuite, je considère que si nous sommes d'accord au départ, c'est au dessinateur de travailler avec son coloriste au fil de l'avancement du livre.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Oui, bien sûr. Tout d'abord, publier une bande dessinée en noir et blanc, aujourd'hui, est considéré comme un frein commercial ; en dehors du manga bien sûr, des libraires aux représentants, tout le monde pense et dit que le noir et blanc ne se vend pas. Il y a bien sûr des contre-exemples, peut-être de moins en moins. Ensuite, sur le plan artistique, les couleurs peuvent aider ou compliquer la lecture, selon le projet et ce que les auteurs cherchent, cela a donc un impact. Les couleurs peuvent passer totalement inaperçues et fonctionner parfaitement, elles peuvent attirer l'attention dans un sens négatif comme positif...

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Il y a des implications juridiques à ce qu'un nom figure sur la couverture d'une livre. C'est aux auteurs de décider de cela, en concertation avec l'éditeur.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Certain.e.s ont un intéressement sur les ventes. C'est encore une fois un choix des auteurs, en accord et concertation avec l'éditeur. Certains auteurs (hors couleurs) reconnaissent que leur coloriste apporte une « touche » artistique unique et importante, et considèrent qu'il ou elle doit être intéressé.e aux ventes.

11) Yohan Faumont – Dargaud

Assitant éditorial

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Oui, ça peut l'être comme cela peut aussi porter préjudice au projet en fonction de la qualité des couleurs, il vaut mieux être sûr de soi. Dans le doute plutôt envoyer du noir et blanc en complément pour se rendre compte du rendu du trait.

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Si le rendu est vraiment médiocre, cela peut avoir un effet repoussoir, oui et être un frein à la sélection du projet, mais si le trait plaît en général on en parle avec l'auteur.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Au moment où l'on commence à en discuter avec l'auteur pour savoir quel genre d'ambiances et quels noms de coloristes il aurait en tête pour mettre son album en couleur.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

Cela dépend de l'envie de l'auteur, de son style graphique et de ses envies en termes de rendu des couleurs.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Cela reste un travail de collaboration entre le coloriste et l'auteur avant tout, l'éditeur intervient bien sûr pour commenter le résultat des planches et proposer des aménagements ou des corrections en accord avec l'auteur.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Oui, notamment au niveau de la lisibilité générale de l'album, le noir et blanc seul peut rendre ardu la lecture. La couleur permet de rendre un album plus accessible auprès du public et de le mettre davantage en valeur.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

12) Corinne Bertrand – Quadrants

Directrice de collection

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Non, car cela dépend du projet ; certains sont directement envisagés ou proposés en N&B, ce qui est recevable aussi. Dans un second temps, c'est la force du propos et des pages qui va déterminer si l'absence de colorisation est naturelle ou semble manquer. En revanche, si un projet est présenté sans couleurs, alors qu'il est destiné à l'être, cela est gênant car je ne peux me glisser dans l'orientation choisie par les auteurs de ce projet. J'ai souvent une idée de ce que ça pourrait être, mais ma vision n'est pas forcément la leur. Bref, c'est mieux qu'il y en ait une. Si cette mise en couleur ne me semble pas au point, je l'exprimerai et on verra ce qui est souhaitable ou pas de faire. Quand on signe un contrat, tous ces points ont été discuté si nécessaire (tout comme on discute de points de scénario.)

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Une vision éditoriale doit s'adapter à un projet, se glisser dedans, sauf si cela met en péril le livre futur et sa commercialisation. Donc si la mise en couleur ne me plaît pas trop, j'en discute d'abord avec les coauteurs. Si leurs arguments ne me convainquent pas, je propose des alternatives de style. Si mes arguments ne les convainquent pas plus... Si on ne se retrouve pas sur une idée commune, il vaut mieux laisser tomber le projet.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

J'en discute dès les premières discussions éditoriales avec les coauteurs : comment voient-ils-elles la mise en couleurs ? Puis je donne la mienne. On évalue le mieux des diverses pistes si elles sont différentes. On s'ajuste.

Quand on signe un contrat, en général, tout est bouclé : le style graphique au complet, couleur comprise. Pas de mauvaise surprise ! (ça ne m'est jamais arrivé avec la couleur. avec le dessin, oui.) Parce que la force de séduction initiale viendra du mix dessin + couleurs. C'est loin d'être un détail.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

J'ai souvent travaillé avec des auteurs complets, ou bien des coloristes faisant déjà partie de l'équipe d'auteurs. Quand je dois choisir, je regarde si la personne a déjà travaillé sur ce même style de dessin. Puis si sa palette, sa façon de poser les lumières, peut convenir. Puis, si j'ai de bonnes relations et si les dernières collaborations ont été professionnelles et agréables.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Le plus souvent, de mon expérience, c'est le-la dessinateur qui va prendre ça en charge lors de la réalisation du travail. Il me semble qu'une complicité ou une bonne entente entre dessinateur (trice) et coloriste est vraiment très souhaitable.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Oui ! elle donne de la texture, de la « chair », de l'ambiance évidemment. Et imprime ou verrouille un style. Toutefois, certains types de dessin (je pense à ceux avec un fort encrage) jouent moins de la couleur en terme de matière et plus en temps que lumière et ambiance.

Elle peut jouer de valeur identitaire (à un personnage, une série), de valeur symbolique...

Elle peut avoir pas mal de rôle, selon les BD, les styles, qui sont extrêmement vastes aujourd'hui.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Tout dépend de son apport créatif au projet. Du style de dessin qu'il doit investir. De ce que les auteurs (auteurs + éditeurs) espèrent. C'est un point délicat car il n'y a pas qu'un seul style de dessin.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intérêt sur les ventes ? Pourquoi ?

