



Couleurs, colorisation et coloristes

par Irène Le Roy Ladurie et Sylvain Lesage

lundi 7 novembre 2022, par [Sylvain Lesage](#)

Il est difficile de voir la couleur dans une bande dessinée. En effet, la mise en couleur repose bien souvent sur un paradoxe : une mise en couleur réussie ne doit pas se faire remarquer ! Alors que le métier de coloriste est reconnu et structuré dans l'industrie américaine des *comics*, la situation est très différente en France, où le rôle de ces travailleuses et travailleurs du dessin reste encore obscur.

La bande dessinée, un art du noir et blanc ?

Lorsqu'elle éclot au XIXe siècle, la bande dessinée, à quelques exceptions près, est en noir et blanc ; à la fin du siècle, le passage de la presse illustrée en couleurs mobilise largement la bande dessinée comme produit susceptible de toucher un nouveau lectorat enfantin. Ces illustrés du tournant du XXe siècle proposent une mise en couleurs dont l'éventail chromatique est limité par les contraintes économiques de l'époque : la mise en couleurs est ainsi bien plus soignée dans *Les Belles images*, vendu 10 centimes, que *L'Épatant*, vendu moitié moins cher.



C'est avec le basculement de l'édition vers l'offset que l'on voit apparaître, dans l'espace francophone, le métier de coloriste. Auparavant la couleur était déléguée à des métiers d'imprimerie appelés « chromistes » qui reportaient les indications des dessinateur·rices sur les plaques d'impression. Casterman s'équipe de presses offset dans les années 1940, pour éditer en couleurs les albums de Tintin - contraints alors de passer à 62 pages, le format initial de 110 pages n'étant pas rentable en couleurs. Pour gérer la conversion de ses anciens récits et la publication des nouveaux, Hergé est poussé à s'entourer d'assistants, puis d'un véritable studio : Josette Baujot, devenue sa coloriste en chef en 1953, a marqué de son empreinte l'œuvre d'Hergé. On sait en effet à quel point la ligne claire est affaire de mise en couleurs : c'est leur répartition, rappelle Benoît Peeters, qui construit la profondeur des images.

Le métier de coloriste est longtemps resté un métier de l'ombre. Ce n'est, au fond, pas propre à la couleur : le milieu s'est construit autour des dessinateurs, et il a fallu tout l'activisme d'un René Goscinny dans les années 1950-1960 pour que le travail des scénaristes soit reconnu.

À cette époque, les coloristes de métier sont pour l'essentiel des femmes. Les dessinateurs, tenus à des délais très serrés dans une économie de la bande dessinée qui tourne encore largement autour du périodique et des planches à livrer au journal chaque semaine, doivent sous-traiter une partie de leur activité. Ce sont bien souvent les femmes de l'entourage des dessinateurs qui prennent en charge ces tâches, alors perçues comme annexes. Ainsi, Peyo, qui avait d'abord imaginé les Schtroumpfs comme de petits elfes des forêts, les avait imaginés... verts. C'est sa femme, Nine Culliford, qui a déterminé la couleur des Schtroumpfs, en insistant sur la plus grande clarté qu'offraient les corps bleus en contraste avec le fond de la forêt. Mais la contribution de Nine Culliford va bien au-delà : elle a mis en couleurs de nombreux albums des *Schtroumpfs*, même après la mort de Peyo en 1992. En fait, dans la vie quelque peu compliquée des *Schtroumpfs* après Peyo (cinq auteurs et six artistes pour la série principale), Nine Culliford est restée l'élément le plus stable, poursuivant l'héritage de son défunt mari. À bien des égards, on pourrait affirmer que l'intégrité artistique des *Schtroumpfs* est largement due au travail de Nine Culliford...

Une lente reconnaissance

Les coloristes souffrent d'une auctorialité paradoxale : la pratique de la colorisation a été et est toujours en partage avec certain·es auteur·es qui la maîtrisent et ont le temps voire l'envie de la prendre en charge. Certain·es auteur·es ont commencé comme coloristes : c'est le cas d'Hubert ; d'autres ont fait une incursion dans le secteur, comme Edgar P. Jacobs. Le travail de mise en couleurs offrait ainsi un revenu complémentaire, ou un marche-pied dans le métier.