Oui. Il est parti prenante de la création. Son travail est hyper émergeant et participe à plein à la séduction de l'œuvre, en général. Il y a des cas où c'est moins évident, le dessin restant la force principale. Mais la hiérarchie est forte entre les co-auteurs sur le plan de la répartition des DA. Je crois qu'il doit toucher une part de DA. C'est légitime. (mais je ne suis pas l'éditeur qui finance et je n'ai donc pas toujours gain de cause.)

13) Claude Gendrot – Futuropolis

Éditeur

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Ça l'était lorsque j'étais chez Dupuis (de 1989 à avril 2006), puisque nous ne publiions aucune bande dessinée en noir et blanc. Y compris dans la collection « Aire Libre ». Donc, les projets qui nous étaient présentés étaient nécessairement en couleur. Sans même d'ailleurs qu'on le stipule aux autrices et aux auteurs. C'était tacite. Par exemple, un auteur comme Baudoin, « maître du noir et blanc », à qui j'avais demandé pourquoi il m'avait proposé un projet en couleurs directes m'avait répondu : « C'est logique, c'est pour "Aire Libre" ».

Chez Futuro, où je suis depuis 2006, la couleur n'est ni un avantage ni un désavantage (pour la signature d'un projet s'entend). Le choix est fait par l'autrice ou par l'auteur. C'est le projet qui compte et qui dicte la nécessité de la couleur ou du noir et blanc. Par exemple, Étienne Davodeau a toujours envisagé et réalisé, du moins jusqu'à maintenant, ses livres de non-fiction (reportages, documentaires...) en noir et blanc (lavis) et ses fictions en couleurs. Il peut arriver qu'une autrice n'ait pas complètement décidé du choix de la couleur ou du noir et blanc quand il/elle propose son projet. On en discute alors ensemble. Mais quel que soit le choix final, ça n'influe pas sur la signature du contrat.

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Non. Voir plus haut.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Au tout début. Voir plus haut.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

Je dois vous avouer que, depuis que je suis chez Futuro et jusqu'à maintenant, la question ne s'est pas vraiment posée. Tous les livres en couleur que j'ai publiés sont de la main de l'auteur.e ou du.de la coauteur.e (couleurs directes ou en numérique). À l'exception de deux livres : le choix de la coloriste (c'était une coloriste dans les deux cas) s'est fait par l'auteur lui-même. Les critères sont les mêmes que pour les auteur.es qui réalisent leurs couleurs : lumières, contrastes et sens (donner du sens).

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Pour moi, être éditeur, c'est un tout : choix des projets, contrats, accompagnement des auteurs dans la réalisation de leur livre. Et cela passe par un dialogue permanent (au rythme choisi par l'auteur.e), y compris, donc, sur la couleur, quand il y en a.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Voir plus haut.

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Cela a sans doute de l'impact pour les séries qui, a priori, s'adressent au grand public. En tout cas, pour les séries de bande dessinée dites « franco-belges ». Pour les mangas, bien sûr, c'est tout autre chose, puisque la plupart sont en noir et blanc (aussi et peut-être d'abord pour des raisons économiques). Il y a encore vingt ans, le noir et blanc était, au moins pour les séries, inenvisageable. On considérait, au marketing et chez les commerciaux, que le lectorat rejetait le noir et blanc et que donc celui-ci n'était pas « vendeur ». A contrario, la couleur était nécessaire pour « vendre » (avec cette contradiction que les coloristes n'étaient pas forcément très bien considérés). Le manga a bousculé les certitudes commerciales, et les choses ont évolué, mais je ne suis pas sûr que la considération pour les coloristes ait changé tant que ça... Mais je me trompe peut-être.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

La couleur est une création. Donc le ou la coloriste sont un.e créateur.e. Donc, oui, le nom du ou de la coloriste devrait figurer sur la couverture.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Si la couleur est une création, le ou la coloriste est un.e auteur.e. Donc, en toute logique, il ou elle devrait être partie prenante du contrat d'édition, et toucher des droits sur la vente du livre. Les droits revenant au ou à la coloriste peuvent être complets (droits premiers, droits secondaires) ou alors détachés de certains domaines (comme par exemple l'audiovisuel) : c'est une question de négociation entre coauteurs d'abord. En ce qui me concerne, j'ai évolué sur ce point : au début, même en étant convaincu de l'apport créatif indéniable des coloristes, je ne considérais pas qu'ils ou elles étaient des auteur.es au même titre que les scénaristes et les dessinateurs. Pour moi, aujourd'hui, le ou la coloriste est un.e auteur.e à part entière. Ou devrait l'être.

14) Frédéric Niffle – Dupuis

Éditeur - Directeur du Journal de Spirou

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Oui, absolument.

Ibis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Oui, car la couleur est le premier ressenti lorsqu'on ouvre un album. Ensuite le dessin et ensuite le scénario. La couleur est primordiale.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Dès le début. La couleur est indissociable du dessin.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

A vrai dire, je ne les sélectionne pas. C'est soit le dessinateur ou la dessinatrice qui fait ses couleurs, soit il/elle a sa/son coloriste avec qui il/elle est en harmonie pour travailler.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Oui, la couleur faisant partie du dessin, je m'en préoccupe au même titre.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

C'est un accompagnement sur l'harmonie, la lisibilité, l'esthétique. En général, c'est surtout sur la couverture que la direction est la plus importante.

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Oui, voir réponse à la question 1.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

De mon point de vue d'éditeur, oui. Mais c'est le choix du dessinateur ou de la dessinatrice de le/la considérer comme auteur à part entière. Il arrive que l'auteur dirige le/la coloriste plus ou moins fort.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

C'est une décision propre aux auteurs. L'éditeur propose des droits qui sont un pourcentage du prix de vente (10%, par exemple) et c'est aux auteurs de se répartir ces 10% entre scénario, dessin et couleur. Selon la notoriété, l'investissement et la complicité, la répartition de ces taux peuvent varier pour chacun/e.

15) Aymeric Jeanson**Éditeur indépendant - Directeur des éditions Baribal****1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?**

Oui si les couleurs sont réussies. Elles représentent une interprétation supplémentaire du scénario, et un faisceau de sens déterminant sur les ambiances et l'implicite. En revanche c'est exigeant, car si elles ne sont pas au niveau elles vrillent la perception de l'ensemble et font paraître le tout amateur...

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Non, au pire on essaye de proposer de changer de coloriste (pardon) comme on le fait parfois (rarement) pour le dessin.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

La situation ne s'est jamais présentée pour moi. Mais j'imagine dans la discussion qui suit l'intérêt annoncé par l'éditeur. C'est le moment où l'on débogue le projet, et où l'on fait parfois des essais complémentaires.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

D'abord l'harmonie des couleurs par rapport à la singularité du projet, ensuite le sérieux et le professionnalisme du coloriste dans la réalisation du projet.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Je ne délègue pas, mais il m'arrive d'échanger des impressions avec la DA pour qu'elle m'aide à trouver les mots pour exprimer une sensation, et la transmettre au coloriste quand il faut corriger.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

Par plusieurs relectures : globale d'abord (tonalité par planche, ambiances, etc.), puis de cohérence (habits des personnages par exemple), enfin de détails (visages, ombrés, etc.).

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Oui, un sacré impact sur la perception du travail finalisé. Je pense c'est même déterminant !

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Oui, c'est un auteur à part entière.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Oui, d'ailleurs sur la plupart des BD que j'ai suivies le coloriste touche un pourcentage de droits.

**16) Nicolas Thibaudin – Dargaud
Éditeur - Responsable des Archives**

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Oui, dans le sens où ça rend le projet plus concret.

Ibis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

Oui et non. Oui, si nous estimons qu'elle n'est pas en adéquation avec le dessin, qu'elle n'amène pas une valeur ajoutée, qu'elle le phagocyte d'une manière ou d'une autre, ou pire, qu'elle ne respecte pas la narration. Non, la plupart du temps, parce que ce sont des choses dont on peut discuter et régler, soit avec l'auteur s'il est l'auteur de ses couleurs, soit avec le coloriste pressenti (qui en général sont très à l'écoute des retours qu'on peut leur faire – dans la mesure où ce sont des retours eux-mêmes pertinents, of course)

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Le plus tôt possible. D'un point de vue artistique, c'est important pour la cohérence de l'œuvre. Et d'un point de vue commercial, la couleur a un impact sur le rendu final, donc sur l'objet final et sur la perception immédiate qu'en aura le futur acheteur.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

En tant qu'éditeur je ne sélectionne pas de coloriste, il m'arrive de faire des propositions à l'auteur, en tenant compte de ses envies (style, palette, ambiance particulière), mais au final le choix revient à l'auteur.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

En tant qu'éditeur, il m'arrive de faire des retours sur la couleurs, surtout pour des questions de cohérence, mais la direction artistique du livre revient plutôt à l'auteur, ou au binôme auteur/coloriste, suivant la nature de leur collaboration.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?

5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?

Difficile de quantifier, mais oui, ça a un impact. D'abord parce que la plupart des albums sont dessinés au trait en pensant à la couleur qui va venir dessus ensuite. Une couleur en à-plat ou en volume avec des matières ne donne pas le même rendu, ne fait pas vivre le dessin de la même manière, et a forcément un impact sur le style et le genre dans lequel l'album sera rangé. Mais il est aussi vrai qu'un album remis en couleurs sera plus facilement acceptable pour le lecteur qu'un album redessiné. Reste que commercialement, difficile de se passer de la couleur, même à l'époque du Manga triomphant.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

**17) Charlotte Moundlic – Rue de Sèvres
Co-fondatrice - Responsable éditoriale jeuneese - Directrice artistique**

1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?

Ça ne représente ni un avantage, ni un inconvénient, nous nous adaptons aux souhaits de chaque auteur pour chaque album que nous signons.

Ibis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

À priori pas, néanmoins on se met d'accord. Ça pourrait l'être si les avis sont extrêmement divergents mais pour nous épargner ce genre de malentendu, c'est une question abordée dès le départ, dès la genèse du projet avant même la signature.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et

blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Dès le départ. C'est une question absolument essentielle, pas du tout considérée comme un ajout.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

C'est une décision prise en concertation avec les auteurs, selon ce que raconte l'histoire, l'ambiance. Comme les traducteurs les coloristes ne sont pas interchangeables, pour tel ou tel projet on s'orientera vers telle ou telle mise en couleurs

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Une fois la personne choisie, les essais sont soumis à validation des auteurs et le suivi selon par nous ou par le dessinateur que nous sollicitons en premier lieu.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?**5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?**

La mise en couleurs est déterminante selon les choix de gamme, de textures, de lumières proposés par les coloristes, le récit prendra une toute autre humeur. La couleur est un point de vue, une valeur ajoutée.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Je n'ai pas réussi à avoir un avis tranché sur cette question.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

C'est désormais notre politique comme ça l'est pour les traducteurs. Par principe, nous considérons que les acteurs doivent être associés au succès des albums auxquels ils apportent leur contribution

18) Nicolas Forsans – Delcourt**éditeur indépendant - éditeur de Geek Magazine - Manager chez Muttpop****1- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en couleurs, est-ce un avantage ?**

Oui dans le sens où la validation d'un projet prend en compte un espoir de vente pour mettre en place l'économie d'un projet. En ce sens la présence de la couleur correspond presque à un impératif commercial. Même si la bd en noir et blanc a le vent en poupe, en ce qui concerne la bd franco belge la présence de la couleur reste un plus et permet de mieux se rendre compte des ventes potentielles d'un projet.