Pourtant, l'activité de colorisation, partie prenante de l'activité de création d'une bande dessinée, n'a pendant longtemps pas été reconnue par le droit d'auteur. En conséquence, l'activité de coloriste semble être dans sa pratique comme dans sa mince reconnaissance, un geste complémentaire, un prolongement de celui du dessinateur, le premier étant à l'écoute du second. Pourtant le choix des couleurs appartient aussi à celui ou celle qui les appose ! Ainsi, il a fallu longtemps pour que la contribution des coloristes soit créditée - et plus encore pour qu'elle soit reconnue à sa juste valeur. Dans les années 1960, Évelyne Tran-Lê réalise des couleurs pour Uderzo avant de travailler pour son frère, Jean-Claude Mézières ; si *Valérian* constitue une partie importante de sa carrière, elle a également travaillé pour des artistes comme Fred ou Jean Giraud. Dans la deuxième moitié des années 1970, Anne Delobel se fait également un nom, notamment pour la mise en couleurs des aventures d'*Adèle Blanc-Sec*, dont elle assure également le lettrage. Non créditée sur les deux premiers volumes de la série, elle est créditée à partir du *Savant fou*, en 1977.

La reconnaissance des coloristes, entamée au cours des années 1970, soulève plusieurs questions : celle, symbolique, de la reconnaissance du travail effectué et de la contribution apportée à l'œuvre, à sa cohérence, à ses atmosphères. Mais aussi celle de la rémunération et des conditions matérielles. Les deux questions sont liées : faut-il payer les coloristes en droits d'auteurs ? Si le geste se banalise aujourd'hui dans l'édition, c'est généralement en retranchant une fraction de la part allouée au dessinateur... Ainsi, dans le système symbolique du « neuvième art », la couleur fait figure de grande oubliée.

« Couleur indirecte »

À la suite des textes de Sylvain Bouyer (1984) et de Thierry Groensteen (1993) sur la « couleur directe » deux périodes se distinguent nettement : une période où domine la colorisation, avec une division des tâches, et une période où domine une pratique plus « picturale » de la création de bande dessinée par un·e auteur·e complet·e. L'expression consacrée de « couleur directe » s'oppose à la colorisation. Cette technique suppose d'apposer les couleurs sur un bleu de coloriage [1], couleurs locatives qui respectent les contours du dessin et du cerne noir. À l'inverse, la couleur directe désigne le fait de travailler la couleur à même la planche originale. La popularisation de cette pratique - assez ancienne - à partir des années 1980 repose sur le perfectionnement des techniques de scanner et d'impression ainsi que sur l'émergence d'un désir chez les auteur·es de maîtriser jusqu'au bout la création de leur œuvre. Ainsi serait née une bd « picturaliste » dont Enki Bilal, Lorenzo Mattotti ou encore Alex Barbier ont été présentés comme des fers de lance. S'il est vrai que cette mutation d'abord technique mais aussi culturelle - relative à la reconnaissance du statut de l'« auteur complet » - a participé à la valorisation artistique de la couleur dans le processus de création de la bande dessinée, comment expliquer a contrario que la colorisation n'ait pas davantage fait l'objet d'une appréciation artistique à part entière ? Ainsi, dans l'économie symbolique française de la bande dessinée, il n'existe pas de prix majeur récompensant la couleur ; alors qu'au FIBD l'évolution des catégories permet de récompenser des livres ou des auteur·es, à ce jour la couleur reste un impensé - contrairement à l'industrie américaine, où la valorisation des coloristes - mais également des lettruses ou lettrés - est ancienne. Sous-estimé, le modèle esthétique du coloriage, est trop souvent présenté comme une stricte « mise en valeur du dessin » (Gilles Ciment, 2012).

Or, oublier la part de création du ou de la coloriste reconduirait la chimère selon laquelle la création d'une bande dessinée serait une discipline strictement solitaire. Comme pour la création d'un film,

plusieurs métiers de spécialistes se penchent sur un livre de bande dessinée pour lui donner sa forme ultime. L'auctorialité, en bande dessinée, est très rarement unique. Plus encore, le relatif oubli de la colorisation - voire son attribution au dessinateur ou à la dessinatrice - et le prestige critique de la « couleur directe » d'auteur·e semblent liés à la sacralisation de la planche originale, comme production unique et inaliénable d'un·e auteur·e : unité artistique close, elle concrétise un geste ; admirable telle quelle, elle sera exposée, vendue ou reproduite en sérigraphies de collection - parfois, comme c'était le cas lors de l'exposition Hergé au Grand Palais, sans mentionner les contributions des « petites mains »... Les « bleus », scories d'une industrie culturelle aux tâches parcellisées apparaissent comme négligeables : parfois détruits ou introuvables, ils ne se vendent pas chers sur le marché de l'art. Pourtant, certains bleus de coloriage étaient colorisés par les auteurs eux-mêmes comme ceux de Rosinski pour Thorgal.