1bis- La couleur peut-elle être un frein à la signature ? Si oui, pourquoi ?

C'est plus une question artistique ici, il arrive que la couleur d'un projet soit ratée car mal adaptée au dessin ou à l'ambition du projet. Donc oui cela peut freiner la signature mais rarement l'annuler car si le coloriste n'est pas le dessinateur on peut très bien faire appel à d'autres propositions.

2- Lorsque vous envisagez la signature d'un nouvel album, si les planches du projet sont en noir et blanc, à quel moment du processus de réalisation envisagez-vous la mise en couleurs ?

Dès que possible, d'expérience il ne faut pas laisser trainer. Les bons coloristes sont rares, dès lors plus vite vous le trouvez mieux c'est.

3- Comment sélectionnez-vous tel ou telle coloriste ? Quels sont vos critères ?

Ce sont des critères esthétiques avant tout, que la couleur puisse créer une ambiance qui colle à l'univers mais également et surtout au dessin. Il faut que la couleur respecte les aspects narratifs du dessin car tout est mise en scène en BD.

4- Vous préoccupez-vous de la direction artistique des couleurs ou la déléguez-vous et si oui, à qui ?

Oui car c'est très important. Une bonne couleur c'est comme le dessin, on la remarque vite. J'ai toujours suivi les coloristes au long de ma carrière, ce n'est pas le cas de tous les éditeurs. Moi j'ai commencé ainsi dans mon métier.

4bis- Si vous la prenez en charge, de quelle façon cela se traduit-il dans les faits ?**5- Pour vous, la mise en couleurs d'un album de bande dessinée a-t-elle un impact ? Si oui, de quel(s) ordre(s) et dans quel(s) domaine(s) ?**

Comme je le disais plus haut oui, il y a même des mises en couleurs excellentes qui peuvent embellir un dessin moyen. Car la mise en couleur c'est aussi dessiner d'une certaine manière. L'impact sur le lecteur est plus difficile à estimer. Le grand public connaît mal les différents métiers de la BD, et souvent il ne

retient que l'auteur principal. Qui sait aujourd'hui que les couleurs de Tintin n'étaient pas toutes réalisées par Hergé.

6- Selon vous, le nom du coloriste devrait-il figurer sur la couverture de l'album ? Pourquoi ?

Non, c'est un paradoxe du droit d'auteur français qui est très protecteur pour le statut d'auteur. Si on met le coloriste en couverture on lui permet d'accéder à ce statut d'auteur car il faut alors considérer que le droit moral serait partagé en autant d'auteurs. Pour certains projets où le coloriste est co créateur de l'univers comme le scénariste ou le dessinateur pourquoi pas, mais dans la majorité des cas le coloriste arrive à un moment où la création a déjà été largement amorcée en amont. Et donc ce partage du droit moral pose de grosses difficultés en pratique quand il est partagé entre trop de personnes.

7- Selon vous, le coloriste devrait-il percevoir un intéressement sur les ventes ? Pourquoi ?

Oui tout à fait je n'y vois aucun souci à ce qu'il y ait une meilleure répartition de la création de richesse en cas de succès. Malheureusement 80 % des oeuvres ne génèrent pas de droits et ne couvriront pas les à valoir versés au départ. Donc vouloir plus de reconnaissance en tant qu'auteur pour un coloriste c'est **le** fragiliser davantage au final. Mais terminons sur une note plus positive. Aujourd'hui il y a une vraie reconnaissance artistique de ces travailleurs de l'ombre trop méconnus. Les choses bougent même si ça ne va jamais assez vite.

Bibliographie

Théorie de la couleur

- Albers, J., & Gilbert, C. (2021). *L'interaction des couleurs* (Éd. revue et augmentée). Hazan.
- Batchelor, D. (2001). *La peur de la couleur*. Autrement.
- Causse, J.-G. (2014). *L'étonnant pouvoir des couleurs*. Éditions du Palio.
- Chevreur, E. (2012). *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture ; par E. Chevreur, Membre de l'Institut de France, de la Société royale de Londres ..* Hachette Livres BNF.
- Goethe, J. W. von, Steiner, R., Bideau, P.-H., & Bideau, H. (2011). *Traité des couleurs accompagné de trois essais théoriques* (5e édition). Triades.
- Itten, J. (1985). *Art de la couleur*. Dessain et Tolra.
- Kandinsky, W., Sers, P., Debrand, N., & Du Crest, B. (1989). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Gallimard.
- Lichtenstein, J. (2013). *La couleur éloquente : Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Flammarion.
- Pastoureau, M. (2014). *Bleu : Histoire d'une couleur*. Éd. du Seuil.
- Pastoureau M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*. Collection Points. Éditions du Seuil.

Théorie de la bande dessinée et articles

- Blanchard Gérard. (1969). *La Bande dessinée, histoire des images en images de la préhistoire à nos jours* (Marabout Université, Vol. 1-1).
- Bouyer, S. (1984). *Coloriage, picturalité et gros sous*. Les Cahiers de la bande dessinée, n° 60. 35-43.
- Eisner, W., & Gratien, É. (1998). *Le récit graphique : Narration et bande dessinée*. Vertige graphic.
- Groensteen, T. (2011). *Système de la bande dessinée. 1* (2. ed). Presses Univ. de France.
- Groensteen, T., Trondheim, L., & CIBDI (Organization) (Éds.). (2020). *Le bouquin de la bande dessinée : Dictionnaire esthétique et thématique*. Robert Laffont.
- Koyama-Richard, B. (2007). *Mille ans de manga*. Flammarion.
- Lacassin, F. (1982). *Pour un neuvième art : La bande dessinée*. Slatkine ressources.
- Lesage, S. (2019). *L'effet livre : Métamorphoses de la bande dessinée*. Presses universitaires François-Rabelais.
- Maigret, E., & Stefanelli, M. (Éds.). (2012). *La bande dessinée : Une médiaculture*. Armand Colin.
- McCloud, S. (2007). *L'art invisible*. Delcourt.
- Peeters, B. (1998). *Case, planche, récit : Comment lire la bande dessinée* (Nouv. éd.). Casterman.
- Renard, J-B. (1978), *Clefs pour la bande dessinée*. Seghers
- Smolderen, T. (2009). *Naissances de la bande dessinée : De William Hogarth à Winsor McCay*. les Impressions nouvelles.

Albums de bande dessinée

- Appollo & Brüno. (2022). *T'zée : Une tragédie africaine*. Dargaud.
- Baudy, R. (2017). *Souterrains*. Casterman.
- Blain, C. (Éd.). (2001). *Isaac le pirate. 1 : Les Amériques*. Dargaud.
- Blain, C. (2002). *Les glaces*. Dargaud.
- Bocquet, O., & Anlor. (2022a). *Ladies with guns*. Dargaud.
- Brüno, & Verne, J. (2012). *Nemo*. Treize étrange.
- Cailleteau, T., Vatine, O., & Rabarot, I. (1990). *Le Megophias*. Delcourt.
- Derrien, Jean-Christophe & Torregrossa, Rémi. (2023). *L'homme qui voulut être roi* (Vol. 1-1). Glénat.
- Dieter, & Plessix, M. (1989). *Neêkibo*. Delcourt.

- Ducoudray, A., & Mousse, M. (2021). *Va-t'en guerre ! Jungle*.
- Guibert, E., & Sfar, J. (2001). *Pourquoi cette nuit est-elle différente des autres nuits ?* Dupuis.
- Jusseume, P., Truc, J.-L., & Mangin, O. (2021). *Non-retour : Algérie, juillet 1962*. Dargaud.
- Lebeault, F. (1994). *L'homme sans clef*. Delcourt.
- Leloup, R. (1973). *L'orgue du diable*. Dupuis.
- Mathieu, M.-A. (1991). *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*. Delcourt.
- Mathieu, M.-A., & Mouzet, H. (1990). *L'origine*. G. Delcourt.
- Mc Cay W. (1905), *Little Nemo in Slumberland*, New York Herald puis New York American
- Meurisse, C., & Merlet, I. (2021). *La jeune femme et la mer* (Première édition). Dargaud.
- Mézières, J.-C., & Christin, P. (2000). *L'empire des mille planètes*. Dargaud.
- Moëbius. (1976). *Arzach*. Éditions Les Humanoïdes Associés.
- Moreau, J. (2017). *La saga de Grimr*. Éditions Delcourt.
- Moreau J. (2022). *Les Pizzfys*. Delcourt.
- Moreau J. (2022). *Le discours de la pantière*. 2024.
- Morris, & Goscinny, R. (Éds.). (1962). *Les rivaux de Paintful Gulch*. Dupuis.
- Nury, F. & Brüno. (2013). *Tyler Cross*. Dargaud.
- Nury, F. & Brüno. (2020). *L'homme qui tua Chris Kyle*. Dargaud.
- Outcault R. F. (1896), *The Yellow Kid*, New York Journal-American
- Richaud, F., Rambaud, P., & Gil, I. (2016). *Bérézina : Un roman de Patrick Rambaud*. Dupuis.
- Satrapa, M. (2000). *Persepolis*. l'Association.
- Toussaint, K., & Stokart, A. (2021). *La nouvelle(s)*. le Lombard.
- Usdin, É. (2021). *René-e aux bois dormants*. Sarbacane.
- Wazem, P., & Peeters, F. (2003). *La voix des cheminées*. les Humanoïdes associés.
- Xavier, C., Lugrin, L., & Dorlin, E. (2020). *Jujitsufragettes : Les amazones de Londres*. Delcourt.
- You & Alexine. (2010). *Bianca*. Dupuis.

Livre d'entretiens

- Dayez, H. (1997). *Le duel Tintin-Spiro : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*. Centre belge de la bande dessinée : Editions Luc Pire ; Editions contemporaines.