Plus encore, la colorisation n'était pas et n'est pas un simple remplissage qui tendrait à se faire oublier pour mettre seulement le dessin en valeur, elle transforme le dessin. Ce serait méconnaître ce travail de composition et d'équilibre que suppose l'usage des couleurs, art connu de l'auteur·e ou expressément délégué à des spécialistes. Il suffit pour s'en persuader de feuilleter les pages en noir et blanc de la délectable grève des coloristes du *Journal de Spirou* en 1994. Leur contribution dans la réussite des bandes dessinées reste malgré tout encore peu connue.



Si le rôle du ou de la coloriste est d'écouter le ou la dessinateur·rice, et parfois le scénariste, afin d'entrer dans un univers graphique ou narratif, il ne se limite pas à cela, de plus, beaucoup de coloristes n'ont pas ou peu d'indications précises de la part des autres auteur·es. Il ou elle participe donc plus qu'on ne peut le soupçonner à la co-création du livre que nous lisons, de la couverture à la case. Selon certain·es il s'agit d'un travail d'« interprétation » au service du dessin (Anne Delobel, 1984 [2]), de scénographie pour d'autres (Graza, 2017), d'un travail immersif d'atmosphère (Evelyne Tran-Lê) ou encore de lumières et de matières (Isabelle Merlet), autant de sensibilités propres à chaque coloriste, dont le dossier qui s'ouvre ici propose d'entendre les différentes options esthétiques. En tous les cas, l'image s'en trouve transformée, densifiée ou allégée et l'univers de la fiction structuré par des références chromatiques.

La valorisation de la couleur dans le domaine critique s'est pourtant surtout centrée sur le changement de paradigme de la « couleur directe », suggérant ainsi implicitement, et sans doute involontairement, l'idée qu'il y aurait une « couleur indirecte », celle des coloristes et de la colorisation, fruit d'une impossibilité technique ou d'une simple contrainte temporelle. Les premiers cinéastes comme Georges Méliès ou Ladislav Starévitich faisaient coloriser leurs pellicules - et parfois le faisaient eux-mêmes - pour créer des ambiances avant l'invention du technicolor, on serait bien en peine de dire que cet apport à l'image est dispensable, voire modifiable, parce qu'il n'était que la conséquence d'une contrainte technique. Ainsi l'étude de la « couleur directe », met en avant le pictural dans ce qu'il a de plus plastique (aquarelle, craies, crayons de couleurs, taches, papier découpé) en minorant d'autres pratiques colorées plus usuelles et discrètes, comme la couleur « locale » (encres de couleur, gouache, aplats). Par conséquent l'intérêt des critiques des années 1990 pour ces auteur·es picturalistes se focalise sur leur nouveau rôle de « peintre » (Menu, 1993) et la crainte qu'ils délaissent le champ du Neuvième Art.

Ce faisant, la colorisation souffre d'un manque de théorisation dans la critique francophone. Cela a renforcé une distinction esthétique au sein de l'univers de la couleur qui mérite d'être relativisée :

l'opposition entre la couleur directe, la vraie couleur des auteur·es et la couleur de coloriste, un·e exécutant·e. Aujourd'hui, malgré l'essor de la couleur directe, elle n'a pas du tout remplacé la colorisation par un·e coloriste, voire, le développement des outils numériques et l'accélération de la cadence de production a entretenu l'usage du recours aux autres métiers de la bande dessinée, et même à en créer d'autres comme l'aplatiste [3]. Si l'article de Sylvain Bouyer dans les *Cahiers de la bande dessinée* en 1984, tentait déjà de dessiner des groupes et des tendances de coloristes selon leur savoir-faire propre, le projet a fait long feu et n'a pas donné lieu à beaucoup de travaux sur l'esthétique des coloristes francophones.