Webographie

Couleur et coloristes de bande dessinée

À chaque coloriste, sa palette. Entretien avec Claude Guth—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 1 juin 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1419>

ALFRED BENJAMIN HUNT: Color Comic Strip Pioneer – John Canemaker's Animated Eye. (2020, juillet 6). <http://animatedeye.johncanemaker.com/blog/alfred-benjamin-hunt-color-comic-strip-pioneer/>

Arnaud Malherbe. (s. d.). Site Mézières—Extras—Article. Consulté 13 avril 2023, à l'adresse <https://www.noosphere.org/mezieres/pages/extras/articles/articleT.asp?article=am01>

Anfré, Philippe. (2014, juillet 17). *Le Zouave Interplanétaire : La bande dessinée nous reparle des couleurs, quand elles sont moches*. Le Zouave Interplanétaire. <http://le-zouave-interplanetaire.blogspot.com/2014/07/la-bande-dessinee-nous-reparle-des.html>

AUTOUR DE HERGÉ : JOSETTE BAUJOT, LA COLORISTE (1920 – 2009). (2018, septembre 26). TIN-TINOMANIA. <https://tintinomania.com/autour-de-herge-josette-baujot>

Ayroles, A., & Maïorana, B. (1995). *De mares en châteaux*. Delcourt.

Chareyre, Yaneck. (2016, février 18). *Interview Sophie Li et Lyse Tarquin : Coloriste, un métier essentiel pour la bd, mais en grand danger* (FIBD 2016). Les Chroniques de l'invisible. <https://chroniquesdelinvisible.wordpress.com/2016/02/18/interview-sophie-li-et-lyse-tarquin-coloriste-un-metier-essentiel-pour-la-bd-mais-en-grand-danger-fibd-2016/>

Coloriste, le métier de l'ombre de la bande dessinée. (s. d.). ladepeche.fr. Consulté 2 juin 2023, à l'adresse <https://www.ladepeche.fr/article/2017/04/18/2558371-coloriste-le-metier-de-l-ombre-de-la-bande-dessinee.html>

Couleurs, colorisation et coloristes—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 14 avril 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1409>

couleur—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 5 avril 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article450>

Gilles Ciment : Sur la couleur dans la bande dessinée. (2023, mars 13). <http://gciment.free.fr/bdes-saicolore.htm>

Douhaire-Kerdoncuff, A. (2020, novembre 9). *Comment colorie-t-on une BD ? Illustration avec La Fièvre d'Urbicande de Benoit Peeters et François Schuiten*. France Inter. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/comment-colorie-t-on-une-bd-illustration-avec-la-fievre-d-urbicande-de-benoit-peeters-et-francois-schuiten-6823801>

Eric ArtPassion (Réalisateur). (2021, avril 3). *Walt Disney : L'enchanteur Episode 02 VF*. <https://www.youtube.com/watch?v=Vfvm9vuuBjI>

Isabelle Merlet : « Les coloristes sont trop peu considérés » | BoDoi, explorateur de bandes dessinées - Infos BD, comics, mangas. (2023a, mars 13). <http://www.bodoi.info/isabelle-merlet-les-coloristes-sont-trop-peu-considerees/>

Isabelle Merlet : « Une bonne mise en couleur, c'est celle qui ne se voit pas ». (2023b, janvier 31). L'Obs. <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20230131.OBS68970/isabelle-merlet-une-bonne-mise-en-couleur-c-est-celle-qui-ne-se-voit-pas.html>

Les coloristes, ces invisibles de la BD. (2023, janvier 29). <https://www.telerama.fr/livre/les-coloristes-ces-invisibles-de-la-bd-3031-6649516.php>

La grève des coloristes—Forum Inedisprou. (s. d.). Consulté 20 mars 2023, à l'adresse <http://www.inedisprou.com/forum/viewtopic.php?t=2430>

La mise en couleurs. (s. d.). Consulté 2 mai 2023, à l'adresse http://yboquel.free.fr/2_g_couleurs.html

KABOOM!, l'émission TV 100 % BD ! (Réalisateur). (2015, juin 13). *Emission BD - KABOOM! #18—Rencontre avec Leonardo, coloriste, dessinateur, photographeur,...* https://www.youtube.com/watch?v=BSfp_bbPqBs

KABOOM!, l'émission TV 100 % BD ! (Réalisateur). (2022, décembre 26). *Emission BD, KABOOM - Coloriste : Auteur.trice malgré tout !* <https://www.youtube.com/watch?v=sdCnlm8tIQQ>

Kamissoko, F. (2022, avril 25). *Isabelle Merlet, virtuose de la couleur. Hans & Sándor.* <https://www.hansetsandor.fr/2022/04/isabelle-merlet-virtuose-de-la-couleur/>

Manchess, G. (2010, août 25). *An interview with colorist Dave Stewart.* Tor.Com. <https://www.tor.com/2010/08/25/an-interview-with-colorist-dave-stewart/>

« *On ne fait pas du coloriage, on fait de la narration* », explique Isabelle Merlet, coloriste de BD. (2023, janvier 27). France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/comme-personne/on-ne-fait-pas-du-coloriage-on-fait-de-la-narration-explique-isabelle-merlet-coloriste-de-bd-3536037>

Tao, E. (2011, avril 21). *L'univers intuitif d'Isabelle Merlet (profession : Coloriste).* EO. <https://eoleblog.com/2011/04/22/1%e2%80%99univers-intuitif-disabelle-merlet-profession-coloriste/>

Vittorio Leonardo—Vidéo Dailymotion. (2011, janvier 6). Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/xgg9a2>

Vivre avec la couleur. Entretien avec Kathrine Avraam—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 30 mai 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1427>

Walter, un coloriste caméléon—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 12 juin 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1420>

Bande dessinée

Alliance Française de Paris (Réalisateur). (2021, octobre 28). [CONFERENCE] « *Hergé et l'art de la bande dessinée* » par Benoit Peeters. <https://www.youtube.com/watch?v=HxG24nxHkIY>

« *bande dessinée et figuration narrative* » : *La contribution de pierre (...)*—Neuviemeart2.0. (2023, février 15). <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article752>

Bellefroid, Thierry. (s. d.). *De Hislaire à Yslaire. Issuu, Artcurial.* Consulté 4 mai 2023, à l'adresse <https://issuu.com/artcurialbpt/docs/4272/1>

Critique BD: "Les Pizzlys" de Jérôme Moreau. (2022, octobre 6). France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-critique/critique-bd-les-pizzlys-de-gerome-moreau-1721973>

Groensteen, Thierry. (2023, mars 13). *préhistoriens, encore un effort pour être bédélogues ! - Neuviemeart2.0.* <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article89>

- La bande dessinée : Un art « reproductible » ?* (2023, mars 13). <https://www.du9.org/dossier/la-bande-dessinee-un-art-reproductible/>
- La place de Rodolphe Töpffer : Débat entre Thierry Groensteen et Thierry Smolderen – Töpfferiana.* (2015, octobre 16). <http://www.topfferiana.fr/2015/10/la-place-de-rodolphe-topffer-debat-entre-thierry-groensteen-et-thierry-smolderen/>
- Du Benday à la couleur directe* | Collège de France. (2022, juillet 6). <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/du-benday-la-couleur-directe>
- D'une case l'autre* | Collège de France. (2022, juillet 6). <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/une-case-autre>
- Espace, temps, narration* | Collège de France. (2022, juillet 6). <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/espace-temps-narration>
- L'âge des héros* | Collège de France. (2022, juillet 6). <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/age-des-heros>
- Leroy-Terquem M. (2019), « *J'ai toujours été favorable à une définition poreuse de la bande dessinée* » - entretien avec Benoît Peeters, Bibliothèque Nationale de France, Paris. <https://www.bnf.fr/fr/jai-toujours-ete-favorable-une-definition-poreuse-de-la-bande-dessinee-entretien-avec-benoit>
- Les pouvoirs du dessin* | Collège de France. (2022, juillet 6). <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/les-pouvoirs-du-dessin>
- Les Rigoles de Brecht Evens* | Collège de France. (2022, juillet 6). <https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/quelques-albums-incontournables/les-rigoles-de-brecht-evens>
- Les Schtroumpfs noirs.* (s. d.). Consulté 11 avril 2023, à l'adresse <https://www.du9.org/chronique/les-schtroumpfs-noirs/>
- Les usages de la page* | Collège de France. (2022, juillet 6). <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/les-usages-de-la-page>
- Lettres, langage, philosophie* - Collège de France (Réalisateur). (2022, novembre 10). Poétique de la bande dessinée (1)—Benoît Peeters (2022-2023). <https://www.youtube.com/watch?v=xW2lbbacNGQ>
- Lorenzo Mattotti, le triomphe de la couleur—Comix—Ludovic Cantais—2004—YouTube.* (s. d.). Consulté 30 mai 2023, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=dV83O9aFXls>
- Lorfèvre, E. A. (2023, mai 20). *Astérix change de couleurs.* La Libre.be. <https://www.lalibre.be/culture/livres-bd/2006/12/06/asterix-change-de-couleurs-VCC66YILY5E3ZIE3GJBRWMXXAI/>
- MAGNERON, P. (s. d.). « *Je me jette dans la couleur pour construire les images* ». Consulté 25 mai 2023, à l'adresse <https://www.bdggest.com/news-1540-BD-Je-me-jette-dans-la-couleur-pour-construire-les-images.html>
- Peeters, B. (2022). *Génie de la bande dessinée.* In *Génie de la bande dessinée : De Rodolphe Töpffer à Emil Ferris* (p. 11-54). Collège de France. <https://doi.org/10.4000/books.cdf.14324>
- Retour sur Formes et politiques de la bande dessinée* (1998). (2023, février 15). <https://www.du9.org/entretien/retour-sur-formes-et-politiques-de-la-bande-dessinee-1998-entretien-avec-jan-baetens/>
- Simon Roussin, la grande aventure !* (s. d.). Consulté 25 mai 2023, à l'adresse <https://www.bdan->

gouleme.com/simon-roussin-la-grande-aventure

Site Mézières—Bio Tranlé. (s. d.). Consulté 7 avril 2023, à l'adresse <https://www.noosphere.org/mezieres/pages/bio/biotranleT.asp>

tintin au gris pays des soviets—Neuviemeart2.0. (s. d.). Consulté 25 mai 2023, à l'adresse <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1435>

Töpfferiana – *Bandes dessinées et littératures graphiques du XIXe et début XXe siècles*. (2023, février 1). <http://www.topfferiana.fr/>

Arts et techniques

ARTSPLASTIQUES. (2018, février 11). *La narration visuelle et plastique dans l'art*. *Arts Plastiques*. <https://perezartsplastiques.com/2018/02/11/la-narration-visuelle-et-plastique-dans-lart/>

Bourgery & Jacob – *Dissection d'un atlas anatomique du XIXe siècle*. (2023, mars 14). <https://www.bourgery-jacob.fr/>

Bretèque, F. A. de la. (2013). *Marc Azéma, La Préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* : Paris, Errance, 2011. 1895, 69, Article 69. <https://doi.org/10.4000/1895.4624>

Brunon, C. (2020, novembre 16). *Glossaire de quelques outils du copiste, enlumineur, peintre médiéval* (A-C) [Billet]. Le Fil d'ArAr. <https://lefilदारar.hypotheses.org/3956>

Diderot, D. (1713-1784) A. du texte. (1795). *Essais sur la peinture ; par Diderot*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56237255>