Lumières et textures

Les coloristes interrogé·es au cours de ce dossier y livrent les processus de leur travail qui nous permettent de dégager, en les écoutant, quelques éléments d'analyse esthétique. La couleur apparaît d'abord comme construction et composition de la planche (Isabelle Merlet). Cette composition relève souvent d'une recherche de « lumière » (Albertine Ralenti) davantage que de teintes, et met ainsi en relation des valeurs (ombre/lumière). Relationnelles, les couleurs tissent entre elles des réseaux d'opposition et de complémentarité, qui les font varier les unes à côté des autres. La recherche d'atmosphère peut paraître parfois plus importante que la lisibilité ou la vraisemblance et nous plonge dans un univers de fiction à part entière (Evelyne Tran-Lê), au point où l'on peut se demander si un monde fictionnel ne tient pas aussi beaucoup à la construction chromatique d'un univers sensible.

Enfin dernier point : le travail de la texture des couleurs. D'abord la texture du papier : Isabelle Merlet témoigne d'une attention précise au passage des couleurs de l'écran au papier, de leur luminosité et de leur « matière ». Ensuite, avec l'essor des outils numériques s'ensuit une démocratisation de la « picturalité » désormais aux mains des coloristes comme des dessinateurs (Katherine Avraam) : la tablette graphique offre désormais une multitude d'effets de textures autrefois coûteux grâce aux catalogues de brosses en ligne : craies, pastels, aquarelle, *dripping*, l'éventail des possibles s'est élargi. Ces outils offrent aux coloristes toute la palette haptique [4] de la couleur « picturaliste » que l'on a cru longtemps être le monopole de l'auteur·e complet·e. Pis, le ou la coloriste peut désormais transformer le trait de contour du dessinateur en en modifiant la couleur et en l'insérant plus intimement dans sa composition chromatique : c'est par exemple ce qu'a réalisé Isabelle Merlet lorsqu'elle a converti le trait de Jean-Marc Rochette en violet dans *Loup*, offrant ainsi un équilibre et une atmosphère radicalement différente.

Ces derniers points offrent des perspectives fructueuses de réflexion sur l'ancienne querelle opposant le trait et la couleur, dont l'affrontement entre Ingres (tenant d'une précision picturale néo-classique) et Delacroix, qui privilégiait à l'inverse l'expressivité d'une couleur libre. L'histoire technique des coloristes n'a fait que caricaturer ce débat dans le domaine de la bande dessinée, réservant le trait au dessinateur·auteur et la couleur au coloriste·exécutant. En effet, la colorisation en bande dessinée, autrefois réalisée en aplats, apparaît désormais aussi comme une recherche de textures et de volumes aussi bien que le dessin. En témoigne le travail de Cyril Pedrosa qui fait disparaître le trait noir du dessin des planches de *L'Âge d'or* pour les passer intégralement en couleurs et faire, de son propre aveu, des « broderies » plus que des figures. À l'inverse, le dessin vectoriel (Arthur de Pins) a popularisé les aplats et formes colorées sans trait de contour au point d'insuffler une mode graphique à part entière. Cette évidente inversion des logiques traditionnelles encourage à penser autrement l'opposition du rapport dessin/couleur. Il y a une « incroyable variété de couleurs dans un trait d'encre » écrit LL de Mars, comme il y a autant de manières de construire une figure avec la couleur. La colorisation paraît bien plus engagée dans la conception graphique de l'œuvre tandis que d'un point de vue strictement professionnel, elle est une activité composite, intégralement insérée à la chaîne de création de la bande dessinée. L'auctorialité paradoxale des coloristes nous invite à considérer des parcours d'auteur·es composites qui passent aussi bien par la couleur que le scénario en passant par le dessin, et qui, du texte à la touche, structurent et secrètent des univers.