Gousset, M.-T., & Stirnemann, P. (2002). Indications de couleur dans les manuscrits médiévaux. In Institut de recherche et d'histoire des, Centre de recherche sur les collections, & Équipe Étude des pigments, histoire et (Éds.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge* (p. 189-198). CNRS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.8165>

KABOOM!, l'émission TV 100 % BD ! (Réalisateur). (2016, novembre 13). *Emission BD - KABOOM! #30 - Lesaffre. Métier ? Imprimeur !* <https://www.youtube.com/watch?v=A5x0T7hAATk>

L'atelier d'enluminure de Madame Mantois – Bourgery & Jacob. (2023, mars 13). <https://www.bourgery-jacob.fr/latelier-denluminure-de-madame-mantois/>

Leturque, A. (2013). *Le savoir technique dans l'art de peindre au Moyen Âge : Les modes opératoires décrits dans le Liber Diversarum Artium* (MS. H277, bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier). In *Situ. Revue des patrimoines*, 22, Article 22. <https://doi.org/10.4000/insitu.10646>

L'Imagerie artistique de la Maison Quantin : Introduction - Alienor.org. (s. d.). Consulté 20 mars 2023, à l'adresse <https://www.alienor.org/publications/2130-l-imagerie-artistique-de-la-maison-quantin-introduction-a-une-collection>

Musée du Louvre (Réalisateur). (2020a, avril 24). *Initiation à l'histoire des arts 2013—Dessin / couleur (3/5)*. <https://www.youtube.com/watch?v=VCMoko591h4>

Musée du Louvre (Réalisateur). (2020b, avril 24). *Initiation à l'histoire des arts 2013—L'art du dessin au 18e siècle (4/5)*. <https://www.youtube.com/watch?v=am8Tl-cOat8>

Musée du Louvre (Réalisateur). (2020c, avril 24). *Initiation à l'histoire des arts 2013—Le primat du dessin à la Renaissance (1/5)*. <https://www.youtube.com/watch?v=0v--ejW6KTY>

Musée du Louvre (Réalisateur). (2020d, avril 24). *Initiation à l'histoire des arts 2013—L'importance*

du dessin dans la formation académique (2/5). <https://www.youtube.com/watch?v=H1ZFFE1Xi2U>
Nous connaître / Fraap. (s. d.). Consulté 23 mai 2023, à l'adresse <https://fraap.org/article2.html>

Pijaudier-Cabot, Joëlle. (2023, mars 16). *Les couleurs de l'Art, de l'impressionnisme au monochrome*. WebTV Université de Lille. <https://webtv.univ-lille.fr/video/10284/les-couleurs-de-l8217art-de-l8217impressionnisme-au-monochrome>

quepea (Réalisateur). (2013, octobre 12). *Qu'est-ce que l'acte de création? Par Gilles Deleuze* sous-titre français / sub. French. <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

Tapiserie de Bayeux—Visite de la tapisserie de Bayeux. (s. d.). Bayeux Museum. Consulté 15 février 2023, à l'adresse <https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/>

Un art neuf / Collège de France. (2022, juillet 6). <https://www.college-de-france.fr/agenda/lecon-inaugurale/un-art-neuf/un-art-neuf>

Votre cerveau crée en puisant dans son réservoir d'expériences: Épisode 1/6 du podcast La créativité, avec Samah Karaki. (s. d.). France Culture. Consulté 5 juin 2023, à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/votre-cerveau/votre-cerveau-cree-en-puisant-dans-son-reservoir-d-experiences-3937470>

Votre cerveau crée en se nourrissant de contraintes: Épisode 2/6 du podcast La créativité, avec Samah Karaki. (s. d.). France Culture. Consulté 5 juin 2023, à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/votre-cerveau/votre-cerveau-cree-en-se-nourrissant-de-contraintes-8265261>

Intelligence artificielle

BD), D. P. (L'Agence. (s. d.). *L'utilisateur d'une IA pour la création d'une BD est-il un auteur?* (...). ActuaBD. Consulté 6 juin 2023, à l'adresse <https://www.actuabd.com/L-utilisateur-d-une-IA-pour-la-creation-d-une-BD-est-il-un-auteur-La-question>

NGUYEN, O. K., Kelian. (s. d.). «*Le Voyage à Ravine*» de Mehdi Touzani, la première BD française (...). ActuaBD. Consulté 11 juin 2023, à l'adresse <https://www.actuabd.com/Le-Voyage-a-Ravine-de-Mehdi-Touzani-la-premiere-BD-francaise-creee-par-l>

Table ronde: BD, illustration, I.A.-t-il raison d'avoir peur? (s. d.). ADAGP. Consulté 5 juin 2023, à l'adresse <https://www.adagp.fr/fr/evenement/revoir-table-ronde-bd-illustration-ia-t-il-raison-davoir-peur>

Un Monde de jeux (Réalisateur). (2023, mars 2). *Les IA d' "Illustrations", une révolution est-elle en marche?* (Conférence FIJ 2023). <https://www.youtube.com/watch?v=A2rcMd3f0eA>

Colorier, ce n'est pas que remplir !

Pour le lecteur de bande dessinée,
les couleurs sont indissociées du dessin. Pourtant, il existe
des professionnels qui se concentrent sur la mise en
couleurs des albums.

Ces coloristes utilisent la couleur et la matière comme des
moyens spécifiques de narration. Grâce à elles, ils insufflent
la vie aux personnages et la crédibilité aux décors.
Ainsi, ils façonnent les récits que parcourent les lecteurs.