Pour prolonger

- Jan Baetens, « From Black & White to Color and Back : What Does It Mean (Not) to Use Color ? » *College Literature* 38, n° 3 (2011) : 111-28
- Sylvain Bouyer, « Coloriage, pictorialité et gros sous », *Les Cahiers de la bande dessinée* n° 60, 1984.
- Gilles Ciment, « couleur », *neuvième Art 2.0* : <http://neuviemeart.citebd.org/spip...>
- Camille Filliot, *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer*, thèse de doctorat en littérature, en particulier son chapitre "L'art de faire des images", accessible sur *Töpfferiana* : <http://www.topfferiana.fr/2016/11/l...>
- Jean-Paul Gabilliet, "« Fun in four colors » : comment la quadrichromie a créé la bande dessinée aux États-Unis." *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 26 mars 2006 ; <https://journals.openedition.org/transatlantica/319>
- Thierry Groensteen, « Couleur directe » in *Couleur directe*, catalogue d'exposition, éd. Kunst der Comics, Thurn, 1993. Reproduit sur le blog de l'auteur : <https://www.editionsdelan2.com/groe...>
- LL de Mars, « Dessiner IV. Le gribouillis, la tache », *Pré carré* n°9, pages 37-48.
- Bruno Lecigne, « Dans l'histoire de la BD, le jaune est la couleur de l'infâmie », *Les Cahiers de la BD* n°4, juillet-septembre 2018, pages 68-75.
- Sylvain Lesage, « Women in Color : Comics Color Artists and the Ninth Art in France », in Margaret C. Flinn (ed.), *Drawing (in) the Feminine : Women and Bande Dessinée*, Columbus, Ohio State University Press, à paraître, 2022
- Christian Rosset, « E.P. Jacobs : un maître coloriste », in *L'Année de la bande dessinée* 87/88, Glénat, Grenoble, 1987
- « La grève des coloristes du Journal de Spirou », *Journal de Spirou* n° 2921- 2924, 1994
- « Couleurs et coloriages », *Journal de Spirou* n°4229, mai 2019

Entretiens

- « Profession coloriste », entretien avec dix coloristes , *Les Cahiers de la bande dessinée* n° 60, 1984.
- « Conseil de pro, la couleur traditionnelle : Les couleurs traditionnelles de Marie-Paule Alluard », propos recueillis par Vincent Henry, *Calliope* n° 3 octobre-novembre 2002.
- « Rencontre avec Leonardo, coloriste, dessinateur, photographe », *Kaboom* #18, 13 juin 2015.
- « Le statut de coloriste est assez bâtard. Auteur ou technicien ? », entretien avec Christian Lerolle, *ActuaBD*, 25 septembre 2005, URL : <https://www.actuabd.com/Christian-Lerolle-Le-statut-de-coloriste-est-assez-batard-Auteur-ou-technicien>.
- Fasséry Kamissoko, « Isabelle Merlet, virtuose de la couleur », *Hans & Sándor*, 25 avril 2022. URL : <https://www.hansetsandor.fr/2022/04/isabelle-merlet-virtuose-de-la-couleur/>
- « Paroles de coloristes » avec Evelyne Tran-Lê, Marcy et Graza, Jérôme Lachasse, *BFMTV Culture*, 25 janvier 2017, URL : https://www.bfmtv.com/culture/dans-les-coulisses-des-couleurs-de-thorgal_AN-201701250053.html

Sitographie

- *Legion of Andy*, site de recherche sur les techniques de colorisation URL : www.legionofandy.com
- *BenBk*, le site du coloriste BenBk (Benoît Bekaert), URL : <https://www.benbk.com/>

Notes

[1] Le bleu est ainsi appelé par référence au bleu inactinique - une couleur qui disparaît lors du clichage - utilisé pour reproduire le trait sur des reproductions à l'échelle d'impression à partir desquelles les coloristes travaillent pour éviter de colorier directement la planche. Ainsi, le trait et la couleur sont produits séparément.

[2] Celle-ci explique ainsi : "Un coloriste est comme un comédien. Artiste ! Les coloristes, avec les

conseils des dessinateurs - metteurs en scène - producteurs - « jouent les histoires » en couleurs, en lumière, en chaleur. Ils jouent plus ou moins bien suivant le support dessin, le support scénario, le support éditeur, mais ils commencent leur métier en « quatrième vitesse », quand tout est en retard et devrait déjà être imprimé, vendu... Il s'agit de comprendre, d'assimiler, de traduire vite et bien. On y arrive parfois. À la différence des acteurs de théâtre, on n'interprète qu'une fois le texte-dessin, mais c'est un peu comme le cinéma ; on peut faire (si on a le temps) plusieurs prises"

[3] L'aplatiste apporte une aide du coloriste dans la mise en place des couleurs numériques.

[4] L'haptique par opposition à l'optique, relève de tout ce qui suscite l'effet de volume et de texture dans une œuvre visuelle.